

Universidad de la República
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Proyecto de investigación:

Arte y Diseño de Comunicación Visual a través de Román Fresnedo Siri en Estados Unidos (1941, 1961, 1964).

Informe final
17 de abril de 2021

Mag. Arq. Nathália Bichinho Correa Olivera | Docente ayudante G1 | Cargo Nro. 6495

MA. Lic. Pablo Roberto Muñoz Ponzo | Docente ayudante G1 | Cargo Nro. 8950

Índice

Resumen	2
Diseño metodológico	3
Archivos	6
Algunos conceptos operativos	7
Panamericanismo	
Síntesis e Integración de las artes	
Fresnedo y Torres García en Estados Unidos	13
Sociedad Amigos del Arte	18
<i>Art déco</i> norteamericano	20
Contextos histórico-políticos (perspectiva general)	22
Período 1941 - 1943	23
Caso 1: 1941 <i>MoMA Organic design in home furnishing</i>	25
Período 1960-65	32
Caso 2: 1961 <i>Pan American Health Organization</i>	34
El respaldo Panamericano	37
Caso 3: 1964 <i>New York World Fair.</i>	40
El Pabellón	42
Fresnedo como Agregado Cultural en Washington	45
Exhibiciones MoMA	48
Conclusiones	51
Bibliografía	52
Anexos	58

Resumen

En nuestra investigación sobre tres obras de Román Fresnedo Siri en Estados Unidos, las ideas de Panamericanismo han atravesado los casos de estudio y los análisis, dado que las obras elegidas representan ideales panamericanistas en varias escalas. En 1941, la organización de un concurso de mobiliario y posterior exhibición en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York con participación de diseñadores provenientes de todas los países de América se presenta con retrospectiva como un resultado de las políticas del Panamericanismo durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que el llamado a concurso para el edificio sede de la Organización Panamericana de la Salud (OPS) está claramente enmarcado en un proyecto panamericanista, con énfasis en la salud. Román Fresnedo, a consecuencia de resultar ganador del concurso para el edificio de la OPS, es nombrado cónsul y luego agregado cultural de la embajada uruguaya en Washington, cargo honorario, a través del cual asesora para la construcción del pabellón uruguayo para la feria mundial de Nueva York de 1964, que es nuestro tercer caso de estudio.

Aclaración sobre modificación del título del proyecto de investigación

El proyecto que inicialmente titulamos “Arte y Diseño de Comunicación Visual en la obra de Román Fresnedo Siri en Estados Unidos (1941, 1961, 1964)” atravesó distintos momentos, destacándose aquellos en lo que la obra de Fresnedo en Estados Unidos se volvió relevante para conceptualizar e historizar circulaciones de artistas y diseñadores de diversa procedencia, lo cual nos llevó a modificar el título del proyecto, partiendo de **“en la obra de”** para cambiarlo a **“a través de la obra de”**. Dicho cambio, modificó el abordaje de la investigación, pasando de una investigación centrada en la obra específica de una persona y un contexto en particular (*investigación sobre*), a que dicha obra y trayectoria particular fueran motor de la investigación de asociaciones sociales y artísticas en Uruguay, políticas internacionales relacionadas a las artes y los diseños en Estados Unidos y en relación con América Latina (*investigación a través de*). Además, dicho cambio nos permitió una indagación en las líneas historiográficas de la arquitectura uruguaya, y en las relaciones entre artes y diseños en Uruguay, con el insumo de las exhibiciones de arquitectura en el MoMA (1955 y 2015).

Diseño metodológico

A continuación detallaremos las diferentes herramientas metodológicas empleadas a lo largo del proceso de investigación.

En lo relativo a la construcción del objeto de investigación, seguimos a Piovani (2018), cuando dice que en toda investigación social empírica, “puede definirse como construcción del objeto: selección; recolección – trabajo de campo; análisis – interpretación; escritura – comunicación.” (80). En ese sentido, hemos atravesado por todas estas etapas no necesariamente de manera secuenciada, lo que evidencia la “no linealidad” del proceso de investigación.

Dado que se trata de una investigación de casos en base a un rastreo documental en archivos, la idea fue siempre ir dialogando con el aspecto técnico-objetual del arte y los diseños producido en los casos de estudios seleccionados, y en base a este diálogo vincular los casos a los contextos histórico-políticos, conscientes del balance entre el “lado epistemológico” y el “lado técnico” de la investigación (Bruschi en Piovani, 2018:76).

Mantuvimos a lo largo del proceso de investigación reuniones semanales en las cuales discutimos los objetos y las bibliografías a fin de alimentar el proceso de reflexividad al mismo tiempo que se re-dibujaron visualmente la silla LA 18 presentada al concurso de mobiliario del MoMA (1941) por Andrés Parallada, el Pabellón proyectado para la Feria Mundial de Nueva York (1964) y parte del equipamiento del edificio de la Organización Panamericana de la Salud (1961) por Nathália Bichinho. También se visualizaron situaciones y personas a través de ilustraciones producidas por Camilo Mejías que retroalimentaron la reflexividad en el proceso de investigación.

La metodología de seleccionar un año con una obra y una ciudad, o espacio geográfico, surge de una metodología propuesta por el curso *Urban Episodes* del programa de doctorado en Historia del Arte del Centro de Graduados de la City University of New York, del cual Pablo Muñoz fue estudiante y a partir del cual comenzó a desarrollar el proyecto de investigación. Dicha metodología se inspira en el libro *Moscow 1937* del historiador Karl Schlögel, en el que se propone una integración de varios estilos historiográficos, destacándose el acento en la tensión centro-periferia¹.

¹ Puede rastrearse esta metodología también, por ejemplo, en Michael Foucault al establecer 1656, año en el que se abrió el Hospital General en París y luego de un mes se produjo “el gran confinamiento” de un 1% de la población parisina en el hospital (May, 2010).

Análisis por medio del dibujo

Consideramos que el estudio del proyecto por medio del dibujo fue una metodología central para poder comprender el proyecto arquitectónico efímero del pabellón no realizado, como también del equipamiento para el edificio de la OPS y la silla LA 18, seleccionada en el concurso del MoMA (1941).

El procedimiento de análisis por medio del dibujo tiene amplios antecedentes, redactados desde el Renacimiento por arquitectos como Palladio, Serlio o Durand. Esta asociación entre elementos no textuales y proyecto se basa en su carácter visual y sintético, esto es, los datos no textuales ofrecen simultaneidad de percepción, precisión de la información comunicada y economía de recursos para condensar múltiples cualidades complejas (colores, superficies, formas, profundidad, distancia, etc.) (Arheim, 2009; Berger, 2005). El análisis apoyado en gráficos tiene un sentido doble: con las mismas herramientas y procedimientos de análisis es posible desarrollar un proyecto (Klein, 1980; Eisenman, 2006). Estos se encuentran relacionados con los modos de pensamiento (y de producción) del diseñador y arquitecto y su cultura. Pero también, las herramientas gráficas permiten poner en relación objetos distantes en el tiempo y en el espacio, al reunirlos, por ejemplo, en función de motivos recurrentes (Panofsky, 1972; Rowe, 1982; Eisenman, 2011).

Además, el análisis gráfico permite comprender y comparar diferentes elementos no textuales, describir y analizar excepciones, recurrencias y variaciones. Permite la disección de los objetos de estudio, al tiempo que también admite su lectura comparada. En otras palabras, por medio de la descripción visual, precisa y sintética de los objetos de estudio, es posible descubrir relaciones e interpretar su significado.

El en caso específico del Pabellón proyectado por Fresnedo para la Feria Mundial de Nueva York del 1964, siendo un edificio no construido y con poca información acerca de sus intenciones y contextos, el dibujo se vuelve una estrategia esencial para entender las lógicas de proyecto, las posibles aspiraciones del arquitecto para la espacialidad de su pabellón y la expresión de la obra puesta en una escala conocida.

Entrevistas

La elección de realizar entrevistas semi-dirigidas como metodologías centrales para la recolección de información tuvo el objetivo fundamentalmente de entrevistar e investigadores de arte, diseño y arquitectura que hubieran investigado puntualmente la obra de Román Fresnedo, para construir sobre lo hecho. Indirectamente, en los guiones de las entrevistas semidirigidas, varias preguntas rondaron temas vinculados a la historiografía de la arquitectura en relación a las artes y el diseño en Uruguay. Para poder dar respuesta a las preguntas que hacía el proyecto sobre las exhibiciones de arquitectura en el MoMA fue necesario interrogar sobre las líneas de investigación dentro del Instituto de Historia (IH) (Arana, Cesio, Nudelman, Mazzini).

Entrevistar a quienes investigaron la obra de Román Fresnedo (Bornonat & Risso, De Betolaza, Mazzini, Cesio, Rodríguez Barilari, Parrallada) fue la de construir un corpus para poder entender el recorrido que han tenido los archivos y las fuentes de investigación primaria, como planos de arquitectura, bocetos, dibujos, diseños de mobiliario, fotografías, y correspondencias, que en su mayoría se encuentran en el centro documental del IH, dado que no hay gran cantidad de fuentes de investigación secundaria en el acervo documental del IH para contextualizar los casos seleccionados. Para poder dar algo de contexto recurrimos a otros archivos públicos y a memorias de personas que conocieron a Fresnedo Siri. De su familia entrevistamos a sus sobrinos Carlos Fresnedo y Norah Albanell. En otra rama de la familia entrevistamos a Fernando Aguirre Fresnedo. Otras personas que conocieron a Román Fresnedo y que aportaron datos relacionados a la red de relaciones significativas para el desarrollo de las obras que analizaremos fueron Eleonora Ross Lussich, Nelson di Maggio, Mariano Arana, Andrés Mazzini, Jorge Muccinelli e Ildefonso Florines.

Desde el punto de vista metodológico de la investigación consultamos a Mónica Farkas, Laura Cesio, Magalí Pastorino, Mariana Picart, Antonio del Castillo y Andrés Parallada, quienes orientaron desde distintos puntos de vista sobre los relacionamientos entre el objeto/sujeto de estudio en cuestión.

Líneas de tiempo

Las líneas de tiempo construidas para los períodos 1941-43 y 1961-65 nos han sido útiles para hacer comparaciones y observar simultaneidades entre los eventos sucedidos en Uruguay y en Estados Unidos en los períodos de tiempo seleccionados. Consideramos que se pueden explotar dicha estrategia metodológica mucho más de lo que proponemos aquí, por medio de un uso menos “ortodoxo” de la línea, con un comienzo, desarrollo y un fin para el análisis, sino también podrían plantearse líneas sinuosas con inflexiones como una estrategia de resquebrajamiento de los vectores norte-sur, clásico-moderno y desarrollado-subdesarrollado.

Mapas de imágenes

Los mapas de imágenes fueron estrategias muy útiles para poder visualizar la producción de imágenes del propio Román Fresnedo de diseños, dibujos, arquitecturas y fotografías, con la producción de imágenes contemporáneas en Uruguay y en Estados Unidos.

Archivos

Consultamos los siguientes archivos, destacamos algunos temas y materiales:

Biblioteca Nacional del Uruguay (Temas: Sociedad Amigos del Arte; Diario *Acción* y Revista *Mundo Uruguayo*)

Museo Nacional de Artes Visuales (Temas: Sociedad Amigos del Arte y Asociación de Arte Constructiva)

Archivo General de la Nación (Archivo Luis Batlle Berres)

Archivo General de la Universidad (contaba con un depósito temporal de registro fílmico de Román Fresnedo Siri con imágenes de Montevideo)

Centro IGNIS de la Universidad Católica del Uruguay (selección de videos que formarán parte de la exhibición MoMA 2015)

Biblioteca de la Universidad ORT. Se consultó primeramente a la biblioteca por tener entre sus publicaciones algunos títulos sobre el diseño de mobiliario. Durante las búsquedas se identificó la firma de Román Fresnedo Siri en algunos de los libros, que estaban identificados como donación de la familia Sommer Smith. Se solicitó entonces el listado de la donación y, a partir de eso, se encontraron muchos libros que pertenecían a Fresnedo.

Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo): Fotografías de la exposición "Román Fresnedo Siri". Fotografías del arquitecto" y "Deportivo Femenino Capurro" (Curaduría e Investigación: Ramiro Rodríguez Barilari).

Archivo Histórico Diplomático (Ministerio de Relaciones Exteriores): Subfondo Legaciones y Embajadas - Sección Embajada de la ROU en EE.UU. Feria Mundial de Nueva York - Año 1964 - Caja 9 / Carpeta 9.

Algunos conceptos operativos

Panamericanismo

El Panamericanismo, como “Movimiento que promueve la unidad y las relaciones entre los países americanos” (Diccionario RAE), es una idea de unión entre naciones americanas que se puede remontar al Congreso de Panamá en 1826 convocado por Simón Bolívar. Es hacia el final del Siglo XIX (1889-1890) que se convoca a la primera Conferencia Panamericana² en Washington DC y en la segunda conferencia (1901-1902), realizada en México, se aprueba la creación de la Organización Panamericana de la Salud (OPS).

Uno de los hitos fundamentales para el Panamericanismo es la creación de la Organización de los Estados Americanos (OEA), fundada en 1948. Fue dos años más tarde que la OPS fue reconocida como organismo especializado de la OEA.

Abraham Horwitz, fue el primer presidente latinoamericano de la OPS, chileno, quien estuvo durante el período 1959-1975 y quien se mantuvo al frente durante todo el proceso de llamado a concurso para el edificio sede y su construcción (1960-1965). En simultaneidad con el desarrollo de la idea del Panamericanismo de fines económicos, en los campos del Arte y el Diseño, comienzan a circular dichas ideas en Congresos Panamericanos de Arquitectos y de Vivienda Popular³.

Síntesis de las artes y los diseños

Hay distintas maneras y grados de integración o síntesis de las artes y compromisos sociales asociados a ellas. Para el caso de América Latina, son muchas las maneras en las que las artes han dialogado entre sí. En particular, la vertiente latinoamericana del movimiento moderno en Arquitectura tradicionalmente ha integrado las artes visuales, en particular las pinturas y las esculturas, a los edificios.

Desde el punto de vista de la integración de las artes a la arquitectura en Uruguay es relevante recordar que existe un artículo de ley⁴ específico sobre la decoración de los edificios escolares. A principios de los años 60, el Sindicato de Artistas Plásticos del Uruguay, que había sido fundado el 18 de junio de 1945, exhortan, a través de un informe

² También llamadas Interamericanas o Internacionales Americanas.

³ Para ver las repercusiones en Uruguay de los distintos congresos ver la revista *Arquitectura* número 202 (1939).

⁴ “El 17 de agosto de 1944 fue sancionada por el Parlamento la ley 10.511, que repetía en sus puntos principales una benéfica ley anterior, la 10.098, que destinaba grandes recursos a la edificación de escuelas públicas. En el art. 14 de dicha ley el legislador determinó que hasta el 5% de los recursos disponibles sería invertido en la decoración de los locales escolares” (Polleri, 1961: 2).

de la artista Amalia Polleri⁵, entre otras cosas, a que se cumpla con dicha ley, y recurre a las expresiones de “síntesis” e “integración de las artes a la arquitectura”

Desaparecidas las sociedades, si somos capaces de comprenderlas y amarlas, es gracias al vivo testimonio, a la viva **síntesis del arte**. Afirmamos que la sociedad que no estima el arte y a los artistas, elimina al tiempo sus mejores posibilidades de goce desinteresado en el presente y de supervivencia futura.” (...)

“Mantenemos el criterio de que los artistas deben ser juzgados en mayoría por artistas y no por políticos, críticos o aficionados. Frente a cuestiones de futuro, como ser la formación muralista para los jóvenes artistas, la estrecha colaboración entre artistas y arquitectos, etc., nuestra opinión es que la Escuela Nacional de Bellas Artes debe participar en el jurado al mismo título que el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura y que la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Hemos estado en comunicación con el Instituto de Diseño respecto a la formación de los jóvenes arquitectos, con un sentido de **integración de las artes plásticas en la arquitectura**” (Polleri, 1961: 2)

Para dar marco a la idea de síntesis o de integración de las artes en la institución Facultad de Arquitectura de la Udelar, resulta relevante recurrir a la historia del Instituto de Estética y Artes Plásticas (luego Instituto de Diseño) de dicha institución⁶. Según Jorge Nudelman, con el Plan de estudios de Arquitectura de 1952 el Instituto de Estética y Artes Plásticas es “la isla donde terminarán muchos de los docentes y las materias que desaparecieron en 1952: Composición Decorativa, Filosofía del Arte, Dibujo de Ornato y Figura, Modelaje” (2015: 27). En 1954 asume como director del instituto Jorge Galup, (...) quien tiene un papel interesante en el mantenimiento de la presencia del arte en la facultad, gracias a su relación íntima con el superviviente Taller Torres García. En 1958, en el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* presenta la exposición de muralismo, uno de los objetivos de los planes de trabajo de 1952. En 1959 el Instituto de Estética y Artes Aplicadas adopta el nombre de Instituto de Diseño.” (Nudelman, 2015:27)

⁵ “Polleri fue pintora, docente, dibujante, grabadora, diseñadora, crítica de arte, poeta. Desplegó una actividad intensa y polifacética tanto en su desarrollo artístico como su militancia política y social, esta última enfocada en especial en estimular la formación artística femenina. (...) Estudia pintura en la Escuela Industrial con el maestro Guillermo Laborde. Polleri, manifiesta un gran interés y prolífica producción de diseño: muebles, alfombras, pañuelos, afiches, papeles pintados.” Disponible en: <http://mnav.gub.uy/m.php?a=362>

⁶ Anteriormente llamado Instituto de Estética y Artes Plásticas.

En Uruguay, podríamos trazar varias líneas de historización posibles sobre el tema de la síntesis (o integración) de las artes y sus vínculos con las instituciones de enseñanza de las llamadas “artes aplicadas” y el diseño en varias modalidades, que tienen distintos hitos en la década del 1940, por ejemplo, con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943), el pasaje de la Escuela Industrial a la Universidad del Trabajo del Uruguay (1942) y la creación de la Escuela de Artes Comerciales (1946) (Stebniki y Tarallo, 2018). Podríamos analizar en cada caso qué ideas de integración entre artes y diseños se promueven en cada institución a fin de contextualizar mejor el diseño de equipamiento en Uruguay.

Para el caso particular de las obras de Fresnedo Siri investigadas, podemos constatar que hay una constante en las citas y referencias a la experiencia norteamericana (Articardi, 2004; De Betolaza, 2004), particularmente en el diseño de halls que incorporan obras de arte, como el caso del Palacio de la Luz (Bichinho Corrêa, 2016), en donde las obras de arte “visten” al edificio, como las columnas en el ingreso al Palacio con revestimientos en bronce, obra de Juan Sebastián Moncalvi y José Lanzaro⁷, o las puertas de ingreso al salón de actos de Pablo Serrano.

Según Bichinho Corrêa (2016)

Cláudia Cabral (2009) trae ejemplos de diversos intentos de obra de arte total, entre ellos “Wagner utilizó el término a mitad del siglo XIX para hacer referencia a la ópera, género artístico en que todas las artes están involucradas - música, literatura, teatro, canto, danza, artes plásticas” y el posicionamiento de Le Corbusier, Giedion y Sert en el CIAM, que reivindicaban un papel central para la integración entre las artes. De Betolaza (2004) trae el Manifiesto de Fundación de la Bauhaus, escrito por Gropius en 1919, que usaba la idea del edificio como obra colectiva donde colaboran artistas, artesanos y arquitectos. Todas esas lecturas históricas confirman el valor y relevancia de la actitud de Fresnedo y de UTE al aproximarse a los artistas y componer espacios únicos en el interior del Palacio.

Si seguimos la proposición de De Betolaza, y analizamos la vertiente de “obra de arte total” retomada en la escuela Bauhaus y su continuidad a través de sus exiliados a Estados Unidos, como Walter Gropius y Marcel Breuer, por citar a dos destacados exponentes que Román Fresnedo visitó durante su viaje en 1941⁸, aquí la “integración” o concepción creativa sobre el diseño es la de un “diseño total”, en donde todas las piezas de

⁷ “Las dos columnas de ingreso al edificio, revestidas en piezas de bronce, -construidas en los propios talleres de UTE- alcanzan también un significativo valor artístico. (...) una de las columnas trata de la generación de energía desde la teoría y el laboratorio, en un claro alegato al aporte de la ciencia. La otra, refiere a la aplicación directa de ese saber académico, en evidente alusión al valor de la técnica” (BMR, 2018:48)

⁸ MoMA (1941). Disponible en Materiales de archivo.

un proyecto se diseñarán, desde la parte edilicia, hasta los objeto de uso cotidiano, como los cubiertos.

En el programa de la Casa de la Construcción Estatal de Weimar (Staatliches Bauhaus Weimar) formulado en 1921, Walter Gropius anunciaba el anhelo de la creación de la obra de arte total. “La Bauhaus aspira a aglutinar en una unidad al conjunto de la creación artística, a reunificar todas las disciplinas artísticas y artesanales -escultura, pintura, artes aplicadas y manuales- en una nueva arquitectura como parte inseparables de ésta. El objetivo final de la Bauhaus es la obra de arte unitaria - “el gran edificio” - en la que no existen fronteras entre arte monumental y decorativo (2019, Institut für Auslandsbeziehungen, 2019:2)

Como lo recuerda Gilmet en el prólogo de Hojman (2013)

Durante la primera mitad del siglo XX en las culturas occidentales las artes visuales se ubican con frecuencia en situaciones de borde, fuera de su propio marco, en fronteras difusas con otras manifestaciones artísticas, incluida la arquitectura. En este contexto, a la arquitectura como arte entre las artes se le atribuye con persistencia la tarea de mantener la unión de las artes. Frente a las distinciones academicistas, se aspira a un nuevo concepto de arte integral (4)

Queremos destacar que en oportunidad de un concurso de diseño de mobiliario en el MoMA de Nueva York (1941), del cual Fresnedo fue seleccionado, decidiera visitar a los exponentes de la Bauhaus en Estados Unidos. Esto nos hace pensar en la posibilidad de una estética bauhausiana, percible en las fotografías que el propio Fresnedo tomó (Porley, 2020), y en la amistad que mantuvo con la fotógrafa alemana Jeanne Mandello, quien fotografió varios edificios sus Fresnedo en Montevideo y atestigua visualmente la construcción del edificio para la Facultad de Arquitectura (Emma Sanguinetti, 2020, entrevista). En 2012 se realizó una muestra de fotografías de Jeanne y Arno Mandello en la Alianza Francesa de Montevideo, cuyo catálogo documenta las exposiciones que realizó Mandelo a principios de los años 50 en la Sociedad Amigos del Arte, una de ellas con fotografías de obras de Eduardo Yepes. (Mandello, J., Díaz, L., & Alliance Française de Montevideo, 2012)

Retrospectivamente, el término “síntesis de las artes” ha sido usado para describir diseños que activan un tipo de continuidad material e iconográfica, dando una experiencia espacial de unidad escenográfica, como por ejemplo el arte barroco y la arquitectura. (Cabral, 2010).

Es preciso distinguir que la idea “obra de arte total” de raíz wagneriana y luego adoptada por la Bauhaus, es diferente a la idea de “integración de las artes a la arquitectura” y a la de “integración plástica” que proponen arquitectos de la generación de Fresnedo como Ernesto Leborgne en su propia casa de la calle Trabajo, o de arquitectos posteriores como Mario Payssé Reyes⁹, y Nelson Bayardo (Marques, 2016). Dichos arquitectos mantuvieron un vínculo con el Taller Torres García muy distinto al que Fresnedo mantuvo, que fue más de asesor¹⁰ y mecenas de Joaquín Torres García, y no tanto un articulador entre sus diseños arquitectónicos con la obra plástica de Torres.

Según Benech:

Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Juan Menchaca, Luis San Vicente y Mario Payssé —entre otros— quienes, independizados de modelos «internacionales», concretaron en varias de sus obras la integración que proponía el Maestro, con él, o con sus principales discípulos, entre ellos Augusto y Horacio Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, José Gurvich y Manuel Pailós. Más adelante se incorporan Elsa Andrada, Alceu y Edgardo Ribeiro, Edwin Studer y José Collel, entre varias generaciones de alumnos que desarrollan diferentes técnicas: pintura al «fresco» o sobre paneles de madera, «mosaico veneciano», tapicería, «ladrillo modelado», cerámica, piedra, hormigón en relieve (Benech, 1992: 12)

Es interesante como Benech propone la independencia a los “modelos internacionales” como condición para la integración propuesta por Torres García. Desde esta perspectiva, la apuesta por el diálogo entre las artes, el diseño y la arquitectura debía darse “libre” de tendencias internacionalistas.

Por otro lado Mendez (2017) plantea la diferencia entre síntesis e integración según Payseé (...). La integración de las artes determina el sentido plástico de la obra, el cual sumado al sentido espacial, otorga al edificio su fisonomía o, más precisamente, su carácter. La integración es posible gracias a la geometría, sobre la base matemática que gobierna la composición, pero con un significado bien distinto de la “síntesis” torresgarciana, a pesar de la dedicatoria. Payssé suponía que la arquitectura estaba más avanzada que las

⁹ Mario Payssé Reyes (1913 - 1988) en su libro “Dónde estamos en arquitectura” dedica un capítulo sobre la “Integración con las otras artes plásticas”. En el caso de Payssé, sus diseños arquitectónicos están concebidos en base a los principios del arte constructivo, como “el rigor geométrico, las proporciones de acuerdo a la sección áurea y el uso simple y expresivo de los materiales” (Hojman, 2013:35).

¹⁰ Según Peluffo Linari, Torres le dió los manuscritos de Estructura (1935) a Fresnedo. (2020 entrevista)

otras artes, era la única entre las artes mayores que había realmente empezado a “organizar todo desde cero” y sus formas eran las únicas que estaban realmente controladas por la proporción (...) afirmaba que la pintura y la escultura debían estar subordinadas a la arquitectura ya que lejos de ella “los artistas estarían como niños perdidos”. (Mendez, 2017:114)

Mendez afirma que estas ideas son “lejanamente deudoras” de las lecciones de Torres.

Podríamos hacer un análisis en las composiciones arquitectónicas de Fresnedo para corroborar si se cumple o no con la sección áurea, no obstante, es claro que el vínculo de Fresnedo con el arte constructivo es diferente a la generación de arquitectos que asistían a su taller. Se puede observar en algunos diseños de Fresnedo, tanto en su obra plástica, como en la serie de dibujos en carbonilla titulados “Variaciones sobre Bach”, en el diseño de autos y barcos, y en los propios croquis para edificios, una libertad compositiva más asociada a las vanguardias históricas europeas, como el llamado “cubismo sintético”, la obra de George Braque o el Futurismo, que las corrientes neoclásicas y constructivistas. La búsqueda por la expresión de movimiento en el plano por medio de los trazos gestuales en dibujos de deportistas y bailarines atléticos, y también por el diseño de máquinas como automóviles y barcos dan cuenta de la filiación más de tipo futurista.

Fresnedo y Torres García en Estados Unidos

Dicho anteriormente, la preocupación por la integración de la arquitectura con las artes plásticas a principios de la década del 1940 está en la voz de Torres García, reivindicando un “retorno” a la unión entre ellas “por un sólo espíritu” (Gilmet en Hojman, 2013:5)

Al momento de analizar las posibles relaciones entre la obra constructiva de Torres y la Arquitectura de Fresnedo, que como veíamos es tangencial, consideramos relevante recordar que Fresnedo compró e hizo circular pinturas del propio Torres en ocasión del concurso de mobiliario del MoMA a principios de los años 40.

Román Fresnedo donó dos pinturas de Joaquín Torres García a las sedes del Museum of Modern Art de Nueva York y San Francisco. Fresnedo donó la pintura “Composición” (1932) de Joaquín Torres García al MoMA (Nueva York)¹¹ y la pintura “Dos figuras” (1930) de Joaquín Torres García al MoMA (San Francisco)¹². Ambas pinturas llegaron a los museos por medio del amigo de Román Fresnedo, el aviador Adolfo Sasco, quien se encontraba en la Embry Riddle School of Aviation de Florida, con otros uruguayos y latinoamericanos en 1943. MoMA (1941-42) (Materiales de archivo)

A su vez, a principios de los años 60 Fresnedo y Torres se “recontraron” en Estados Unidos, esta vez en Washington DC. En 1961 se organizó una exposición de Torres García en la Pan American Union, durante “Pan American Week” (9 al 15 de abril de 1961) al celebrarse los 71 años de la creación de la Organización de los Estados Americanos (OEA). En dicha exhibición se presentaban pintores japoneses de las américas, “el niño y la escuela” un ensayo fotográfico de Alfredo Testoni y un grupo de pinturas de Joaquín Torres García¹³

Michael Gordon (2012) explica que el rol del cubano José Gómez Sicre¹⁴ en la creación de la idea de un arte latinoamericano con base en Estados Unidos tenía el objetivo de promover la idea de un arte abstracto, afín a las vanguardias históricas europeas, que eliminará rasgos de realismo social¹⁵. Quizás la exposición con fotografías de Testoni de la Escuela Pública uruguaya no cabe exactamente en ese paradigma abstracto, pero es una representación idealizada, “de revista” de la escuela pública uruguaya para ser exhibida en Washington DC.

¹¹ <http://torresgarcia.com/catalogue/entry.php?id=1126>

¹² <http://torresgarcia.com/catalogue/entry.php?id=951>

¹³ El grupo de pinturas se puede ver en: <http://torresgarcia.com/exhibitions/entry.php?id=699>

¹⁴ José Gómez Sicre fue director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que después conformaría la Organización de los Estados Americanos (OEA), en Washington, donde también fundó el Museo de Arte de las Américas. Desde su posición de influencia continental se convirtió en un activo promotor en Latinoamérica de los artistas que se acoplaban a las tendencias imperantes en Estados Unidos, lo cual iba en detrimento de los discursos nacionales, como el muralismo mexicano. Disponible en:

<http://www.cuboblanc.org/blog/jose-gomez-sicre-el-inventor-de-cuevas>

¹⁵ Para profundizar en este aspecto ver: Eva Cockcroft, “The United States and Socially Concerned Latin American Art,” en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970* (New York: Bronx Museum of Art, 1989), 184.

Estos dos momentos (principios de los años 40s y 60s) son coincidentes con lo que Gilmet sostiene como puntos de inflexión respecto al tema de la integración de las artes. Según Gilmet, luego de ese punto en los años 60, “las artes buscan otros espacios en la vida y en el mundo y, en consecuencia, en lo sucesivo se producen encuentros de la arquitectura con las artes más que una integración totalizadora” (Gilmet en Hojman, 2013:5)

Torres García se había trasladado con su familia de España a Estados Unidos (Nueva York) en el año 1920¹⁶ y regresa en 1922. La decisión de Fresnedo de dichos cuadros de Torres al MoMA (uno a NY y otro a SF) da cuenta de que estaba en conocimiento de la circulación de Torres García por Estados Unidos y de la avidez de adquisición de arte latinoamericano que había en los museos en Estados Unidos.

Según correspondencia entre Fresnedo y Alfred Barr, director del MoMA en aquel entonces, hay un interés explícito del museo de adquirir obras provenientes de Latinoamérica que también queda expresado en el viaje de Lincoln Kirstein por distintos países de América Latina para adquirir obras. En Uruguay Kirstein compra a través del “Inter-American Fund” la Pintura “The Port”¹⁷ (1943) de Torres, que es la segunda obra en entrar en la colección del MoMA, dado que la primera había sido la donación de Fresnedo de “Composición” (1932).

Tanto Alfred Barr como Lincoln Kirstein habían pasado todo el verano de 1942 viajando por América Latina. Barr estuvo en México y Cuba, mientras que Kirstein se concentró en el cono sur. (Gordon, 2012: 47). Tanto Barr como José Gómez Sicre tomaron una postura claramente anti-comunista en el período de posguerra, defendiendo el arte moderno como una expresión de libertad, y criticaron el arte propagandístico de la Unión Soviética (Gordon, 2012:53).

En relación a cómo fue que Fresnedo adquirió las obras de Torres García, se ha podido confirmar, a través de Gabriel Peluffo Linari, que fueron adquiridas directamente a Torres García. Peluffo agrega que:

Fresnedo se relacionó con Torres García en 1935 y se mantuvo como integrante de sus tertulias (a las cuales concurrían también los arquitectos Juan Scasso, Carlos Surraco, Juan Menchaca y Ernesto Leborgne) por lo menos hasta finales de esa década. Además, de acuerdo a la agenda/diaria de Torres, éste se reunía en 1935 con Fresnedo y con el pintor Nicolás Urta, exclusivamente a escuchar música. El 11 de julio del 35 Torres le dió a Fresnedo los manuscritos del libro "Estructura" para que los leyera antes de su edición (que ocurrió el 20 de noviembre). Dada la

¹⁶ A través del artista Walter Pach Torres García comienza a familiarizarse con los artistas de Nueva York, incluidos Charles Logasa, Joseph Stella, Jean Xceron y Max Weber (Torres-García, J., Pérez-Oramas, L., Alberro, A., Museum of Modern Art, 2016:194).

¹⁷ <http://torresgarcia.com/catalogue/entry.php?id=1761>

situación económicamente muy precaria por la que atravesaba Torres, sus allegados le compraban obra frecuentemente. Entre 1935 y 1940 le compraron cuadros Carlos Surraco, Juan Menchaca, Román Fresnedo Siri, Francisco Matto, Florio Parpagnoli, Raúl Zaffaroni, Gil Salguero, entre muchos otros. Por lo tanto, lo más probable es que esos dos cuadros de Fresnedo hayan sido adquiridos a Torres en ese período, ya que son pinturas hechas en París y las que trajo de París fueron las primeras que ofreció a la venta acá en Montevideo. No pudo haber otro propietario anterior si fueron compradas en vida de Torres, y es muy poco probable que Fresnedo las haya comprado después del fallecimiento (Gabriel Peluffo Linari, 2020 entrevista)

Emma Sanguinetti agrega que

(...) a la llegada de Torres a Uruguay, algunos socios entre los que estaba Milo [Beretta] intentaron ayudarlo económicamente y son las “damas” las que dicen que sentaría un mal precedente y finalmente, no se aprueba la ayuda. De todos modos, a pocos meses de llegar, la primera exposición individual de Torres en Montevideo es en “Amigos” [del Arte], con conferencia incluida. (...) Según esos documentos, la asociación tenía unos 30 socios activos y se sostenía con las compras de obra por parte del grupo de allegados y de amigos incondicionales, entre los que estaban Leborgne, Gil Salguero, que era médico, Susana Soca y cuidado, los argentinos como Guthmann. Por otro lado, estaban a su vez, los que con más modestia aportaban para la edición y publicación de los libros de Torres y para la publicación de las revistas, de *Circle et Carré* y luego ya fundado el TTTG de *Removedor*, la revista del taller (Sanguinetti, 2020 entrevista).

Estos intercambios que hemos logrado documentar dan indicios de cuáles fueron algunos de los círculos intelectuales y artísticos que Román Fresnedo frecuentaba y que son parte del contexto socio-cultural en el cual las ideas de integración y síntesis de las artes al diseño y a la arquitectura se forjaron, mediante los encuentros y amistades entre personas.

Es llamativo también que en 1941 Torres García publique el libro “La ciudad sin nombre” en el cual se pueden ver croquis de Nueva York, París y Montevideo y en la última página se presenta un boceto del monumento cósmico, creado entre 1937 y 1938, cuya ubicación original era sobre un ensanchamiento de la calle Julio Herrera y Reissig, se presentaba como un “monumento público” que incluía una fuente con agua (Lorente M., 2015: 48).

Estos son los mismos años en los cuales Fresnedo construye su casa de veraneo en Punta Ballena, y también falla el concurso para la Facultad de Arquitectura, a favor del proyecto realizado junto a Mario Muccinelli, en un predio contiguo a donde estaba colocado el monumento cósmico de Torres. A partir de estas coincidencias es posible continuar

investigando las colaboraciones e intercambios entre Torres y Fresnedo para saber en qué medida las obras que realizaron en dichos años se relacionan o no, y también para comprender cómo la experiencia internacional jugó en la creación de “gustos” y tendencias en el medio uruguayo.

Sociedades de Amigos del Arte

Creada en 1931, a imagen y mediana semejanza de su par porteña, la Sociedad Amigos del Arte fue creada y dirigida por mujeres de las clases media y alta, muchas de ellas escritoras y artistas (como Angélica Lussich, Josefina Lerena Acevedo de Blixen, Amalia Nieto y Susana Soca), y a lo largo de tres décadas organizó exposiciones, conferencias, conciertos y otras actividades culturales (Porley, 2020).

Amigos de Arte funciona hasta finales de los '80, por más de que desde finales de los '50 empieza a perder presencia (...). La idea nació en París a instancias de un grupo de intelectuales de variada naturaleza entre los que estaban Jules Supervielle, Carlos Castellanos y Susana Soca, que fue la que aportó el apoyo financiero, para traer gente del exterior a dar charlas y exponer. Susana Soca fue crucial en el acercamiento del arte de vanguardia en nuestro medio [uruguayo]; durante su presidencia en 1948, a su retorno de Europa se exhibieron en Amigos de Arte dos Picassos que eran de su colección y hasta consiguió a Nicolas de Stael, que expuso en “Amigos” (Emma Sanguinetti, 2020, entrevista).

Román Fresnedo estableció vínculos con la Sociedad Amigos del Arte, en donde exhibió sus fotografías en dos oportunidades en la década del 30 (Porley, 2020). De los artistas que trabajaron en obras para edificios proyectados por Fresnedo, Pablo Serrano, español exiliado en Uruguay durante la guerra civil española, presentó sus obras en una exhibición organizada por las Asociación Amigos del Arte en 1952¹⁸.

Más adelante, se realizó una exposición de maquetas, proyectos y fotografía de arquitectura, urbanismo y arquitectura naval de Román Fresnedo en el local de Sociedad Amigos del Arte (23 de octubre, **1961**), cuyo catálogo se encuentra en el IH, y repasa obras de 1932 a 1961.

¹⁸ El folleto de invitación dice: “Amigos del Arte invita a Ud. a la exposición retrospectiva que comprende, además, los bocetos y una de las hojas, tallada en madera de caoba, de la puerta del Palacio de la Luz, obra del escultor Pablo Serrano” (Amigos del Arte, 1952. Materiales de archivo, Acervo MNAV)

Según Emma Sanguinetti (2020):

Angélica Lussich, hermana de Carlota¹⁹, fue la fundadora de Amigos del Arte²⁰. En 1934, era la Presidenta de la institución cuando llega Torres García a Uruguay; es más, es ella en esa calidad quien le escribe una carta a Torres al barco en el que regresaba a Uruguay, dándole la bienvenida en nombre de “Amigos” y anunciándole que irán al puerto a recibirlo Milo Beretta y Domingo Bazurro que también formaba parte de la directiva de Amigos. Por cierto, Milo no fue, se excusó y no está en la mítica fotografía del recibimiento de Torres en el puerto.

Según Carolina Porley (2020):

Está pendiente en Uruguay una investigación sobre el consumo cultural, las acciones de mecenazgo artístico y su papel en la definición de las políticas culturales y artísticas nacionales. Y la década del 30 parecería ser un período clave para esta investigación.

Continuando con la propuesta de Porley, con este apartado sobre Amigos del Arte queremos brindar algunas líneas posibles para continuar investigando esta y otras asociaciones y sus vínculos con otras organizaciones de arte, diseño y arquitectura, que articularon espacios sociales relevantes para entender la circulación de artistas y obras.

Otras asociaciones entre personas, algunas asociadas a Amigos del Arte y a la Asociación de Arte Constructiva y otras no, que dan indicios de los vínculos intelectuales y artísticos que Román Fresnedo tenía fueron: Nicolás Urta (por las reuniones que mantenían con Torres García para escuchar música), Margarita Méndez Spangenberg de García Capurro²¹, María Luisa Torrens²², José Pedro Costigliolo (con quien realizó el mural del Sanatorio Americano), y los artistas que participaron con obras en el Palacio de la luz: Eduardo Yepes y Olimpia Torres (mural interior, planta baja), S. Moncalvi y J. Lanzaro

¹⁹ Carlota Lussich encarga a Román Fresnedo su casa en Punta Ballena (1937), en un terreno cercano al cual Román construirá su propia casa (1938-39), a la cual la llama “If”, en homenaje a un poema de Walt Whitman, según Antonio del Castillo Lussich (2020 entrevista).

²⁰ La presidencia de la Sociedad iba rotando y tuvo la particularidad que casi siempre fue integrada por mujeres.

²¹ Política, nacida en Montevideo en 1914. Vicepresidenta del Centro Cultural de Música (1948-1955). Presidenta del Diario Acción (1953-1968), Presidenta del SODRE (1956-59). En 1958 le entregó el premio Ariel al escultor Eduardo Yepes. Vicepresidenta de la Comisión de Teatros Municipales (1963, reelecta en 1967). Tesorera del Partido Colorado Batllismo “Lista 15”, integrante de la agrupación Nac. de Gobierno (1954 a 1966). Secretaria y luego tesorera de la Comisión Pro Monumento a José Batlle y Ordoñez (1958), Tesorera de la Comisión Pro-monumento a Luis Batlle Berres (1964). (Palacio legislativo, 1975)

²² Crítica de arte, docente y gestora cultural. Dirigió el Centro de Artes y Letras del diario El País. Organizó la primera Bienal de Arte en las Artes Plásticas. Desde 1963 planificó las Ferias Nacionales de Artes Plásticas al aire libre y sobre las dos mitades de la Plaza Cagancha. (Abbondanza, 2013)

(Columnas exteriores, Interior) Pablo Serrano (Puertas madera, Desaparecidas), José Cuneo²³ (Óleo, Desaparecido, Interior, sala sesiones), Jonio Montiel (Fresco, Desaparecido - Interior, sala directorio) (Cesio, 2020 entrevista). Posteriormente en la remodelación del palacio de la luz, el arquitecto Enrique Benech incorporó una obra de Águeda diCancro.

Además de las personas antes mencionadas se suman quienes visitaron su casa en Punta Ballena, y asistieron a sus conciertos allí como José Scheps y Nelly Grandall (Scheps en Alberti 2013), Pilar Arana y Arturo Navarro (Arana, entrevista 2020), Elsa Mesa y Mecha Gattas (Di Maggio, entrevista 2020).

Art Decó norteamericano

En las interrelaciones del arte con el diseño, particularmente en las obras vinculadas a EEUU del arquitecto Fresnedo Siri, se perciben vestigios o interferencias del llamado Art decó en particular a la vertiente norteamericana del mismo. Dentro de las líneas historiográficas desarrolladas por el Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura (Udelar), hubo una impulsada por un grupo de docentes²⁴ que propusieron a Mariano Arana, director del instituto en 1987, estudiar el Art decó en Montevideo “en la hipótesis de que esta fue una de las vías de apertura a la modernidad” (Mazzini & Ponte en: IHA, 1995:1), dado que había sido algo ignorado y denostado por los estudios académicos. En dichos estudios se argumenta que el clima social de optimismo a principios de la década del 30 trajo una “ausencia de prejuicios inhibitorios en el campo estético-formal”, que sumado a la “ausencia de fuertes corrientes determinantes de un pensamiento moderno en sentido estricto” favorecieron a la aparición de diseños con atención en lo decorativo. Es de destacar que Román Fresnedo se recibió de arquitecto en 1930.

La expresión “Art Decó” acuñada por el historiador del arte británico Bevis Hillier en la década de 1960, deriva del título de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (París, 1925). E. McKnight Kauffer fue un diseñador estadounidense icónico del Art decó que integró los lenguajes pictóricos del cubismo y el futurismo al diseño de carteles.

La vertiente norteamericana del Art decó, según Mazzini y Ponte “tiene mayor énfasis en la verticalidad y en lo geométrico” y también se reconocen la incorporación de elementos del diseño náutico a la arquitectura, el llamado “streamline”. Fresnedo tenía experiencia en el diseño naval, porque diseñaba y construía sus propias embarcaciones. La traslación de elementos del diseño naval y la carpintería de ribera al diseño de equipamiento, de mobiliario y de arquitectónica en distintas modalidades podría ser objeto de otra investigación.

²³ José Cúneo fue vicepresidente con Julio María Sanguinetti como presidente entre 1967 y 1973 de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

²⁴ Andrés Mazzini, Cecilia Ponte y Salvador Schelotto.

En el caso particular de Fresnedo, se puede observar en sus trabajos de estudiante de arquitectura una filiación explícita al art decó de vertiente norteamericana, fundamentalmente en el diseño tipográfico para la vidriera de una tienda de joyas y en el diploma para el 1er campeonato sudamericano de basketball, organizado por la Confederación Sudamericana²⁵.



Imagen superior: Certificado diseñado por Fresnedo (ver nota 25).

Imagen inferior: tipografía Bifur A.M. Cassandre.

²⁵ Disponible en:

<http://www.fadu.edu.uy/fresnedo-siri/wp-content/blogs.dir/258/files/figuras-y-composiciones/SMA-S292-058.jpg>

La tipografía que Fresnedo ensaya en el certificado podría compararse con las creadas por el diseñador ucraniano, A.M. Cassandre, emigrado a París, por ejemplo la Bifur, diseñada en 1929 “El Bifur, propone su autor, es un carácter tipográfico publicitario, y ha sido diseñado para imprimir con él una palabra, una sola palabra, una palabra-cartel” (Satué, 1994: 235)

Es de destacar que:

Al final de la década del 1930, Cassandre trabajó en Estados Unidos para clientes como Harper’s Bazaar, la Container Corporation of America y N.W.Ayer. A su regreso a París, en 1939, se dedicó a la pintura y al diseño para el ballet y el teatro, que fueron los ámbitos en los que más se movió durante las tres décadas siguientes. (Meggs, 283)

Encontramos tanto en Cassandre como en Fresnedo referencias del cubismo trasladadas de la pintura al diseño en expresiones geométricas presentes en los dibujos de figura humana de Fresnedo.

Se destacan también proyectos de estudio académico para salas de baile, escaparatismo, estudios del movimiento y de medios de transporte como automóviles y embarcaciones náuticas. Además son las obras más efímeras de Fresnedo, como las decoraciones de carnaval, por su trabajo en UTE, y en el diseño de escenografías, que se reconocen las filtraciones del arte decorativo y claramente en los diseños de escenografías que realizó.

Contextos histórico-políticos (perspectiva general)

Para dar contexto al concurso de mobiliario del MoMA (1941), la participación de Román Fresnedo Siri en el mismo, y luego al concurso del edificio de la OPS y las actividades subsiguientes de Fresnedo Siri como Agregado Cultural de la embajada uruguaya en Washington, consideramos que es relevante plantear un panorama histórico-político en paralelo entre Uruguay y Estados Unidos. En ese sentido trabajaremos con los aportes de los historiadores Maiztegui Casas (2008), Nahum (1994), Aldrighi (2007) y más específicamente sobre historias del arte con Porley (2019) y Pérez Buchelli (2019).

Los contextos económicos y políticos en los cuales los casos de estudio de diseño fueron realizados consideramos son relevantes de reseñar para seguir profundizando porque aparecen íntimamente relacionados a las materializaciones de arte y diseño de dichos años. Los encuentros entre diseñadores y artistas en Estados Unidos, tanto a principios de los años 40s como de los 60s son resultado de políticas de intercambio bien precisas, que tuvieron sus impulsores y beneficiarios, como también sus detractores.

La tesis central de Adrea Giunta (2008) sobre la circulación de arte latinoamericano en Estados Unidos durante la década del 60 señala que no solamente fueron las exhibiciones de arte norteamericano en países latinoamericanos.²⁶

Esta política, que por supuesto existió, fue sólo la parte visible de una estrategia más compleja y sutil que también consistió en llevar a artistas e intelectuales latinoamericanos a los Estados Unidos a fin de mostrarles el interés que allí despertaban (Giunta, 2008: 24).

Las ideas de José Gómez Sicre (director de la sección de Artes Visuales de la OEA de 1948 a 1976) respecto a cómo debía presentarse el arte latinoamericano en Estados Unidos jugó un rol relevante en la circulación de obras y artistas. Según Pérez Buchelli (2019: 39) la incidencia de discursos y estrategias culturales de los Estados Unidos dentro de las Artes Visuales en Uruguay es directa y menciona que parte de estas estrategias estaban relacionadas a “eliminar todos los regionalismos, localismos y todo justificativo que pasara por la necesidad de una narratividad vinculada a lo ideológico o a lo político” (Giunta en Pérez Buchelli (2019: 39)

A continuación veremos en cada caso de estudio seleccionado cómo los regionalismos se expresarán y el rol jugado por Román Fresnedo Siri en cada caso. En general se puede constatar que en ambos momentos estudiados, a principios de las décadas de 1940s y 1960s, Román Fresnedo fue beneficiario de las políticas exteriores norteamericanas y supo aprovecharlas.

²⁶ De manera similar, en 1941 se presentó en el Teatro Solís una exhibición de Pintura estadounidense contemporánea, que era una exhibición itinerante organizada por el MoMA.

Período 1941 - 1943

La balanza comercial respecto a estos dos países (Inglaterra y EEUU) (por entonces nuestros principales clientes) fue sistemáticamente favorable, con un punto culminante en el año 1941 (22.218.735 de pesos de superávit con Inglaterra y 42.467.608 con EEUU). (Maiztegui Casas, 2008:63).

Este conocido favorecimiento de la economía uruguaya en relación a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial colocó a los Estados Unidos como el socio principal con el cual negociar, lo cual llevó a profundizar la dependencia económica. Algunos años antes, en 1939, había tenido lugar en Panamá, una reunión consultiva panamericana en la cual Estados Unidos lideraba una posición para favorecer la declaración de neutralidad ante la guerra y así favorecer el intercambio comercial. "(...) el representante uruguayo Pedro Manini Ríos propuso crear un Instituto Interamericano Económico y Financiero, con sede en Washington, que tendría como objetivo primordial canalizar esas ayudas, las que como es obvio, provendrían en su inmensa mayoría de los Estados Unidos." (Maiztegui Casas, 2008:33)

Desde muchos frentes, Uruguay muestra una actitud favorable a la causa aliada que se expresa de manera visual en muchas publicaciones periódicas culturales de la época (Hogar y Decoración, Revista SAU, Boletín de la AIAPE), exceptuando Marcha, la cual se posiciona firmemente en contra de las políticas de dependencia con los Estados Unidos. Carlos Quijano, su fundador, ya desde 1927 reflexionaba sobre esto:

En América no habrá ni cultura, ni arte, ni ciencias propias, ni organización política estable, mientras no hayamos resuelto nuestra independencia económica, mientras no adquiramos la disciplina del trabajo, mientras no seamos fuertes y ricos, es decir, mientras no explotemos nuestras propias riquezas. (Quijano en: De Sierra, 2008:46)

[El 25 de agosto de 1940] el New York Times publicaba destacadamente una noticia: el gobierno uruguayo cedería la autorización de erigir una base militar en Punta del Este a cambio de material de guerra, y afirmaba además que los EEUU estaban dispuestos a enviar tropas para detener la acción de los nazis en Montevideo, si fuese necesario. La noticia estalló como una bomba, y tanto el embajador Wilson como el canciller Guani la desmintieron en términos rotundos." (..) "El ministro Manuel Tiscornia, reiteradamente acusado de simpatías con el Eje, renunció y fue sustituido por Pedro Manini Ríos. (Maiztegui Casas, 2008:46)

Desde el punto de vista comercial Estados Unidos presionaba por la apertura para garantizarse "la provisión de las necesarias materias primas, y por el otro, redujera al

mínimo la competencia industrial de su propia producción exportable.” (Maiztegui Casas, 2008:64)

Consideramos relevante investigar sobre las políticas económicas de importación-exportación para contextualizar al diseño industrial y en particular, el de mobiliario, para poder entender las posibilidades de diseño y el acceso a materias primas. Los bienes de exportación de Uruguay, como el cuero, fueron aprovechados como una insignia uruguaya en los diseños presentados al concurso de mobiliario del MoMA (1940) por Fresnedo, también como una respuesta al pedido del Museo de que los diseños provenientes de América Latina incluyeran materiales “nativos”. La incorporación de materiales de exportación típicos del Uruguay por Fresnedo en los paneles de presentación al concurso (MoMA, 1940. Materiales de archivo), como el cuero usado en las cinchas de la silla “LA 18” y en el recubrimiento de cuero de vaca de la “LA 17” de uno de los paneles de presentación son representaciones de un estado uruguayo promocionándose al mundo.

El concurso de mobiliario del MoMA apuntaba a diseñar para “producir en serie” el equipamiento galardonado y que por medio de los distintos eventos sociales organizados por el Museo los diseñadores latinoamericanos conocieran los sistemas de producción en EEUU.

El 7 de diciembre de 1941 los Estados Unidos declararon la guerra Japón y sus aliados, el 8 el gobierno de Baldomir emitió una declaración según la cual consideraría “no beligerante” a ese país, lo que implicaba una clara ruptura de la neutralidad. (Maiztegui Casas, 2008:76)

Consideramos pertinente aquí poner en contexto algunas obras escultóricas y arquitectónicas producidas en Uruguay durante el gobierno de Alfredo Baldomir²⁷, como ser: la restauración de la Fortaleza de Santa Teresa por el Arqueólogo Horacio Arredondo, ampliación de 220 plazas de Aeronáutica Militar, inauguración del obelisco a los constituyentes en 1938²⁸ monumento a los últimos charrúas (Prado) de los escultores Edmundo Prati, Gervasio Furest y Enrique Lussich. En 1939 se descubrió el en Parque Rodó el Monumento Constructivo o Cósmico de Joaquín Torres García.

²⁷Alfredo Baldomir Ferrari nació en Paysandú el 27 de agosto de 1884, hijo de Francisco Baldomir, director de bandas militares, y de Eugenia Ferrari. En marzo de 1900 ingresó en la Academia General Militar y orientó su vida a la carrera de armas. Combatió en la guerra de 1904 como soldado del gobierno con los grados de teniente 2do y teniente 1ero en el batallón No. 9 de Guardias Nacionales y fue adscrito al ejército del Norte. En 1907 cuando revistaba en el Regimiento de Caballería No. 8 con sede en la ciudad de Trinidad, abandonó transitoriamente su formación castrense e ingresó a la Universidad de la República, como alumno de la carrera de Arquitectura. Recibió el título en 1911 y se reintegró al ejército.” (Maiztegui Casas, 2008:8)

²⁸ Dicho monumento se incluye en IHA (1995) como un ejemplo de Art Decó en Montevideo.

Caso 1- 1941 - Participación en el concurso *Organic Design in Home Furnishing* organizado por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York con el diseño de dos piezas de mobiliario.

A- Estado de la cuestión de los estudios sobre el caso/obra

El estado de cuestión sobre el concurso del MoMA en 1941 tiene como referente inmediato el trabajo de Pagano, Parallada y Salguero (2015), que estudiaron el concurso y reconstruyeron la silla nombrada por el MoMA como “LA17”, a la que ellos llamaron “RF1”.

Los autores destacan el hecho de que el diseñador industrial Eliot Noyes tuvo la idea de llevar los diseñadores latinoamericanos a Estados Unidos. Parallada (2020) cuando habla del diseño moderno entiende que “queda claro que existió un momento que marcó un antes y un después. Ese momento fue la llegada del diseño al Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA.”. Tal hecho se dió en el 1935, primero como Departamento de Arquitectura y Diseño Industrial bajo la dirección de Philip Johnson, y después, a partir del 1940 con los Departamentos de Diseño Industrial y de Arquitectura en áreas separadas, con Diseño Industrial encabezado por Eliot F. Noyes y Arquitectura dirigida por Philip Johnson. Noyes se convirtió entonces en el primer director del Departamento. Era arquitecto graduado en Harvard, discípulo de Walter Gropius y también había trabajado con Marcel Breuer antes de actuar en el Museo.

Dicen que “La morfología de la silla de Fresno admite una interpretación asociada a un lenguaje curvilíneo de mayor fluidez, que recuerda al vocabulario Art Nouveau del mobiliario producido con madera curvada de Thonet.” (2015:6)

Comentan también sobre la noción de “creatividad inversa” que le adjudican a Fresno, que estaría en línea con lo que sugieren Parodi (2020 entrevista) y Boan (2016), en relación al interior doméstico de su casa en Punta Ballena²⁹.

Pagano, Parallada y Salguero sugieren que:

Como última alternativa, el diseñador podría haber recurrido al par semántico: femenino vs. masculino. Con frecuencia se reclama que el lenguaje del diseño de mobiliario del siglo XX, con sus geometría ortogonal, presenta una visión masculinizante del entorno doméstico. Además, la utilización del lenguaje abstracto geométrico en el mobiliario doméstico era entendido por artistas y diseñadores de la época como una manera de representar el progreso técnico y social, y este progreso era evidentemente concebido con signo masculino. En

²⁹ Consideramos relevante recuperar el diseño de interiores y la domesticidad de la casa de veraneo de Román Fresno para tener mayores elementos a la hora de entender los diseños que él mismo hizo o adaptó de otros diseños preexistentes.

esta alternativa semántica, la RF1, con su versión femenina del lenguaje abstracto geométrico aplicado a los tubos de acero respondería al reclamo actual de contrarrestar, con un lenguaje curvilíneo, el carácter masculino con el que se identifica buena parte del diseño de mobiliario del siglo pasado. (2015:6)

Es particularmente llamativo la puntualización que hacen entre diseño y género, si además lo contrastamos con las propias declaraciones de Román Fresnedo a la publicación periódica estadounidense “House Beautiful” (Octubre 1941), en la cual Fresnedo dice que “sería una buena idea tener diseños de muebles diferenciados para varones y mujeres”³⁰.

B- Desarrollo de la información recolectada por la investigación.

Al contrastar el material de archivo del MoMA y constatar que Fresnedo visitó a Marcel Breuer en Harvard, es notable el interés que Fresnedo tenía por los tipos de diseños que Breuer³¹ había o estaba desarrollando, particularmente el uso del caño de acero curvado para su uso en sillas. Los caños curvados para diseño de sillas ya eran característicos de los diseños Thonet. Pagano, Parallada y Salguiero se refieren a dicha maniobra como una estrategia de “humanización de un material mecánico” (2015:6), evidentemente, dado el perfil que el concurso tenía al llamarse “Orgánico”, los diseños están pensados en esa categoría, utilizando lo más posible las líneas curvas, las metáforas vegetales y los materiales de la naturaleza.

Una línea posible de investigación sobre diseño de mobiliario que podría desarrollarse es el estudio del equipamiento del Palacio de la Luz y sus posibles vinculaciones con los estudios y contactos de Fresnedo en Estados Unidos. Se ha investigado fundamentalmente la parte edilicia pero no el mobiliario. Se sugiere esta relación por el hecho de que Fresnedo Siri era en ese momento (1941) funcionario de la UTE y la empresa estatal, como forma de reconocer sus logros recientes, no solo el premio en EEUU como también el primer premio en el concurso de la Facultad de Arquitectura (1938), le concedió 6 meses de licencia con goce de sueldo para su viaje a Nueva York. Como contrapartida la propuesta era que Fresnedo investigara durante su estadía en EEUU los edificios administrativos de empresas similares a la UTE (Bichinho, 2018: 52).

Otro punto que merece profundización de investigación es saber cómo fue que Román Fresnedo construyó dichas sillas, con ayuda de qué artesanos, profesionales, técnicos, o quizás él mismo, con sus conocimientos de carpintería naval, le dio forma a las sillas presentadas al concurso del MoMA. La industria del mueble en Montevideo a

³⁰ “it would be a good idea if different furniture were designed for the male and the female” (la traducción es nuestra).

³¹ Como parte de la investigación hemos constatado también que las sillas del directorio de la UTE son tipo Breuer, lo cual haría suponer que fue por intermedio de Román Fresnedo, por su rol en la UTE, que se adquirieron dichas sillas, pero es al momento algo a corroborar.

principios de los 40 tenía algunos exponentes, como la mueblería Caviglia (Cesio, 2019) y otras que sería posible indagar para saber si hay antecedentes o puntos de contacto con fabricantes y otros diseñadores de equipamiento en Montevideo³².

Desde el punto de vista de los planos técnicos del diseño de sillas ganadoras del concurso, no está del todo clara la descripción de materiales para cada parte. Si sabemos que se utilizó cuero para las cinchas de la silla LA 18 y tela para la reposera LA 17. Aparentemente el mimbre no fue un material utilizado por los diseños construidos de Fresnedo. Dado que la convocatoria al concurso hacía explícito el interés en que los diseños provenientes de latinoamérica hicieron un uso “inteligente e imaginativo” de dichos materiales, dando los ejemplos de materiales,³³ esto quedó bien plasmado en las propuestas de los diseños seleccionados.

En el caso de la sección Latinoamericana del concurso se utilizó mimbre, como en el caso de Xavier Guerrero (y Clara Porset³⁴), en su propuesta para un amoblamiento campesino “peasant”). Vam Beuren, Grabe y Webb por parte de México presentan una reposera en donde se utiliza mimbre y Villalobos de Argentina y Rudofsky de Brasil utilizan materiales de “inspiración campesina”. Tanto Villalobos como Rudofsky incorporan elementos en el mobiliario para cubrirse del sol, pensados para su uso en exteriores.³⁵ El mobiliario diseñado por Fresnedo parecería tener lugar en el espacio interior, pero el hecho de no haberse construido en escala ni comercializado hace que las piezas no hayan salido del status de obra de diseño expuesta en el museo, una silla como obra de arte. En definitiva, el objetivo del Museo, a través de las palabras de Noyes fue difundir nuevos diseños a las empresas de mobiliario estadounidense y hacer de nexo entre los diseñadores y las empresas. Cabe destacar que el trabajo presentado por Fresnedo Siri se destacaba entre los trabajos latinoamericanos y “aparentemente compitió con los mejores diseños de estilo orgánico de Estados Unidos y Europa.”³⁶ (Salinas, 2012, p. 491).

La Segunda Guerra Mundial retrasó la construcción en serie de diseños modernos de mediados de siglo. De hecho, el propio diseño de la “Organic chair” de Eames y Sarineen no

³² J. de Chiara e Hijos. Broncería y Fundición Artística, era un fabricante de equipamientos metálicos de principios de los años 40 en Montevideo. A su vez, el diseñador de luminarias José Trinchin, que trabajó para varios arquitectos, pudo haber colaborado en la fabricación de mobiliario también (investigación en desarrollo por el Arq. Camilo Álvarez).

³³ “bamboo, caraoá, fiber, tucum, jute, caranauba, tin, copper, and both precious and other woods seem to have possibilities” (Noyes, 1941)

³⁴ en el momento del concurso, por motivos personales, no estaba habilitada a registrarse como parte del equipo (Salinas, 2014, p.201)

³⁵ En la reseña de la exposición publicada en la revista “Pencil Points” (Octubre/1941) se comenta que la mayoría de los muebles de América Latina se produjeron en sus países, a excepción de algunos que llevaron los materiales nativos de sus países a Nueva York para que se fabrican allí. Respecto a los diseños de Fresnedo, no tenemos documentación aún que verifique dónde fue que se construyeron.

³⁶ “apparently competed against the best organic style designs from the United States and Europe.”

se produjo en serie en ese entonces y fue recién en 2004 que la empresa Vitra retoma el proyecto y la comercializa.³⁷

El ataque japonés a Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941 hizo que se suspendiera la producción en serie y que todo quedará en suspenso. Pero las repercusiones del concurso y exposición del MoMA darían sus frutos al acabar la tienda, al comercializarse los diseños de muebles en madera laminada de Eero Saarinen y Charles Eames por compañías como Knoll, Herman Miller, o Evans Products. (Montes Serrano, 2019)

El trabajo de Salinas Flores (2014) aportan más datos contextuales y sitúan al concurso en el marco de las relaciones de México con Estados Unidos y es en esta dirección que nos propusimos estudiar el caso uruguayo. Además, según informa Andrés Parallada (en entrevista 2020), el diseñador e investigador argentino Ricardo Blanco³⁸ se encontraba realizando un libro sobre el Arte Abstracto en América Latina cuando falleció y según Parallada, Ricardo Blanco tenía los planos técnicos de las sillas diseñadas por Fresnedo. Los paneles de presentación al concurso se encuentran en el MoMA y según Barry Berdgol (2020 entrevista) adquirieron una ficha de museo o *acquisition number*, pero su calidad de reproducción es muy baja. Otros diseñadores latinoamericanos para seguir investigando que han mantenido contacto con el MoMA y son relevantes para las ideas del “Mid-century modern”, la interacción de las artes y los contactos América Latina-Estados Unidos son: Jorge Ferrari³⁹, Emilio Ambasz⁴⁰ y Martin Eisler⁴¹.

³⁷ “el proyecto de silla que ellos presentaron al concurso (refiriéndose a la “Organic chair” de Eames y Saarinen) en 1940, y que luego ganó el primer premio, nunca se fabricó en serie. Para la exposición de 1941 se fabricó artesanalmente algunos ejemplares del proyecto, pero con adaptaciones importantes, a ese modelo quizá debería llamársele “Organic Chair 2.0”, para diferenciarla de la “Organic Chair 1.0” que fue la que se presentó al concurso. A pesar de la descripción optimista del catálogo de la exposición, en relación a la posibilidad de fabricar y comercializar la “OCh 2.0” en aquella época, según entiendo, nunca se llegó a fabricar en serie, y menos a comercializar. Solo en 2004, la empresa Vitra retoma el proyecto, y le da vida, por primera vez en forma industrial a la “OCh 2.0”. (Andrés Parallada en entrevista 2020)

³⁸ Buenos Aires, (1940-2020). Arquitecto, diseñador industrial. Docente y especialista en diseño de mobiliario. Graduado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1967, ha desarrollado una intensa carrera como diseñador industrial, investigador y docente en diversas universidades locales y extranjeras.

³⁹ “(Buenos Aires, 1914 - 1977), quien instaló al BKF en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y acordó su producción masiva con Knoll Internacional, llegando a vender 3.000.000 de unidades en todo el planeta” (Liernur, 2004)

⁴⁰ “(Buenos Aires, 1943). Arquitecto, diseñador industrial y gráfico, radicado en los EE.UU. Habiendo iniciado su formación en la Argentina, Ambasz completó sus estudios en la Universidad de Princeton como Master of Fine Arts in Architecture. En 1970 fue designado curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York. (Liernur, 2004)

⁴¹ “(Viena - Austria, 1913 - San Pablo - Brasil, 1977). Arquitecto. Difusor del diseño moderno de muebles en la Argentina. Fundó, en 1945, Interieur Forma. En la década del cincuenta estableció contacto con Florence Knoll y logró la representación de la firma para Brasil (1960), Uruguay y Argentina (1961). Fue además escenógrafo y regisseur (trabajó para el teatro Colón y el Teatro Argentino de La Plata). G. S. Bibliografía: C. Méndez Mosquera. “Martin Eisler”. En: summa, n.º 125, junio de 1977. (p 24 e/h)” (Liernur, 2004)

A partir de los registros encontrados en el archivo del MoMA, donde hay un listado minucioso de los vehículos de prensa y periodistas que acompañaron los hitos del Concurso, como premiaciones, cenas y registro de la muestra en sí, fue posible hacer un rastreo en las publicaciones de la época. Entre los hallazgos más interesantes está el registro fotográfico de la RF2⁴² (o LA 18) construída, en el número de Octubre de 1941 de la Revista Pencil Points⁴³ (p.636). La silla con estructura de acero y cintas de cuero aparece al lado de la silla diseñada por Rudofsky y del conjunto de muebles (reposera, butaca, silla y mesa auxiliar) de Van Beuren, Grabe y Webb.

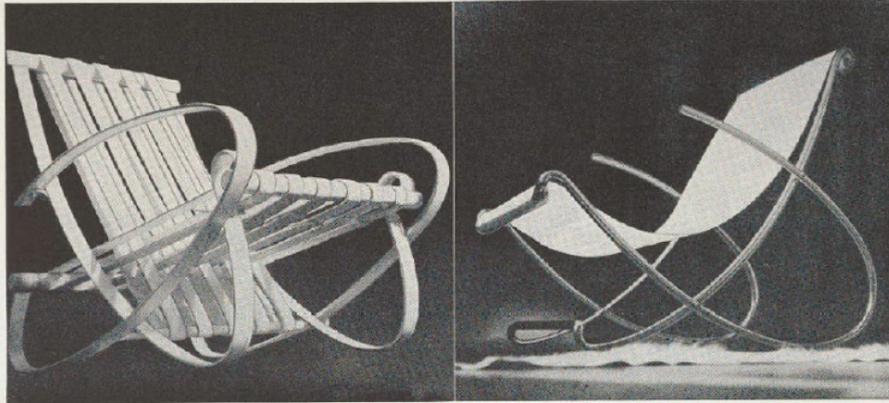
De las sillas presentadas por Fresnedo Siri, la RF1 presentaba una estructura curvilínea de tubos de acero de sección circular, con una tela suspendida, evocando la idea de una reposera de jardín (Pagano, Parallada y Salgueiro, 2015, p. 3). En algunos gráficos de la RF1 la tela es sustituida por cuero. La RF2 estaba diseñada con una estructura de acero chato, que funcionaba tanto como apoyabrazos como pata trasera, mientras que otra pieza formaba el respaldo y pata delantera. El respaldo y el asiento estaban compuestos por cinchas de cuero y “se podría describir, de modo sintético, como futurista, debido al predominio de líneas inclinadas, alternancia de ritmos de líneas, y contraste entre líneas rectas y curvas. En cierto modo este diseño evoca el trabajo plástico abstracto del arquitecto” (Pagano, Parallada y Salgueiro, 2015, p. 3).

Entre los libros pertenecientes a Fresnedo encontrados en la biblioteca de la ORT está el libro Chairs⁴⁴ (1953) de George Nelson donde aparece ilustrada la silla del arquitecto y diseñador suizo Otto Kolb. Es sorprendente la semejanza entre la forma de una de las sillas ilustrada en el libro (Nelson, p.45) y la RF2. En el caso suizo se utilizó la madera laminada doblada como estructura y las cinchas estaban fabricadas en lona. Además de la forma, el ángulo de la toma fotográfica y hasta el juego de sombras del registro es idéntico a la lámina de presentación de Fresnedo al concurso del MoMA.

⁴² Siguiendo el “bautismo” propuesto por Pagano, Parrallada y Salgueiro.

⁴³ “legendaria revista de arquitectura Pencil Points que apareció en 1920 como “una revista para la sala de dibujo”. Nacido de The Architectural Review y fusionado con Progressive Architecture en 1943, Pencil Points se convirtió en la voz líder en diseño arquitectónico y gráfico cuando floreció el modernismo, presentando actores clave de América y Europa. También estableció la agenda en la teoría arquitectónica: piezas de varios volúmenes de John Harbeson, Talbot Hamlin, Hugh Ferriss y otros trataron temas importantes que aún son relevantes hoy en día: educación y práctica arquitectónica, diseño de casas pequeñas y viviendas portátiles, planificación urbana y la influencia (o no) del modernismo. Artículos como la serie de informes de George Nelson sobre Europa a principios de la década de 1930, las diatribas de H. Van Buren Magonigle contra el modernismo y un glosario de términos de la Ecole des Beaux-Arts se encuentran junto a los mejores dibujos y fotografías arquitectónicas del siglo XX.” (Cigliano, J. Hartman, G, 2004)

⁴⁴ Nelson, G. (Ed.) (1953). Chairs. Interior Library No. 2. New York: Whitney Publications

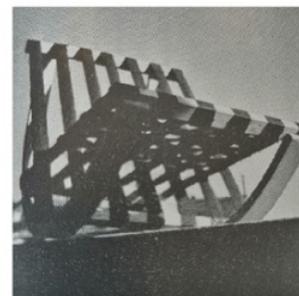
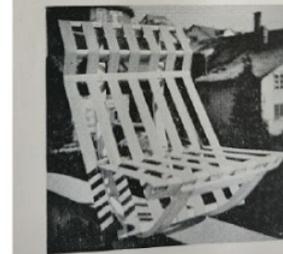


ROMAN FRESNEDO, MONTEVIDEO, URUGUAY. Designs submitted by Fresnedo included rattan pieces as well as the chairs illustrated which utilize skins and leather straps from Uruguay on steel frames.

(MoMA, 1940). Diseños de Fresnedo seleccionados en el concurso "Organic Design in Home Furnishing"



Pencil Points (Octubre/1941). La silla al extremo derecho es LA 18 de Fresnedo.



Diseños de sillas del arquitecto suizo Otto Kolb en Chairs (Nelson, 1953).

Período 1960-65

Desde el punto de vista de los gobiernos uruguayos, este período fue gobernado por los colegiados blancos, el primero entre (1/3/1959 - 1/3/1963) y el segundo entre (1/3/1963 a 1/3/1967)

Desde el punto de vista de la política internacional el historiador Benjamín Nahum recuerda que en 1961 “Fidel Castro se proclamó Comunista y las relaciones entre Estados Unidos y la URSS se volvieron cada vez más tensas. Estalló la “guerra de los misiles” y eso llevó a que Estados Unidos retire a Cuba de la OEA. En 1964 el gobierno de Uruguay fue presionado por la diplomacia estadounidense y rompió relaciones con Cuba”. (1994: 24

Una puntualización interesante que hace Aldrighi respecto a las relaciones con Cuba es que dicho país fue excluido “en todo intercambio comercial, político o cultural, con excepción de los relacionados con la **Organización Panamericana de la Salud.**” (Aldrighi, 2007: XXX)

Las características económicas del período 1963-67 fue de una “inflación desenfundada. Una vez concluido el proceso electoral de 1962, la inflación no pudo ser ya contenida: el promedio de crecimiento de precios al consumidor entre 1963 y 1966 superó el 50% anual y en 1967 registró el récord no superado hasta el presente de 136%” (261) Dicha situación de crisis económica desató reclamos del sector obrero⁴⁵ que fueron “neutralizados” por el poder militar. “Ello les dio oportunidad de intervenir y presionar al poder civil como no lo habían hecho casi nunca en la historia nacional.

Alianza para el progreso

“La influencia de Estados Unidos sobre América Latina se intensificó con la aparición de la Revolución Cubana (1959), que a poco se embarcó en el comunismo (1961). Como respuesta a su desafío a entrar en el camino del desarrollo, en 1960 se creó la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), para intensificar el comercio regional mediante rebaja progresiva de aranceles.” (Nahum, 1994: 204)

Son de destacar dos reuniones diplomáticas que tuvieron lugar en Punta del Este (Uruguay): En 1961 tuvo lugar la reunión del Consejo Interamericano Económico y Social, que dejó inaugurada la “Alianza para el Progreso”, que luego fue interpretada como una respuesta del presidente Kennedy a la expansión de la revolución cubana en el cono sur (Nahum, Aldrighi, Giunta). Más adelante, también en Punta del Este, entre el 22 y el 31 de enero de 1962 tuvo lugar la VIII Reunión de Consulta de Cancilleres, que según Aldrighi fue “el momento más relevante de la ofensiva contra Cuba” (2007: XXX)

⁴⁵ “En 1964 fue tal la presión de la situación económica sobre la clase obrera que, finalmente, logró la unificación de su movimiento sindical: se fundó la Convención Nacional de Trabajadores del Uruguay” (Nahum, 1994: 240)

La Alianza para el progreso tuvo entre sus objetivos financiar obras arquitectónicas, como es el caso en Uruguay de algunos complejos de viviendas, y según (Gordon, 2012) para el 1963 la mayoría de los programas de la OEA, como los que tuvieron que ver con política, salud y educación tuvieron un viraje hacia un trabajo en coordinación con Alianza para el Progreso. La OEA se volcó hacia la promoción de este programa, a partir de un Newsletter semanal. Sin embargo, Gordon sostiene que el Departamento de asuntos culturales de la OEA se mantuvo casi sin modificaciones, dado que los objetivos que perseguían parecían periféricos a los objetivos de la Alianza. (Gordon, 2012: 149)

Caso 2- 1961 - Diseño y realización de mobiliario para el edificio de la Organización Panamericana de la Salud (OPS) en Washington DC (1961-1964).

Entre 1961 y 1964 con el nombre de Núcleo Sol, un grupo de docentes y estudiantes [de Arquitectura en Montevideo] expresó sus ideas en la Revista Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Su principal aporte fue realizar una crítica al discurso oficial académico que se desarrollaba en la Facultad en ese momento, el de la ortodoxia moderna. Además reivindicaron la obra de arquitectos olvidados por la generación anterior como Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Mario Paysesé Reyes y el ingeniero Eladio Dieste, además de Julio Vilamajó, Antonio Bonnet, Fresnedo Siri y Jones Odriozola (Hojman, 2013:34)

Es necesario recordar que en julio de 1964 se “aprobó por mayoría la propuesta de reforma del plan de estudios de 1952, que promovía la especialización y la eliminación de la figura del arquitecto integral” (Mendez, 2017:112). Es llamativo que el Núcleo Sol reivindique a arquitectos que representaban un espíritu integrador de la arquitectura con otras artes, en clara oposición a la transformación que estaba viviendo el plan de estudios. Román Fresnedo había entrado, según Boronat “en esa bolsa de arquitectos olvidados” (2020 entrevista) porque el plan del 52 no ponía en primer plano una formación que apunte a un tipo de diseño integrado a otras disciplinas.

A- Estado de la cuestión de los estudios sobre el caso/obra

El edificio de la OPS se ha estudiado desde varios puntos de vista. Fernando García Esteban (1967) da detalles precisos sobre los tonos y los materiales de los revestimientos y el amoblamiento, que son muy útiles para poder recrear los espacios. Por otro lado, Boronat y Risso (1981) centran su análisis más en los aspectos materiales y constructivos del edificio, que en el amoblamiento. Loustau (1980) describe el concurso y la distribución de funciones y capacidades para cada sala y Rodríguez Barilari (2015) profundiza sobre los detalles del concurso y repone los contextos en los cuales dicho proyecto fue realizando, además de actualizar la visualización de los espacios por medio de fotografías de 2015.

Articardi (2004) y De Betolaza (2004) en sus trabajos sobre Fresnedo no analizan en específico el edificio de la OPS, sino que el aporte está más relacionado a cómo la experiencia norteamericana de Fresnedo, sobretodo la de 1941, aportará a su arquitectura posterior. En este sentido cabe destacar las asociaciones que podrían hacerse entre los acondicionamientos térmicos del edificio de la OPS con los del Palacio de la Luz que generan un efecto visual muy particular en ambos casos. Los vidrios, “encastrados en los nervios son absorbentes del calor y de un color gris oscuro que contrastan con el color blanco de las nervaduras” (Boronat y Risso, 1981).

Entendiendo que el edificio de la OPS tiene una buena cantidad de textos y publicaciones que se refieren a su concurso, obra y descripción del objeto edificado en si, esta investigación se propone a enfocar la mirada directamente hacia las relaciones con el arte y el amueblamiento interior.

B- Desarrollo de la información recolectada por la investigación

El edificio de la organización panamericana de la Salud (OPS) fue el resultado de un concurso hemisférico, al igual que lo había sido el de mobiliario del MoMA. El primer premio de dicho concurso fue para Román Fresnedo Siri y el segundo premio fue para Jose Luis Benlliure Galán de México y el tercero para Adolfo Pozzi Guelfi de Uruguay. El Dr. Abraham Horwitz, director de la PAHO en 1961 seleccionó 23 del total de 58 propuestas presentadas⁴⁶, luego las redujo a 5 antes de presentarlas al jurado. Fresnedo ganó por unanimidad. El jurado del concurso estuvo integrado por Luis Gonzales Aparicio (Mexico), Augusto Guzman Robles (Perú), Samuel Inman Cooper (USA) (Rodriguez Barilari 2015, 40).

Como el ganador del concurso no era ciudadano norteamericano, legalmente Fresnedo necesitó asociarse a un estudio de arquitectos en Washington DC para proceder con el plan y las habilitaciones de construcción. El estudio estaba conformado por las firmas: Justement, Elam, Callmer and Kidd, y la empresa constructora fue American Construction Co.

El edificio incluye distintas salas de reunión, biblioteca, servicios y una sala de Asamblea general con una capacidad para 300 personas en el volumen cilíndrico. La estructura de hierro para dicha sala permitía espacios abiertos con grandes luces. El otro volumen curvo que compone el edificio, de diez pisos de altura está formado por tres secciones: 1ra.: el basamento apoyado sobre *pilotis*; 2da: el desarrollo, que usa el muro cortina y pilares que general el ritmo vertical; 3ra: el techo hecho de láminas de concreto finas que tienen el fin de “esconder” la maquinaria.

Luego de que completara el diseño y realización de la obra arquitectónica, se contrató a Fresnedo para que estuviera a cargo de lo que se llamaba “decoración y alhajamiento” del segundo y décimo pisos del edificio (Fresnedo, 1965)⁴⁷, lo cual incluía todo el mobiliario y los interiores. Fresnedo cuenta⁴⁸ que estudió los proyectos de las salas de reuniones de las Naciones Unidas de Nueva York, pero también de las Organización de los Estados Americanos y del Departamento de Estado de Washington DC. Como estaba diseñando arquitectura para una organización internacional y con eso tuvo el gesto de integrar diferentes materiales provenientes de diferentes países del bloque panamericano.

⁴⁶ Las 58 propuestas presentadas provenían de Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, El Salvador, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay.

⁴⁷ entrevista a Cuadernos de “El Plata” (Pag.3)

⁴⁸ SAU 241 (1966) P.34

El respaldo de la Asamblea general incluía maderas de varios países de América Latina, en una actitud similar a la que tendría el MoMA en sus exhibiciones sobre América Latina, de una “una representación simbólica de la hermandad americana” (Boronat y Risso, 1981).

Sobre las obras de arte expuestas en el edificio, muchas de ellas no fueron elegidas por Fresnedo, sino que donadas por los países de América a partir de un pedido del Director de la OPS, Sr. Abraham Horwitz. Dichas obras fueron destinadas a decorar salones y despachos, pero antes fueron expuestas en la inauguración del edificio (Noticiario OPS, 1965). Honduras donó cuatro cuadros: “Composición” por Mario Castillo; “Policromía de Copán”, Lopez Rodenzo; “Retrato”, Max Auveda; y “Nocturno en la Ciudad”, Arturo Luna. De parte de México “Guanajuato”, por José Chavez Morado, entregado por el Embajador Hugo B. Margain. La Asociación de Fabricantes de Productos Farmacéuticos donó el cuadro del artista chileno Nemesio Antunez “Rayos Azules”. El Ministro de Salud de Canadá entregó un óleo abstracto del pintor de Montreal Jean McEwen. También hicieron donaciones Brasil “Nascimento de Vênus” - Manabu Mabe y Argentina “Tierra Argentina”, una escultura de Pablo Curatella Manes.

En el material gráfico archivado en el IHA se encuentran diversos planos y fotos del diseño de mobiliario desarrollado por Fresnedo. Por más que el propio autor lo haya descrito como “sumamente sencillo” (Fresnedo, 1965), no es menor su relevancia y registro, aún más en el contexto de la presente investigación.

El mueble de la recepción⁴⁹ ubicado en el hall de entrada está diseñado con sus detalles internos y externos incluyendo mármol negro en su base y tapa. Para el conjunto de mobiliarios de la biblioteca estaban especificados⁵⁰ escritorio de control, diferentes tipos de estanterías para libros y diarios, mesas para estudios individuales y dos tipos de silla (con y sin apoyo de brazos). Hay plantas generales nombradas “Furniture Layout”⁵¹ que ubican todo el equipamiento en cada una de las salas, bibliotecas y salones.

Las sillas de la Asamblea General merecen un destaque especial, ya que fueron pensadas a detalle para incorporar la tecnología de traducción simultánea, incluyendo la instalación de las cañerías para los equipos (Boronat y Risso, 1981, p.107). Fueron agrupadas de a dos unidades, con una estructura central anclada al piso, organizando los equipos entre las dos. Ese tótem estaba revestido en madera⁵², diferenciándose de la armazón metálica de la silla, 62 en Jacaranda y 28 en Peteriby (Peteribi), ambos árboles sudamericanos. El resultado del conjunto es un mar de sillas flotando en su ubicación, generando una sensación de liviandad general, “una gran pureza funcional y estética” (Fresnedo, 1966) mismo que con la gran cantidad de sillas. Todas las partes y detalles de ese conjunto están documentados: Pl. 7132 - Chairs Pedestal (Escala 1/1), Pl. 7123 -

⁴⁹ Pl. 8600 y Ft. 13875 - IHA - FADU - UDELAR.

⁵⁰ Pl. 8597 - IHA - FADU - UDELAR.

⁵¹ Pl. 8595 y Pl. 8696 - IHA - FADU - UDELAR.

⁵² Pl. 7126 - IHA - FADU - UDELAR.

medidas generales de las Sillas de la Asamblea y posibles maneras de apareamiento, PL. 7125 - Corte de la Silla con rellenos, estructura y sus capas (Escala 1/1).

Todos los muebles fueron fabricados por Knoll Associated, una de las empresas presentes en la exposición en el MoMA 1941, que según Fresnedo “produce normalmente una increíble gama de materiales y que además produce todo lo que un arquitecto pueda imaginar” (1966, p.34). Knoll Associated se transformaría en Knoll International recién en 1968.

El respaldo Panamericano

Una particularidad que queremos señalar que emergió durante el proceso de investigación fue el diseño del respaldo de la Asamblea General de la OPS, que en relatos de las hermanas de Román, recuperados por Boronat y Risso, dicen que se parece a un “órgano” de sala de conciertos, por lo cual decidimos seguir indagando en esta dirección, dado el vínculo de Fresnedo con la Música. Se destaca también porque parece ser un ejemplo de la “integración” o “síntesis” de las artes en una arquitectura de tipo institucional-diplomática. El respaldo está construido con maderas de varios países de América Latina, lo cual cumple con el espíritu del concurso original del edificio, que es la idea de Panamericanismo aplicada a la arquitectura de interiores.

Son múltiples los vínculos que se establecen entre las artes visuales y la arquitectura en las obras de Román Fresnedo, y también, las artes interpretativas también, en especial la música, disciplina que Fresnedo practicaba, como pianista y concertistas doméstico en su casa en Punta Ballena (Scheps en Alberti 2013). Román fue destacado en la música, “tocaba muy bien”, según su sobrina Nora Albanell. Había tomado lecciones de piano en Paraguay junto a su hermana y también frecuentaba las audiciones de Vaz Ferreira. Por su amistad con Milo Beretta, también músico, que está documentada en los cuadernos de Milo de sus últimos años de vida, Fresnedo frecuentaba conciertos y audiciones de música, llegando incluso a ser gestor de eventos musicales como presidente del Centro Cultural de Música entre los años 1952 y 1958.

Tanto según William Rey y Mariano Arana (2020 entrevistas), Fresnedo era un melómano (muy conocedor y asiduo a la música), lo cual se expresa también en sus obras plásticas abstractas. Esta integración que Fresnedo realizó no le era exclusiva, y forma parte del espíritu de los arquitectos y artistas de su generación. Aurelio Luccini dice en entrevista con Arana y Garabelli que llevó una sonata de Beethoven como inspiración para una obra arquitectónica. Como dice Nudelman, “los arquitectos de aquella época no eran sólo arquitectos, sino que practicaban más de una disciplina” (2020 entrevista) y esto nos habla de la formación basada en las bellas artes impartida por Josep Paul Carré (Medero & Nudelman, 2019)

No hay dudas que Fresnedo se inscribe en esta forma de entender las artes y la arquitectura como un todo integrado, con “preocupación por el desarrollo de un lenguaje arquitectónico” y muy centrado en la composición.

La pieza del respaldo está documentada a detalle, también en plano archivado en el Centro Documental del IHA (PL. 7131). Con esa pieza gráfica fue posible estudiarlo más allá de la “imagen de órgano”, viendo las partes que lo componen, sus dimensiones y secciones. La placa general está formada por 9 tipos de perfil de acero envueltos con láminas de madera que son nombrados con letras: A, B, C, ... Esas piezas se organizan en 18 paneles de diferentes combinaciones. La variación de los paneles empieza con una composición A A A A que varía para A D A A A D A con una segunda opción para H D H A H A H, va a A G D G D G... o también A A B I A A B I... Al analizarlos y re-dibujarlos en secuencia es visible una ritmización que va subiendo de complejidad, funcionando como diferentes ritmos que componen una canción.

Siendo un elemento compositivo fijo del edificio se lo ve como más que un ítem de carpintería, el respaldo se detalla y se presenta espacialmente como una obra de arte, una escultura compleja adosada al muro. Al analizar el planteo de sus partes en 2D se ve una secuencia del pensamiento compositivo y de la lógica constructiva, pero el impacto generado con el conjunto completo en 3 dimensiones es muy llamativo.

Gustav Dalhberg, el carpintero responsable por ejecutar el respaldo fue reconocido en 1965 en el Washington Building Congress⁵³ por su trabajo con madera en la sede de la OPS, descrita como “única de esta clase en la zona” (Noticiero OPS, 1965, p.8). Además del trabajo de Dalhberg, también se reconocieron a John Moore en la categoría de Piedra y Mosaico por “excepcional artesanía en la erección de una reja de granito negro en la pared de granito del edificio del salón de conferencias” y Cecil V. Sisk por su “habilidad y artesanía especiales, que no se emplean en construcciones comunes” en la categoría de Electricidad.

En relación a la integración que Fresnedo realiza en este edificio al diseño de equipamiento, y en particular, en el diseño del respaldo de la Asamblea general, es posible detectar trazos de la escuela torresgarciana en la concepción fundamental del diseño, “la estructura y la abstracción” y la búsqueda de la “pureza” en el arte y el diseño, donde hay artes con mayor grado de “elevación” que otras. Como decía Torres en una de sus conferencias (1944):

Muchas veces he dicho, que lo que realmente puede señalarse como un verdadero aporte al arte por parte nuestra; es decir, de los artistas modernos, era el concepto de estructura y de abstracción: de estructura de un nuevo ritmo, tema y, hasta, a veces, barriendolo de la composición. Elevando entonces, el rango de la pintura, a la categoría de la música y de

⁵³ Premiación de artesanía (Craftsmanship Awards) de una organización local existente desde el año 1956 hasta la actualidad, con la idea de hacer crecer y desarrollar los artesanos del área de Washington, reconociendo trabajadores entre 10 categorías.

la arquitectura, en sus más altas expresiones puras (Torres García en: Lorente Escudero, 2015: 21)

Lorente Mourelle dice sobre Leborgne que “hay un silencio, una espera y fundamentalmente una escucha de la música que emana de la piedra para luego producir la obra. La lección, pues, en este caso es reconocer el material, su naturaleza, su música, y a partir de ellos, y no antes, generar la obra” (Lorente Mourelle, 2015: 87). Más adelante agrega sobre la Vivienda Leborgne-Arocena, que “más que de integración entre artes y oficios, debe hablarse en este caso de una obra mayor que engloba diferentes actores y herramientas, donde Leborgne es sin duda el organizador. La comparación más justa es quizás la de una orquesta donde diferentes y calificados intérpretes con sus instrumentos ejecutan una obra bajo la dirección de una batuta que en este caso es la del propio Leborgne”

La pregunta acerca de ¿cuál sería la música que emana de la tierra que produjo los edificios que diseñó Fresnedo? y ¿cuál es la música que emana del diseño producido? pueden ser herramientas para reimaginar la síntesis entre las artes y el diseño arquitectónico en próximas obras a estudiar. Además, la metáfora del arquitecto como un “director de orquesta” es pertinente para el caso de Fresnedo y está para estudiarse las relaciones que estableció entre la arquitectura de sus viviendas personales (calle Suárez y Punta Ballena⁵⁴) con otras arquitectura y diseños que produjo.

Además, esta generación de artistas / arquitectos / diseñadores nos interrogan sobre las distinciones disciplinares y las especializaciones del diseño de hoy y sus grados de jerarquización de unas sobre las otras.

⁵⁴ Particularmente consideramos que es un tema futuro de investigación las relaciones entre música y arquitectura en su vivienda de Punta Ballena, dado que Fresnedo proyectó allí una sala de música, realizaba conciertos e invitaba a músicos a que tocaran allí. Varias personas han contado que el músico, compositor y profesor alemán Williem Kempf dijo que ese edificio fue uno de los mejores lugares en los que había tocado.

Caso 3- Diseño del Pabellón uruguayo para la Feria Mundial de Nueva York (1964) y creación del Centro de cultura uruguaya en la ciudad de Montevideo en Minnesota (1964).

Contexto particular

Román Fresnedo Siri se había trasladado a EE.UU. desde su contratación para el proyecto del edificio sede de la OPS en Washington, ganador del primer premio del concurso realizado el 1961. Empezó a desempeñar el cargo de agregado Cultural⁵⁵ de la Embajada Uruguaya en Washington, puesto antes inexistente. Durante los años siguientes Fresnedo tuvo “una magnífica labor de difusión sin precedentes” con actividades culturales también en la ciudad de Montevideo, Minnesota. Daba conferencias en colegios y liceos, presentaba películas y compartía textos de autores nacionales traducidos al inglés. Sus propuestas incluían también la creación de un Centro de Cultura uruguaya, la creación de un acervo y la traducción de un estudio sobre Artigas para dar a conocer su personalidad. En nota El País (1964) informa que el posible autor del libro sobre Artigas sería el historiador Prof. Juan Pivel Devoto. En ese contexto cabe señalar que en el mes de marzo de 1964 el entonces Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, el mismo Prof. Juan Pivel Devoto, dió posesión a los nuevos integrantes de la Comisión Nacional de Bellas Artes. El ministro propuso “dignificar la institución, dándole un marco de trabajo adecuado y los medios económicos necesarios”⁵⁶.

Consideramos pertinente traer aquí la pregunta de Giunta (2009) en relación a cómo la idea de internacionalismo se tornó sinónimo de nacionalismo:

¿En qué momento un término como internacionalismo pasó a designar que podría entenderse como una *forma de nacionalismo* que quería actuar en la escena internacional? ¿Cuáles fueron los programas institucionales y artísticos en los que estos proyectos se desplegaron? (Giunta, 2009:100)

A- Estado de la cuestión de los estudios sobre el caso/obra

De los tres casos trabajados por esta investigación, el Pabellón es el menos estudiado y con menos referencias disponibles. Está presente en el libro de Boronat y Risso (1981:112) se reproduce la imagen de un croquis hecho a mano y el texto dice “Realizó en 1964, un pabellón para Exposiciones del Uruguay en New York”. El croquis está también en el Catálogo del IHA (Alberti, 2013:50) sin mucha información, solo con fecha, ubicación y función. Por ese motivo este trabajo está más enfocado en una búsqueda de fuentes

⁵⁵ El vínculo aparece en la Lista Diplomática del Departamento de Estado de EE.UU.

⁵⁶ Diario El País (15/03/1964) - “Poderoso impulso da el Ministro Pivel a la comisión de Bellas Artes”

primarias y documentos de archivo que pueden armar el contexto y la historia alrededor del proyecto que del objeto arquitectónico en sí, que como se sabe, no se construyó.

B- Desarrollo de la información recolectada por la investigación

Para el año de 1964 estaba siendo preparada la Feria Mundial a realizarse en Nueva York entre 22 de abril y 18 de octubre, y, de vuelta, entre 21 de abril y 17 de octubre de 1965. Uruguay estaba considerado⁵⁷ desde el año 1961 para tener su pabellón, apareciendo en los listados de países confirmados, incluso con contrato firmado por su espacio. Según nota del diario El País⁵⁸ se había conseguido un terreno estratégicamente ubicado pero por “falta de diligencia” se perdió la oportunidad de participar de la Feria.

Según información de archivo del Ministerio de Relaciones exteriores, Fresnedo se encargó de elaborar un presupuesto del pabellón y de hacer recomendaciones para su proyecto. Se le encomendó a Fresnedo mantener reuniones en Nueva York en representación de la embajada para desarrollar el diseño y ejecución del pabellón para la Feria Internacional. Luego de dichas reuniones Fresnedo elaboró un informe (MRREE, 1962. Materiales de archivo) en el cual se detallan las instancias a juicio del arquitecto había que pasar para su elaboración. En la segunda página del informe que presenta Fresnedo a D. Bautista Ochoteco, encargado de Negocios de la embajada de Uruguay en Washington se explicita que “las conclusiones más importantes para nosotros, pueden resumirse en los siguientes puntos”

1) Programa del pabellón. 2) Costo del pabellón. 3) Proyecto. 4) Pedido de precios. 5) Construcción. El punto 3) plantea a su vez tres posibilidades. El proyecto de pabellón podrá ser realizado:

- a) por un Arq. de la Dirección de Arquitectura
- b) por concurso nacional
- c) por designación directa

Este informe, de primera mano de Fresnedo, corrobora la nota de prensa (El País, 1964) que decía que Fresnedo participó activamente “para que el Uruguay estuviese representado en la Feria de Nueva York.”.

Es de destacar en dicho informe algunas observaciones que Fresnedo hace de las posibilidades constructivas y arquitectónicas en Uruguay y Estados Unidos en relación a su experiencia con la OPS, por ejemplo:

⁵⁷ Documentos sobre la Feria pertenecientes a la Sociedad Histórica de Nueva York.

⁵⁸ Diario El País (13/09/1964) - Plásticas - “Gestión Cultural del Arq. Fresnedo”.

Respecto al proyecto en sí, debo recalcar, después de mi experiencia en Washington con el proyecto para el edificio de la *Pan American Heath Organization*, que todo proyecto desarrollado en nuestro país, carece de valor en éste. Todos los sistemas constructivos que son normales en el Uruguay, no lo son aquí. Las escalas usadas, y el sistema métrico decimal que nosotros usamos, no se usan aquí y prácticamente son ignorados. Los materiales de uso normal en este país, y sus especificaciones, son diferentes a los nuestros. (Fresnedo en MRREE, 1962. Materiales de archivo)

A continuación detalla los pros y contras de trabajar con elementos “fuera de la industria”, los costos asociados a esto, la asociación con un estudio norteamericano que el arquitecto uruguayo responsable del proyecto debería establecer, y las especificidades de la realización de los planos, los plazos y los costos.

El Pabellón

No hay referencia de la implantación del pabellón más allá de su propio predio, que por la expresión de sus límites demuestra una posible ubicación en una esquina (expresión de arco en el margen inferior izquierdo). El pabellón se ubica en el centro del terreno, circundado primeramente por una piscina/fuente con surtidores y en su borde más externo con espacio engramillado, base para dos especies arbóreas: *Cupressus pyramidalis* y Ceibos.

En la Planta Baja el acceso se da por una plataforma de entrada en granito⁵⁹ negro que tiene la mitad de su recorrido sobre el agua. Luego de las puertas de entrada se encuentra la escalera que lleva al visitante al nivel de exposiciones. Aún en Planta Baja se ubica un Snack Bar y un espacio de terraza abierta sobre el agua.

En Planta Alta se encuentra el espacio de exposiciones con una organización que propone dos recorridos: un circuito chico alrededor de pinturas y esculturas y un circuito largo pasando por los productos uruguayos lanas, cueros, mármoles, vinos, El Estado, Turismo, pescados, carnes, tejidos. Una escultura espacial en hilos de lana, de autoría de Fresnedo, ocupa la porción central de la fachada principal junto a la escalera de acceso al nivel de Exposiciones. En la fachada trasera hay un espacio destinado a oficina.

⁵⁹ En el informe presentado por Fresnedo (MRREE, 1963) dice que él propuso importar “mármoles y granitos uruguayos, pulidos, como una “muestra viva” de esos productos, que intentamos exportar a este país”. Aclara que ante esa propuesta se contestó que no, luego “preguntaron si eran similares en textura y color a los de EEUU, etc., si no podrían ser pulidos aquí, (esto involucra diversos transportes y mano de obra elevadísima, etc.) Contesté que no [aclara Fresnedo]. Que serían importados pulidos, pero que su colocación podría ser realizada por obreros americanos. Respondieron que si hacemos un pedido especial accederían a ello. Además, con respecto a este punto, hay que considerar el retiro de esos mármoles y granitos del pabellón y su vuelta a Uruguay, o el pago de los derechos y su venta aquí [Nueva York].

Todo el pabellón está estructurado en Perfiles I con pilares exteriores que soportan la losa del nivel de exposiciones y la cubierta y con modulación variada, siendo los vanos en el eje X menores que en el eje Y. No hay pilares intermedios y se alcanzan luces de 25,1m y 14,65m, totalizando 367 m² de área de exposiciones. Se puede decir que es una composición simple y de baja complejidad, de un Fresnedo que en ese momento estaba totalmente familiarizado con las estructuras en acero y sabía las implicancias y facilidad de trabajo con el material en EEUU (SAU, 1966, p.33), así como este tipo edilicio era apropiado para construcciones efímeras. Arquitectónicamente el Pabellón puede no ser novedoso o sorprendente, pero por las posturas previas de Fresnedo frente a otros proyectos, el edificio parece funcionar correctamente como soporte para lo que de hecho debería destacarse, la representación de Uruguay y de sus productos.

De este caso se entiende que todavía hay que explorar: las posibilidades constructivas, estudiando la estructura de pilares, vigas y sus dimensiones. También se puede analizar el dimensionamiento de cerramientos y de posibles interferencias en fachada; alturas de muros internos y composición del espacio para recibir la exposición; tipo de cubierta, posible iluminación y acabado de cielorraso.

Antecedentes de pabellones en la arquitectura en Uruguay

Un antecedente que consideramos relevante mencionar en el diseño de arquitectura para exposiciones es el stand que realizó Rafael Lorente Escudero para la empresa de la industria de la construcción Debernardis en 1955. Este fue proyectado para la Exposición del Centenario en Montevideo. En una actitud de mostrar en el propio stand los materiales de revestimiento o los “elementos prefabricados para cubiertas y losas”, Lorente Escudero “los integró al proyecto, demostrando sus reales posibilidades estéticas y constructivas”

Para el mencionado pabellón de Debernardis se contó con la colaboración del artista y diseñador Julio Uruguay Alpuy, quien realizó un mural de gran escala de colores primarios y estructura abstracta en diálogo con la arquitectura del pabellón.

Es destacable para nuestra investigación la actividad de Alpuy como carpintero y su radicación en Nueva York en 1964. Se observa en el artículo de Loustau (1980) en la revista Arquitectura la obra de Alpuy expuesta en la sala de exposiciones de la OEA en una foto en donde aparecen Román Fresnedo, Juan Felipe Yriart y Emilio Oribe.

Julio fue un artista muy prolífico, por realizar dibujo, pintura, grabado y carpintería. Se puede apreciar en su producción una variedad de obras creadas en un mismo espíritu; entre ellas, trabajos de artes aplicadas -muebles y objetos varios de uso cotidiano- y también esculturas y tallas en madera con un estilo muy personal, dentro de una misma visión de la tradición Constructivista (Torres Andrada, Marcos A. En (2019:42) Alpuy, J.,

Aguerre, E., Lorente, M. R., & Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Alpuy siempre realizó tareas de carpintería, por lo que tenía un conocimiento cabal de este oficio que aplicó luego en sus obras, en la etapa de collages y construcciones en madera realizadas en Nueva York a partir de 1964 (Lorente Mourelle, 2015: 119).

Fresnedo como Agregado Cultural en Washington DC

Román Fresnedo, desde su rol de Agregado cultural en la embajada de Uruguay en Washington (1962-63), podemos decir que tuvo un rol similar al del departamento de Asuntos culturales en la OEA. Mientras se construía el edificio de la OPS, que si estaba en clara alineación con los objetivos de la Alianza para el Progreso, las actividades culturales que organizó se orientaron a difundir la cultura artística uruguaya en Estados Unidos. Es más, en su conferencia sobre la OPS, deja en claro que tomó referencias de la salas de la OEA y de las Naciones Unidas para realizar el diseño de la OPS.

En este marco, la cultura (en sentido restricto) pasó a ser cada vez más un territorio deliberativo para la socialización de las ideas y, por lo tanto, propicio para los intercambios sociales y para las relaciones intersectoriales. En él tuvieron oportunidad de manifestarse, por medios propios de las disciplinas culturales, los cambios que internamente estaban produciéndose en la sociedad, particularmente los referentes a la creciente liberalización de las conductas y a las diversas formas de transgresión que comenzaron a actuar sobre las rutinas sociales establecidas. Esos medios específicos - de los cuales los escritores, dramaturgos, músicos, artistas, eran operadores privilegiados - incorporaron entonces nuevas figuras de la información y la comunicación, como la del empresario editorial, la del comunicador televisivo y la del **gestor cultural**. (Peluffo, 2018: 20)

Las circulaciones de Fresnedo por Estados Unidos cobran más sentido de ser analizadas hacia 1964, cuando el edificio de la OPS está en construcción y comienza a realizar actividades culturales. Es relevante destacar como las obras de Torres García y sus discípulos empezaron a tomar el lugar de representaciones del arte uruguayo fuera de fronteras, inclusive como obras murales en embajadas uruguayas en el mundo, como el caso de la Argentina.

En el Diario El País (13/09/1964) en la sección Plásticas está publicado el artículo "Gestión Cultural del Arq. Fresnedo". Además de exaltar el trabajo de Fresnedo en su actividad de Agregado Cultural, se detalla una lista de los artistas que donaron obras a instituciones en Estados Unidos, promovidos por la gestión de Román Fresnedo:

PINTURA: Vicente Martin , Amalia Nieto (donación), Americo Spósito, Juan Ventayol, Norberto Berdiá, J. Paez, H. Nantes, W. Marchand, Jorge Damiani, Rubens Montani, José Perinetti, Raúl Pavlotzky, Manolo Lima.

GRABADO: Teresa Vila, Raúl Cattelani, Adolfo Pastor, Claudio Silveira Silva y Margarita Mortarotti

FOTOGRAFÍA: Alfredo Testoni J. César Trobo

Jaime Nowinsky, Taller Sótano Sur

CERÁMICA: Enrique Silveira y Jorge Abdondanza (dice Civic Museum - Minnesota, EEUU).

ALHAJAS: Piria y Jauregui

Aquí volvemos al rol de Gómez Sicre como aglutinador de la idea de un arte latinoamericano, y consideramos que sería interesante a futuro analizar en qué medida Gómez Sicre interactuó con Fresnedo en Washington o no, en la colaboración y gestión de donaciones de obras de arte provenientes de Uruguay a Estados Unidos.

Para poder entender los debates que se daban en los años 60 en relación a la intervención de los Estados Unidos en América Latina y el rol que jugaban las artes y el diseño allí es relevante convocar a Luis Camnitzer, artista uruguayo-alemán radicado en Estados Unidos, en clara oposición a las políticas norteamericanas y a Gómez Sicre⁶⁰.

La estrategia que desplegó Gómez Sicre fue la de contratar artistas como asistentes curatoriales, lo cual los habilitó a viajar, exhibir y estudiar en los Estados Unidos. Y cuando ya no pudo costar más asistentes encontró puestos de medio tiempo en la OEA para artistas. Ramon Osuna lo describió como un “Diaghilev del arte latinoamericano” (Gordon, 2012: 23). Basado en el éxito de las exhibiciones mensuales, en 1957 Gómez Sicre persuadió a la OEA para crear un fondo de adquisición y en 1960 la OEA construye un sitio de exhibiciones permanente (Gordon, 2012:22).

Es interesante analizar a Fresnedo, en un gesto similar al de Gómez Sicre, quien logró que artistas uruguayos donen sus obras a colecciones en Estados Unidos. Por lo que hemos podido rastrear, existen obras de dichos artistas en colecciones de museos de Minnesota, lo cual constituye una nueva línea de investigación⁶¹.

En relación a los medios de difusión que tenían las artes latinoamericanas en Estados Unidos, es relevante mencionar a la revista *Américas*, en la cual Gómez Sicre fue

⁶⁰“Nunca escuché a nadie decir algo lindo acerca de él. Siempre pensé en Gómez Sicre como un gusano traicionero” (Gordon, 2012: 20). La traducción es nuestra: “I’ve never heard anyone say anything nice about him. I always thought of Gómez Sicre as a treacherous worm.”

⁶¹ En relación a la circulación de artistas uruguayos en el mundo, se hace el registro también de exposiciones de artistas uruguayos el 1964, realizados en el exterior:

- Exposición Colectiva de Artistas Uruguayos *Pallazo delle Esposizione*, Roma.
- Pintura Uruguaya Contemporánea, Taormina, Italia.
- Pintores uruguayos. Sala de Exhibiciones Departamento de Estado. Washington, EEUU (bajo la responsabilidad de Román Fresnedo Siri en su trabajo como Agregado Cultural).

colaborador sobre todo en el primer período (1949-1959) dirigido por Kathleen Walker. De 1963 a 1968 la revista tuvo una “fase cultural” liderada por Guillermo de Zéndegui. (Gordon, 2012: 357). Destacaremos a continuación un pasaje de Gordon (2012) en donde describe el perfil de la revista y uno de sus artículos de 1949, que presentaba a la ciudad de Montevideo en Minnesota:

Durante la primera década, Walker puso desplegó un marco discursivo que se mantuvo en la revista a través del período de la Guerra Fría. Bajo el consejo editorial, la revista trató de promover imágenes positivas de América Latina focalizándose en cultura, educación y trabajo y la vida en familia. En los primeros años especialmente, Walker trajo una luz y un tono de buen humor en la revista, que presentaba al panamericanismo como una parte y parcela de la sana curiosidad del mundo. Varios artículos en la revista están repletos de humor y juego de palabras [y como ejemplo señala], el título de un artículo, “Montevideo...Minnesota That Is” (Sept 1949), sugiere algunos de los usos de la sorpresa de la revista.⁶²

Es posible que la representación de Uruguay en la Feria Mundial de Nueva York de 1960-64⁶³ no era una prioridad frente a la situación de crisis económica que se vivía en el país. La “falta de diligencia”, motivo de la no participación de Uruguay en la feria, que se acusa en la nota de prensa del Diario El País (1964)⁶⁴, parece también estar teñida por una crítica política.

Fresnedo Siri en vida dedicó mucha energía a dar a conocer Uruguay a las audiencias del arte en Estados Unidos. Dicha actitud no puede verse aislada del contexto político entre las naciones. Como veíamos anteriormente, EEUU había diseñado políticas bien precisas de intercambios entre las naciones americanas, que privilegiaban la circulación de cierto tipo de arte y diseño.

⁶² La traducción es nuestra.

⁶³ la discusión respecto a la participación de Uruguay en la feria mundial duró todo este período, a juzgar por la carpeta correspondiente archivada en el Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores.

⁶⁴ Diario El País (13/09/1964) - Plásticas - “Gestión Cultural del Arq. Fresnedo”.

Exhibiciones MoMA

En relación a la última pregunta de investigación que nos hacemos en el proyecto: “¿Por qué la obra de Fresnedo como Arquitecto nunca fue expuesta en el MoMA?” hemos podido acercar algunas respuestas que aclaran el panorama.

La no inclusión de la obra de Fresnedo en la muestra de 1955 “Latin American Architecture since 1945” puede estar relacionada a los vínculos entre Sigfried Giedion y Antonio Bonet, según Jorge Nudelman (en entrevista 2020).⁶⁵ Antonio Bonet fue nombrado delegado por Uruguay para el CIAM de Bérghamo (1949), lo cual está documentado en correspondencia que mantienen con Gideon, las cuales fueron traducidas por Gomez Gavazzo (archivo IETU). Esta correspondencia denota un vínculo estrecho entre Bonet y Gideon que muy probablemente impactará en la presentación de su obra en bibliografías y exposiciones posteriores.

En relación a la exposición retrospectiva de 2015 “Latin American Architecture in Construction 1955-1980” sabemos que Carlos Eduardo Comas tuvo la intención de incluir el edificio proyectado por Fresnedo para el Hipódromo de Porto Alegre (1942), pero por el recorte temporal de la exposición este no pudo ser incluido. Esta posición de Comas de valorar la obra de Fresnedo es notoria a partir de su trabajo “Arquitecturas Cisplatinas” (Canez, 2004).

Aparentemente, el equipo docente del Instituto de Historia de la Arquitectura de la FADU-Udelar encargado de profundizar sobre la selección de obras de Uruguay (Jorge Nudelman y Mery Mendez), que ya venía diseñada por Francisco Liernur y Barry Bergdoll, no tuvo gran injerencia para poder hacer modificaciones. Según Nudelman (en entrevista 2020), el edificio para la Comisión Honoraria de Lucha Antituberculosa diseñado por Fresnedo (1959) podría haber sido parte de la exhibición de 2015, pero se priorizaron otras arquitecturas a ser exhibidas. Es evidente que las selecciones para muestras son siempre fracciones que cuidan cierta línea argumental o guión curatorial que deben respetar.⁶⁶

El guión de la exhibición de 1955 estaba a grandes rasgos centrado en “descubrir” que en América Latina se producía una arquitectura moderna equiparable a la producida en Estados Unidos y Europa, promocionando lugares a ser visitados, y además que las condiciones climáticas ofrecen beneficios para ciertas tecnologías constructivas. Mientras

⁶⁵ Existe correspondencia de Gideon a Bonnet traducidas por Gómez Gavazzo en el archivo del IETU.

⁶⁶ Lo que respecta a las exhibiciones del MoMA y la presencia o ausencia de Fresnedo, como de otros arquitectos, se puede explicar desde distintas perspectivas a seguir profundizando, entre ellas:

- 1- los guiones de las exhibiciones diseñados por los curadores.
- 2- los recortes temporales de variedad de criterios.
- 3- las relaciones interpersonales.
- 4- las preferencias y los gustos de curadores y auspiciadores.
- 5- el hecho de que las selecciones son siempre selecciones y que genera la idea de que hay obras dentro y otras fuera.

que en 2015, la exhibición se centró en el tema del “desarrollismo” y como ciertos programas edilicios, fundamentalmente públicos, como hospitales, escuelas, cooperativas de vivienda, y diseño de espacios públicos tienen grados de innovación constructiva que les son específicos a dichas obras y creadores provenientes de países específicos, como es el caso de la cerámica armada de Dieste, que fue central para la exposición toda. En qué medida las relaciones entre artes y diseño de comunicación visual y de mobiliario están o no plasmadas en dichas exhibiciones es un tema a seguir investigando.⁶⁷

Más allá de que Fresnedo no haya formado parte como arquitecto de la lista de obras presentadas en el Museo de Arte Moderno, ni en la exposición de 1955, ni en la de 2015, podría argumentarse que en realidad participó como asesor indirecto para la selección de 1955, dadas las cartas del archivo del MoMA en donde se explicita que Fresnedo pretendía enviar fotografías de su propia arquitectura de otros arquitectos uruguayos y que documentan que existieron conversaciones con la directiva del museo respecto al arte y la arquitectura uruguaya (MoMA, 1942. Materiales de archivo Brazil Builds)⁶⁸.

En el caso de 2015, Fresnedo no fue una prioridad para la selección de la muestra, por ser considerado “un arquitecto de otra época” en el sentido del tipo de formación que traía y el tipo de arquitectura que había producido, que si bien es muy diversa, frente al paradigma desarrollista que predominó en la exposición del 2015, se optó por exhibir obras que cerraran bien el relato a contar, como en general se opta en las exhibiciones de museos como el MoMA.

Interesantemente, en lo que respecta a la historia de las exhibiciones, en 2015, mismo año que la exposición del MoMA “Latin America in Construction. Architecture 1955-1980” se trasladó la exhibición sobre Román Fresnedo Siri, que se había inaugurado en el Museo Nacional de Artes Visuales (2013), iniciativa de Cecilia Ortiz de Taranco, al edificio de la Organización Panamericana de la Salud, en conmemoración de los 50 años de su inauguración.

Según Cesio (2020 entrevista), la obra de Fresnedo “no entraba en el discurso ortodoxo del movimiento moderno, porque él miraba a la arquitectura de otra manera”. No obstante, pueden identificarse “gestos” de arquitecto típicamente afiliado al movimiento moderno y al estilo internacional, pero que claramente no los replicaba, sino que los adapta a las condiciones locales. La fascinación por los medios de transporte, como los automóviles, barcos y veleros, los cuales diseñaba, y en el caso de los últimos realizaba y

⁶⁷ Un arquitecto del medio uruguayo, con obra pública y moderna, y con alto grado de involucramiento con las artes, que tampoco fue presentado en la muestra del MoMA de 2015 fue Rafael Lorente Escudero, que inclusive entraba dentro del paradigma del “desarrollismo” en América Latina a través de las cooperativas de vivienda en Uruguay (ANCAP).

⁶⁸ La carta de Miss Courter a Miss Henrich dice respecto de Uruguay. “Román Fresnedo seemed to think that there was a good deal of interesting work in and around Montevideo. He agreed to send me small photographs of his own and other people’s work, I have not heard from him since he went back, but will write to him this week reminding him of his promise” (MoMA, 1942. Materiales de archivo)

competía en regatas con ellos⁶⁹. La actividad náutica de Fresnedo no es algo únicamente anecdótico, teniendo en cuenta la cantidad de metáforas náuticas que existen en la arquitectura moderna uruguay.⁷⁰

En definitiva, consideramos que un hilo conductor en las participaciones de Fresnedo en EEUU, sumado a las exposiciones de artistas uruguayos en Minnesota, es el de constantemente promocionar las materias primas, las artes y las arquitecturas producidas en Uruguay.

Comprender que la preocupación por la composición y el diseño arquitectónicos no fueran un centro de interés para los historiadores de la arquitectura en el Museo de Arte Moderno ni en el Instituto de Historia de la Arquitectura rebautizada FADU en 2015, explica, según Nudelman (2020), que arquitectos de la generación de Fresnedo no se presentaran en la exhibición del MoMA 2015.

⁶⁹ Matías Fresnedo Pittaluga era importador de automóviles Franklin a Uruguay, fabricados en Estados Unidos. (Fernando Aguirre, 2020 entrevista)

⁷⁰ Margenat, J. P. (2001). *Barcos de ladrillo: Arquitectura de referentes náuticos en Uruguay, 1930-1950*. Montevideo: Autor.

CONCLUSIONES

En los tres casos analizados observamos escalas de proyecto y programas bien distintos: mobiliario (sillas), edificio institucional (edificio OPS) y expositivo efímero (Pabellón).

Las distintas escalas del proyecto tienen en común el hecho de ser objetos de exhibición, como las sillas y los espacios para la exhibición, como claramente es el pabellón, y en menor medida el edificio de la OPS, cuyo programa responde a las necesidades de un organismo internacional, pero que también debía incorporar a las artes en el proyecto, tal como lo había hecho el edificio para las Naciones Unidas o en de la Organización de Estados Americanos.

En los tres casos podemos decir que Fresnedo proyecta la arquitectura (edificio OPS y Pabellón), el mobiliario (mobiliario OPS y sillas MoMA) y obra artística (sillas como objeto de arte a ser presentado en el museo, respaldo-escultura de la Asamblea general de la OPS, escultura de ovillos de lana para ser exhibida en el pabellón).

Agregamos, que para las tres escalas de proyecto estudiadas, no parecerían distanciarse mucho de su forma de proyectar para Uruguay u otras latitudes. La búsqueda por el diálogo entre distintas disciplinas de arte y el diseño es una constante en las obras analizadas.

Concluimos que en los tres casos de estudio seleccionados aparecen asociaciones de las premisas del panamericanismo, con una expresión material metafórica en cada caso: para las sillas ganadoras del concurso del MoMA (1941) son las cinchas de cuero la representación de las materias primas uruguayas a ser exportadas; en el caso de la OPS son la colección de maderas de distintos países de América Latina que conforman el revestimiento del respaldo-escultura de la sala de la Asamblea general; y finalmente en el Pabellón son los pisos de mármoles y granitos que revestían los pisos como “materia viva” (Fresnedo en MRREE, 1963, Material de archivo).

Constatamos también que la integración de materiales autóctonos regionales era una actitud que Fresnedo venía desarrollando desde los años 40, cuando se presentó al Máster en Columbia University (Nueva York), en su carta de postulación aclara su interés por “nuevos materiales” asociados a “nuevas formas y métodos de vida”, aclarando también que en América del sur había poco acceso al acero para la construcción. Esta acotación también nos llevó a pensar que tanto en los tres casos estudiados, su interés por producir y viajar a Estados Unidos estuviera relacionado a la construcción en acero, que queda plasmado tanto en las sillas del concurso del MoMA, ambas con marcos de acero, como en el diseño estructural de la OPS y en el Pabellón.

Bibliografía

Abbondanza, J. (20 abril, 2013). María Luisa Torrens: el adiós a una notable crítica. *El País*. Recuperado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41510>

Alpuy, J., Aguerre, E., Lorente, M. R., & Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (Uruguay). (2019). *Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)*.

Arheim, R. (2009). *The Dynamics of Architectural Form*. Oakland: University of California Press.

Aldrighi, C. (2007). *La intervención de Estados Unidos en Uruguay (1965-1973)*. Montevideo: Trilce.

Alberti, M.; Cesio, L.; Mazzini, A; Ortiz de Taranco, C. (2013) *Román Fresnedo Siri*. Montevideo. Facultad de Arquitectura, Udelar

Articardi, Juan. (2004). "Propuestas urbanas de Román Fresnedo Siri". Tesis. Universidad Politécnica de Madrid y Universidad de la República Oriental del Uruguay.

Barrán, J. P. (2004). *Los conservadores uruguayos, 1870-1933*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.

Berger (2005), J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benech, E.. (1992). "Relación entre la arquitectura y las artes plásticas en su actividad profesional". Monografías *Elarqa* n° 3 Año 2 - Mario Payssé Reyes. Montevideo: Dos Puntos.

Bergdoll, Barry. (2014). "Good Neighbors: MoMA and Latin America, 1933-1955," in Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, and Jeremie Michael McGowan (eds.), *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*. Zurich: Lars Müller Publishers, 113-28.

Bichinho Corrêa Oliveira, N. (2016). "Urbanismo e artes visuais no Palácio de la Luz de Román Fresnedo Siri". *Seminário docomomo Brasil. O campo ampliado do Movimento Moderno*. Recife, 17 a 22 de Abril. <http://docomomo.org.br/seminario2016>

_____. (2018) Conjunto habitacional Cerro Sur: Román Fresnedo Siri. Orientadora: Cláudia Piantá Costa Cabral. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, BR-RS, 2018. Disponible en <http://hdl.handle.net/10183/184293>

Biggs, M.; Büchler, D. (2010). "Oito critérios para a pesquisa acadêmica em áreas de prática projetual". En: Revista *Pós* v.17 N.27 , São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Boan, N. (2016). "El ojo de la ballena. La casa de veraneo de Román Fresnedo Siri". Trabajo monográfico para el curso: *Puertas Adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Diploma de especialización en proyecto de mobiliario. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Udelar.

Bonti Derregibus, Pablo. (2004). "La vivienda individual en la obra del Arq. Román Fresnedo Siri". Tesis. Universidad Politécnica de Madrid y Universidad de la República Oriental del Uruguay.

BMR. Productora cultural. (2018). "Escultores Iluminados" en Revista *Tu casa aquí*. Nro 5, Año 7, p. 48. Disponible en: https://issuu.com/dlorenzogallito/docs/tca_mayo18

Cabral, Cláudia Piantá Costa. (2010). Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 117.00, Vitruvius, fev. 2010 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.117/3376>>.

Canez, A. P., Comas, C. E., Boher, G. (2004). *Arquiteturas cisplatinas: Roman Fresnedo Siri e Eladio Dieste em Porto Alegre*. Porto Alegre, RS: UniRitter, Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Cesio, L., Farkas, M., Sprechmann, M., Sterla, M. (2019). "DOSSIER. PROYECTO CAVIGLIA. El rol del sector privado en la conformación de un campo del diseño en Uruguay a través de un archivo de empresa." *Vitruvia. Revista del IHA*. Año 6. N°5. FADU, Udelar.

Centro Cultural Alliance Française. (2012). *Jeanne Mandello. Imágenes de una fotógrafa exiliada*. Del 6 de setiembre al 13 de octubre. Montevideo.

Cigliano, J. Hartman, G. *Pencil Points Reader: Selected Readings from a Journal for the Drafting Room, 1920-1943*. Princeton Architectural Press. 2004.

Da Silva Weizenmann, Jamile María. (2008). "A Arquitectura de Román Fresnedo Siri (1938-1971)." Tesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

De Betolaza, Alberto. (2004). "La representación moderna de las Instituciones hacia 1940: el aporte de Román Fresnedo Siri." Tesis. Universidad Politécnica de Madrid y Universidad de la República Oriental del Uruguay.

Eisenman, P. (2006). "The Formal Basis of Modern Architecture" Dissertation 1963. Zurich: Lars Müller Publishers.

Fresnedo, R (1966). "Disertación del Arq. R. Fresnedo Siri en ocasión de la exposición del proyecto para la Organización Panamericana de la Salud en el Hall de la Facultad de Arquitectura". Revista *Arquitectura* Nro: 241, 32-34.

Gordon, M. (2012). "Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976". Tesis. Austin, Texas: University of Texas.

García Esteban, F. (1967). "Obras del Arquitecto Román Fresnedo Siri". Revista *Arquitectura* Nro: 242, 2-5.

House Beautiful. (1941). "Industrial Design competitions". *House Beautiful*, october.

Hojman, M. (2015). «El vértice del Boulevard. El Monumento a Luis Batlle Berres y su entorno». Revista *Vitruvia* . N 2. IHA, FADU, Udelar, Montevideo. Disponible en: http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2015/12/Vitruvia02_WEB.pdf

_____ (2017). "Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Intercambios rioplatenses en un contexto latinoamericano en crisis". Tesis. Maestría en Ciencias Humanas (opción estudios latinoamericanos). Montevideo: FHUCE (Udelar).

Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA). (1995). *Art decó en Montevideo*. Montevideo: Facultad de Arquitectura (Udelar)

Institut für Auslandsbeziehungen. (2019). *El mundo entero es una Bauhaus*. Magazine No 4. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes. Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Liernur, J. F., & Aliata, F. (2004). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: AGEA.

Lorente, M. R. (2015). *Arte y arquitectura en Uruguay, 1930-1970*. Montevideo: Fondo Concursable para la Cultura, MEC.

Loustau, C. (1980). "Román Fresnedo Siri". *Revista Arquitectura* Nro. 248, 31-39.

Medero, S. & Nudelman, J. (2019) "Josep Paul Carré y el "Movimiento Arquitectónico Moderno". Congreso Internacional Beaux-Arts. *Arquitectura en América Latina 1870-1930*. 10 al 13 de abril. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Mandello, J., Díaz, L., & Alliance Française de Montevideo. (2012). "Imágenes de una fotógrafa exiliada": Jeanne Mandello; Centro Cultural Alliance Française, temporada cultural 2012, del 6 de setiembre al 13 de octubre de 2012.

May, T. (2010). *Between genealogy and epistemology: Psychology, politics and knowledge in the thought of Michel Foucault*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press.

Maiztegui, C. L. R. (2008). *Orientales: Una historia política del Uruguay*. Montevideo: Planeta.

Marques, V. (2016). "Integração plástica : os murais na arquitetura moderna de Leborgne, Payssé e Bayardo". Tesis de Maestría. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura.

Méndez, M. & Nisivoccia, E. (Coord.). (2017). *Mario Payssé : o el arte de construir : 1940-1980* (catálogo de exposición). Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (IHA) & Museo Juan Manuel Blanes.

Montes Serrano, C., Galván Desvaux, N., Moral García, A. (2019). "Trabajando con maquetas: Eero Saarinen y Charles Eames en la Organic Design Competition, MoMA, 1941." *Ega*, 24, 37, 26-35.

Nahum, B. (1994). *Crisis política y recuperación económica: 1930-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Nelson, G. (Ed.) (1953). *Chairs*. Interior Library No. 2. New York: Whitney Publications

Noticario OPS. (1965). Boletín de información. Oficina de Información Pública. Washington D.C.

Noyes, Eliot. (1941). *Organic design in home furnishings*. New York: The Museum of Modern Art.

Nudelman, J. (2015). "El efecto 52". En: Universidad de la República (Udelar). *Vitruvia: Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura*, Montevideo: FADU, Udelar.

Palacio Legislativo. (1975). *El aporte de la mujer uruguaya a la cultura*. xMontevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.

Pagano, A.; Parallada, A. y Salgueiro, J.M. (2015). "Román Fresnedo Siri, diseño de mobiliario y significados en transformación. Una propuesta didáctica basada en el asiento RF1." In Premio Julio Vilamajó - Edición 2015. Montevideo: Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de la República.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology. Humanistic themes in Art of the Renaissance*. Oxford: Icon Editions.

Peluffo, L. G. (2018). *Crónicas del entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Banda Oriental.

Pérez, B. E. (2019). *Arte y política: Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú.

Piovani, J.I. (2018). "Reflexividad en el proceso de investigación social: entre el diseño y la práctica." *En: ¿Condenados a la reflexividad? apuntes para repensar el proceso de investigación social / Nicolás Aliano ... [et al.] ; compilado por Leticia Muñiz Terra y Juan Ignacio Piovani - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.*

Polleri, A. (1961). *Sobre la ley de Decoración de los Edificios Públicos*. Montevideo: Sindicato de Artistas Plásticos del Uruguay (fundada el 18 de junio de 1945).

Porley, C. (2019). *El coleccionista: Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Montevideo: Estuario.

Porley, C. (2020, junio, 5). Imágenes modernas de niñas invictas. *Brecha*. Recuperado de <https://brecha.com.uy/imagenes-modernas-de-ninas-invictas/>

Ranciere, J. (2011). *El Destino de las Imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Rodríguez Barilari, Ramiro. (2015) "Un arquitecto Uruguayo en Washington. Román Fresnedo Siri cincuenta años después." Revista *Arquitectura* Nro 271. 39-45.

Rowe. C. (1978) *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Salinas Flores, O. (2014). "Organic Design, MoMA 1940: the breath of modernity reaches Latin America." *Blucher Design Proceedings*, 1, 1, 490-493.

Satué, E. (1994). *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Medellín: Alianza Editorial.

Sierra, C. (2015). *Carlos Quijano y Marcha: Una visión transformadora del Uruguay y América Latina (1939-1974)*. Montevideo: Ediciones Brecha

Stebniki, J y Tarallo, M. (2018.). *La enseñanza del diseño de comunicación visual en Uruguay una revisión crítica de su historia reciente (1985-2015)*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Torello, G. (2018). *La conquista del espacio: Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú.

Torres-García, J., Pérez-Oramas, L., Alberro, A., Museum of Modern Art (Nueva York), Fundación Telefónica, & Museo Picasso Málaga. (2016). *Un moderno en la arcadia*. Madrid: El Viso.

Entrevistas

Arana, Mariano (2020). Entrevista de Pablo Muñoz (via telefónica)

Boronat, Yolanda y Risso, Marta (2020). Entrevista de Pablo Muñoz y Nathália Bichinho (presencial)

Cesio, Laura. Entrevista de Pablo Muñoz (via telefónica)

Del Castillo Lussich, Antonio. Entrevista de Pablo Muñoz (via Zoom)

Di Maggio, Nelson. Entrevista de Pablo Muñoz (via telefónica)

Mazzini, Andrés. Entrevista de Pablo Muñoz (presencial)

Rey, William. Entrevista de Pablo Muñoz y Nathália Bichinho.

Sanguinetti, Emma. (2020). Entrevista de Pablo Muñoz (via mail)

Materiales de archivo

Museum of Modern Art (Nueva York)

MoMA. (1940). Department of Industrial Design. Paneles de presentación de Román Fresnedo al concurso de mobiliario.

MoMA. (1941) "Additional Material for Latin American Industrial Design Competition - Contract #NDcar-19" (La traducción es nuestra). MoMA archives. Collection EMH. Serires.Folder: V.I.C.

MoMA. (1941-42). Department of Painting and Sculpture. File de la Pintura "Composición" (1932) de Joaquín Torres García.

MoMA (1942). Exhibition files_213.2_Brazil Builds Files. Correspondencia de Miss Henrich a Miss Elodie Courter cc. Mr. Wheeler. Fecha: 15 de Enero 1942. Tema: South American Architecture.

Museo Nacional de Artes Visuales (Acervo biblioteca) (Montevideo)

Amigos del Arte (1952). Exposición retrospectiva de Pablo Serrano (folleto de exposición).

Ministerio de RR.EE. (MRREE) (Montevideo)

MRREE (1962) Archivo Histórico - Diplomático Sub Fondo Legaciones y Embajadas - Sección Embajada de la ROU en EE.UU. Feria Mundial de Nueva York - Año 1964 - Caja 9 / Carpeta 9.

Anexos

Anexo 1: Prototipo publicación web (Indicaciones: descargar la carpeta completa e ingresar por index.html con cualquier navegador web)

Anexo 2: Prototipo publicación impresa

Anexo 3:

Imágenes axonométricas y secciones de estudio del respaldo de la Asamblea general de la OPS dibujados por Nathália Bichinho.

Imágenes axonométricas y geometrales del Pabellón uruguayo para la Feria Mundial de Nueva York (1964) dibujados por Nathália Bichinho.

Anexo 4: ilustraciones de Camilo Mejías.

Anexo 5: Materiales de Archivo MoMA 1

MoMA (1941). "Additional Material for Latin American Industrial Design Competition - Contract #NDcar-19". MoMA archives. Collection EMH. Series. Folder: V.I.C.

MoMA (1942). Exhibition files_213.2_Brazil Builds Files. Correspondencia de Miss Henrich a Miss Elodie Courter cc. Mr. Wheeler. Fecha: 15 de Enero 1942. Tema: South American Architecture.

Anexo 6: Materiales de Archivo MoMA 2

MoMA. (1941-42). Department of Painting and Sculpture. File de la Pintura "Composición" (1932) de Joaquín Torres García. Transcripciones y traducciones de los documentos en el File de la Pintura.

Anexo 7: Materiales de archivos correspondientes al Ministerio de RR.EE. Archivo Histórico - Diplomático. Sub Fondo Legaciones y Embajadas - Sección Embajada de la ROU en EE.UU. Feria Mundial de Nueva York - Año 1964 - Caja 9 / Carpeta 9.

Anexo 8: Nominación del edificio OPS. *Government of the District of Columbia. Historic Preservation Office. Historic Preservation review board application for the historic Landmark or historic district. (24/10/2019). Building: Pan American Health Organization.*

Anexo 9: Lista de libros donados por Adolfo Sommer Smith a la biblioteca de ORT

Anexo 10: Bibliografía específica sobre Fresno