

ARGENTINA. ARQUITECTURA PARA UN SIGLO DE EXPOSICIONES 1829 A 1933 *

ARGENTINA. ARCHITECTURE FOR A CENTURY OF EXHIBITIONS 1829 A 1933

Gustavo A. Brandariz **

Anales del IAA #44 - año 2014 - (191-203) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 3 de noviembre de 2014 - Aceptado: 25 de marzo de 2015.

■ ■ ■ Durante el Siglo XIX, las “grandes exposiciones” fueron importantes medios de difusión y de promoción del perfeccionamiento industrial y, al mismo tiempo, generaron un movimiento de multitudes, incidieron en la educación popular y fueron expresiones elocuentes del credo en el progreso. Desde el punto de vista del diseño fueron también provocaciones a la creatividad y representaron los debates entre el historicismo y la innovación, generando las primeras construcciones sólidas que se desvanecían visualmente en la inmaterialidad, y lugares alternativos verdaderamente heterotópicos. El presente trabajo presenta el periplo de esas exposiciones en la Argentina entre 1829 y 1933.

PALABRAS CLAVE: Argentina. Siglo XIX. Exposiciones industriales.

■ ■ ■ During the nineteenth century, the “great exhibitions” were important media for promoting industrial development and at the same time, generated a mass movement, influenced the popular education and were eloquent expressions of belief in progress. From the point of view of design they also were provocations in favour of creativity and accounted discussions between historicism and innovation, creating the first solid constructions that visually melted into the immateriality, and truly heterotopic alternative locations. This paper presents the journey of these exhibitions in Argentina between 1829 and 1933.

KEYWORDS: Argentina. 19th Century. Industrial Exhibitions.

* Agradecimientos: Arq. Jorge O. Gazaneo; Arq. Jorge A. Gazaneo; Dr. Francisco Goyogana; Arq. Zosia Mellor (English Heritage); Mr. Ken Lewington (The Crystal Palace Foundation).

** Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano y Rural, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

El Instituto de Arte Americano fue fundado en 1946 por el Arq. Mario J. Buschiazzo en concordancia con el modelo de investigación propuesto por Manuel Toussaint en la Universidad Nacional de México. Desde 1948, edita sus Anales y la publicación documenta el flujo de las generaciones y las tendencias historiográficas. Sin embargo, la dedicación de su número actual a las heterotopías foucaultianas, y más aun, la inclusión de un texto sobre las exposiciones decimonónicas, requiere una justificación, más allá de la lógica evolución intelectual.

En 1902 Salomón Reinach entendía a la arquitectura como mero arte visual, pero esa aproximación no satisfacía a Buschiazzo después de años de intervención conservativa en monumentos barrocos y después de investigar metódicamente la arquitectura americana. Ya en 1945 señalaba las ideas innovadoras de Richardson y Sullivan y cómo el maquinismo ponía en evidencia el anacronismo y la falsedad de las expresiones esteticistas de la Exposición Colombina de Chicago de 1893. Y destacaba que en la entrada podía leerse –“*Ye shall know the truth, and the truth shall make you free*”–, aunque sus pabellones clasicistas eran simples escenografías que imitaban una arquitectura de falsa antigüedad (Buschiazzo, 1945, p. 67).

Buschiazzo entendía el arte como “bien hacer”, algo más trascendente que unos estilos académicos estereotipados, y pensaba que lo americano era no sólo el barroco importado sino también aquello propio de los primeros pobladores, lo creado aquí por criollos, inmigrantes y sus descendientes, lo mestizo y lo que desde América se hacía universal.

¿Podían ser expresiones artísticas las arquitecturas de las grandes exposiciones del siglo XIX? No menos que el cine y el arte digital. ¿Podían ser expresiones de arte americano los edificios de las exposiciones decimonónicas argentinas? No menos. Además, es posible sostener que aquellas grandes exposiciones fueron acciones y hechos complejos y polisémicos de gran impacto social. Y es posible proponerlo hoy desde varias perspectivas historiográficas y con múltiples abordajes: las historia del arte, de la arquitectura, de la cultura visual, de la cultura material, de la economía, de la industria, de la técnica, de la ciencia, de las ideas y del pensamiento social y político, de la educación, de la comunicación de masas, de la animación socio-cultural, de las prácticas culturales sociales, del ocio y la sociabilidad, de los rituales y la vida intelectual, en fin, también desde la antropología cultural, desde el análisis de uso del espacio existencial y desde la construcción de imaginarios sociales.

Si bien el hilo conductor que siguieron los promotores de aquellas potentes muestras fue una precisa y provocativa idea de que debía incentivarse la mejora de la producción pero también el conocimiento público de lo que estaba explícito e implícito en la “ideología del progreso”, la gran novedad de estas exposiciones fue convertir su realización en una convocatoria para multitudes y en realizarlas como un bastante consciente espectáculo visual itinerante, en el cual la arquitectura, el montaje, los productos, los soportes comunicacionales y el propio público pasaban a ser actores interactivos y componentes del mensaje. Todos estos aspectos merecen un tratamiento más profundo y extenso, que excede los límites estrictos del presente trabajo, que se limita necesariamente a analizar las edificaciones de estas complejas construcciones heterotópicas.

Centrándonos en el diseño arquitectónico, aquellas exposiciones fueron vehículos resonantes de nuevas ideas sobre el espacio itinerante, nuevos significados de la perspectiva y nuevas relaciones entre arquitectura, diseño objetual, gráfica y señalética. Además, como la arquitectura no es sólo espectáculo visual, sino también materialidad en el espacio, interesa el hecho de que también podemos identificar en ellas nuevas ideas polémicas sobre la relación entre la construcción sólida y frágil, permanente y desmontable, y entre los procesos heredados de construcción y los novedosos sobre montaje.

Fuentes

Hoy pueden consultarse fuentes primarias digitalizadas como el libro de Peter Berlyn y Charles Fowler, Jr. *The Crystal Palace. It's Architectural History and Constructive Marvels* (Berlyn, 1851) o la *París Guide par les principaux écrivains et artistes de la France* (1867) y fuentes primarias locales accesibles en centros de documentación, como el boletín de la Exposición Nacional en Córdoba (1871), y los textos de Domingo F. Sarmiento.

Hay que agregar fuentes secundarias, en cantidad creciente. Después de un trabajo pionero de Buschiazzi (1964), aparecieron estudios como los de Fridman y López (1977), Bellucci y Brandariz (1987), García Castellanos (1988), Vitali (1996), Dosio (1998), Gutman (1999) y Diana Mondragón (1999). En 2003 el Museo Sarmiento evocó la exposición de Córdoba de 1871, en 2010 Rovere y Sandller analizaron la actuación de la Sociedad Central de Arquitectos en el Centenario, y en 2010 Juan Carlos Grassi publicó un libro erudito titulado *Una historia del progreso argentino: crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos siglos XIX-XX*, que es, hasta el momento, la mayor publicación sobre el tema.

Dos textos contrapuestos han de agregarse en lo hermenéutico-ideológico: el clásico de John B. Bury (1920) *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth*, y la aproximación de Walter Benjamin (1935) sobre *Grandville o las exposiciones universales*. En 1948 Siegfried Giedion aportó análisis de interés en *Mechanization takes command*.

La disertación de Michel Foucault (1967) acerca de los “espacios-otros”, las “heterotopías”, fue publicada en 1984. Marshall Berman (1982), tomando una frase circunstancial de Karl Marx –*All that is solid melts into air*– tituló así su libro sobre la experiencia de la modernidad. En él se refirió a las exposiciones y al Palacio de Cristal de 1851, tan enorme y etéreo que se desvanecía en el aire. Nuestro Gregorio Weinberg (1998) y Francisco Goyogana (2011) han situado a Sarmiento en su contexto local y universal proveyendo claves, en tanto que Josefina Di Filippo (2003) ha planteado hipótesis críticas valiosas y Beatriz González Stephan y Jens Andermann (2006) han presentado en un texto miliar, una plataforma insoslayable para la continuación de estudios de nivel universitario en la cuestión.

Nuestro caso de estudio

El presente trabajo se circunscribe al actual territorio argentino y al lapso comprendido entre 1829 y 1933, por varias razones. En 1829, en el “Colegio de ciencias morales”, se realizó la primera exposición de Buenos Aires: 379 telas reunidas por el comerciante José Mauroner. También en Europa las primeras muestras fueron de carácter artístico. En 1667 Luis XIV había ordenado realizar en el Palacio Real una exposición pictórica, origen de los salones de arte. Después de esos comienzos artísticos, la industria se convirtió en la protagonista.

En 1937, la exposición de París marcó el fin de una época en Europa, porque ni el art deco podía disimular la inminencia de la tragedia que evidenciaban el pabellón nazi, el pabellón soviético y el Guernica de Picasso exhibido en el de la España republicana. Igualmente art deco, pero mucho más feliz fue la “Exposición de la industria argentina” inaugurada en 1933 en el predio ferial de Palermo, como contestación de la Unión Industrial Argentina presidida por Luis Colombo a la “Exposición británica de Artes e industrias”, celebrada allí mismo en 1931.

Entre 1858 y 1933 se habían realizado 38 importantes exposiciones en la República Argentina.

De musas, tesoros y reliquias

Uno de los más notables mitos griegos es el de las musas. Inspiradoras de las artes, el trabajo y el pensamiento; su nombre genérico dio origen a la palabra *Mouseion*, y desde entonces el alma institucional de los museos, los antiguos y los actuales, siempre estuvo ligado a la vocación de inspirar el descubrimiento, el conocimiento y el pensamiento. No obstante, la mayoría de nuestras actuales instituciones museológicas tienen raíces también en parte en el coleccionismo de trofeos, tesoros, reliquias, arte y curiosidades, "maravillas" desde la Roma antigua, la edad media y la edad moderna. Bajo el influjo de los naturalistas como Linneo y Cuvier, los museos buscaron sustentarse en métodos científicos y razones. El iluminismo les propuso sumarse a la vocación por lo público, el romanticismo los invitó a apoyar las campañas por la educación popular, el siglo XX les enseñó a comunicar, a extenderse a toda la sociedad, a establecer redes como caminos para alimentar la sociedad del conocimiento. Pero el siglo XIX también ubicó a los museos en un nuevo e inédito movimiento de multitudes, atrayendo a un público que por primera vez se trasladaba, dominaba la lectura, tenía una educación básica y disponía de tiempo libre e interés por la actualidad.

El Príncipe Alberto

Derivadas, en parte, del fenómeno de los museos y exposiciones de arte, las nuevas exposiciones industriales del siglo XIX empezaron siendo locales, inorgánicas e inexpertas. En 1844, la exposición industrial celebrada en los Campos Elíseos de París, fue una de las más destacadas de 11 dedicadas a la agricultura y la técnica, por medio de las cuales Francia se empeñaba desde 1798 en introducir la revolución agraria escocesa. Hubo exposiciones en Berna y Madrid en 1845, en Bruselas y Bordeaux en 1847, en San Petersburgo en 1849, en París, Birmingham y Lisboa en 1849. La de París se denominó "*Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière*". Respondieron al empeño en promover el mejoramiento de la producción. No interpelaban al poder político sino que se dirigían al pueblo y, en especial a los pequeños productores, para incentivarlos por medio del intercambio de ideas y experiencias, la difusión de novedades y la competencia.

Este fenómeno surgido del ambiente económico, fue seguido con atención por el Príncipe Alberto de Inglaterra. Sin embargo, en la historia del siglo XIX, Alberto de Saxo-Coburgo y Gotha, es una personalidad más importante por su pensamiento que por su papel en la realeza, que, sin dudas, le permitió realizar sus ideas. En el aspecto técnico, Alberto había podido comprobar personalmente la potencia de la naciente gran industria británica al inaugurar los docks de Liverpool en 1846. Y tenía presente el ejemplo de la "*Exhibition of the manufactures of Birmingham and the Midland Counties*" de 1849, que también había inaugurado personalmente y que había sido visitada con mucho interés por personalidades como Coleridge y Darwin.

Frente a estos antecedentes, Alberto se puso al frente de la realización de la gran exposición de Londres de 1851 con ideas nuevas. No sólo aspiraba a realizar una muestra que promoviera la industria y el comercio, y que incentivara la mejora de la producción y la multiplicación de las transacciones, sino que deseaba que tuviera marcados rasgos democráticos, promoviendo la educación, fomentando el progreso material y, por encima de todo,

que sirviera para vincular y unir a los pueblos por encima de los gobiernos y las fronteras. "*The great exhibition of the works of industry of all nations*", la gran muestra del producto de la industriosisidad de todos los pueblos, debía ser un motivo de reunión fraternal, universal. De este modo, a diferencia de las exposiciones anteriores, ésta vendría a ser un manifiesto material y simbólico de una conjunción de ideas sintetizadas en el credo del "progreso", que reconocía filológicamente orígenes antiguos pero también muy recientes: la idea enunciada por Turgot, las teorías de Adam Smith, el pensamiento de Condorcet y de Saint-Simon, la prédica de Richard Cobden y el creciente influjo del joven Herbert Spencer. Más de 6 millones de personas visitaron la "*Great exhibition*".

El Palacio de Cristal

Hecho el planteo teórico inicial, faltaban el diseño de la muestra y la definición del lugar. Varias exposiciones anteriores habían sido precarias, se habían alojado en edificios preexistentes o se habían realizado en un "palacio" diseñado *ad-hoc* según los criterios estéticos de la arquitectura palaciega. La exposición de 1798 se realizó en la *Maison d'Orsay* y sus jardines; posteriormente se construyó en el Campo de Marte un monumental "Templo de la industria". En 1850, el *Building Committe* de Londres llamó a concurso de arquitectura y rechazó los 245 proyectos recibidos porque ninguno cumplía los requisitos necesarios para la inmensa muestra proyectada en Hyde Park. A último momento Joseph Paxton presentó su propuesta de un inmenso "invernadero" de hierro y vidrio, normalizado, estandarizado y de construcción en seco en tren de montaje. La propia estructura sería gradualmente soporte y andamio. Los vidrios planos eran técnica nueva, de punta. Isambard Kingdom Brunell, pese a sus reservas iniciales, apoyó decididamente el diseño, lo mismo que Robert Stephenson. La solución constructiva, veloz, económica y eficaz, había sido hallada.

Pero aún faltaba la sorpresa del espacio resultante. Mientras el edificio se construía, arreciaban las críticas esteticistas, pero cuando la muestra abrió sus puertas, los visitantes pudieron descubrir con inmenso asombro cómo la materialidad del edificio parecía desaparecer en medio de la magnitud y la transparencia: "todo lo sólido se desvanecía en el aire". Estaban recorriendo un paisaje inédito nunca visto en la historia de la humanidad.

Dostoievski en Londres y Sarmiento en París

Marshall Berman se ha detenido a analizar el rechazo vigoroso de Fedor Dostoievski al palacio de cristal en 1864, emanado desde su sentimiento tradicionalista y conservador. En cambio, Domingo F. Sarmiento, bien enterado del asunto, dejó por escrito, años después, su clara comprensión de la innovadora y desafiante inmaterialidad del edificio de Paxton. Sarmiento estaba exiliado en Chile cuando la "*Great exhibition*" fue inaugurada por la reina Victoria, pero en 1867, cuando París convocó a la gran "*Exposition universelle*", viajó allí para recorrer la muestra y su enorme pabellón ovalado creado por Alphand y construido en gran medida por Eiffel. Pese a la tradición *beaux arts* de Francia y al Segundo imperio, la muestra era digna heredera de las ideas de la "*Great exhibition*" no sólo por las estructuras metálicas y el vidrio, sino también por su significado. El voluminoso catálogo llevaba una

elocuente introducción de Víctor Hugo, dirigida a *L'Avenir*, y compilaba estudios de Louis Blanc, Ernest Renan, Sainte-Beuve, Michelet, Peyronnet, Laboulaye, Théophile Gauthier, Albert Jacquemart, Viollet-le-Duc, Alexandre Dumas (hijo), Alexandre Dumas, y muchos otros intelectuales de parejo nivel. La presentación argentina obtuvo premios importantes y un químico que acababa de descubrir las bacterias y su papel en la fermentación del vino, obtuvo medalla de oro: Louis Pasteur. Sarmiento, nacido en provincia vitivinicultora, tomó bien nota de la novedad científica.

Sarmiento en Córdoba

Electo Presidente de la Argentina, Sarmiento traía en su alforja ideas radicalmente innovadoras en materia de educación popular, agricultura, inmigración y ciencia básica, y también el sueño de realizar en su país una gran exposición industrial. La epidemia de fiebre amarilla retrasó sus planes, pero con su típica persistencia logró hacer llegar a Córdoba –corazón del país todavía imbuido de tradiciones coloniales y jesuíticas– no sólo el ferrocarril, la Academia de Ciencias y el Observatorio Astronómico sino también la gran “Exposición nacional de la industria y productos argentinos”.

En su libro *La escuela ultrapampeana*, al recordar la “Exposición de Córdoba”, escribía:

Llevar a Córdoba el espectáculo de la industria, de las artes, de la maquinaria para romper con la tradición del quietismo conventual: y al convento y la torre, oponerle el Palacio Industrial con sus capillas y compartimentos, como el palacio de cristal de Londres ha derrotado, según se lo decía el ingeniero Moneta al Dr. Vélez Sarsfield, a San Pedro de Roma, que era tenido como el *nec plus ultra* de arquitectura monumental, que principia en Egipto, por enormes tejas de granito para techar, apoyadas sus juntas en rollizas columnas y acaba en la cúpula de San Pedro en Roma, sobre cuatro bases enormes, que ocupan por sí solas espacio bastante para construir cuatro templos. El palacio de cristal de Londres reveló en el hierro un nuevo poder que permitía alejar las murallas y aun techar plazas, sin necesidad del bosque de columnas de la Mezquita de Córdoba, en España (Sarmiento, [1900] 1938, pp. 166-167).

Justamente, Pompeyo Moneta, atento a la revolución efectuada por Paxton, había sido el diseñador de la “Exposición de Córdoba”. Sin la industria inglesa, el pabellón cordobés estaba un paso más atrás, pero tenía gran afinidad con la racionalizada estructura maderera de la muestra de Birmingham de 1849, antesala intelectual del palacio de Paxton. Y la disposición interior mostraba gran afinidad lingüística y espacial con la muestra de París, en 1867. La idea progresista en el campo de las exposiciones había llegado a Córdoba apenas dos décadas después de Londres.

Pese a ser una exposición nacional, hubo participación de expositores de Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos, Chile, Paraguay y Uruguay. En poco más de 3 meses, la visitaron 30.197 personas, una cifra extraordinaria en la pequeña Argentina de entonces.

Buenos Aires, 1877

En 1877 se llevó a cabo la "Primera exposición industrial argentina", organizada por el Club Industrial, inaugurada por el presidente Nicolás Avellaneda, e instalada en el antiguo edificio del Colegio Nacional de Buenos Aires. Pero en 1881, la "*Prima esposizione industriale e artistica operai italiana*", organizada por Operai Italiani, se realizó en un terreno ubicado en Cerrito entre Arenales y Juncal, en un edificio construido *ad hoc* proyectado por G. Maraini y construido por Risotto y Pecoroni, con la colaboración del Ing. Rossi y del señor Chiarini. Surgidas ambas de la iniciativa privada, la de los italianos residentes demostró ser más moderna y más comprensiva de la nueva lógica expositiva.

Desde 1880, el Ing. Enrique Dalmonte instaba a Andrés Lamas –vicepresidente del comité organizador de la futura exposición de 1882– a soñar con la primera universal de América del Sur. La muestra no debía ser una mera exhibición de mercancías, sino una representación ante el mundo de un país que, terminada la etapa de su organización nacional, se lanzaba decididamente y espectacularmente a la modernidad. "La exposición, entonces, funcionaría como una miniatura totalizante, a la vez que debía servir de modelo-maqueta a un país embanderado de ciencia y progreso" (González-Stephan y Andermann, 2006).

Las dificultades obligaron a disminuir las aspiraciones. Pero la "Exposición Continental", con su edificio monumental y funcional erigido en Plaza Miserere, cumplió un papel trascendente, y en su salón de conferencias sesionó el Congreso Pedagógico Sudamericano, que sentó las bases de la educación popular, común, laica y gratuita en la Argentina.

París, 1889, el Pabellón Argentino

Las grandes exposiciones fueron también notables, de aquel modo, por la importancia de las actividades paralelas y coincidentes. José Martí, cronista no presencial de la "Exposición universal de París" en 1889, describió minuciosa y poéticamente la gran celebración del centenario de la Revolución Francesa. El pabellón argentino obtuvo el primer premio. Escribía José Martí en el número 3 de *La edad de oro*:

Brilla un sol de oro allí por sobre los árboles y sobre los pabellones, y es el sol argentino, puesto en lo alto de la cúpula, blanca y azul como la bandera del país, que entre otras cuatro cúpulas corona, con grupos de estatuas en las esquinas del techo, el palacio de hierro dorado y cristales de color en que la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad" (Martí, [1889] 1966, p. 155).

Alejo Peyret y José Benjamín Zubiaur integraron la delegación argentina. Peyret renovó los lazos fraternales entre el progresismo francés y el argentino, Zubiaur participó con Pierre de Coubertin en la fundación del Comité Olímpico Internacional. El Pabellón, luego desarmado, traído a Buenos Aires y emplazado en Plaza San Martín, testimoniaba la creciente ambigüedad entre el espíritu industrial heredero de Paxton y Eiffel y un renovado decorativismo *Beaux-Arts*. En un trabajo difundido por medios electrónicos nos hemos referido más extensamente al Pabellón (Brandariz, 2005, p. 1).

Groussac, Darío y Pellegrini

En 1893 Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, asistió a la "Exposición colombina de Chicago" y en 1900 Rubén Darío, por entonces corresponsal de un diario porteño, fue cronista de la "Exposición de París". En 1904 el ex presidente Carlos Pellegrini concurre a la "*Louisiana purchase exhibition*" en St. Louis, Missouri. Cada uno de ellos dejó su testimonio escrito en el cual, con mayor interés, se refleja su propia aproximación hacia las grandes exposiciones: Groussac toma partido decididamente a favor del clasicismo y en contra de la modernidad, Darío es por excelencia un reflejo del espíritu finisecular más interesado en la fruición y el goce de la belleza que participe del espíritu heroico y progresista del Príncipe Alberto y de Sarmiento. Por su parte, Pellegrini percibe con gran perspicacia que el espíritu fundacional de Jefferson se halla en declinación, y que, a pesar del valor de la muestra y de la formidable iluminación eléctrica, el público no respondió del modo deseable ante la envergadura y calidad del llamado.

El Centenario

En Buenos Aires, similar pérdida de la energía creativa, del espíritu público y del empuje progresista, empezaba a ser notado por la intelectualidad más atenta y sensible. El momento glorioso de la celebración del Centenario, tenía, sin embargo, nubes en el horizonte. El proyecto de Francisco Tamburini para la construcción permanente de un "Museo de productos argentinos", no había prosperado. Hacia 1910, predominaba el gusto por el eclecticismo francés, y, si bien el *art nouveau* participó activamente de las fiestas del Centenario, ya no prevalecía el republicanismo austero de los años de la organización nacional, con su interés por la industria moderna y su afecto por la estética del *Quattrocento* florentino.

Las seis "Exposiciones del centenario" se realizaron en edificios construidos *ex profeso*. La "Exposición internacional de agricultura y ganadería", en el Predio Ferial de Palermo al que la Sociedad Rural Argentina sumó el pabellón Frers, la pista central y sus tribunas y el restaurant. La "Exposición internacional de higiene" se instaló en un terreno de Av. del Libertador y Austria. La "Exposición internacional de arte" se ubicó en Plaza San Martín, al lado del Pabellón Argentino, en un edificio diseñado por Emilio M. Lavigne. La "Exposición internacional de ferrocarriles y transportes terrestres" se construyó al norte del Cuartel Maldonado. La "Exposición industrial del centenario" funcionó en el Parque Tres de febrero, en el sector de lagos de Palermo y el actual Rosedal. La "Exposición de productos españoles" tuvo sede en Av. del Libertador y Castex.

Todas ellas atrajeron multitudes, recibieron a importantes visitantes extranjeros y causaron sensación. Fueron en el país ejemplos típicos de exposición más recreativa y festiva que provocativa y sugestiva. Visitantes y premiados resultaron satisfechos, pero las muestras cumplieron escasamente el papel que tanto interesaba a Sarmiento de poner en evidencia los faltantes y los atrasos para incentivar la superación. Y carecieron de aquella pretensión de Alberto de escala universal, o la de Víctor Hugo, de hablar al porvenir, o de Sarmiento de impulsar el progreso de la educación popular. Quizás sólo subsistió el impulso esencial en la Sociedad Científica Argentina y su paralelo congreso científico internacional, y en Cecilia Grierson y sus colegas pioneras del feminismo argentino que impulsaron el primer congreso

femenino del país. Pero ambos se reunieron en locales ajenos a las seis exposiciones. Si las de Córdoba 1871 y Continental de 1882 habían sido exactamente heterotopías, las de 1910 iban hacia el olvido de aquellas características esenciales.

Entre 1910 y 1936

Entre 1923 y 1933 se realizaron en la Argentina siete exposiciones que interesan a esta aproximación. En 1923 se realizó una "1ª Exposición y feria de Curuzú Cuatiá", en la Provincia de Corrientes, representativa de múltiples otras, locales y provinciales, que replicaron el modelo de gran exposición a escala del lugar, como la de 1931, realizada en San Francisco, Córdoba. En 1928, la "1ª Exposición nacional del libro", realizada en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, fue representativa no sólo del inicio de una larga serie de exposiciones de libros, sino también de las múltiples exposiciones temáticas de los más diferentes rubros. El 1931, la "Exposición británica de artes e industrias" inauguró la larga serie de exposiciones extranjeras por medio de las cuales países europeos y americanos presentaron sus productos en la Argentina. En 1932 la "Exposición y VI Congreso internacional del frío" realizada en el Predio Ferial de Palermo inauguró la lista de exposiciones científico técnicas especializadas, continuadoras lejanas de las exposiciones concurso de la Sociedad Científica Argentina de 1875 y 1876, en las cuales jurados positivistas habían prestado más atención a proyectos ferroviarios que a los descubrimientos paleontológicos de Florentino Ameghino.

Mientras Sevilla y Barcelona convocaban a exposiciones de fuerte predominio estético en 1929, todavía en 1924 y 1933 se destacaban en Buenos Aires las exposiciones de la industria argentina celebradas en Palermo. Pero ya eran los objetos y no los edificios los protagonistas, porque las exposiciones no convocaban más a la arquitectura a proponer espacios para el futuro. Habría que esperar hasta la "Exposición feria del sesquicentenario" (1960), para que la creatividad arquitectónica vanguardista y universalista volviera a tener un papel destacado. Porque si bien es cierto que el argumento de las grandes exposiciones siguió siendo la innovación, en 1933, la propia Unión Industrial Argentina construyó como pabellones de su muestra, réplicas de edificios coloniales locales (como el Cabildo), buscando reivindicar las potencialidades de la industria argentina frente a la industria extranjera, mensaje que se transformará tres lustros después, en el manifiesto de la "independencia económica".

Teoría e interpretación

De los testimonios del Príncipe Alberto, de Paxton, Hugo y Sarmiento, se desprende con gran nitidez el ideario motriz de las primeras grandes exposiciones del siglo XIX incluidas las realizadas en la Argentina. Probablemente sea el texto de John B. Bury el que refleje con mayor claridad y precisión aquello que estaba explícito e implícito en la idea de "progreso" durante la mayor parte del siglo XIX y que en la Argentina era sostenido –con lógicos matices– por Rivadavia, Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Pellegrini.

Muy lejos de esa idea se hallaba el joven Walter Benjamin (2012) cuando evaluaba a las grandes exposiciones universales como "los lugares de peregrinaje del fetiche de la mercancía" y citaba a Taine "*L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises*". Benjamin

Reconocía mérito a los sansimonianos, pero sostenía que “previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases” y que se hallaban desorientados “en las cuestiones tocantes al proletariado (...)”.

Las exposiciones universales glorifican el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse. Y la industria del entretenimiento le alivia este pasaje al elevarlo a la altura de la mercancía. El hombre se abandona a estas manipulaciones al disfrutar de la enajenación respecto de sí mismo y de los otros (Benjamin, [1900] 1938, p. 52).

Muy diferente es también la interpretación de Marshall Berman. Más allá de las cuestiones técnicas y espaciales, apreció en la obra de Paxton, de 1851, una propuesta lingüística:

Lejos de haber sido diseñado siguiendo un árido cálculo mecánico, el Palacio de Cristal es, en realidad, el edificio más aventurado y visionario de todo el siglo XIX. Sólo el puente de Brooklyn y la torre Eiffel, una generación más tarde, serán comparables a su expresión lírica de las posibilidades de una era industrial (Berman, [1982] 2011, p. 245).

Pero también Berman aportó una proposición crítica de importancia al señalar la diferente recepción del mensaje en ámbitos culturales diferentes, en este caso la reaccionaria Rusia, pero con valor aplicable al contexto sudamericano que se debatía entre el atraso colonial y la modernización romántica y positivista. Escribe:

Todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él. En los países relativamente avanzados, donde la modernización económica, social y tecnológica es dinámica y pujante, la relación del arte y el pensamiento modernista con el mundo real que los rodea está clara, aún cuando –como hemos visto en Marx y Baudelaire– tal relación es asimismo compleja y contradictoria. Pero en los países relativamente atrasados, donde el proceso de modernización todavía no se ha impuesto, el modernismo, allí donde se desarrolla, adquiere un carácter fantástico, porque está obligado a nutrirse no de la realidad social, sino de fantasías, espejismos, sueños. Para los rusos de mediados del siglo XIX, el “Palacio de Cristal” fue uno de los sueños modernos más obsesivos e irresistibles (Berman, [1982] 2011, p. 243).

Sin embargo, en ambos casos, como sostiene Di Filippo:

Caracterizadas como autorrepresentaciones populares de la burguesía industrial, una exhibición ideológica de su mundo, las exposiciones mundiales contribuyeron a intensificar la fe en el perfeccionamiento del hombre. Pero les reconoce la ventaja de constituir cortes transversales de la incipiente cultura industrial que absorbieron, a través de una contemplación interdisciplinaria de la sociedad, la totalidad de los factores culturales, haciéndolos funcionales (Di Filippo, 2003, p. 168).

Andermann y González-Stephan citan lo escrito por el Arq. Planat en 1892: "Si hay en alguna parte una obra original, verdaderamente nueva, sin modelos en el pasado, es en nuestros modernos palacios de exposición que habría que buscarla." Y agregan:

La exposición, entonces, como lugar de autopoiesis, de emergencia de lo moderno por fuerza propia, y como espacio de una nueva ecumene regida por la novedad, convertida en valor universal, también es, más allá del lugar físico, una nueva manera de mirar y de nombrar, una "voluntad de puesta en listado de lo real" [citan a Philippe Hamon] compartida por la arquitectura pública y comercial, la narración realista o naturalista y las nuevas formas de pensamiento "positivo" (González-Stephan y Andermann, 2006, p. 11).

Las exposiciones habrían sido, entonces, pretendidas anticipaciones de una "*ville-lumière* que se opone y reemplaza al mundo de sombras de la ciudad romántica" denunciada por los románticos sensibles hacia la miseria urbana.

En ese sentido, exactamente, las grandes exposiciones serían por antonomasia, heterotopías como las caracterizadas por Foucault: un espacio "otro", territorio de la ilusión complementaria a la realidad cotidiana. Aunque, con un dejo de perplejidad e ironía, Borges refutaba a Kant sosteniendo que el espacio era sólo una instancia efímera del tiempo, su expresión circunstancial.

En síntesis, las grandes exposiciones del siglo XIX fueron experiencias escénicas, temporales y espaciales. Desde el Coliseo romano existía una arquitectura para multitudes, pero de espacios centrípetos, estáticos. La "*promenade architecturale*" nació seguramente *avant-la-lettre* de las grandes escaleras palaciegas barrocas, pero eran espacios ceremoniales y no para multitudes. Tampoco el *Grand Tour* era turismo de masas y recién en el siglo XIX grandes cantidades de público pudieron viajar imaginariamente juntas en los Panoramas, esos teatros mecánicos precursores del cine.

Las grandes exposiciones se alimentaron de esas experiencias, pero nacieron más del impulso de la idea de "Progreso" entendido como dilatación de la libertad, como superación de la producción y como derrumbe de fronteras. Para los franceses que colocaban al frente de sus edificios el lema de "libertad, igualdad y fraternidad", y para los menos elocuentes y más empíricos británicos victorianos el ideal de un solo mundo, libre y entrelazado, se expresaba por medio de la filosofía y la educación, pero más aún a través de la ciencia, la técnica y la industria.

La exposición como experiencia espacial itinerante, era también un discurso, una representación secuenciada, con argumento, entonación, preámbulo, mensaje y moraleja. Durante el recorrido, era un espacio en donde se representaban otros espacios, como espejos, como hipertextos, como "*alephs*" borgianos, pero no eran espacios virtuales, imaginarios, sino reales, materiales, que excitaban la imaginación representando otra realidad que no estaba físicamente presente, pero sí latente. Eran espacios itinerantes concebidos y conformados por medio del arte de representar.

Las grandes exposiciones decimonónicas eran espacios en donde se jugaba con el tiempo histórico, entrelazando pasado, presente y futuro. Especialmente, proponían una inmersión en el futuro a través del imaginario provocado por objetos, imágenes y ambientaciones indicativas.

Pero eran espacios efímeros, pensados para una experiencia de corta duración, a diferencia de bibliotecas y museos cuyo carácter esencialmente permanente y en permanente actualización, los convierte en lugares de la larga duración. Y a la inversa de los jardines románticos, no proponían una fuga de la realidad sino una inmersión profunda en ella.

Memoria, huellas y patrimonio

González Stephan y Andermann señalan que "recién en la última década, la historia cultural latinoamericana comenzó a asumir el desafío de replantear su relato a la luz de las actuales transformaciones en las nociones y prácticas culturales entretejidas en redes pos nacionales de imágenes y sonidos" (González-Stephan y Andermann, 2006, p. 17). En gran medida, esta mirada retrospectiva hacia las grandes exposiciones decimonónicas a través del prisma de las heterotopías, se inscribe en esa naciente tradición de investigación propuesta, aunque también procura servir de sustento teórico o, por lo menos de impulso motivador para acciones físicas y simbólicas de preservación del patrimonio, entendiéndolo que el patrimonio material es un sugestivo y fecundo portador de mensajes intangibles que se instalan en el imaginario colectivo si logran representar ideas capaces de avanzar hacia *L'Avenir*, como hubiera deseado Víctor Hugo.

En las escuelas Raggio de Buenos Aires se conserva uno de los grupos escultóricos del "Pabellón argentino" de 1889; en Palermo existe todavía el "Pabellón de correos y telégrafos" de la "Exposición ferroviaria y de transportes terrestres" de 1910. Quedan muy pocos vestigios materiales de aquellas fantasmagorías del progreso. Peor aún: en la bruma del siglo XIX, no todos distinguen las formas que tomaban las ilusiones progresistas de sus contracaras regresivas. En 1889 José Martí creía que, desde la revolución francesa, nunca los pueblos habían vuelto a ser tan sometidos. Tristemente, el siglo XX se ocupó de echar por tierra tanto optimismo. Sin dudas, una acción de preservación del patrimonio material, bien fundada historiográficamente, ayudaría sensiblemente a comprender también visualmente lo que implicaban aquellos sueños de futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Berman, M. ([1982] 2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Brandariz, G.A. (2005). *El Pabellón Argentino*. Consultado el 30/03/2015 en: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.ar/2010/11/exposiciones-1-el-pabellon-argentino-en.html?q=pabell%C3%B3n>
- Buschiazio, Mario J. (1945). *From Log Cabins to Skyscrapers*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Di Filippo, J. (2003). *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Belgrano - Siglo XXI.
- González Stephan, B.; Andermann, J. (Eds.). (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Martí, J. ([1889] 1966). *La edad de oro. Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América*. Buenos Aires, Argentina: Huemul.
- Sarmiento, D. F. ([1900] 1938). *La escuela ultrapampeana*. Buenos Aires, Argentina: Tor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellucci, A. G.; Brandariz, G. A. (1987). Predio de Palermo. Apuntes para una historia. *Anales de la Sociedad Rural Argentina*. Año CXX, N° 4 / 6. Buenos Aires, Argentina: abril - junio de 1987. pp. 49 a 53.
- Berlyn, P.; Fowler, C. Jr. (1851). *The Crystal Palace. It's Architectural History and Constructive Marvels*. Londres, Inglaterra: James Gilbert.

- Bury, J. B. ([1920] 1971). *La idea de Progreso*. Madrid, España: Alianza.
- Buschiazzo, M. J. (1964). El Pabellón Argentino. *Nuestra Arquitectura* N° 420, noviembre de 1964.
- Darío, R. ([1911] 1968). *Autobiografía*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Dosio, P. A. (1998). *Una estrategia del poder: La Exposición Continental de 1882*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Colección Hipótesis y Discusiones, N° 15. [Folleto].
- Foucault, M. ([1967] 1984). Of Other Spaces, Heterotopias. *Des Espaces Autres. Architecture, Mouvement, Continuité* N° 5. pp. 46-49.
- Fridman, S.; López, M. de las M. (1986). *Un aporte de la colectividad italiana a la argentina: la primera exposición industrial italiana*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de la Historia. Separata del IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina, Mendoza y San Juan 7 al 9 de noviembre de 1977. [Folleto].
- García Castellanos, T. (1988). *Sarmiento y su influencia en Córdoba*. Córdoba, Argentina: Academia Nacional de Ciencias.
- Giedion, S. ([1948] 1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona, España: Gili.
- Goyogana, F. M. (2011). *Sarmiento y el laicismo: religión y política*. Buenos Aires, Argentina: Claridad.
- Grassi, J. C. (2011). *Una historia del progreso argentino: crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos siglos XIX-XX*. Buenos Aires, Argentina: Ferias & Congresos.
- Groussac, P. ([1925] 1980). *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires, Argentina: Diction.
- Mondragón, D. (1999). *Apogeo y ocaso de la presencia argentina en las exposiciones universales: del libre comercio a la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Mimeo.
- Pellegrini, C. (1944). *La Nación en marcha (Discursos y escritos políticos)*. Buenos Aires, Argentina: Jackson.
- Rovere, A. y Sandller, M. (2010). *La actuación de la Sociedad Central de Arquitectos en las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Sarmiento, D. F. ([1900] 1954). *Progresos generales. Vistas económicas*. En Sarmiento, D. F. ([1900] 1954). *Obras Completas*. Buenos Aires, Argentina: Luz del día.
- S/A. (1867). *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Première partie. La science - L'art. Paris, Francia: Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. [Digitalizada por Bibliothèque Nationale de France / gallica.bnf.fr].
- Vitali, O. (1996). El Pabellón Argentino de la Exposición Universal de Paris 1889. *Encuentro Internacional "Historia de la Ciudad, la arquitectura y el arte americanos"*, organizado por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Universidad de Buenos Aires.
- Weinberg, G. (1998). *La ciencia y la idea de progreso en América Latina, 1860-1930*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Gustavo A. Brandariz

Bachiller Colegio Nacional de Buenos Aires. Arquitecto (UBA, 1978). Doctorando FADU-UBA. Profesor Titular de Historia de la Arquitectura, Profesor de Posgrado e Investigador del CECPUR –Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano y Rural– y del IAA (FADU-UBA). Ha sido Secretario de la Sociedad Científica Argentina, miembro de la Comisión Directiva del Grupo Argentino de Historia de la Ciencia, asesor del Plan de obras del Teatro Colón y Director Académico del Centro de Documentación FADU-UBA. Autor de más de 90 publicaciones, entre ellas los libros *La arquitectura escolar de inspiración sarmientina* (1998), *El Colegio Nacional de Buenos Aires* (2012) y *Museando por Buenos Aires* (2014). Director científico de los libros *Teatro Colón: Puesta en valor y actualización tecnológica* (2012) y *La Usina del Arte: Puesta en valor y reciclaje* (2014).

Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano y Rural (CECPUR).
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
 Calle Intendente Güiraldes 2160 Pabellón III 4° piso. Ciudad Universitaria CP C1428EGA.
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires. República Argentina.

branda@fadu.uba.ar

