

La Argentina y la Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de París (1937): ficciones de progreso y regímenes visuales

Georgina G. Gluzman

CIAP (CONICET-Universidad Nacional de San Martín) / Universidad de San Andrés (Argentina) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92448>

Recibido: 8 de noviembre de 2023 • Aceptado: 6 de febrero de 2024

Resumen: En el marco de la renovación de los estudios dedicados a las exposiciones universales e internacionales, este texto aborda algunos aspectos visuales de la Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne, realizada en París en 1937. A pesar de situarse en el ocaso del pensamiento de la modernidad triunfante, dicha exposición apeló a un repertorio formal e iconográfico que apuntaba a demostrar la superioridad europea y sobre todo francesa. En primer lugar, el artículo analiza algunos aspectos de la visualidad construida por la organización del evento, centrándose en las continuidades con las exposiciones previas y su retórica de progreso. En segundo lugar, se examina el envío de la República Argentina, tomando en consideración tanto el Pabellón Argentino como otros discursos, eminentemente visuales, emanados de la representación oficial. El objetivo es contribuir a los estudios visuales en el terreno de las exposiciones universales e internacionales, así como explorar las condiciones de inserción de áreas periféricas como América Latina en estos contextos.

Palabras clave: exposiciones internacionales; estudios visuales; Arte argentino; Pabellón Argentino; Arte francés

^{ENG} Argentina and the *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* in París (1937): fictions of progress and visual regimes

Abstract: As part of the renewal of the studies devoted to universal and international exhibitions, this text deals with some visual aspects of the *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*, held in Paris in 1937. This exhibition was based upon a formal and iconographic repertoire aimed at demonstrating European and French, superiority, despite its location in the twilight of the thought of the triumph of modernity. First, the article analyzes some aspects of the visuality constructed by the organization of the event, focusing on the continuities with previous exhibitions and their rhetoric of progress. Second, it examines the contribution of the Argentine Republic, considering both the Argentine Pavilion and other discourses, eminently visual, emanating from the official representation. The aim is to contribute to visual studies in the field of universal and international exhibitions, as well as to explore the conditions of inclusion of peripheral areas such as Latin America in these contexts.

Keywords: international exhibitions; visual studies; Argentine art; Argentine Pavilion; French art

Sumario: 1. Historias e introducciones, 2. Metodología de investigación, 3. La Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna y las imágenes, 4. La República Argentina en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna, 5. A modo de conclusión. Referencias

Cómo citar: Gluzman, G. G. (2024). La Argentina y la Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de París (1937): ficciones de progreso y regímenes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 569-580. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92448>

1. Historias e introducciones

El fenómeno de las exposiciones universales e internacionales, aunque tiene una historia intrincada que podría entroncarse con la tradición de las ferias comerciales desde la Antigüedad (Bouin y Chanut, 1980, pp. 7-20; cf. Greenhalgh, 2017, 50), es característico del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. De hecho, la mayor concentración en la organización de estos eventos se dio en los sesenta años posteriores a la primera de estas manifestaciones, que fue *The Great Exhibition* de 1851 realizada en Londres (Abbattista, 2014, p. 9).¹

Auténticas vidrieras del supuesto progreso universal de la modernidad, las exposiciones de este tipo han comenzado en las últimas décadas a ser analizadas y cuestionadas desde puntos de vista no alineados con la fascinación (Greenhalgh, 2017), que se halla en muchos de los estudios tradicionales sobre el tema (Bouin y Chanut, 1980; Pinot de Villechenon, 1992; Pinot de Villechenon, 2000). El decaimiento de su popularidad puede ser provechosamente analizado desde nuevas perspectivas, alejadas de una concepción lineal del bienestar humano gracias a la modernización.

Las disciplinas que se han interesado en las exposiciones universales e internacionales son sumamente diversas y abarcan la antropología, la historia (económica, social, política y cultural), la historia del arte y de la arquitectura, la historia de la ciencia y la tecnología y los estudios literarios, entre otras. Aunque en este texto el foco está puesto en los aspectos visuales de la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* (*Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*) realizada en París 1937, se recurrirá a herramientas procedentes de otros campos de estudio, pues el propio carácter científico y artístico de estas manifestaciones obliga a echar mano de conceptos diversos.

A pesar de la amplitud y variedad del fenómeno, las exposiciones universales e internacionales han tenido como tema central la exaltación del progreso científico y de la economía de mercado, en un contexto global marcado por la expansión imperialista de las grandes potencias europeas (particularmente Inglaterra y Francia) y Estados Unidos (Abbattista, 2014, p. 9). Al mismo tiempo, la frecuente presencia de la otredad en estos eventos, mediante lo que se han llamado los “zoológicos humanos” de pueblos no occidentales y mediante la vasta participación de regiones periféricas, se alimentaba la impresión de que la totalidad de la tierra podía ser accedida desde y poseída por los centros imperiales.

Los “zoológicos humanos” constituyen uno de los capítulos más controvertidos de las exposiciones y, aunque a menudo tenían lugar en otros contextos más allá de sus límites, están profundamente ligados a la lógica colonial de los certámenes. Como señalaron Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo y Sandrine Lemaire, el impulso de exponer seres humanos considerados “salvajes” está estrechamente ligado al “derecho” de colonizar territorios que las grandes potencias se arrogaron (Bancel et al., 2004, p. 5).

Esta matriz de pensamiento es particularmente importante para comprender las visiones europeas sobre los territorios de América y de América del Sur en especial. Un caso paradigmático de esta tendencia deshumanizante lo constituye la exposición de mapuches, entre miembros de otros grupos no europeos, en el llamado *Jardin d'Acclimatation* parisino, originalmente creado en 1860 como espacio de introducción de flora y fauna. Sin embargo, a partir de 1877 comenzó la presentación de personas. Huinca Piutrin ha llamado la atención sobre los vínculos ineludibles entre política colonial francesa y las ciencias, pues la “pasión por la colonización de nuevos espacios y territorios se relacionan intensamente con el impulso científico” (2013, p. 91). Además de ser exhibidas, las poblaciones exotizadas eran fotografiadas y estudiadas por diversas disciplinas, entre ellas la antropología física que postulaba una jerarquía de “razas” (Huinca Piutrin, 2013, p. 93).

El escritor y diplomático francés Paul Morand (1888-1976) dejó uno de los testimonios literarios más claros de la fascinación propia del mundo espectacular desplegado en los certámenes en su crónica de la exposición parisina de 1900:

Los franceses ignoran la geografía. Entonces la geografía va a ellos. La Exposición es una confusión sin nombre de tiempo y espacio. [...] los monasterios de Rumania, los palacios de Java, las chozas de Senegal, los castillos de los Cárpatos forman una sorprendente mezcla internacional bajo el cielo gris de Cuaresma. [...] en la avenida de Suffren, los trenes eléctricos, la Gran Noria, con sus vagones suspendidos y sobre todo la acera móvil [...] y sus tres velocidades llevan hacia los *Invalides*, a las secciones extranjeras, al Palacio de la Mecánica, de la Ingeniería Civil, de la Minería, de las Artes Liberales, de la Metalurgia y mucho más allá, al futuro, a lo desconocido, al éter... (Morand, 1931, p. 87).²

2. Metodología de investigación

El país que convocaba el evento se presentaba a sí mismo como un motor de desarrollo y modernidad, al tiempo que se exaltaba valores nacionalistas y a menudo claramente expansionistas, tendientes a justificar un papel civilizador que se arrogaban las potencias. La presencia de culturas consideradas

¹ Abbattista se refiere únicamente a las exposiciones oficialmente reconocidas por el “Bureau International des Expositions” (BIE), creado en 1928 y que otorgó validación de modo retrospectivo a los certámenes.

² Todas las traducciones de textos en francés son propias.

“menos desarrolladas” según un esquema evolucionista de fuerte matriz racista reforzaba la superioridad occidental y específicamente la de cada país organizador, que invitaba a sus territorios colonizados a participar desde un punto de vista exotizante. Hasta los procesos de descolonización luego de la Segunda Guerra Mundial, la presencia de las colonias fue un factor infaltable en las exposiciones realizadas en las metrópolis. En 1839, en el contexto del antecedente más inmediato de las exposiciones (la *Exposition des produits de l'industrie française*), las colonias ya estuvieron presentes (Pinot de Villechenon, 2000, p. 24).

Además de las colonias, los países que caían fuera de los límites de lo considerado occidental y eran por tanto secundarios en la marcha hacia el progreso formaron siempre parte de la apuesta de las exposiciones. Como señaló acertadamente Greenhalgh, la presencia de este aspecto internacional era enfatizar las diferencias nacionales y raciales (2017, p. 18). Bajo ningún punto de vista se trataba de tender puentes porque la otredad era percibida como inferior.

Sin embargo, es importante señalar que la participación de territorios más o menos sometidos al control político o económico de las potencias demostraba importantes matices. Al mismo tiempo que la participación de las naciones latinoamericanas revelaba en buena medida una aceptación sin ambages de la modernidad y del modelo de desarrollo allí presentado, estos espacios sirvieron también para propósitos propios, anclados en los procesos de construcción nacional característicos de fines del siglo XIX e inicios del XX en el contexto latinoamericano. De este modo, cada exposición, más que un universo coherente y cerrado sobre sí mismo, fue un espacio plural de encuentros y desencuentros entre diversos agentes (Abbattista, 2014, p. 12). Para las naciones latinoamericanas, las exposiciones brindaron una posibilidad única de construir y reforzar la idea de estado-nación. Como señaló Pinto Rodríguez, las exposiciones tuvieron gran impacto en esta región y fueron consideradas por sus gobiernos como “inmejorables vitrinas para mostrar las bondades de su población y la riqueza de sus territorios, se las consideró como la gran oportunidad que brindaban las naciones desarrolladas para conectarse con ellas” (2007, p. 69).

El esquivo concepto de progreso, íntimamente ligado a la tecnología y también a algunas manifestaciones artísticas, fue central en la concepción de las exposiciones (Greenhalgh, 2017, p. 24). La visibilidad desplegada en las exposiciones es inseparable del concepto de “progreso” que las atravesó. A modo de ejemplo, la presencia de alegorías vinculadas a esa idea fue una constante en los certámenes (Pinot de Villechenon, 2000, p. 28).

En este texto se analizarán algunos de los aspectos de la visibilidad propuesta por la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* desde un punto de vista crítico y no meramente descriptivo, así como la presencia, sobre todo desde el aspecto visual, de la República Argentina mediante el análisis de algunas dimensiones del Pabellón. Entiendo a las exposiciones como colecciones de objetos materiales que actúan de manera simbólica y que cuentan historias. Por ello, el foco del análisis propuesto para este texto se vincula con la materialidad y la visibilidad de la representación de Argentina. Con múltiples capas de materialidad embebidas en su historia y diseño, las exposiciones ofrecen una oportunidad crítica para examinar materiales, culturas visuales y discursos, así como sus relaciones con el extractivismo, capitalismo y racismo en la historia de las relaciones entre el Norte y el Sur Globales.

Parto de tres hipótesis fundamentales. En primer lugar, sostengo que la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* presentó una visibilidad moderna triunfante, a pesar de las circunstancias históricas en que se desarrolló. En segundo lugar, sostengo que esta visibilidad estaba anclada en ideas de índole colonialista y que presentó continuidades con la *Exposition coloniale* (Exposición Colonial) de 1931. Finalmente, el Pabellón Argentino y las características visuales de la representación de la Argentina mostraron una tensión imposible de resolver entre un país que quería mostrarse moderno y la dependencia económica de la exportación de materias primas.

3. La *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* y las imágenes

Este certamen internacional, considerado por Greenhalgh como el punto más alto de la tradición de las exposiciones (2017, p. 15), fue un evento de enorme relevancia y visibilidad a escala global, contando con la participación de cuarenta países. Como en el resto de las exposiciones, los organizadores de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* se esforzaron por dotarla de un andamiaje explicativo para justificar su realización (Greenhalgh, 2017, p. 16). El vasto abanico de palabras e imágenes desplegado dio cuenta de estas ideas. El tono general de los discursos emanados de la comisión organizadora enfatizaba la necesidad de lograr condiciones favorables para el desarrollo del arte y la técnica en todos los aspectos de la vida. En efecto, en el programa se explicitaba:

La *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, que se inaugurará en París en 1937, reunirá las obras originales de artesanos, artistas e industriales. Tiene la intención de ser creativa, educativa e incluso de provocar logros que, en este momento, parecen pertenecer al ámbito del futuro.

La *Exposición* intentará mostrar que la preocupación por el arte en los detalles de la existencia diaria puede proporcionar a todos, cualquiera que sea su condición social, una vida más dulce, que no existe una incompatibilidad entre lo bello y lo útil, que arte y técnica deben estar indisolublemente unidos, que, si el progreso material se desarrolla bajo el signo del arte, promueve el desarrollo de los valores espirituales, patrimonio superior de la humanidad.

La Exposición estará abierta a todas las producciones que presenten un carácter indiscutible de arte y novedad (Exposition internationale de Paris 1937, 1936, p. 1).

En un clima político atravesado por la posibilidad latente de un conflicto armado a escala mundial, que acabaría desatándose muy poco tiempo más tarde, los organizadores enfatizaban el arte como modo de mejorar la cotidianeidad, apuntaban hacia un futuro venturoso y prometían colaborar en el proyecto moral de elevación de la humanidad. Al mismo tiempo, el comisario general de la exposición, Edmond Labbé, señalaba sin ambages que los intereses de la metrópolis organizadora eran cruciales: “La Exposición, nosotros esperamos, mostrará al universo no solamente la fresca siempre nueva de nuestro genio, sino también la vitalidad de la economía nacional” (Labbé, 1937, p. 11).

Sin embargo, esta aparente fe en un porvenir pacífico y luminoso aparecía quebrada desde la oposición, en el plano maestro del certamen, de los pabellones de la Unión Soviética y de la Alemania del Tercer Reich (Fig. 1). Aunque el diseño respondía a una intención de enmarcar ese monumento al progreso que era la Tour Eiffel con los pabellones de dos potencias, que permanecían literalmente a los pies de la supuestamente brillante cultura francesa, la composición sugiere una marcada tensión.



Figura 1. Vista general de la *Exposición internacional de París en 1937* en una tarjeta postal. Fuente: colección de la autora.

Como ha señalado (Abbattista, 2014, p. 10), el tema recurrente del “triumfo” en la historia de las exposiciones se ha simbolizado de manera destacada mediante la presencia de magníficos edificios que suponían innovaciones tecnológicas o urbanísticas. Entre los ejemplos más destacados se encuentran el *Crystal Palace* de Londres durante *The Great Exhibition* de 1851, la icónica Tour Eiffel en París de 1889 o el *Grand Palais* y el *Petit Palais* de esa misma ciudad, levantados para el certamen de 1900. La *Exposición internacional* de 1937 no fue diferente y se desplegó un ambicioso programa de renovación urbanística en torno a la Tour Eiffel y a la colina de Chaillot.

La *Exposición colonial* de 1931, llevada a cabo en el Parc de Vincennes, fue la antecesora inmediata de la de 1937. Como legado urbanístico, había dejado el imponente *Palais de la Porte-Dorée*.³ El *Palais de la Porte-Dorée* ostenta un friso del escultor Alfred Janniot (1889-1969) que cubre la totalidad de los muros exteriores y que representa diversas escenas referidas a la colonización de Asia y África. A pocos metros del *Palais*, la *Fontaine de la Porte-Dorée* exhibía al final de sus pilas la enorme *Francia como Palas Atenea* de Léon-Ernest Drivier (1878-1951). La obra es una representación alegórica de la Francia colonial disfrazada bajo la iconografía de la diosa griega (Fig. 2).

La obra de Drivier intentaba dar cuenta del pretendido papel civilizatorio de Francia mediante el lenguaje académico, algo que le valió las críticas de ciertas voces. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne* se refería a Driver como “un escultor de talento, pero estancado en el pasado como muchos de sus colegas. Las

³ Inicialmente concebido como *Musée des colonies*, el *Palais* es actualmente la sede del *Musée de l'histoire de l'immigration* y del *Aquarium tropical*.

elecciones del artista eran censuradas: “¡Simbolizar la Francia colonial del siglo XX por una figura de Pallas Atenea con la lanza y el escudo! ¡En la época de la aviación, del automóvil y de los grandes transatlánticos, qué anacronismo!” (Rambosson, 1931, p. 471).



Figura 2. Léon-Ernest Drivier, *La France en Pallas Athena apportant Paix et Prospérité aux Colonies*, 1931, bronce dorado, París. Fuente: fotografía de la autora.

Sin embargo, la *Atenea* de Drivier era una obra muy efectiva. Expresaba de manera visualmente clara, mediante un lenguaje sólidamente establecido y anclado en referencias de la antigüedad, una de las razones esgrimidas por las autoridades para explicar la colonización: la obligación moral de educar a los pueblos considerados inferiores. Había, como era la norma en las exposiciones (Pinot de Villechenon, 2000, p. 40) una dimensión retrospectiva (la tradición artística de la antigüedad clásica, pero reformada (no en una versión historicista estricta) y una prospectiva (el brillante futuro de Francia y sus colonias gracias a la llamada empresa civilizadora).

El estilo general de las construcciones oficiales y permanentes de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* de 1937 fue marcadamente similar e incluso la estatuaria siguió caminos ya transitados por la *Exposición Colonial*. Se trató de un estilo despojado, de corte neoclásico modernizado, que enfatizaba la antigüedad, la intelectualidad y la fuerza europeas. Aun en la bibliografía contemporánea se siguen asociando estas formas con la “vanguardia” y se asocia a los países “menos desarrollados” con la elección de un “repertorio tradicional” (Pinot de Villechenon, 2000, p. 108-109). No obstante, era la propia organización francesa la que dotó de un estilo marcadamente tradicional y fuertemente asentado a sus construcciones permanentes.

En el caso de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, la reestructuración de la colina de Chaillot fue fundamental en el programa explícito de progreso y sentó las bases del aspecto actual de esa zona parisina. La *Exposition Universelle* de 1878 había dejado esa parte de la ciudad marcada por el volumen masivo del *Palais du Trocadéro*, cuya silueta fue alterada al deshacerse cuerpo central y extender las dos alas, además de elevar su altura. El nuevo *Palais de Chaillot* era definido como un “monumento nuevo y durable”, que duplicaba la superficie del museo de escultura comparada y de las colecciones “etnográficas” (Labbé, 1937, p. 5), que se hallaban allí y que habían resultado fundamentales para los artistas de las primeras vanguardias del siglo XX (Fig. 3). Elegida entre más de trescientos proyectos (Bouin y Chanut, 1980, p. 204), la reforma del antiguo Trocadéro proyectada por Léon Azéma, Jacques

Carlu y Louis-Hippolyte Boileau se caracteriza por su sobriedad, de claro corte neoclásico. El crítico André Warnod (1885-1960) destacaba ante todo la simpleza de sus líneas (1937, p. 3).



Figura 3. Léon Azéma, Jacques Carlu y Louis-Hippolyte Boileau, *Palais de Chaillot*, París. Fuente: colección de la autora.

A menos de un kilómetro del nuevo *Palais de Chaillot*, se levantó el *Palais de Tokyo* o *Musées d'art moderne* que alberga en la actualidad, en su ala este, el *Musée d'Art Moderne* de París. Destinado a museo de artes contemporáneas, el *Palais de Tokyo* fue bien recibido por la prensa especializada. Por ejemplo, en *La Revue de l'Art* se lo elogiaba como testimonio fuerte del propio tiempo y gusto (Janneau, 1937, p. 120). Sin embargo, la columnata y los frisos de Alfred Janniot, así como las esculturas exentas que se situaban dentro del conjunto, constituían un neoclasicismo remozado, que daba cuenta de los valores supuestamente eternos y universales que encarnaba Francia.

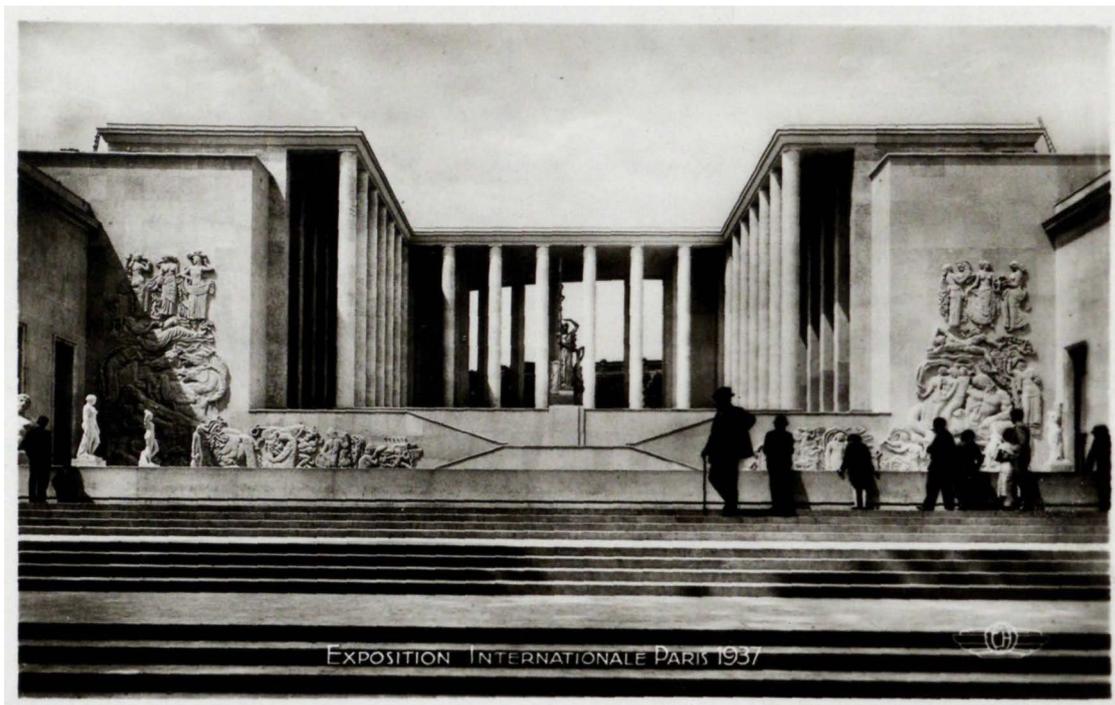


Figura 4. André Aubert y Marcel Dastugue, *Palais de Chaillot*, París. Fuente: colección de la autora.

En tal sentido, la comparación con los pabellones de la Rusia soviética y de la Alemania nacionalsocialista revelan puntos formales de contacto insoslayables. Por su monumentalidad, simetría y sentido del orden, así como en el recurso de la escultura figurativa, los pabellones de los regímenes autoritarios denostados por la crítica son singularmente similares a los de la Francia libre. Por ejemplo, André Dezarrois consideraba que, tanto en Alemania como en Rusia, el arte había desaparecido y las elecciones de cada pabellón eran la evidencia visible de esa devoración del arte por la política (1937, pp. 131-132). Resulta sorprendente el modo en que cualquier vínculo posible entre creación y política en Francia era simplemente impensable, aun tratándose como en este caso de edificios encargados por el estado.

En el nuevo *Palais de Tokyo*, en el eje central de la composición arquitectónica, se emplazó un yeso dorado de la enorme *France* de Antoine Bourdelle (1861-1929).⁴ Originalmente concebida por Bourdelle como parte de un monumento que conmemoraba el ingreso de los Estados Unidos a la primera guerra,⁵ la *France* conoció una vida autónoma en varias ocasiones, pues se hicieron varios vaciados de ella.

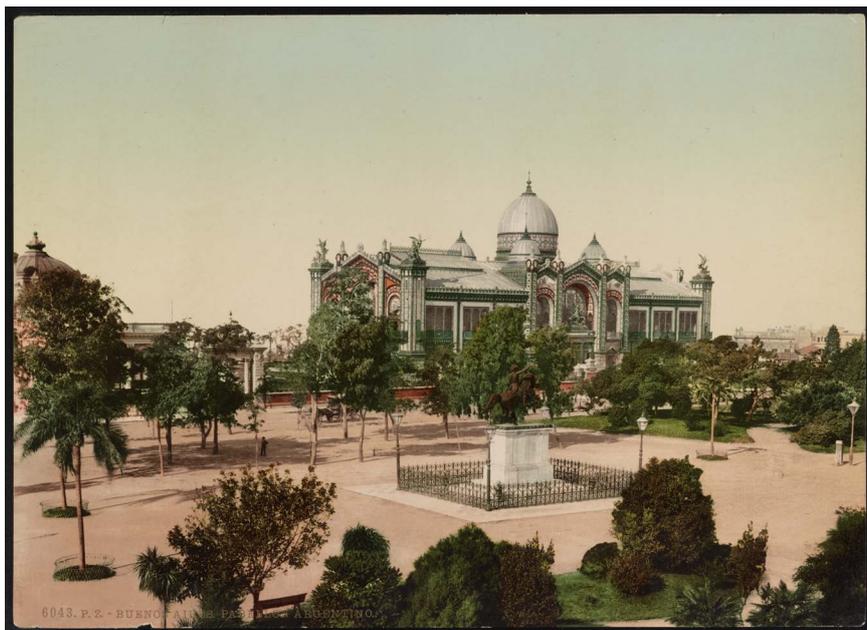
La alegoría imaginada por Bourdelle presentaba los atributos de la diosa Atenea: como en la *Exposición Colonial* se asociaban los más altos valores occidentales, encarnados por la iconografía clásica, con la imagen de la Francia triunfante. Es más, la relación con el colonialismo estaba casi sugerida por esa figura avizora que mira más allá, hacia un horizonte lejano. No es casual que otro vaciado de la enorme obra de Bourdelle haya sido la pieza fundamental de la *Foire d'Alger* de 1935, en uno de los enclaves centrales del imperio francés.

4. La República Argentina en la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*

En línea con los estudios celebratorios de las exposiciones, Pinot de Villechenon ha sostenido que las exposiciones han sido sitios de comprensión de países extranjeros (2000, p. 18). Sin embargo, está claro que el objetivo central de estas manifestaciones tenía más que ver con la promoción de valores nacionalistas y claramente expansionistas. No obstante, las exposiciones universales brindaron a los países participantes un escenario ideal para poner en escena ideas en torno al propio país. Cada representación nacional expresaba una idea, más o menos coherente, en torno a qué características propias tenía ese territorio y a qué significaba en el contexto internacional.

Los estudios sobre la participación extranjera en la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna* se han focalizado principalmente en dos temas: la oposición entre la Alemania nazi y la Rusia soviética, visible en decenas de imágenes (sobre todo tarjetas postales) cuyo interés central era demostrar el enfrentamiento latente entre ambos países mediante sus pabellones y la imagen de la Torre encarnando el justo medio (cf. Greenhalgh, 2017, pp. 130-135), y el pabellón de la España republicana, con la presencia del celeberrimo *Guernica* de Pablo Picasso. Los pabellones latinoamericanos son apenas notas al pie en la bibliografía sobre el certamen.

La Argentina confirmó su participación en la exposición a mediados de 1936. La prensa local dio muestras de alegría por la aceptación de la invitación del país al certamen y se refirió al lugar supuestamente preeminente que la Argentina había recibido en el reparto de terrenos. Por ejemplo, en las páginas de *La Nación* se leía: "En lo que respecta a la ubicación de los pabellones argentinos dada a conocer recientemente por la embajada en París, el comité declárase satisfecho, pues contrariamente a los rumores que circulaban, se ha dado a nuestro país un lugar de preferencia muy cercano a la gran entrada de honor de la exposición" (*La Nación*, 1936, s. p.).



⁴ La obra que figura actualmente en la explanada es un vaciado en bronce que reemplazó en la década de 1940 el yeso patinado en dorado.

⁵ Ese vaciado, de nueve metros de altura, forma parte actualmente del *Monument aux morts de la guerre de 1914-1918*, Montauban.

Figura 5. Roger Ballu, Pabellón Argentino para la *Exposition Universelle de Paris de 1889*.
Fuente: Library of Congress, Washington DC, en dominio público, <https://www.loc.gov/item/2017656798/>.

Aunque el terreno en cuestión distaba de estar en un sitio preferencial, fue aceptado pronto por las autoridades argentinas y Alejandro Bustillo (1889-1982) pronto comenzó a planear el pabellón, cuyo diseño final sería concluido por otro profesional. El edificio no sería el primero que la Argentina tendría en una exposición parisina, pues ya contaba con un pabellón propio en la exposición de 1889. Diseñado por el francés Théodore Ballu (1817-1885), ganador del *Prix de Rome*, el “palacio”, como lo calificaba el *Livre d’or* de la exposición de 1889 (Grandin, 1889, p. 119), era una construcción de hierro y cristal, enriquecida con cerámicas, pinturas y esculturas (Fig. 5). La estructura fue tan apreciada en la Argentina que, tras el cierre del certamen, fue desmontada e instalada en la Plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires, siendo sede del Museo Nacional de Bellas Artes por décadas.

La intención de la Argentina era integrarse a la arquitectura finisecular y al gusto francés, así como disipar cualquier duda existente en torno a las características “civilizadas” del país: “El palacio argentino, no terminado aun , y con los productos apenas colocados, abrió, sin embargo, sus puertas en ese día [6 de mayo], llamando mucho la atención, con los soldados del ejército nacional, cuyo aspecto marcial y cuyos uniformes de estilo europeo, no esperaban encontrar las gentes de este país [Francia]” (Alcorta, 1890, p. 9).⁶

La representación argentina en 1937 siguió en algunos aspectos el camino inaugurado por este primer pabellón. La historia del edificio es compleja, pues el proyecto final dista enormemente de la idea inicial de Bustillo. Para ese primer proyecto, Bustillo había diseñado una planta compleja, adaptada al terreno otorgado por el certamen. El pabellón estaría compuesto por una entrada monumental carente de ornamentación, seguida de una galería con techo de hierro y vidrio, desde la que se abría otra sala de exposición, dedicada a la educación pública. Desde este espacio se accedía a una construcción semi-independiente en forma de templete clásico, destinada a albergar la muestra de pintura y escultura, así como a otras dos salas que culminaban en un auditorio (Fig. 6).

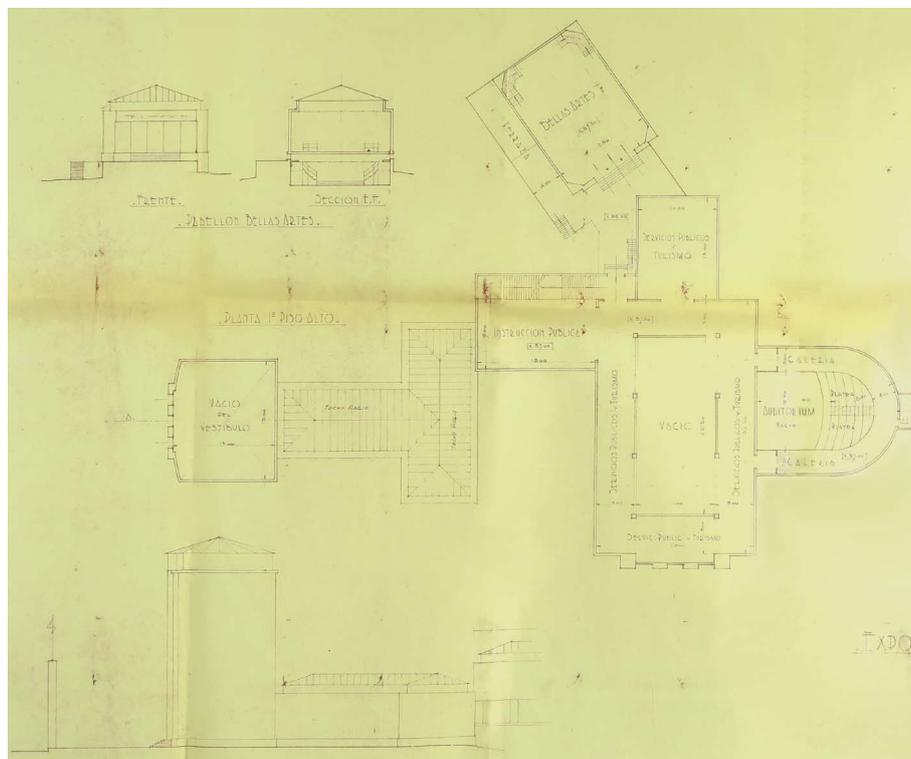


Figura 6. Plano y elevación parcial del proyecto de Alejandro Bustillo para el Pabellón Argentino de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna, 1936*. Fuente: Archives Nationales, Paris, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris, F/12/12536*. Fotografía de la autora.

Bustillo buscaba conciliar la arquitectura despojada de tendencia moderna con una referencia explícita a la antigüedad clásica mediante el templete que actuaría como museo de arte argentino. El proyecto fue presentado al presidente Agustín Pedro Justo a fines de 1936 y enviado para la consideración de la comisión de la arquitectura de la exposición. Como fue señalado por Greenhalgh (2017, p. 115), las exposiciones mostraban la pretendida superioridad de la nación que actuaba como huésped mediante el uso político de las artes visuales. De este modo, particularmente en Francia, se alimentaba la idea de que los organizadores eran portadores de conocimientos únicos y refinados de primer rango, que los colocaban en la posición de juzgar la importancia cultural de la totalidad del mundo presentado en la exposición (Greenhalgh, 2017, p. 115).

⁶ Con excepción del palacio “neo-azteca” de México, todos los países latinoamericanos presentaron en la exposición de 1889 pabellones alineados con la estética imperante en Europa.

Las reformas que la comisión de arquitectura solicitó a la representación argentina constituyen un claro ejemplo de la posición de supuesta superioridad estética desde la que actuaba la organización del certamen. La idea rectora era la de una modernidad de líneas simples y que no excluía el ornamento. Como señaló Labbé, “El gusto por la pureza, la simplicidad, la claridad, el vigor está más vivo que nunca” (Labbé, 1937, p. 5). Para Labbé, ese gusto contemporáneo introduciría en las ciudades el orden, la belleza y la luz que les faltaban, gracias a su mezcla de solidez y decoración (ibidem, pp. 5 y 6).

La planta de Bustillo, que evidenciaba un rechazo de las líneas y recorridos simples, no cumplía con estas expectativas. La comisión de arquitectura de la exposición pronto solicitó remodelar por completo el proyecto, así como cambios estilísticos (Peyrouton, 1937). El comité argentino propuso aceptar las modificaciones menores. Sin embargo, declaró no poder atender a la solicitud de revisión completa del proyecto. El plan de Bustillo fue abandonado y en su lugar Marcelo Martínez de Hoz, un ingeniero, se hizo cargo del proyecto, sólo parcialmente basado en las ideas de Bustillo (Fig. 8).

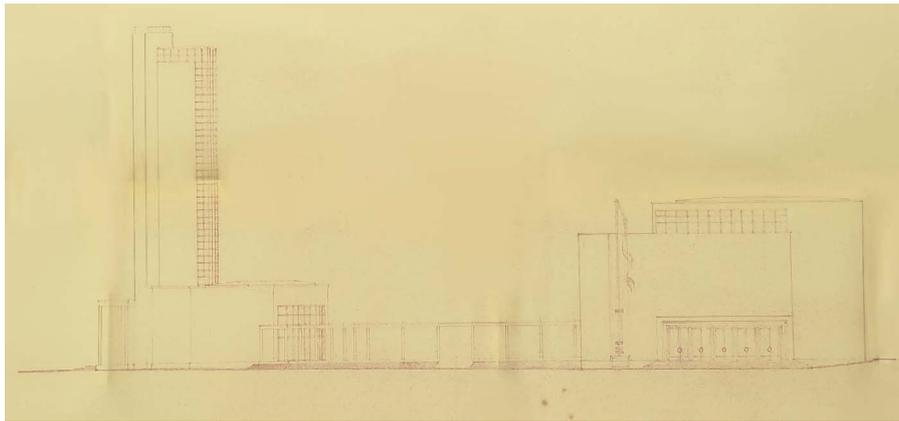


Figura 7. Corte del proyecto de Marcelo Martínez de Hoz para el Pabellón Argentino de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, 1937. Fuente: Archives Nationales, París, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris*, F/12/12536. Fotografía de la autora.

Se mantenía la fachada monumental, pero el resto del pabellón cambiaba radicalmente al articularse en torno a un jardín central. La bibliografía rara vez menciona el Pabellón Argentino. Cuando lo hace, como en el caso de Bouin y Chanut, se ha referido a él de modo estereotipado como “hacienda” (1980, p. 209). Sin dudas, el proyecto y el edificio final tomaban elementos de una vivienda tradicional argentina, pero el tono estaba en línea con la monumentalidad exigida en estos certámenes y exacerbada en la exposición de 1937.



Figura 8. Fachada del Pabellón Argentino de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, 1937. Fuente: Archives Nationales, París, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris*, F/12/12536. Fotografía de la autora.

La fachada del pabellón se imponía como un volumen masivo, buscando aprovechar el impacto visual permitido por el estrecho terreno, que se situaba en medio del espacio otorgado a otras representaciones nacionales (Fig. 8). Las columnas simples del primer registro de la composición se mantenían en línea con el régimen visual de la exposición, con esa modernidad atemperada que ya he señalado, que demostraba una recurrencia permanente a un cierto lenguaje neoclásico. Sin embargo, el despojamiento del volumen central muestra otros intereses, más en diálogo con una arquitectura netamente moderna.

Pero, en el interior del pabellón se desplegaba otro discurso visual, que tendía a poner de relieve el generoso campo argentina. Ya en la portada del catálogo de la participación oficial de la Argentina, el campo era fundamental: el lector veía primeramente una tranquera detrás de la que se ven las características vacas holando-argentinas. Solo cuando se desplegaba el catálogo en su totalidad se accedía a la visión completa del collage fotográfico, que pretendía ser en sí mismo un índice de modernidad, con una vista aérea de Buenos Aires, con el emblemático Edificio Kavanagh, primer edificio de altura de la ciudad (Fig. 9). Se sugería que la riqueza del campo alimentaba la pujante metrópolis, en un contexto marcado por la urgencia de exportar la carne argentina al exterior para obtener divisas.⁷

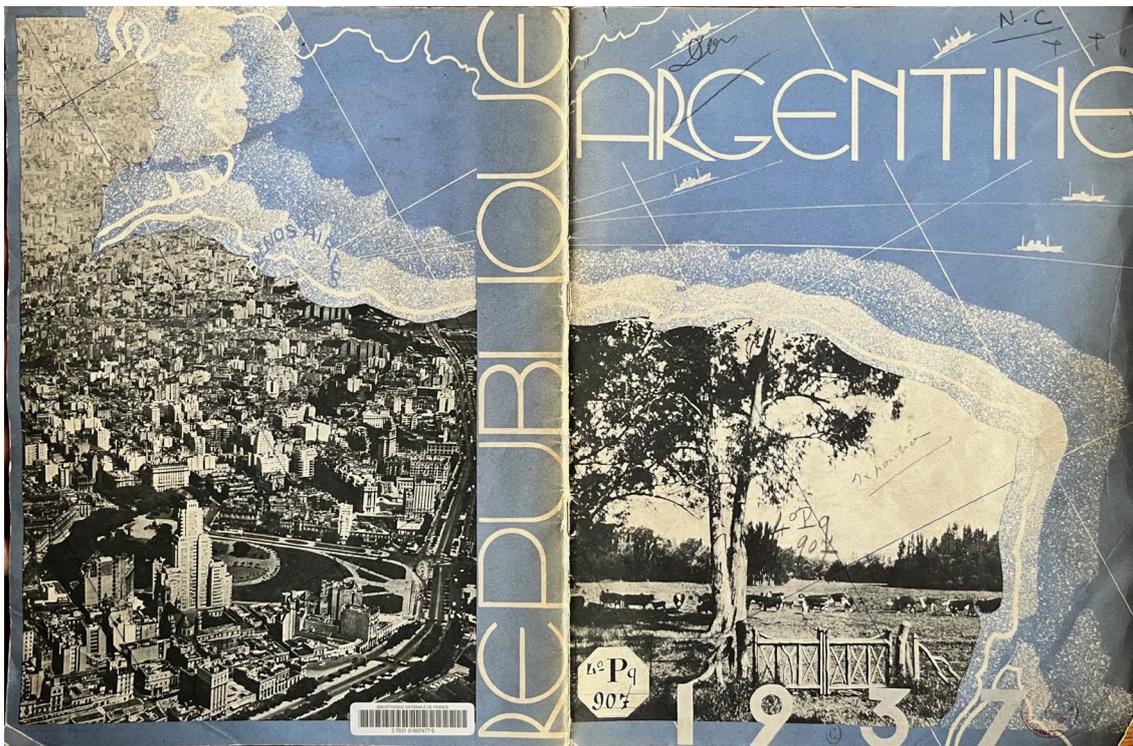


Figura 9. Portada y contraportada del catálogo de la representación argentina en la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, 1937. Fuente: Bibliothèque nationale de France. Fotografía de la autora.

El interior del Pabellón, decorado por un grupo de artistas argentinos, mostraba las paradojas de esta nación supuestamente poderosa. En medio de los espacios modernos y despojados, se erigía un programa iconográfico complejo en pintura y escultura, tendiente a representar la nación, mediante sus logros culturales y sus riquezas naturales. De este vasto conjunto, elijo por su claridad *La ganadería*, uno de los paneles decorativos. Ejecutado por Lorenzo Gigli (1894-1983), mostraba un friso de animales que aludían a la riqueza de la industria ganadera en la Argentina (Fig. 10).

Altamente descriptiva y con un claro propósito de educación en torno a las razas de animales criados en la Argentina, la obra dejaba en las sombras a los trabajadores del campo, como si esta riqueza fuera un auténtico regalo de la tierra. Curiosamente, el embajador argentino en Francia, Tomás Le Breton (1868-1959), señalaba en el discurso inaugural del Pabellón la importancia de esa mano de obra que ponía en marcha la economía del país: “El trabajador de nuestros campos, creador también el de la belleza, al buscar las formas perfectas de los animales de raza y las magníficas espigas, no resulta pues un intruso en el pabellón de arte y técnica modernos, donde la Argentina se propone revelar el resultado de tales esfuerzos” (*El Pueblo*, 1937, s. p.). No obstante, aunque los trabajadores fueron representados en otras instancias dentro del Pabellón, siempre estaban separados de las tareas agrícolas y ganaderas. De este modo, los intereses comerciales y

⁷ En efecto, la Argentina participó de modo destacado en el excéntrico *Palais du Froid*, construcción efímera de la exposición. Para seguir los pasos de las negociaciones en torno a la exportación de la carne argentina hacia Francia, resulta muy útil leer la publicación periódica de los comerciantes argentinos, *Informations économiques argentines*.

la promesa de un territorio tan rico que no necesitaba siquiera de trabajadores se hacían palpable a los ojos de los visitantes.

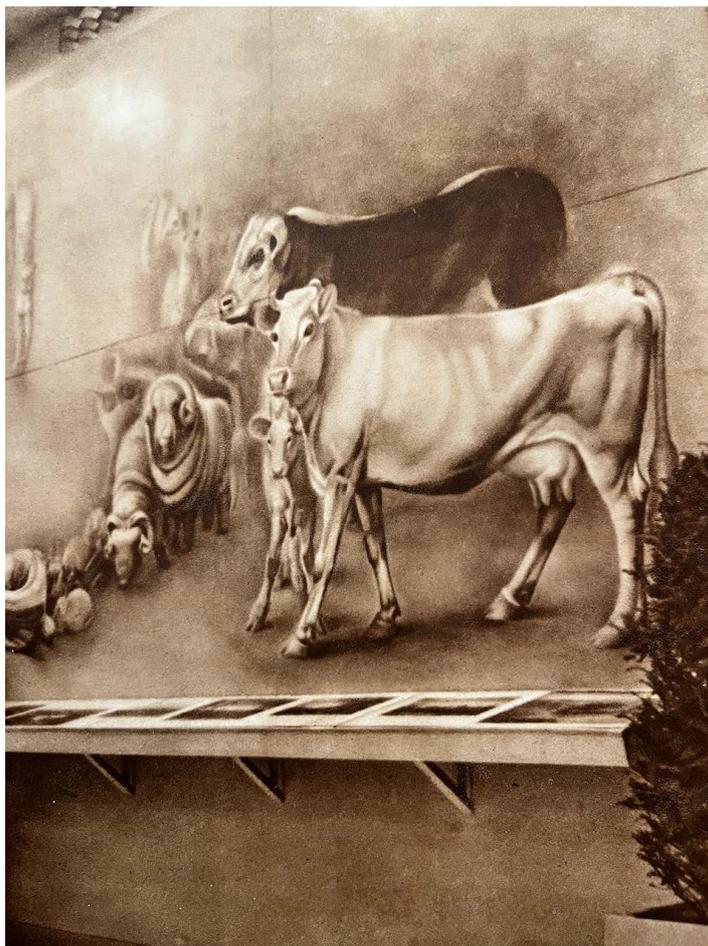


Figura 10. Lorenzo Gigli, *La ganadería*, panel decorativo para el Pabellón Argentino de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, 1937, obra destruida. Fuente: Archives Nationales, París, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris*, F/12/12536. Fotografía de la autora.

5. A modo de conclusión

En estos párrafos, he tratado de delinear algunos aspectos de la visualidad de la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, referidos esencialmente a la continuidad de formas establecidas en los años anteriores y que celebraban la expansión colonialista europea. Asimismo, he planteado la existencia de una continuidad estilística entre los pabellones de los países totalitarios y los hitos urbanos construidos por la exposición, a pesar de que la bibliografía ha soslayado este aspecto de modo sistemático.

Finalmente, he recorrido algunos de los aspectos visuales y arquitectónicos de la representación de la Argentina. Las exposiciones universales e internacionales se basaron en la competencia entre naciones, buscando establecer jerarquías de modo constitutivo: países con tecnología, por un lado, y países productores de materia prima. En este sentido, la participación de las naciones periféricas se hallaba condenada a transitar por caminos sinuosos, pues la modernidad era apenas un sueño esquivo en las latitudes del Sur Global.

Toda investigación histórica tiene una dimensión de relevancia para el presente. Siguiendo a Frantz Fanon en el ya clásico *Les damnés de la terre* publicado en 1961, creo que Europa es literalmente una creación del llamado Tercer Mundo y que sus vastas riquezas se han construido sobre el expolio del mundo que hoy se califica de subdesarrollado (2016, p. 74). En este caso, me interesó entender las relaciones de desigualdad establecidas entre las potencias y el resto del mundo, tomando el camino del análisis de la visualidad en una exposición internacional como clave de lectura.

Referencias

- Abbattista, G. (2014). Concepts and Categories in the History of World Expositions: Introductory Remarks. En Abbattista, G. *Moving Bodies, Displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-First Century* (pp. 7-20). Edizioni Università di Trieste.
- Alcorta, S. (1890). *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889*. Imprenta P. Mouillot.
- Bancel, N. et al. (2004). Introduction. Zoos humains : entre mythe et réalité. En Bancel, N. et al. (dir). *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines* (pp. 5-18). Editions La Découverte.

- Bouin, P. & Chanut, C.-P. (1980). *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Baudouin.
- Dezarrois, A. (1937, abril). Les pavillons étrangers. *La Revue de l'art*, 127-162.
- El Pueblo* (1937, 10 de agosto). En París fue inaugurado el Pabellón Argentino en la Exp. Internacional, s. p. En *Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I*, Archivo Histórico de la Cancillería Argentina, Buenos Aires, AH-0116-1.
- Exposition internationale de Paris 1937. (1936). *Programme, classification, règlement général, règlement de participation pour la section française*. Imprimerie nationale.
- Exposition internationale de Paris 1937. (1937). États étrangers participant à l'exposition. B35-38. Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.
- Fanon, F. (2016). *Les damnés de la terre*. Kiyikaat Éditions.
- Greenhaigh, P. (2017). *Ephemeral vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press.
- Grandin, A. (1889). Pavillon de la République Argentine. En Huard, C.-L. *Livre d'or de l'Exposition* (pp. 118-119). L. Boulanger éditeur.
- Huinca Piutrin, H. (2013). Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas. En Neheulpan Moreno, H. et al. *Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche* (pp. 89-117). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Janneau, G. (1937, abril). L'Exposition. La section française. L'architecture et sa décoration. *La Revue de l'art*, 103-126.
- Labbé, E. (1937), *Arts et techniques dans la vie moderne*. Imprimerie Henry Maillet.
- La Nación* (1936). Activase la concurrencia argentina a la Exposición de París del año próximo, s. p. En *Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I*, Archivo Histórico de la Cancillería Argentina, Buenos Aires, AH-0116-1.
- Morand, P. (1931). 1900. Les Éditions de France.
- Peyrouton, M. (1937, 8 de enero) Telegrama dirigido al *Ministère des Affaires étrangères*. Centre des Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères, La Courneuve, 8CPCOM 79 (Questions diverses Expositions, 1918-1940).
- Pinot de Villechenon, F. (1992). *Les expositions universelles*. Presses universitaires de France.
- Pinot de Villechenon, F. (2000). *Fêtes géantes: les expositions universelles, pour quoi faire?* Autrement.
- Rambosson, Y. (1931, diciembre). L'Exposition coloniale et les arts. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 467-472.
- Pinto Rodríguez, J. (2007). Las exposiciones universales y su impacto en América Latina (1850-1930). *Cuadernos de Historia del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile*, 57-89
- Warnod, A. (1937). *Exposition 37. La vie flamboyante des expositions*. Éditions de France.