



Pasión por lo moderno. El envío argentino a la Exposición Univeral de París en 1889.

Autor:
Uslenghi, Alejandra.

Revista
Filología

1999, N°32 1/2, pp. 207-214



Artículo



PASIÓN POR LO MODERNO EL ENVÍO ARGENTINO A LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1889

Las Exposiciones Universales que tuvieron lugar a partir de las últimas décadas del siglo pasado plantearon un modo de concebir y exhibir la cultura *moderna* en el que se imbricaban, de manera inédita, la presentación de la incipiente industria tecnológica, la exhibición a gran escala del arte para el entretenimiento y la representación de las tradiciones nacionales. Estas exposiciones se sucedieron en diversas capitales europeas y posteriormente alrededor del mundo desde 1851, cuando Inglaterra a través de la *Sociedad para el desarrollo de las Artes y la Industria* invitó a todas las naciones a exponer sus productos en el famoso Palacio de Cristal, todo un emblema del imperio, construido por el arquitecto Paxton. Esta exposición marcó el comienzo de tales exhibiciones internacionales a gran escala, en las cuales tomaban forma concreta las ideas del libre cambio, la posibilidad de conquista de nuevos mercados y un acontecimiento propagandístico a la altura de las aspiraciones imperiales, convirtiéndose en lo que los críticos e historiadores han denominado “el festival del capitalismo”. Dentro de su estructura, los productos industriales son exhibidos como obras de arte, dispuestos según estrictas clasificaciones dentro de construcciones dedicadas a exaltar la riqueza y el progreso, que manifestaban por primera vez la combinación entre la ‘vieja’ naturaleza —los árboles, los jardines, los paseos y fuentes— y una ‘nueva’ naturaleza —el hierro, la máquina—; aquello que W. Benjamin denominó una naturaleza fantasmagórica, en la que se confundían la maquinaria y la galería de arte, los armas de guerra y la moda, los negocios y el placer en una experiencia visual fascinante, una impresión ampliada del abigarrado interior burgués.

Recuerdo de mis años de infancia la manera en que las noticias acerca del Palacio de Cristal llegaron hasta Alemania, cómo, en los remotos pueblos provincianos, había imágenes del Palacio colgadas en las paredes de las habitaciones burguesas. Todo lo que habíamos imaginado a partir de los viejos cuentos de hadas sobre princesas de cofres de cristal, reinas y duendes que vivían en moradas de cristal, parecía encarnarse allí (Julius Lessing, citado por Benjamin 202, la traducción es mía).

El programa incluía no solo la mostración de mercaderías sino también propiciaba viajes para los artesanos, campesinos y obreros, conferencias y debates acerca de las implicancias sociales de la industrialización; todo bajo la apariencia de un gran intercambio cultural con fines de mejorar la calidad de los productos manufacturados.¹ Todas las exhibiciones subsiguientes continuaron con este esquema de organización, en el cual cada gobierno anfitrión asumía la responsabilidad organizativa y financiera a través de sus ministerios, pidiendo asistencia a la empresa privada, a asociaciones voluntarias y a los educadores; en 1889 Francia decidió incorporar la vía diplomática para reforzar la convocatoria a los países extranjeros. La clasificación oficial de la exhibición establecida en el catálogo de 1851 -materia prima, maquinaria, invenciones mecánicas, manufacturas, esculturas y artes liberales- tuvo que ser continuamente adaptada y expandida para intentar proveer una forma racional de inclusión de los nuevos productos que iban surgiendo. Entre estas necesarias modificaciones se encuentran las Bellas Artes. La pintura, que había sido excluida de la lista original en la exposición inglesa porque, a diferencia de la escultura, no era un producto como la fotografía, producido por medios mecánicos o sujeto al mejoramiento técnico, fue finalmente aceptada en la exposición de 1855 en Francia. Con respecto a los productos venidos desde la periferia este sistema de clasificación y categorización que imponía la centralidad del imperio se convertía en un modo de producción de lo exótico, una estrategia de importación y exportación de símbolos de identidad, aplicándoles a estas prácticas un sistema de representación “exótica” que transformaba lo colonial en mercancía para consumo imperial.²

¹ Se ha afirmado que las exposiciones internacionales fueron el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores. A la exposición de 1851 en Londres fueron enviadas desde Francia tres delegaciones obreras pero no obtuvieron nada significativo, con el suceder de las exposiciones se incrementaba la vigilancia policial permanente sobre la multitud y se controlaba estrictamente cualquier intención de asamblea proletaria.

² Sobre este punto ver E. Hobsbawn, *La era del Capital* y *La era del Imperio*, y E. Said *Cultura e Imperialismo*. Hobsbawn sostiene la importancia de la mediación que entre el mundo de lo exótico y el imperio pudo establecer la literatura de aquellos escritores —Conrad, Austen, Kipling— que permitieron que lo exótico se incorporara a la experiencia cotidiana. Destaca el papel de estas exposiciones por su contenido ideológico más que documental, en el refuerzo de la división entre lo “civilizado” y lo “primitivo” que manifestaban. Edward Said, difiere en su acercamiento hacia esta supuesta incorporación, bajo la forma del *orientalismo*, o el exotismo de lo otro en la cultura occidental. La invención, representación de Oriente, Africa o el Caribe, es una operación que permite constituir lo propio, en un consenso pro-colonialista. Un cierto aspecto positivo de este exotismo que Hobsbawn rescata —permitir un acercamiento posible a lo otro— es relativizado por el análisis de Said, en donde estos discursos constituyen la política cultural del imperio que disemina representaciones de una identidad cultural, y

La organización de estas exposiciones internacionales dio lugar al trabajo conjunto entre fuerzas convergentes y antagónicas que se vieron convocadas en un contexto singular: funcionarios del gobierno, representantes de la Academia que tradicionalmente ejercían el monopolio sobre las exhibiciones y los salones nacionales, artistas independientes, nuevos y tradicionales aristócratas, periodistas y hombres de letras de diferentes extracciones políticas, críticos de arte y coleccionistas. Los debates entre estos grupos, que antecedían a la toma de decisión acerca del tema y las particularidades que tendría la exposición en el país sede, o definían las características de los envíos de los países participantes, dieron lugar a la actualización del ámbito del arte como un espacio de disputa, otorgándole un estatuto nuevo, sujeto a las condiciones de la nueva realidad social y política. En la concreción de estas Exposiciones, las fuerzas políticas en un sentido amplio —no simplemente el control del gobierno sino la orientación de valores, símbolos e imágenes, el manejo de ciertos intereses y normas— fueron impuestas en el mundo del arte, acelerando un proceso por el cual las instituciones artísticas se *modernizaban*, siguiendo el impulso del sistema económico dominante: el capitalismo, el sistema político: la democracia y la clase dominante: la burguesía. Este trabajo es un primer intento por especificar las condiciones en las cuales en nuestro país este proceso de constitución y modernización de las instituciones artísticas está directamente ligado a la urgencia por definir un patrimonio cultural nacional, a la necesidad de convertir “el orgullo nacional” en una mercancía en exhibición.

La entrada fundamental de una representación argentina en este esquema de exhibición cultural y comercial se produce en la Exposición Universal de 1889 en París con motivo del centenario de la Revolución Francesa, y podemos decir llega a su punto culminante cuando treinta y un años después se convierte en el país anfitrión de una exposición de tal envergadura para los festejos del centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Este arco está signado por un fin de siglo, pero puede pensarse la continuidad de una transformación que tiene su inicio paradigmático en esta participación, sirviendo como catalizador para el conflicto entre el ámbito de las artes y los procesos políticos que se encuentran en la base de la formación de muchas de las instituciones que hoy asociamos con la construcción de valores culturales y tradiciones durante el proyecto de organización del Estado Nacional. Así como Walter Benjamin intentaba documentar como la fantasmagoría del progreso industrial se entrelazó con el discurso y las formas culturales del siglo XIX y sostenía que la historia puede ser leída en la superficie de los objetos sobrevivientes, tomo como ejemplo de la afirmación anterior el recorrido del *Pabellón Argentino*.

Argentina tuvo su palacio de cristal y fue exhibido como metáfora de la pasión por lo moderno, como símbolo de la seguridad que la incorporación al

luego son institucionalizadas desde ciertas prácticas culturales, como la apropiación que del llamado arte primitivo realizan algunos artistas de la vanguardia.

mundo burgués liberal traería a nuestra periferia y como expresión fiel de su creencia en los poderes míticos del progreso. Esta magnífica estructura desmontable, hecha de hierro, vidrio y mayólicas, pensada en sus comienzos como una construcción puramente utilitaria, transitoria y desmontable, fue el sitio que albergó el envío argentino a la exposición de 1889. Luego de un accidentado camino de vuelta en el que tuvieron que ser arrojadas al mar algunas de sus partes, se decidió su emplazamiento en la plaza San Martín, convirtiéndose en uno de los lugares más peculiares de Buenos Aires; terminados los festejos del Centenario fue consagrado definitivamente sede del Museo Nacional de Bellas Artes, aunque su estructura era difícilmente la adecuada. El deterioro y el descuido en los siguientes veinte años perjudicó parte del patrimonio, y finalmente, con motivo de una modificación de la plaza en 1933, fue desmantelado y sus restos se perdieron al fracasar el intento de ser vendidos como chatarra. La Exposición Universal de 1889 en París es punto de partida de este recorrido.

Esta exposición fue revestida de un significado adicional a los ya descriptos en términos generales: se propiciaba como el testimonio histórico visible del progreso, una enciclopedia del siglo XIX. Dejó marcas permanentes en la ciudad de París —la torre Eiffel, la estructura más emblemática de la muestra, el Grand Palais, la galería que albergaba la mítica sala de máquinas, y el Trocadero parque donde se asentaron los pabellones, como también lo haría más tarde en Buenos Aires. Estas obras marcaron “el triunfo del hierro” y la llegada del modernismo a la arquitectura.

Un hecho indudable es que la piedra, considerada hasta ahora el material fundamental para la construcción, se ha hundido, vaciado por repetición... pero nuestra época puede encarnarse en construcciones que simbolizen sus actividades y sus pesares, sus habilidades y su dinero, en trabajos sólidos y austeros, en cualquier caso, nuevos. Y ese material que aquí se nombra es el hierro. De un plumazo, el mal gusto de los escultores de piedra se ha superado; pero debe ser dicho también, estas construcciones temporarias son maravillosamente adecuadas para el alma de las multitudes que las llenan (Huysmans 75).

Dada la magnitud buscada, el gobierno francés propuso una alianza económica con un comité de banqueros que recaudó dinero vendiendo entradas por adelantado en un sistema de lotería. 32.350.000 tickets fueron vendidos y aunque la solvencia de la exposición estaba asegurada, terminó siendo menos internacional en su participación dada la naturaleza del evento. Inglaterra rechazó la participación, enviando a través de la Sociedad de Artes una comitiva extra-oficial; otros países adoptaron esta medida, dejando un considerable espacio de acción a las iniciativas privadas. Alemania, Suecia, Turquía y Montenegro decidieron no participar. Una serie de huelgas de obreros a comienzos de ese año ocasionaron dudas acerca de la culminación de los trabajos en fecha y despertaron en la prensa una ansiedad aún mayor. Finalmente hubo 34.000

expositores franceses y 6.000 representantes extranjeros entre los que se cuenta a nuestro país. La burguesía porteña quiso tomar su lugar, el *baño lustral* como caracteriza David Viñas a este viaje citando a Adolfo Bioy:

Un día del año 1889 se embarcaron para Europa mis padres con mi hermana Marcelina de 17 años y Augusto, el benjamín de la familia, de tres. Los llevaban diversos motivos: desde luego visitar la exposición universal de París, que atrajo a medio Buenos Aires... (Adolfo Bioy Casares, citado por Viñas 51).

En su carta al presidente de la comisión para la representación argentina en París, Eduardo Olivera, el comisario general del envío argentino -Julio Victorica- describe con sumo detalle el contenido y la disposición del Pabellón Argentino. El diseño y la construcción habían sido encargados por concurso al arquitecto Albert Ballu, que siguió las normas establecidas en este tipo de obra de hierro y vidrio. Los paneles decorativos estaban pintados por Pierre Besnard, y representaban figuras alegóricas, lo mismo que las esculturas de bronce de Louis-Ernest Barrias, de ellas *La Astronomía* y *La Navegación* aún hoy persisten. A juicio del comisario el eclecticismo de estas obras resultado de esa convocatoria pública debió corregirse para acentuar los símbolos nacionales:

Cuando estaba en Buenos Aires no me parecía bien que la comisión aquí se hubiese preocupado tanto de los adornos, pero hoy veo en los demás el mismo empeño y que a todos hemos sobrepasado y me siento orgulloso como argentino que nuestra hermosa patria esté así representada....En las pinturas interiores y en los vidrios se habían olvidado un poco de los colores nacionales, pero esa omisión fue en gran parte salvada... (Julio Victorica, "Carta al presidente de la Comisión Argentina para la Exposición Universal 1889", *La Prensa* 23 de Mayo de 1889)

En el centro del Pabellón bajo la gran cúpula se decidió colocar un mapa de la República hecho en relieve, en el salón bajo de la derecha, se dispusieron productos agrícolas e industriales —cereales, azúcares, vinos, tabacos—, en el salón de la izquierda, una cámara frigorífica perteneciente a la empresa Sansinena en la que se ofrecía gratuitamente al público carne fresca del país, materiales de construcción, algunas máquinas y una exposición de maderas autóctonas. En la parte superior a la derecha, una exposición en vitrinas de minerales del museo de Córdoba, algunos muebles y libros, a la izquierda, lanas y cueros -monturas, sombreros, guantes y talabartería-, un muestrario de plumas, grabados en metal. Este heterogéneo grupo, en parte reunido gracias a colecciones particulares, la iniciativa privada y los préstamos del gobierno, parecía satisfacer en principio la necesidad de exponer cierto exotismo y color local, sin embargo no era suficiente para establecer una real competencia con el resto:

La comisión tenía recelo de que no hubiese con que llenar el pabellón: pero ahora se ha convencido de lo contrario, vamos a llenarlo y bien, a pesar de las

grandes dificultades para la recolección de productos... ¿tendremos sin embargo, los planos de salubridad de Buenos Aires? ¿Vendrán los planos de las obras del puerto? Y el gran mapa/plano de Buenos Aires? ¡Qué bien quedarían en nuestro lindo pabellón estas cosas que revelan la importancia, los recursos y el progreso del país! (*ibidem*)

La inauguración oficial de la muestra se realizó el 6 de Mayo de 1889, pero el Pabellón Argentino esperó hasta el 25 para abrir sus puertas con los festejos del aniversario de su propia revolución. El criterio de selección de la muestra tenía como primordial objetivo desplegar un muestrario de riquezas naturales, la base material del proyecto agro-exportador liberal, y potenciarlas con las recientes importaciones de maquinaria; esto significaba encubrir los huellas del proceso devastador que se había llevado a cabo para lograrlo. En las crónicas de Enrique Ortega, enviado especial del diario *La Prensa* (13 de julio de 1998), se relata el siguiente episodio:

Preguntaba en pulido francés una dama a uno de los empleados del Pabellón Argentino si tenía fotografías de indios salvajes:

—No señora. Hoy puede decirse que ya no los hay en ese estado primitivo. La toldería ha desaparecido y el indio vive en las ciudades...y hasta se distingue por su inteligencia clarísima.

En esos momentos aparece el abijado de don Eduardo Caamaño, que bueno es decir es nieto de Sayhuaque y posee la cabeza más de indio lindo que puede darse. —Aquí tiene usted un indio de real estirpe, descendiente directo del cacique más temido y poderoso.

El muchacho que por cierto es una monada de vivaracho respondió guapamente, previa traducción. La señora lo contempló largo rato con atención y hasta me atrevo a decir que se retiró complacida por ver satisfecha una curiosidad imperiosa que la dominaba. Había visto un indio...pero perfectamente vestido y hablado con más seso y tiesura que un diputado.

El carácter exótico, de rareza inusitada, que se intenta atribuirle a la figura del indio, reducido incluso en un valor documental: la fotografía, forma parte de esta tensión entre la modernidad a la que se aspira y la deliberada construcción de un patrón civilizador que la legitime. La figura del inmigrante, que comienza a ser dominante en la cultura porteña es otro espacio de representación en conflicto dentro de esta construcción, pero aquí el juego de legitimaciones advierte sobre otro aspecto, está en juego el espíritu democrático. El día previo a la inauguración del Pabellón, el 24 de Mayo de 1889, aparece esta crónica de Ortega en *La Prensa*:

Hace alguno días se publicaron por acá docenas de pavadas a propósito de unos pobrecillos ingleses que habían vuelto a Liverpool asustados por los ratones que había en el Hotel de los Inmigrantes en Buenos Aires. En oportunidad me ocupé del incidente sin fundamento. Un telegrama anuncia la gran cantidad de

inmigrantes de Liverpool, y da cuenta de hechos y habla con cifras, demostrando lo poco fundamentado en todo de aquel ataque pasado, hijo de mezquinas pasiones o de cegueras inconcebibles.

Podríamos preguntarnos ahora acerca del reducido margen de representación que las artes plásticas, las grandes rivales de la industria en este esquema, tuvieron en este envío. Sólo participaron de la exposición de pintura, algunos jóvenes artistas que se encontraban becados y estudiando esparcidos por las Academias europeas. Sin embargo esta participación contribuyó a establecer un vínculo inalterable entre estas figuras y el Estado. Eduardo Schiaffino obtiene por *Reposo*, un desnudo femenino dentro de los parámetros de la pintura académica naturalista, una medalla de bronce. A su regreso a Buenos Aires, dos años después, se convertiría en uno de los grandes impulsores de la creación de los salones del Ateneo —una de las primeras instituciones artísticas que a partir de 1893 comenzaron a mostrar y premiar las obras de artistas locales—, dos años más tarde estaría en la comisión fundadora del Museo Nacional de Bellas Artes, del que luego sería su director. Durante la presidencia de Roca, sería el delegado argentino; para organizar una exposición nacional de arte en Saint-Louis, Estados Unidos la primera exposición de arte argentino en el exterior. Durante la presidencia de Figueroa Alcorta formó parte de la organización y del comité de selección de obras para la Exposición de Arte del Centenario.

La descripción a la que hemos llegado nos permite ver claramente cómo la definición de los materiales y contenidos de este envío argentino es un momento decisivo para la selección y recreación de símbolos en los que se ampara la tradición nacional que se intenta exhibir. Sujetos a este modo de circulación como mercancías exóticas y siguiendo el esquema de construcción secreto de los museos, se muestran a resguardo, protegidos de su pasado. Se hace también evidente la urgencia por regular, legitimar esta tradición mediante instituciones nacionales —museos, salones, galerías, institutos, escuelas de arte— que los refuercen y reproduzcan. Esta representación de la fantasmagoría del progreso que se ve alimentada por estas exposiciones, incorpora también la fantasmagoría política que aspira a la construcción de un futuro de armonía de clases y abundancia, por la sola fuerza de la industria y la tecnología, en definitiva sin revolución. La promesa de un futuro radiante, que cifra la grandiosidad del Pabellón Argentino, separa el presente de todos los tiempos y las experiencias pasadas. Reconstruir el recorrido de estos objetos, devolverles parte de su historia, implica la posibilidad de seguir definiendo sus capacidades de representación, la vigencia de su estatuto, y que puedan abrirse nuevas perspectivas en las condiciones actuales del debate entre arte y política.

ALEJANDRA USLENGHI

OBRAS CITADAS

- HUYSMANS, JORIS K. 1988. "Iron" en *The Expanding World of Art 1874-1902*. New Haven, Yale University Press.
- VIÑAS, DAVID. 1982. *Literatura argentina y realidad política*, Bs.As., CEAL.
- BENJAMIN, WALTER. 1993. *Paris. Capital du XIXe siècle*, Les Editions du Cerf, Paris.