

La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del “Mundo del Mañana”¹

IDOIA MURGA CASTRO

Profesora Titular Interina. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Universidad Complutense de Madrid

imurga@ucm.es

Resumen

La Exposición Internacional de Nueva York se inauguró en abril de 1939 con la intención de ser un símbolo de la paz mundial entre naciones que buscaban conocerse y respetarse. Con este objetivo, la ciudad americana quería convertirse en el lugar de encuentro de las naciones modernas. Sin embargo, estas manifestaciones coincidieron en un momento en el que, paradójicamente, se evidenciaban las máximas diferencias entre ideologías opuestas, que poco después conducirían al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Este ensayo analiza este evento internacional, en el que se mezclaron las tendencias más punteras de arquitectura, artes plásticas, artes escénicas, medios de comunicación, tecnología y ocio. En él se estudia la escenificación de un mapa utópico en el que, paradójicamente, también se medían las fuerzas, tanto en los proyectos artísticos y arquitectónicos de los pabellones fallidos, como en la participación de las grandes potencias. Se estudia en su contexto el caso del pabellón planificado por la II República Española. Aunque la Exposición tuvo un enorme éxito de público y centró la atención internacional, sus ideas sobre la ciudad y el mundo del mañana en paz fracasarían inmediatamente. El arte, la propaganda, la política artística y la guerra se mezclaban en la puesta en escena del fracaso de la utopía.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación P.N. de I+D+i *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (HAR2012-38899-C02-02).

The New York International Exposition of 1939: art, architecture and politics in the failure of "the World of Tomorrow"

Abstract

The New York World's Fair opened in April 1939 with the aim of becoming a symbol of world peace for the countries that were looking for knowledge and respect among each other. With this objective, the American city pursued being the meeting place for the modern nations. Nevertheless, this statement coincided in a context where the strongest differences among opposite ideologies soon lead to the outbreak of the Second World War. The present paper analyses this international event, where the most leading trends of architecture, plastic and performance arts, media, technology and leisure were mixed. It studies the staging of a utopian map where to measure the strengths, both in the artistic and architectonic projects of cancelled pavilions, as well as in the participation of the main powers. The case of the Spanish Second Republic is analysed in its context. Although the World's Fair obtained a great success and focused the international attention, the ideas about the city and the world of tomorrow in peace immediately failed. Art, propaganda, artistic politics and war were involved on the stage of the failure of utopia.

Palabras clave: Arte del siglo XX, 1939, Nueva York, Exposición Internacional, política artística, pabellón español.

Key words: 20th Century Art, 1939, New York, World's Fair, Artistic Politics, Spanish Pavilion.

Sumario: 1. La Exposición Internacional de Nueva York 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del "mundo de mañana". 2. El mapa del Mundo del Mañana: autobombo y diplomacia. 3. La participación española en su contexto. 4. El fracaso de una utopía. 5. Referencias bibliográficas.

1. La Exposición Internacional de Nueva York 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del “mundo de mañana”.

En abril de 1939 se inauguró en Nueva York la última de las exposiciones internacionales de la década, un evento cuya organización se había iniciado en el mes de junio de 1936 para conmemorar los ciento cincuenta años del gobierno de George Washington. El sitio elegido por el gobierno estadounidense fue Flushing Meadow, una zona pantanosa del norte de Queens, en la que se puso en escena una pequeña ciudad construida de nueva planta. Con el lema “El Mundo del Mañana” la feria insistía en que los avances de la ciencia y la tecnología eran el camino del progreso y el medio para conseguir la paz. El evento heredaba la tradición de este tipo de encuentros internacionales en auge desde el siglo XIX, con la intención de convertirse en el mayor hasta la fecha, en todos los sentidos: en términos de expansión física y de inversión total superó por triplicado la Exposición de Chicago de 1933, titulada con toda la intención “El Siglo del Progreso”. Además, solo la zona dedicada al ocio en esta edición ocupaba más que el conjunto de la Exposición de París de 1937. Esta búsqueda superación a todo récord anterior se planeó con mucha atención, dividiendo los terrenos en distintas secciones que representaran el entretenimiento, las comunicaciones, los intereses colectivos, la comida, el gobierno, la producción y distribución y los transportes. En definitiva, la mayor feria mundial hasta la fecha dirigía sus objetivos a dos grandes ámbitos: la política y el consumo, dos nudos clave para entender realmente ese “Mundo del Mañana”, que estaba a punto de estallar apenas cinco meses después de su apertura.

La utopía de esta teatralización del mundo a través de la paz y el respeto del otro estaría presente, con cierto cinismo, en la difusión de todas las actividades vinculadas a esta exposición neoyorquina, una idea que ya aparecía en este anuncio de 1937, en el que se podía leer:

¿Cómo puede el ser humano vivir y trabajar en paz y armonía? ¿Cómo puede la vida ser más segura, confortable, significativa para el hombre y la mujer medios? [...] La feria presentará una clara y ordenada interpretación del mundo de hoy. La feria escenificará el desarrollo más prometedor de ideas, productos, servicios y factores sociales del presente, de modo que el visitante pueda, en el seno de un festival rico y colorido, obtener una visión de lo que conseguiría

para sí mismo y para su comunidad a través de una planificación inteligente y cooperativa de cara a una mejor vida en el futuro. Enfatizará la independencia vital de las comunidades, los pueblos y las naciones. No solo observará el pasado y representará el presente, sino que contribuirá a la «Construcción del Mundo del Mañana». (Monaghat, 1937)

Este ensayo centra su atención en el análisis de la puesta en escena del mapa de fuerzas e intereses políticos, constituido en torno a la reflexión sobre la ciudad de la democracia como articuladora del mundo del progreso, del mundo del mañana. Para ello se sintetizan los rasgos estéticos más destacados del conjunto de la exposición internacional, que los distintos países y las empresas eligieron para atraer al mayor número de visitantes concentrados hasta el momento por un evento de este tipo. Asimismo, se han elegido los casos más significativos de los gobiernos que utilizaron el arte y la arquitectura de sus pabellones como transmisores de sus ideologías y propaganda de sus aportaciones. Entre ellos, se hace especial hincapié en el caso del pabellón español proyectado por la II República, con el fin de situarlo en su contexto.

2. El mapa del Mundo del Mañana: autobombo y diplomacia

La dirección de la exposición estructuró la escenificación del mundo del mañana alrededor de una construcción central formada por el *Trylon* y la *Perisphere*, un prisma y una gran esfera que contenían en su interior la reproducción de la *Democracy*, la ciudad de la democracia, componente esencial del mundo futuro. Esta gran obra de los arquitectos Harrison & Fouilhoux y del escenógrafo y diseñador industrial Henry Dreyfus parecía hacer realidad aquel hito de la arquitectura utópica de Étienne-Louis Boullée, el *Cenotafio para Newton* (1784), al materializar la obra visionaria de la era de la Razón en el camino del progreso, gracias al avance tecnológico de la moderna sociedad del siglo XX. Como complemento a estas preocupaciones sobre la necesidad de pensar la ciudad, el pabellón de General Motors presentó una reflexión similar en la denominada *Futurama*, una miniatura de la gran metrópolis ideal con más de medio millón de edificios, diseñada por Norman Bel Geddes.

Alrededor de este tema de la ciudad del mañana como componente del mundo futuro, la exposición de Nueva York se dividía en distintas áreas

dedicadas a la representación política, los intereses colectivos, la comida, la comunicación y los negocios, la producción y distribución y los transportes. En primer lugar, cabe centrarse en los aspectos comunes a la arquitectura de los distintos pabellones. Todos ellos estaban contruidos a partir de unas mismas premisas de homogeneidad y de control estético por parte de un Consejo de Diseño, quien obligó a que las construcciones pareciesen lo que eran: estructuras temporales de exposición. Ninguna imitación de arquitecturas históricas o de materiales permanentes fue permitida, salvo en el caso del sector dedicado a los estados norteamericanos, donde se recurrió a la representación de distintas formas tradicionales de construcción (*Official Guide Book*, 1939: 31). Este factor es de enorme importancia para entender la presencia rotunda de las premisas del Movimiento Moderno en las exposiciones de los años treinta. En el caso de España, se trataba de la segunda ocasión en la cual los arquitectos evitaban una representación historicista, tras el hito arquitectónico de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa dos años antes en París. La investigadora Sonia Izquierdo ha señalado con acierto en su tesis doctoral que las exposiciones internacionales suponían la mejor ocasión para experimentar y jugar con elementos vanguardistas en edificios parlantes efímeros, rápidos de montar y, sobre todo, funcionales y pragmáticos (Izquierdo, 2004: 299-311). A esto debe sumarse la imposición desde la dirección de la feria de unos criterios acordes con el racionalismo, la homogeneidad estética y la funcionalidad, que marcaron las reglas del juego.

Ya en su momento, la aplicación de estos mismos criterios de construcción se consideró la consolidación del “Estilo Internacional” que, según los expertos, marcaba unas líneas nacidas en la Exposición de París de 1925 y asumidas en la edición de 1937. De esta forma –aseguraban– “la feria de Nueva York no tiene la originalidad de la una, ni está tan conseguida como la otra. Pero seguramente hará más que difundir un método de construcción desarrollado, no sin lógica, desde de la dotación de espacios para las máquinas hasta la preparación de un hogar adecuado para el hombre. La Feria Mundial es realmente el trabajo de los ingenieros [...]. Cuanto más cercano está este arte a la ingeniería pura, más refinadas son sus formas” (Bishop, 1939: 241). En la línea de estas premisas y según la crítica, desde el punto de vista arquitectónico destacaron sobre los demás los edificios de Alvar Aalto para el pabellón de Finlandia y de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, para el de Brasil.

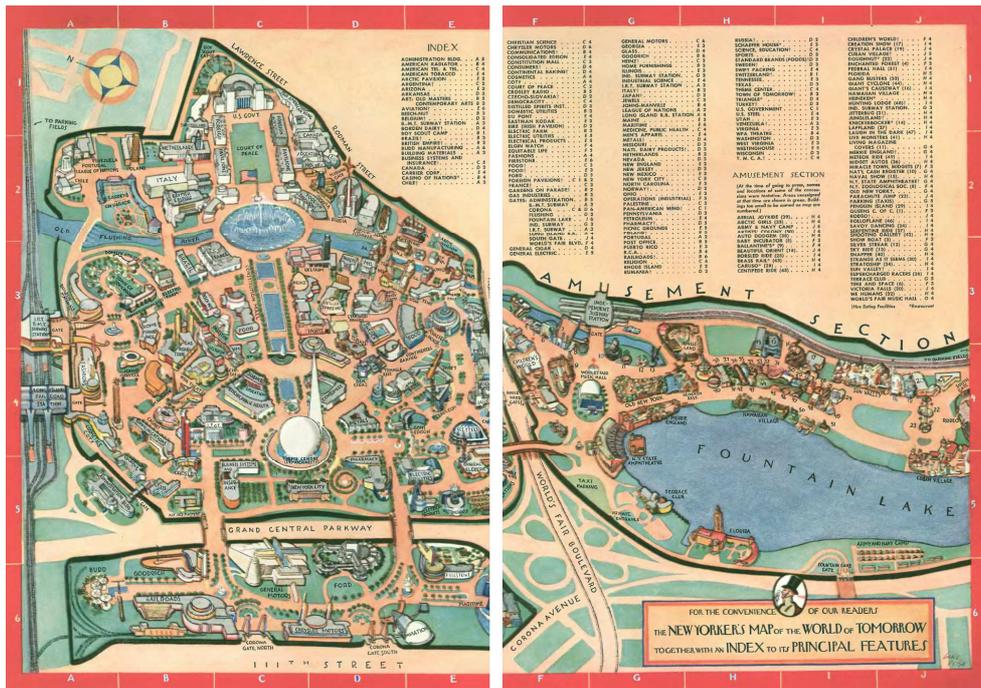


Fig. 1. Mapa de la Feria Mundial de Nueva York publicado por The New Yorker.

Además de esta simplificación y funcionalidad en la elección de las formas, la feria se preocupó por buscar una armonía cromática en las suaves tonalidades elegidas para el exterior de los edificios y de la decoración. Solo la *Perisphere* y el *Trylon* conservaron un blanco puro. A partir de ese elemento central, el color se iba intensificando en círculos concéntricos o se buscaban combinaciones de tonos que redujesen la monotonía visual y que favoreciesen el realce de elementos destacados con colores brillantes. Durante las noches, esta misma preocupación cromática se tradujo en un desarrollo de la luminotecnica a través de complejos juegos con los que se combinaba también el potencial del agua con las numerosas fuentes dispersas por sus terrenos.

Los mencionados criterios de unificación estética favorecieron también una enorme presencia de los murales, una de las formas de expresión en auge durante los años treinta (Patterson, 2010: 50-73). Para ello, el Consejo de Diseño designó un subcomité de murales, dirigido por Ernest Peixotto, siendo necesaria su aprobación en la adecuación del tema elegido para cada obra mural. Entre los artistas escogidos por la dirección para realizar los grandes

murales destacó la participación de distintos artistas del Works Progress Administration. Podemos señalar el trabajo de un maduro Lyonel Feininger, que hacía poco había vuelto a su país natal huyendo del nazismo y que realizó un diseño para el edificio dedicado al transporte marítimo. También sobresalieron las intervenciones de Willem de Kooning y Arshile Gorky, claves del posterior expresionismo abstracto, que diseñaron respectivamente los murales de los edificios dedicados a la farmacia y la aviación².

La escultura también siguió unas pautas marcadas por la organización, que afectaron a más de sesenta obras dispersas por el espacio público, realizadas por una treintena de escultores oficiales³. Una gran parte estaba situada en las fachadas de los pabellones extranjeros, con mayor concentración en el *Constitution Mall*, aunque en las zonas dedicadas al consumo se dispersaron estatuas que basculaban entre el realismo y la abstracción y que homenajearon el progreso humano con títulos un tanto místicos: *Los jinetes de los elementos* (Chester Beach), *El espíritu de la rueda* (René P. Chambellan), *La fuente del átomo* (Waylande Gregory), *Las cuatro libertades* (Leo Friedlander), *Velocidad* (Joseph Renier), etc. Aunque la mayoría estaba enfocada a esta temática heroica, algo futurista y un tanto abstracta, otra gran parte de la escultura de la feria se dedicó a temas folklóricos y pintorescos. Entre estos últimos, por

² La documentación sobre los murales se encuentra en "Mural Painting Progress", Caja 2390. The New York World's Fair 1939 and 1940 (NYWF 1939-1940). New York World's Fair 1939-1940 records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations (en adelante NYPL). Los artistas escogidos fueron, entre otros, Martha Axley, Carlo Ciampaglia, Pierre Bourdelle, J. Scott Williams, Eric Mose, José Ruiz, André Durenceau, Louis Bouche, Allen Saalburg, Everett Henry, Francis Scott Bradford, Stuart Eldridge, L. Helmholtz Junker, Louis Ferstadt, Witold Gordon, Herman Van Cott, Winold Reis, Paul C. Robertson, Domenico Mortellito, David Fredenthal, Eugene Savage, James Owen Mahoney, Lyonel Feininger, Ezra Winter, Hildreth Meiere, Dunbar Beck, John M. Sitton, Arthur Covey, A. Champanier, Michael Loew, Willem de Kooning, Stuyvesant Van Veen y Arshile Gorky.

³ Estos escultores fueron, entre otros: Edmond Amateis, Raymond Barger, Chester Beach, Olympio Brindesi, Gaetano Cecere, René P. Chambellan, Anthony de Francisci, Gleb W. Derujinsky, Robert Foster, James E. Fraser, Marshall Fredericks, Leo Friedlander, John Gregory, Waylande Gregory, Walker Hancock, Benjamin Hawkins, Malvina Hoffman, C.P. Jennewein, Raoul Josset, Joseph Kiselewski, Leo Lantelli, Carl L. Schmitz, George H. Snowden, Lawrence Tenny Stevens, Albert Stewart, Dudley V. Talcott, Sidney Waugh, Gertrude V. Whitney, Mahonri M. Young y William Zorach (*Official Guide Book*, 1939: 34).

ejemplo, la escultora Malvina Hoffman realizó su *Danzas de las razas*, una obra todavía en la línea de lo exótico colonial. También se colocó una escultura de Olympio Brindesi dedicada a Don Quijote, una imagen que pronto se convertiría en símbolo del exilio español republicano.

Podemos destacar igualmente los guiños realizados, tanto en escultura como en pintura mural, al surrealismo, uno de los lenguajes en auge en aquella frontera entre los años treinta y cuarenta, que acababa de recibir un empuje fundamental con la llegada de los artistas exiliados europeos. Estos encontraron en los Estados Unidos el público idóneo para vivir una segunda edad de oro en su exploración en la cultura de masas. Paralelamente, en este ámbito cabe señalar la aparición de los primeros elementos que se asociarían más tarde al arte pop y la estética *kitsch*, especialmente en la decoración de algunos pabellones de las zonas del ocio. Entre ellas pueden citarse la caja expendedora que contaba la presencia diaria de los visitantes de la feria o los elementos integrados en el área del parque de atracciones.

Los pabellones extranjeros se repartían en torno al gran edificio de los Estados Unidos, cuya fachada estaba simbólicamente flanqueada por dos esculturas dedicadas a la paz y a la unidad entre las naciones. La participación de estos países dibujaba el mapa de fuerzas del panorama internacional en 1939, divididas en tres motivaciones, siguiendo una distinción de Romy Golan (Golan, 2012: 173): el ansia de legitimación entre los gobiernos totalitarios, la autoafirmación de las naciones de la vieja Europa y la propaganda política. Tal mapa de tensiones no pasaba desapercibido ya en 1939 a organizadores y visitantes, que veían en él la “conciencia de los peligros que presionan sobre nosotros las revoluciones más recientes, cuyo objetivo es el poder político” (Bishop, 1939: 243).

En la primera de las categorías señaladas por Golan, destacan los casos de los pabellones de la Unión Soviética, Italia y Japón, que buscaban vender al mundo los supuestos beneficios de sus respectivas aportaciones políticas, sociales y culturales. La participación soviética se materializó a través de tres espacios: el pabellón central –diseñado por Boris Iofan y Karo S. Alabian–, el del Ártico soviético y una exposición en el *Hall of Nations*. Su estética continuaba la línea marcada por la exposición de París de 1937, de carga ideológica y propagandística del régimen, con la que se pretendía justificar por qué la

URSS era una democracia. Destacaban tres esculturas: la que coronaba el edificio principal representando al ciudadano soviético y los retratos de Lenin y Stalin. Italia repetía el mismo patrón, en este caso ensalzando el régimen fascista y el pasado imperial, a través del poder del agua. Esto último adquiriría un gran protagonismo gracias a la cascada que caía desde la escultura de la diosa Roma –un diseño de Michele Busiri Vici. Al margen de esta construcción, el *Hall of Nations* albergaba un *Salone d'Onore* dedicado a Benito Mussolini, cuya escultura presidía la habitación, rodeado de mapas en cobre y mármol verde que representaban el imperio italiano, junto a frescos que mostraban, según anunciaban las publicaciones de la feria, los avances sociales del régimen fascista⁴. En tercer lugar, Japón participó a través de un pabellón, diseñado por Y. Utida y Yatsuo Matsui, rodeado de un llamativo jardín zen, y de un espacio expositivo en el *Hall of Nations*. En su interior se exponía un gran número de fotografías y documentos de más de un siglo de relaciones amistosas entre Japón y los Estados Unidos, algo que poco después saltaría por los aires tras el ataque a Pearl Harbor.

En una segunda categoría, los pabellones de Francia y Gran Bretaña se acompañaron de espacios independientes dedicados a sus respectivos imperios, siguiendo una la estrategia propia de naciones que reclamaban todavía su lugar en un mundo que había comenzado a desaparecer con la I Guerra Mundial. En el caso francés –obra de Expert y Patout–, los críticos del momento vieron una clara intención de estrechar los lazos con el gobierno estadounidense al vincular figuras y obras de su cultura con otras americanas, como el conjunto de retratos de Voltaire, Rousseau y Benjamin Franklin o los escritos de Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. Por su parte, el pabellón británico, diseñado por Stanley Hall y Easton & Robertson, mostraba sus contribuciones a las artes de la paz y el avance de la civilización insistiendo en el pasado compartido con los Estados Unidos y en el desarrollo colateral de las democracias angloparlantes (Bernbach y Haffe, 1939: 72-73).

⁴ Tras visitar este espacio, el poeta estadounidense John Peale Bishop aseguró que el trabajo de los artistas italianos en la propaganda fascista era tan bueno que parecía que Mussolini “no solo ha creado la Italia moderna, sino también la antigua Roma” (Bishop, 1939: 245).

En un tercer apartado, analizaremos los casos en los que la diplomacia internacional se debatió entre la participación o la ausencia de países como Alemania, China o España. En el caso alemán, el desarrollo de la política nazi impidió que se inaugurara un pabellón seguramente similar al que Albert Speer diseñó para la Exposición de París de 1937, a pesar de que el director de la feria, Grover A. Whalen, había firmado el contrato con el cónsul general del gobierno de Hitler, Johannes Borchers, en el que se le asignaban los terrenos correspondientes⁵. Igualmente, China, en plena II Guerra Chino-japonesa desde 1937, tampoco abrió un pabellón nacional en la feria neoyorquina. Sin embargo, entre 1939 y 1940 se organizaron algunos eventos con fines benéficos para los afectados por la guerra gracias a agrupaciones como la Misión Cultural China⁶. Por último, uno de los casos más paradigmáticos de dependencia de los condicionantes bélicos en el desarrollo del proyecto de un pabellón es sin duda el de la II República Española, al que dedicaremos el siguiente apartado.

3. La participación española en su contexto.

En esta inestable situación internacional, el caso de España resulta muy representativo y anticipador de lo que sucedería meses después con otras naciones presentes en la Exposición de Nueva York de 1939. Poco a poco vamos conociendo más detalles sobre el proyecto del pabellón de la II República española (Murga, 2010: 213-234; Murga, 2011: 681-698), en una continuación de la política artística desarrollada con éxito en la edición parisina de 1937. Con unas circunstancias más desfavorables en pleno conflicto en la Península Ibérica, la presencia en la feria mundial suponía el enésimo esfuerzo en la llamada de atención a las naciones extranjeras para terminar con el pacto de no intervención. Para ello, el gobierno español nombró un comité para la apertura de un nuevo edificio que llevara lo mejor de la tradición española junto con las obras de artistas contemporáneos y la propaganda de las medidas de modernización del país emprendidas por la República. Dicho comité estaba integrado por Manuel Sánchez Arcas (presidente), Roberto

⁵ En la firma también estuvo presente Theo von Knott, el agregado comercial del gobierno nazi, NYPL. Ref. MssCol 2233.

⁶ Véanse las fotografías de esta misión cultural. NYPL, ref. 1666962.

Fernández Balbuena (comisario general) y Jesús Martí (comisario adjunto y arquitecto del pabellón). Entre otros importantes intelectuales y artistas que intervinieron en la gestión y organización del proyecto destacaron Juan Larrrea (delegado del comité), Ángel Ferrant (encargado de preparar los materiales) y Luis Quintanilla (agregado cultural de la embajada en Washington). Todos ellos habían desempeñado importantes funciones en los gobiernos republicanos, muchas veces vinculados a las nuevas medidas arquitectónicas y de ordenación urbanística, de salvamento del patrimonio y de diplomacia internacional. Paralelamente, el embajador español en Estados Unidos, Fernando de los Ríos, realizó una encomiable gestión en la organización de la participación, que comenzó a verse más factible a partir de la firma del contrato con la dirección de la feria el 9 de septiembre de 1938⁷.



Fig. 2. Fotograma de una grabación de un aficionado en la que se aprecia el espacio GQ-7 asignado a España: por la derecha, la segunda fachada, con la bandera de Chile.

El espacio designado en el *Hall of Nations*, denominado GQ-7, no permitía una intervención arquitectónica libre, como había sucedido en París (fig. 2). En este caso se ocuparía un contenedor ya diseñado, que se completaría con una disposición interior original –para la que se contó con la ayuda de los arquitectos estadounidenses Ralph Pomerance y Simon Breines–. En ella se planeó colocar una escultura en la fachada de Joan Rebull y un mural de

⁷ Fotografía de Fernando de los Ríos y Grover A. Whalen firmando la participación de España en presencia de William H. Standley e Ignacio García del Castillo. NYPL, ref. 1681845.

Joaquim Sunyer inspirado en el *Erika Reed*, el primer barco americano que llevó medicamentos a España durante la guerra⁸. En el interior, se rescataría la fuente de mercurio de Calder, ya expuesta en París dos años antes, evidenciando así el apoyo de un artista estadounidense a la causa republicana. También se dispondría el famoso políptico de Quintanilla conocido como *Ama la paz, odia la guerra*, que en las fuentes de la época aparece mencionado como *El momento actual en España*. Por otro lado, se expondría la serie de fotomontajes de los *13 puntos de Negrín*, de Josep Renau. La representación popular contaría con la colección de cerámica propiedad de Ceferino Palencia e Isabel Oyarzábal, así como con parte de la recopilación de trajes populares que, como la anterior, se había mostrado en París en 1937.

Por último, nos gustaría subrayar que el 1 de mayo de 1939, al día siguiente a la inauguración de la exposición, llegó a Nueva York el *Guernica* acompañado del propio Juan Negrín. La historiografía sobre el interminable periplo del icono de Picasso es bien extensa⁹ y es necesario seguir profundizando en el conocimiento de los detalles que llevaron al Spanish Refugee Relief Campaign, junto con el American Artists' Congress, a organizar el traslado de la obra desde Europa, aunque es probable que tanta coincidencia estuviese relacionada con la prevista apertura y exposición del famoso cuadro en el pabellón de la República. No en vano, en una carta de Margaret Palmer fechada el 3 de enero, se menciona que Picasso tenía previsto mostrar su obra en el espacio español en Nueva York (Pérez Segura, 2007: 216), aunque el desenlace de los hechos habría provocado que finalmente se colgase de los muros de la Valentine Gallery.

Paralelamente a las gestiones del espacio de la II República, hubo otros artistas españoles que intervinieron en distintas secciones de la feria. A la dirección le interesaba enormemente que la presencia oficial del gobierno republicano estuviese acompañada de un préstamo de destacadas obras del

⁸ En una carta de Margaret Palmer a Homer Saint-Gaudens el 10 de diciembre de 1938 dice que Sunyer pensaba pintar el mural en lienzo desde París y enviarlo después a Nueva York (Pérez Segura, 2007: 213), aunque desconocemos la localización actual de la obra.

⁹ A modo de ejemplos destacados, valga mencionar las referencias de Larrea, 1947; Chipp, 1988; Van Hensbergen, 2005; y Giunta, 2009.

patrimonio histórico del país. De esta forma, ya desde la firma del contrato de De los Ríos, la prensa americana recogió esa petición: “Los tesoros de los museos de arte de Madrid, Barcelona y otros centros de España comprenderán probablemente una gran parte de la exposición española en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 [...]. «Nuestros planes, dice el embajador, no son definitivos. Podré darles más detalles tras tratar con mi gobierno. Pero recomendaré que una importante colección de los maestros clásicos de nuestros grandes museos de arte sean traídos a la feria. Todo el mundo apreciará las obras maestras de pintores españoles como Goya, Velázquez y El Greco, por no mencionar a otros artistas franceses, italianos, holandeses y alemanes, que también estarán representados. El arte moderno también estará incluido en la muestra»” (“Art Treasures At Fair”, 1938).

Esta presencia de los grandes pintores españoles en Nueva York fue un reclamo muy importante para Whalen, que quería por todos los medios atraer a más visitantes a la feria. El director logró parcialmente su objetivo a través del conjunto *Masterpieces of Art. European Paintings and Sculpture from 1300-1800*, en el que se pudieron contemplar obras de Goya, El Greco, Murillo y Velázquez que pertenecían a colecciones extranjeras. Aun así parecía no ser suficiente. Dado que poco después de la victoria franquista el gobierno de Burgos comunicó a la dirección de la feria neoyorquina su decisión de no participar en la misma, en diciembre de 1939 Whalen viajó hasta España para entrevistarse con el ministro de exteriores, Juan Beigbeder y Atienza, e insistir en el préstamo de obras maestras. Los informadores del *New York Times* en Madrid transmitieron la persuasión del director de la feria para que se mostrara la importante contribución de España a la historia del arte, lo que sería de gran interés para el público americano (“Whalen is optimistic on Spain for the Fair”, 1939: 15). Es muy posible que el gran éxito de la exhibición de los tesoros artísticos españoles en la Sociedad de Naciones en Ginebra gracias al Acuerdo de Figueras durante el verano de 1939 hubiese puesto los dientes largos a los organizadores de la exposición de Nueva York, que propondrían para la edición de 1940 una posible itinerancia de esa muestra al otro lado del Atlántico.

Por otro lado, de nuevo en el marco de la feria, también se quiso reforzar la presencia del arte español contemporáneo a través de la exhibición organizada simultáneamente por el MoMA titulada *Art in Our Time*, donde se expu-

sieron obras de Picasso, Dalí, Juan Gris, Julio González, Gargallo, Miró y una maqueta del GATEPAC de 1935. Igualmente, en el seno de la Exposición Internacional se organizó *War in Spain*, con grabados de Quintanilla, *War Etchings by Goya and Dix*, con *Los desastres de la guerra*, y otra pequeña muestra de arte americano en la que se integró Julio de Diego con su óleo *Spanish Landscape*. A ello debemos sumar la participación de Salvador Dalí con un pabellón independiente diseñado por él mismo titulado *Dream of Venus (Salvador Dalí. Dream of Venus, 1999)*, en el que desplegó toda su imaginación desde la perspectiva paranoico-crítica en una obra de arte total vinculada a su faceta escenográfica que comenzaba a explotar en 1939 con los ballets americanos. Por último, señalaremos la destacada presencia del artista catalán Fernando Texidor como uno de los muralistas seleccionados por el comité de la feria para llevar a cabo la decoración de los distintos edificios, en su caso, el dedicado al hombre. Asimismo, realizó el cartel titulado *Man – His Clothes, His Sports*¹⁰. Fue precisamente este ámbito en el que había destacado en España antes de emprender el camino del exilio junto a su mujer Susana y su hijo Tito, siendo reconocido con premios y menciones. Durante su estancia estadounidense se dedicó a la ilustración de revistas y el diseño de publicidad (Zulueta, 2002: 114-124). Sin embargo, todavía desconocemos en qué medida esta contribución estuvo vinculada a las gestiones relacionadas con la II República española.

Aunque todavía a finales de febrero el gobierno republicano se resistiese a dejar la participación en la feria como una plataforma de propaganda a nivel internacional, el reconocimiento del gobierno del general Franco por parte de los Estados Unidos el 2 de abril de 1939 dio al traste con todos los preparativos. A pesar de que Groven Whalen trató de mantener la presencia española, aunque fuese a través de los militares sublevados que cínicamente habían acabado con aquella democracia que tanto se defendía en la feria, la España franquista renunció a viajar a Nueva York el 26 de abril. A Franco no interesaba hacerse publicidad, sino pasar desapercibido. Su situación poco tenía nada que ver con los esfuerzos hasta el último minuto de los republicanos

¹⁰ Fotografía del cartel y de los bocetos para el mural de F. Texidor, *Man – His Clothes, His Sports*. NYPL, ref. 1657004 y 1653887.

que habían buscado apoyo para conseguir unas mínimas condiciones de paz, sabiendo la guerra perdida. Este sentimiento es muy patente en una entrevista a finales de enero de 1938 que le hicieron a Quintanilla, en la que declaró que estaba orgulloso de que la crítica calificara su obra como “propaganda para la paz”: “Mussolini prohíbe la propaganda pacifista aun cuando su país no está en guerra –explicaba–. Aunque estamos luchando y no pararemos hasta que hayamos ganado, amamos la paz y nos atrevemos a decirlo” (“Life Work Wrecked by War”, 1938: 18).

4. El fracaso de una utopía.

A la luz del análisis realizado, podemos concluir que la Exposición Internacional de Nueva York de 1939 estableció sus líneas clave a raíz de la premisa de que el mundo progresaba gracias a los avances tecnológicos y científicos. Estos descubrimientos debían articular las ciudades del futuro, en las que las personas podrían vivir en armonía y paz. Las distintas naciones debían hacer el esfuerzo de comunicar sus aportaciones científicas y culturales y de respetarse entre ellas para garantizar la convivencia pacífica. Al filo de la II Guerra Mundial, con conflictos bélicos en curso, como el caso español y el chino-japonés, el tablero de tensiones internacionales solo confirmaba la imposibilidad de que esa ficción de la utopía se volviera realidad. Esa alegre feria de un forzado mapa mundial idílico, como recordó Robert Rosenblum –quien visitó la exposición cuando tenía doce años–, llevó a que muchos estadounidenses no supieran contra quién estaban combatiendo cuando la guerra estalló, solo unas semanas antes de que el evento cerrase sus puertas en la temporada de 1939 (Rosenblum, 1989: 16).

En 1940 la feria volvió a abrirse al público con algunas modificaciones. La evolución de la guerra provocó que se cambiara el lema del evento a “Por la paz y la libertad”. La participación de algunos países se vio seriamente comprometida, como Polonia, Francia y Checoslovaquia, que mantuvieron sus edificios, pero mostraron sus banderas a media asta. Tanto estos como Gran Bretaña modificaron sus discursos expositivos con un mayor carácter belicista, organizaron actividades recaudatorias para apoyar su ejército y lanzaron campañas propagandísticas fuertes contra las potencias del Eje. Igualmente, otros espacios se adaptaron: el Lago de la Fuente pasó a llamarse el Lago de

la Libertad y el pabellón soviético se sustituyó por el “American Common”, una muestra de elementos patrióticos estadounidenses. Por otro lado, China firmó un acuerdo con la feria para utilizar el edificio de Siam con una exhibición de objetos de arte chino con la que reclamar una ayuda económica. La labor de dirección de Whalen fue completada en esta segunda temporada por Harvey Dow Gibson.

A pesar del fracaso de su altruista objetivo último, la feria se confirmó como una gran obra de arte total en la que se integraron secciones de exposición de alta cultura y tradiciones populares, restaurantes y bares, espacios de proyección de cine, escenarios para distinto tipo de actuaciones e incluso tiendas de souvenirs. Con ello, el arte, la arquitectura, la propaganda, la gastronomía, la cultura visual, la música y la comunicación se mezclaron en un modelo de consumo que confirmaba con rotundidad el auge de la cultura de masas y el fin de todas las utopías.

4. Bibliografía

- ACHIBALD, N. (1939): “Diplomats to Attend NY. Fair Opening”. *The Washington Post*, 30-4-1939, pág. 2.
- ANÓNIMO (1934): “El fallo de un concurso”. *La Vanguardia*, Barcelona, 22-9-1934, pág. 13.
- ANÓNIMO (1938): “Art Treasures At Fair”. *North Shore Daily Journal*. Nueva York, 10-9-1938, pág. 1.
- ANÓNIMO (1938): “Life Work Wrecked by War, Luis Quintanilla Still Smiles”. *The Washington Post*, 31-1-1938, pág. 18.
- ANÓNIMO (1939): “Whalen Is Optimistic On Spain For The Fair”. *New York Times*, 13-12-1939, pág. 15.
- ANÓNIMO (1939): *Official Guide Book of the New York World's Fair. The World of Tomorrow 1939*. Exposition Publication, Nueva York.
- ANÓNIMO (1999): *Salvador Dalí. Dream of Venus* [cat. exp.]. Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona.
- BERNBACH, W. y JAFFE, H. (1939): *Book of Nations. New York World's Fair*. Winkler & Kelmans, Nueva York.

- BISHOP, J.P. (1939): "World's Fair Notes". *The Kenyon Review*, vol. 1, nº 3, págs. 239-250.
- CHIPP, H.B. (1988): *Picasso's Guernica History. Transformations, Meanings*. University of California Press, Los Ángeles.
- DURANTI, M. (2006): "Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair". *Journal of Contemporary History*, vol. 41, nº 4, págs. 663-683.
- GIUNTA, A. (ed.) (2009): *El Guernica de Picasso. El poder de la representación*. Biblos, Buenos Aires.
- GOLAN, R. (2012): "La Feria Universal. Un teatro transmedial" en MENDELSON, J. (com.) (2012): *Encuentros con los años '30* [cat. exp.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- HARRIZON, H. A. (ed.) (1980): *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939/40*. New York University Press, Nueva York.
- IZQUIERDO ESTEBAN, S. (2004): *Los pabellones españoles en las exposiciones universales e internacionales a partir del año 1937* (tesis doctoral inédita). Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid.
- LARREA, J. (1947): *Guernica. Pablo Picasso*. Curt Valentin, Nueva York.
- MONAGHAT, F. (1937): *New York. The World's Fair City*. Garden City, Nueva York.
- MURGA CASTRO, I. (2010): "El Pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para a Exposición Internacional de Nueva York". *Archivo Español de Arte*, 331, págs. 213-234.
- MURGA CASTRO, I. (2011): "El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939". En CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; y RINCÓN, Wifredo (coord.), *El arte y el viaje*. CSIC, Madrid, págs. 683-698.
- PATTERSON (2010): "Modernism and Murals at the 1939 New York World's Fair". *American Art*, vol. 24, nº 2, págs. 50-73.
- PÉREZ SEGURA, J. (2007): *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba.
- PICKARD, B. (1939): "The League Exhibit". *The Washington Post*, 12-3-1939, pág. 9.
- ROSENBLUM, R. (1989): "Remembrance of Fair Past". En *Remembering the future: the New York World's Fair from 1939 to 1964* [cat. exp.], The Queens Museum, págs. 11-19.

- RYDELL, R.W. y Burd Schiavo, L. (eds.) (2010): *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930's*. Yale University Press, New Haven y Londres.
- VAN HENSBERGEN, G. (2005): *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Debate, Barcelona.
- ZULUETA, C. (2002): "Fernando Texidor, un catalán en Nueva York". *Historia* 16, 320, pág. 114-124.