

WATER AND URBAN SCENOGRAPHY IN UNIVERSAL EXHIBITIONS UNTIL 1929

Francisco del Corral del Campo
ETS de Arquitectura, Universidad de Granada

Carmen Barrós Velázquez
Escuela de Diseño y Artes Visuales, Granada

Abstract

Water, essential material for the spatial creation from the territorial scale up to the most intimate one, has been used along history to create scenographies. We will study its use in the urban spaces of the Universal Exhibitions, ephemeral cities, created specifically for important cultural events which show new trends in urban development as well as the last technical advances and artistic concepts. Thus, we will focus on their different scales, from new urban planning up to the last water piece detail.

Because of the amount of events since the Universal Exhibition in London in 1851, beginning of our travel, we have selected two groups and some specific events in each one. As a beginning, we will visit the London Exhibition in 1851, the Chicago's Columbine one in 1893 and the Paris one who took place in 1900. We will realize how fascinating the relationship between light and water was, in order to transform the space, both in their scenographic fountains and their landscape design.

We will finish at the beginning of the twentieth century, studying the ludic use of water in Seville's Exhibition in 1929 and the evolution of "waterlight" art and the "magic fountains" of Barcelona the same year. During those ages, water scarcity was not a problem, the liquid was more a medium than a valuable good and current sustainability ideas were still far. Everything would change during the twentieth century and would be a new paradigm during the twenty first one but, it would be another story which we will study later.

Our article shows a crossing travel through Universal Exhibitions with water as its guiding argument. The liquid joins urban design, scenography, art and the poetic of the space waiting for our applause.

Key words: Water; urban scenography; Universal Exhibitions

La recojo y la alzo hacia la luna / La luminosidad del agua
Taneda Santôka

El agua, material de vital importancia en la definición del espacio en sus diferentes escalas, desde la territorial a la más íntima, ha sido utilizada a lo largo de la historia en la creación de escenografías. El uso del agua en eventos culturales de gran calado se ha llevado a cabo desde la antigüedad. Debemos recordar entre otras, las *naumaquias*, realizadas ya en época romana o el uso del agua como sorpresa y juego espacial durante el Renacimiento italiano y que tanta influencia tuvieron en la escenografía paisajística de Versalles.

No obstante nos centraremos en las Exposiciones Universales e Internacionales por tratarse de eventos urbanos efímeros que prometen aunar las nuevas propuestas de desarrollo territorial y los últimos avances técnicos y conceptos espaciales del ser humano. Realizaremos un recorrido por diferentes Exposiciones estudiando sus características escenográficas a diferente escala, desde la nueva planificación urbana, al diseño de eventos donde el agua es protagonista llegando al último detalle técnico, necesario para poder transmitir las emociones perseguidas.

Desde sus comienzos, considerando como tal la Exposición Universal de Londres en 1851, se han llevado a cabo más de cincuenta eventos de magnitud internacional. Detenernos en cada uno y realizar el correspondiente análisis específico resultaría confuso e innecesariamente denso. Por ello se han seleccionado dos grupos, dentro de los cuales analizaremos diversos eventos. De modo cronológico, estudiaremos las Exposiciones del XIX, especialmente la primera de Londres de 1851, la Colombina de Chicago en 1893 y las del París del fin del XIX y nos detendremos en el periodo de entreguerras, destacando las Exposiciones de Sevilla y Barcelona en 1929. El “mundo del mañana”, desarrollado durante el resto del siglo XX y el comienzo del XXI, serán objeto de un próximo estudio.

EXPOSICIONES UNIVERSALES EN EL XIX

Londres 1851. Vidrio líquido

En 1851 el Crystal Palace comienza la historia arquitectónica de las exposiciones reflejando el espíritu de una sociedad contagiada por la fiebre industrial. Mostraba el poder de los imperios coloniales y proponía al visitante recorrer el mundo entero y realizar su *Grand Tour* particular sin salir del recinto. La liviana y prefabricada construcción de hierro y vidrio realizada por el jardinero Joseph Paxton era un nuevo templo donde mostrar una experiencia catárquica colectiva construida a base de las transparencias y levedad del vidrio, material especialmente asociado a procesos místicos de transformación espiritual; una suerte de gran “cristal mágico”. También de vidrio estaba realizada la fuente y ocupaba un puesto de honor, donde el transepto intersecaba la nave principal (Figs. 1 y 2). Realizada por la afamada empresa de vidrios F. & C. Osler, resultó ser uno de los objetos más bellos de la colección. Tenía cerca de siete metros de altura y cuatro toneladas de cristal puro. La colocación de una fuente en un lugar central del espacio da una idea de su gran importancia y simbolismo, como recreación alegórica de la fuente de la vida.

El *Art Journal Illustrated Catalogue of the Great Exhibition* reflejaba en sus páginas su fascinación: “Quizás sea uno de los objetos más impactantes y sorprendentes de la exposición; su ligereza y belleza, así como su originalidad en el diseño, ha cosechado la admiración de la mayoría de visitantes. La sencillez de sus efectos es realmente perfecta; se soporta por barras de acero completamente embebidas en las piezas de vidrio para hacerse invisibles y no interferir así en el efecto de pureza y transparencia del objeto”. Dedicados hasta entonces a atrapar la luz en sus candelabros y lámparas, la empresa F. & C. Osler realizó por primera vez en la historia una fuente de vidrio. En aquella catedral de aire y luz, paisaje urbano, el agua, etérea, ceñida al vidrio o brotando de él, era también luz. Agua y luz serían así, como afirmaba Le Corbusier, estados diversos de una misma materia. Quizás fuese este un nuevo paso en la fusión de materias mostrada en la Fuente de los Leones de La Alhambra, cuya reproducción se encontraba en el cercano “Alhambra Court”. Alrededor de su vaso, Ibn Zamrak había realizado la inscripción poética donde ensalzaba el agua como materia domesticada por el hombre, mostrando la fusión de lo sólido a lo líquido como símbolo vital de la gracia adquirida.



Fig.1: Londres 1851. Vista del Palacio (F: Canogar, 2000)



Fig. 2: Fuente de vidrio de F. & C. Osler. Foto: W. Fox Talbot (F: Beaver, 1970)

Agua y luz comenzaban así a hermanarse para impactar al visitante y saciar su voracidad de emociones en un recorrido catárquico por las Exposiciones Universales. A partir de aquel evento, se optó por incluir el agua en los programas desarrollados para los recintos que albergarían las siguientes exposiciones.

En 1841, el profesor de la Universidad de Ginebra, Daniel Colladon había demostrado por primera vez como guiar la luz a través de un fluido. Gracias al fenómeno de reflexión interna total, un surtidor que brotaba de un pequeño depósito de agua iluminado, se teñía de luz siguiendo la curvatura natural de su caída.

La luz era agua. Del grifo brotaba luz (Fig. 3).

En la Exposición Universal de Barcelona de 1888, gracias a la colaboración entre la poderosa Anglo-American Brush Electric Light Corporation, el arquitecto Josep Torres i Argullol, junto a artesanos locales, realizó una fuente entonces llamada “mágica” donde la creatividad de los innumerables efectos del baile de agua y luz resultó ser el espectáculo efímero de mayor impacto como bien reflejaban las crónicas de la época.

La celebración del centenario de la Revolución en París en 1889 supuso un escalón más en la evolución de las *fontaines lumineuses* y su fantástica “pirotecnia acuática” que produjeron un efecto de *grandeur* que trascendió fronteras y sirvió para iniciar el diseño de un “castillo de aguas” que tendría lugar en la siguiente exposición de 1900. El furor popular por las fuentes luminosas llegó a ser tal que se crearon, a modo de “souvenir vivo”, unas fuentes portátiles llamadas *fontaines lumineuses de table et de salón*, para instalarlas en cualquier lugar y que, gracias a una batería recargable, permitían graduar la salida de agua.

La de mayor éxito resultó ser un centro de mesa a modo de surtidor en miniatura. Aunque su duración fue pasajera, la fortuna de las fuentes como elementos ornamentales de impacto estaba servida.

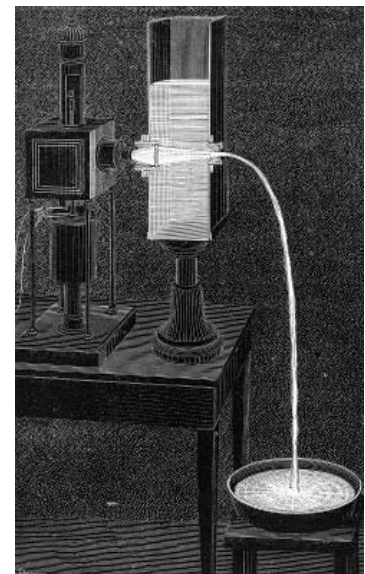


Fig. 3: Daniel Colladon, 1841. Luz guiada por agua (F: Caralt, 2010)

Chicago 1893. Paisaje acuático

Tras las exposiciones de París los años 1855, 1867 y 1878, Londres 1862 y 1884, Filadelfia 1876, Viena 1873, Melbourne 1881, Glasgow y Barcelona en 1888, de nuevo París con el trascendente evento de 1889, en 1893 se celebró la Exposición Colombina de Chicago que conmemoraba, junto al agua del Lago Michigan, el 400 aniversario del descubrimiento de América.

El final del XIX, periodo de transición y gran incertidumbre para Estados Unidos, propició un evento de primera magnitud, fundamentalmente lúdico, germen de los futuros parques de atracciones. Una ciudad soñada junto a la ciudad real que entonces apenas contaba con un millón de habitantes. El espacio específicamente de atracciones ocupó el Midway Pleasance, donde destacaba la gran noria de Ferris como gran hito urbano y en el Jackson Park se realizó un proyecto que influyó el urbanismo de la ciudad durante décadas gracias principalmente al agua. Los principales artífices fueron el paisajista Frederick Law Olmsted y el arquitecto Daniel Burnham. El plan general diseñado por F. L. Olmsted buscaba la impresión escenográfica donde, gracias al agua, los visitantes quedarían impactados y D. Burnham legó una serie de edificios revestidos con mortero imitando piedra en estilo denominado “Neoclásico florentino” que configuraban la “White City”.

La ciudad blanca soñada surgía en una zona pantanosa al sur de Chicago transformada en un complejo sistema de canales y lagunas por donde cruzaban continuamente góndolas y lanchas eléctricas llenas de visitantes que le daban un aire veneciano. El centro simbólico de la Exposición era el Gran Lago artificial rodeado de blancos volúmenes beauxartianos y flanqueado por dos descomunales esculturas en sus extremos; una de 20 metros de altura representando a La República y la Fuente Colombina, obra del escultor Frederick W. Mac Monnies, alegoría de las aspiraciones de la nación a modo de nave guía, compuesta por caballos, sirenas y surtidores (Fig. 4). El borde del lago fue estudiado con esmero. Si bien en un principio se propuso poblado con plantas acuáticas a fin de ocultar las fluctuaciones de su nivel, finalmente se optó por su preciso subrayado mediante un sólido límite.

Al igual que Colón llegó a las Américas por mar, el visitante podía hacerlo en barco desde el centro de Chicago. La entrada a la *Cour d'honneur* “hacía pensar en una llegada a la Nueva Jerusalén”, afirma Daniel Canogar. Junto al embarcadero de las góndolas, ya en el Lago Michigan, se encontraban las Tres Carabelas, cedidas por el gobierno español en homenaje al centenario. Al caer la noche, una fila de orgullosas bombillas se reflejaba en la majestuosa dársena, subrayando su sobrenombre de “Ciudad Blanca”, y creaban la atmósfera onírica adecuada para ofrecer espectáculos nocturnos de espuma y color. Varios grupos de fuentes iluminadas lanzaban chorros a casi cincuenta metros de altura mientras cañones de luz con filtros coloreados teñían y creaban un efecto caleidoscópico en las fachadas de los edificios. La fascinación de los visitantes era proporcional a la potencia eléctrica, mayor que cualquier ciudad norteamericana. Las “fuentes luminosas” desarrollaron una suerte de hidrotecnia coordinada con la música que generaba efectos asombrosos en una escenografía acuática mágica de canales y lagos.

El agua resultó ser así fondo y figura, estructurante del espacio y medio de expresión creativa y tecnológica. Lo transitorio prevaleció sobre lo estático. No había apenas espacio a la calma, todo era fluido. Los espacios de agua como escenografías oníricas donde lo fantástico suplanta lo real, comenzaban a ser ya una realidad.

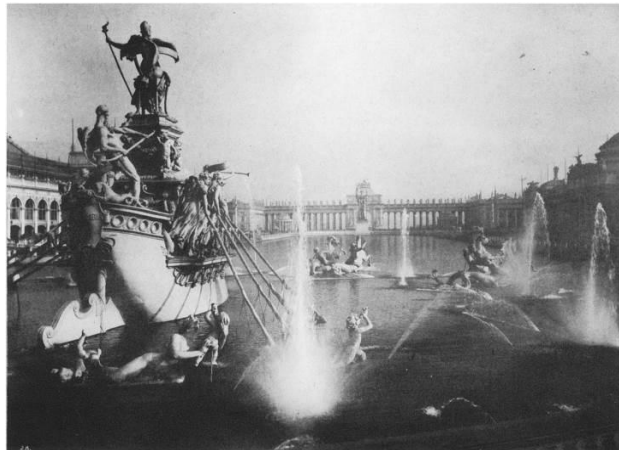


Fig. 4: Gran Fuente Colombina y Cour d'honneur. (F: Chicago Historical Society)

Paris 1900. Agua eléctrica

Tras las Exposiciones Internacionales de Bruselas y Tennessee en 1897, en 1900 tuvo lugar la última y, hasta el momento, más concurrida de las Exposiciones Universales en París. Más de 50 millones de visitantes acudieron a la denominada “Evaluación de un siglo”. El evento, en relación al uso del líquido, planteó avances a diferentes escalas. A escala urbana, la exposición reservó para los principales pabellones internacionales la ribera del Sena en el denominado “muelle de las naciones” (Fig. 5). El *Grand Tour* quedaba así al alcance del visitante que, realizando un recorrido en barco por a “calle acuática”, podía visualizar el mundo entero. Entre sus edificios, destacaba el Palacio de la Electricidad, obra de Eugène Hénard, situado frente a la Torre Eiffel. Fue el auténtico protagonista de una Exposición que logró materializar el ideal de la ilustración francesa de la “ciudad de las luces”. El Palacio, contenía la vida, el alma activa de la muestra, dotando al colosal organismo de movimiento y luz. Sin la electricidad, la Exposición habría sido apenas un cuerpo inerte. El gigantesco “Castillo de agua” creado por el arquitecto Edmond Paulin hacía las veces de fachada (Fig. 6). Se trataba de una sorprendente escenografía acuática en forma de abanico abierto de cuyo centro brotaba una inmensa cascada presidida por el gran “Genio de la Electricidad”. Esta escultura de seis metros de altura, conducía una carroza flanqueada de hipogrifos y surtidores de llamas multicolor que caían hacia un lago con varias fuentes luminosas. Por la noche, el espacio se transformaba en una envolvente vibración multicolor gracias a las fuentes y a la proyección de luz en la fachada, iluminada por las cambiantes luces de 5000 bombillas de colores. El Palacio de la Electricidad ofrecía así luz, vida y la esperanza de un ilusionante futuro.



Fig. 5: Muelle de las naciones / Fig. 6: Palacio de la Electricidad (F: Canogar, 2000)

La Exposición destacó también por el auge del “panorama móvil” entre los que destacaba el *Mareorama*, atracción creada por el pintor y grafista publicitario Hugo d'Alesi, que combinaba pinturas panorámicas en movimiento alrededor de una plataforma de 70 metros que recreaba la cubierta de un barco de vapor donde se encontraban los espectadores. Las pinturas mostraban un viaje marítimo de Marsella a Yokohama. La combinación de cilindros hidráulicos, cadenas y motores eléctricos permitían a la plataforma moverse simulando la navegación. Además, para dar credibilidad a la travesía, varios ventiladores creaban una brisa marina que silbaba entre las jarcias. Eran los comienzos de la realidad simulada y la creación de espacios de ocio para los sentidos que permitían vivir otras realidades sin riesgo y donde los límites de espectador y espectáculo parecían diluirse. Durante los primeros quince años del siglo XX tuvieron lugar las Exposiciones de Saint Louis en 1904, Lieja en 1905, Milán en 1906, Bruselas en 1910, Gante en 1913 y San Francisco en 1915. En Londres, en 1908, la Exposición Franco-Británica atrajo a las masas gracias a sus ornamentados pabellones que tomaba, en un estilo colonial hindú, el relevo de la blanca ciudad de Chicago y sus lúdicas aguas.

PERIODO DE ENTREGUERRAS

El final de la Gran Guerra y la aparición de la recesión económica multiplicaron el número de eventos expositivos en pos de una soñada y optimista recuperación. En cada sucesiva Exposición habría nuevos desarrollos técnicos, eléctricos e hidráulicos. En 1929, tuvieron lugar la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Barcelona 1929. Sueños de agua, luz y reflejos

La Exposición de Barcelona, inicialmente *Exposición de Industrias Eléctricas*, estaba prevista para 1917 pero, debido a la guerra, hubo de retrasarse. Si bien las obras del proyecto general de Puig i Cadafalch estaban finalizadas en 1923, la celebración se postergó hasta 1929 y pasó a denominarse *Exposición Internacional de Barcelona*. El proyecto, con la grandiosidad propia del noucentismo derivado del movimiento de “Ciudad Bella” ideada por D. Burnham para la Exposición Colombina, contó con Jean-Claude Nicolas Forestier y Nicolau Maria Rubió i Tudurí para la realización del ajardinamiento. La entrada a la Exposición desde la Plaza de España estaba presidida por una fuente monumental diseñada por Josep María Jujol. Su estilo neobarroco mostraba una relación con el agua desde la importancia volumétrica de la piedra y la simbología de su repertorio iconográfico como alegoría poética a España y sus ríos y mares.

Desde el acceso a través de las torres “alla veneciana”, hasta el gran Palacio Nacional, la Avenida principal de María Cristina presentaba una sorprendente y novedosa atmósfera creada por Carles Büigas, entonces ingeniero jefe de la sección de Aguas e Iluminación de Espectáculos, apoyado por los avances técnicos de la Westinghouse de Nueva York (Fig.7). Más de ochenta fuentes y surtidores jalonados de columnas luminosas de vidrio con un aire *art déco*, conducían al visitante hasta la majestuosa Fuente Mágica y las terrazas con cascadas de agua coloreada por la luz, con el Palacio como fondo. El agua, hermanada a la luz, era de nuevo la protagonista, esta vez exenta de toda forma escultórica. La Fuente Mágica estaba formada por tres estanques concéntricos a distintos niveles, con 65 m de diámetro en su parte más ancha y contaba con treinta juegos de agua diferentes y coloraciones graduales en cinco colores (Fig. 8). Su efecto novedoso basado en cuatro puntos explicados en la memoria del proyecto, mostraban la técnica al servicio de lo inexplicable. Las entrañas, ocultas, alimentaban el terso y esencial rostro de la belleza sencilla.

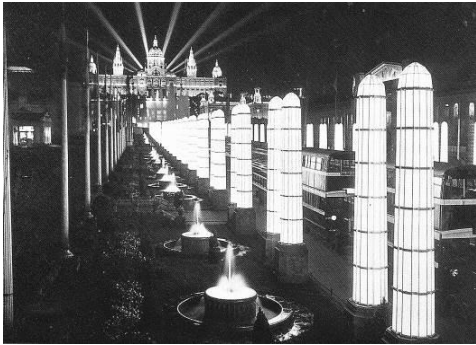


Fig. 7: Avda. María Cristina (F: Canogar, 2000) / Fig. 8: Fuente Mágica (F: EIB Gráficas)

El paisaje nocturno pasó a llamarse la “montaña iluminada”, cercana a la modernidad expresionista alemana de las utopías alpinas de Bruno Taut y tuvo gran repercusión internacional. Ángel Marsá se mostraba conmovido por el milagro de que el fuego y el agua dejaran de ser antagónicos al convertirse en bengalas y cohetes y en fuentes luminosas. Es decir, en cuanto se convertían en fantasía. El impacto en los visitantes fue enorme al punto de ser la primera de las “cuatro maravillas” elegida por votación popular. Eugenio d’Ors publicó un artículo en París donde relacionaba las fuentes luminosas con el principio de un arte nuevo. Llegaba a atribuirles funciones morales y relajantes para el “hombre “sobrecargado” de nuestros días” y proponía la posible creación de “un gran Teatro del Agua y de la Luz, o del Agua-Luz, como yo preferiría llamarlo”, explicaba. La popularidad de Carles Büigas creció, pasó a conocerse como el “mago y poeta del *agualuz*” y la Fuente Luminosa permaneció como símbolo permanente de innovación y alegría en Montjuïc.

El genio creador de Büigas realizaría más adelante sus propuestas más sorprendentes; la *Nave Luminosa* y el Teatro integral de *agualuz* musical.

La *Nave Luminosa*, recuerdo de tantas escenografías acuáticas en el pasado, era una gran fuente luminosa que surcaría los océanos para llevar fantásticos espectáculos por los puertos del mundo (Fig. 9). *Agualuz* en el agua, agua limitada en el agua sin fin, agua con la forma de su contenedor, nave que fluiría por el mundo para perpetuo entretenimiento de las masas que ya no tendrían necesidad de desplazarse para contemplar la maravilla.

Para la exposición Internacional de París de 1937 llegó a construir un Teatro de Agua-luz abierto, con multitud de fuentes luminosas sobre estanques, pero fue en Santo Domingo en 1955 donde se construyó un Teatro de agua y luz más cercano a su utópico proyecto.

Perseguía el impacto mediático dirigido preferentemente al espectador consumidor de imágenes icónicas más que al espectador usuario de espacios trascendentes, algo que rápidamente se reflejaría en el desarrollo de la sociedad venidera.

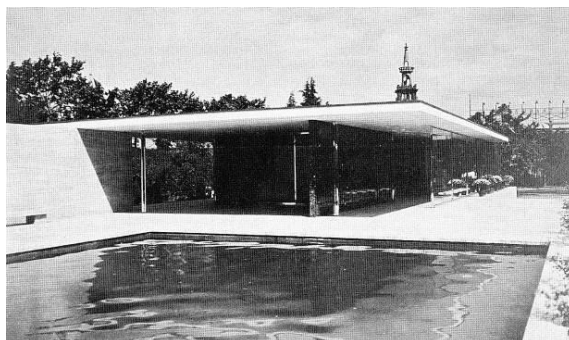


Fig. 9: La nave luminosa (F: Büigas, 1960) / Fig. 10: Agua y reflejo (F: Canogar, 2000)

No lejos de la Fuente Mágica se encontraba una de las obras maestras de la arquitectura del siglo XX, el Pabellón de Alemania proyectado por Ludwig Mies van der Rohe, paradigma de un nuevo modo de concebir y construir el espacio (Fig. 10).

El esencial uso de acero, mármol, estuco, travertino y vidrio resultó conmovedor en su diálogo con el agua, la luz y los reflejos. “Mies escoge sus materiales por su capacidad de reflejar, con lo que los materiales del pabellón no son sólo los cuatro habitualmente considerados, sino también uno quinto, quizás el más importante, porque contribuye a movilizar la circulación de los reflejos: el agua”, explica Josep Quetglas. Detenernos en este emocionante lugar de calma es especialmente pertinente para comprender las diferentes vías creativas que el agua propone.

Las virtudes del líquido, explotadas hasta su extremo en ambos casos, muestran dos modos diversos de posicionarse ante el espacio, pero también ante la sociedad.

Si el agua de la Fuente Mágica es esencialmente espectáculo dinámico que, protagonista, contrasta con su fondo y está concebida como evento de consumo para el visitante, en el Pabellón Barcelona, el líquido propone la emoción desde su calma. Las láminas de agua se imbrican al espacio gracias al reflejo y el visitante es invitado a usar el emocionante y fluido espacio que, lejos de ser una experiencia visual, llega a todos nuestros sentidos.

Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929. Trazas de agua

Desde 1911, fecha en que estaba prevista inicialmente, la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue progresivamente retrasando su inauguración para coincidir con la de Barcelona. La primera modernización de Sevilla estaba en ciernes. El recinto, ideado por el arquitecto director de la exposición, Aníbal González, en torno a la reforma del Parque de María Luisa de J.C. Nicolas Forestier y sus jardines de constantes referencias al mundo árabe y mediterráneo, tenía como espacios principales las Plazas de España y América.

La exposición presentaba diversas similitudes acuáticas con su precedente Colombina en Chicago. Se había creado un canal de apertura hacia el Atlántico y los visitantes podían llegar al recinto, próximo al Guadalquivir, en modernos barcos de vapor.

La Plaza de España, obra maestra del regionalismo andaluz, diseñada por Aníbal González con influencias neomudéjares y renacentistas y construida durante catorce años, era un gran escenario público donde desarrollar espectáculos diversos. Según explicaba en la memoria del proyecto, el menor de los dos ejes debía ser prolongación de la avenida transversal del Parque que unía el Prado de San Sebastián con el Paseo de las Delicias. Esta avenida comenzaría a orillas del Guadalquivir para morir en el Palacio de Actos y Fiestas y a cuyos pies se dispondría una monumental fuente iluminada, por estimarse que ésta no debería faltar en una Exposición Universal.

De este modo, la Plaza de España se ordenaba como un gran espacio central en torno al que se desarrollaba una ría, de 15 m. de anchura y 525 m. de longitud dispuesta para la práctica del remo, tan solo interrumpida en su conexión con la avenida del Parque y cruzada por cuatro puentes que comunicaban la parte central de la plaza con el paseo.



Fig. 11: Plaza de España. Teatro de agua (F: Dibujo del autor, 2013)

Una vez definida la ubicación del conjunto de la Plaza de España en 1914, se iniciaron las primeras obras, aunque pronto se ralentizaron, llegándose a ejecutar solo los propios trabajos de la ría con todos sus acabados, farolas y decoración cerámica. En 1919 se concluyeron también los cuatro puentes, pero la edificación tardó aun años en finalizarse. En 1927 se aprueba el proyecto de la fuente central, presentado por Vicente Traver, sustituto de Aníbal González tras su reciente dimisión, con esculturas de Santiago Gascó. La Exposición sevillana debía así gran parte de su éxito al agua: El Guadalquivir volvía a ser gran arteria de comunicación y acercaba el evento al visitante; la ría de la Plaza de España, por si sola, y mucho antes de la construcción de su escenografía arquitectónica, ya era uno de los lugares preferidos para el solaz de los sevillanos que surcaban a golpe de remo su trazado. La fuente central, quizás la pieza más discutible, subrayaba con sus juegos de luz y agua el carácter lúdico del evento. Ambos perduran hoy día con gran aceptación por parte de los ciudadanos (Fig. 11).

Lo efímero de las Exposiciones no debería ser sinónimo de banal. Como hemos visto, podría proponer espacios trascendentes con el agua como material creativo. Ivan Illich nos avisa sobre nuestra poderosa capacidad de transformación del agua, material sensible, sin forma, color ni sabor, capaz de adquirir los más variados atributos. Escuchar al agua, sus leyes naturales y su verdad, hará que los espacios sean, a nuestros ojos, transparentes, preparados para recibir la alegría que mostraba Santôka en el haiku con que iniciábamos el trayecto. Por el contrario, considerarla como un bien de consumo, no hará sino enturbiar sus propiedades y abundar en nuestra superficialidad.

Escuchar al líquido y comprender sus formas como material de transmisión emocional y cultural, ha creado a lo largo del tiempo una cultura del agua que abarca todas las escalas, aunque siempre ha partido de su mínima dimensión pero máximo impacto, la gota. El agua, en su encuentro con el resto de materias, es siempre detalle. Desde él parte en busca del espacio en sus diferentes escalas para ser territorio, mar.

En sucesivos eventos tras 1929, la puesta en escena del líquido, tanto real como figurado seguiría produciendo un impactante efecto de fascinación. El “mundo del mañana”, anunciado en la Exposición Universal de Nueva York en 1939, desarrollado durante el resto del siglo XX y revisado durante el comienzo del XXI, se reflejaría en el uso del agua. El primer siglo de Exposiciones Universales aún no era tiempo de escasez y el agua era más un medio que un bien preciado. El auge de la actual búsqueda de lo sostenible estaba aún por llegar. Todo variaría progresivamente con el avance del siglo XX y el nuevo XXI hará del uso del agua un nuevo paradigma, pero esta será otra historia que veremos más adelante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allwood, John. 1977. *The great exhibitions*. Londres: Studio vista
- Bachelard, Gaston. 1994. *El agua y los sueños*. México: F. de cultura económica
- Beaver, Patrick. 1970. *The Crystal Palace*. Londres: Hugh Evelyn
- Büigas, Carles. 1960. *La nave luminosa*. Barcelona: Barna
- Canogar, Daniel. 1992. *Ciudades efímeras. Exposiciones universales*. Madrid: J. Ollero Editor
- Caralt, David. 2010. *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: Visiones de C. Büigas*. Madrid: Siruela
- Carré, Patrice A. 1989. "Expositions et modernité: Electricité et communication dans les expositions parisiennes de 1867 à 1900". *Romantisme, Vol. 19, N° 65*, París
- Del Corral del Campo, Francisco. 2013. *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*, Valencia: TC General de Ediciones de Arquitectura
- Domosh, Mona. 2002. "A 'civilized' commerce: gender, 'race', and empire at the 1893 Chicago Exposition Cultural", *Cultural Geographies*, www.sagepublications.com
- Gaillard, Marc. 1987. *París Les expositions universelles de 1855 a 1937*. París: Les presses franciliennes
- Grandas Sagarra, Carme. 2006. "Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929", *Artigrama, n° 21*. Zaragoza
- Illich, Ivan. 1986. *H2O and the waters of forgetfulness*. Londres: Marion Boyars
- Marsá, Ángel. 1930. *La montaña iluminada: itinerario espiritual de la exposición de Barcelona 1929-1930*. Barcelona: Horizonte
- Symmes, Marilyn y Van Dyk, Stephen. 1998. *Fountains, Splash and Spectacle, Water and Design from the Renaissance to the Present*. Nueva York: Rizzoli
- Solís Burgos, José Antonio. 2000. "La Plaza de España de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El proceso de ejecución", *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 2000*, Madrid, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, I. Juan de Herrera

Nota:

El presente artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales* de la Universidad de Granada.