

Juliana LÓPEZ PASCUAL “Hacer la Patagonia visible. Producción y circulación de las figuras de paisajes en la configuración de un proyecto de hegemonía regional (Bahía Blanca, 1940-1970)” en: Cuadernos de Historia del Arte – N° 37, NE N° 12 – julio-noviembre – 2021 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp.27-87.

Hacer la Patagonia visible. Producción y circulación de las figuras de paisajes en la configuración de un proyecto de hegemonía regional (Bahía Blanca, 1940-1970)

Making the Patagonia visible. Landscape figures production and circulation in the shaping of a regional hegemony project (Bahía Blanca, 1940-1970)

Fazer a Patagônia visível. Produção e circulação das figuras de paisagens na configuração de um projeto de hegemonia regional (Bahía Blanca, 1940 - 1970)

Visibiliser la Patagonie. Production et circulation des figures des paysages dans la configuration d'un projet d'hégémonie régionalesn (Bahía Blánca, 1940-1970)

Сделать Патагонию видимой. Производство и тираж пейзажных фигур в формировании проекта региональной гегемонии (Белая Бухта, 1940-1970)

Dra. Juliana LÓPEZ PASCUAL
Universidad Nacional del Sur – CONICET
Dpto. de Humanidades
Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg"
lopezpascual.juliana@gmail.com

Fecha de recepción: 13/08/2021
Fecha de aceptación: 29/11/2021



Resumen

En este artículo se reconstruye e interpreta la producción de imágenes paisajísticas sobre la Patagonia -ocurrida en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, a mediados del siglo XX- como parte de un proceso sociocultural que buscaba consolidar la posición de los artistas locales en el campo artístico nacional a la vez que configuraba una cultura visual que participaba de los debates y proyectos de jerarquización de la ciudad como eje de desarrollo de la región en cuestión. En este sentido, argumentaremos que este fenómeno articuló esos soportes visuales a la movilización social concreta que pugnaba por la efectivización de su proyecto político, en este caso, a partir de la confianza en el poder de la visión y de la imagen figurativa.

Palabras clave

paisaje – cultura visual – sociabilidad – representación

Abstract

This article reconstructs and interprets the production of landscape images about Patagonia - occurred in Bahía Blanca (Buenos Aires) in the mid-twentieth century - as part of a sociocultural process that sought to consolidate the position of local artists in the national artistic field while configuring a visual culture that participated in the debates and projects of hierarchy of the city as the axis of development of the region in question. In this sense, we will argue that this phenomenon articulated these visual supports to the concrete social mobilization that was fighting for the realization of its political project, in this case, based on confidence in the power of the vision and the figurative image.

Key words

landscape – visual culture – sociability – representation

Resumo

Neste artigo se reconstrói e interpreta a produção de imagens paisagísticas sobre a Patagônia - ocorrida na Bahía Blanca, província de Buenos Aires, a meados do século XX - como parte de um processo sociocultural que buscava consolidar a posição dos artistas locais no campo artístico nacional e, ao mesmo tempo, configurava uma cultura

visual que participava dos debates e projetos de hierarquização da cidade como eixo de desenvolvimento da região em questão. Neste sentido, argumentaremos que este fenômeno articulou esses suportes visuais à mobilização social concreta que pugnava pela efetivação do seu projeto político, neste caso, a partir da confiança no poder da visão e da imagem figurativa.

Palavras chaves

paisagem - cultura visual - sociabilidade - representação

Résumé

Cet article retrace et interprète la production d'images de paysages de la Patagonie à Bahia Blanca, province de Buenos Aires, au milieu du XXe siècle, dans le cadre d'un processus socioculturel qui visait à consolider la position des artistes locaux dans le domaine artistique national tout en créant une culture visuelle qui participait aux débats et aux projets de hiérarchisation de la ville comme axe de développement de la région en question. Dans ce sens, nous soutenons que ce phénomène a articulé ces supports visuels à la mobilisation sociale concrète qui luttait pour la concrétisation de son projet politique, dans ce cas, à partir de la confiance dans le pouvoir de la vision et de l'image figurative.

Mots clés

paysage - culture visuelle - sociabilité – représentation

Резюме

В этой статье реконструируется и интерпретируется создание ландшафтных изображений Патагонии, которое произошло в Баия Бланка, провинция Буэнос-Айрес, в середине XX века, в рамках социокультурного процесса, направленного на укрепление позиций местных художников в Национальной художественной области, а также на формирование визуальной культуры, которая участвовала в обсуждениях и проектах иерархизации города как оси развития соответствующего региона. В этой связи мы будем утверждать, что это явление сформулировало

эти визуальные опоры для конкретной социальной мобилизации, которая стремилась к эффективности своего политического проекта, в данном случае из уверенности в силе видения и образного образа.

слова

*пейзаж-визуальная культура – коммуникабельность -
представление*

“La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. (...) No existe verdad del bosque, sino una multitud de percepciones sobre el mismo, según los ángulos de enfoque, las expectativas, las pertenencias sociales y culturales.”¹

Desde fines del siglo XIX y con particular énfasis desde los años '40 de la siguiente centuria, los habitantes de la localidad bonaerense de Bahía Blanca² han sostenido ideas y proyectos en los que el núcleo urbano concebido en estrecho vínculo con un lugar de límites variables al que llaman “la Patagonia”. Los planes geopolíticos, económicos y culturales pergeñados por un nutrido y heterogéneo grupo de bahienses ubicaban a la ciudad portuaria en un pretendido rol de hegemonía y coordinación sobre ese espacio, como se desprende de la proliferación de epítetos tales como “capital sureña”, “centro de irradiación de la Patagonia”, “puerta y puerto del sur argentino”, entre otros³. Estas construcciones discursivas circularon con

¹ André Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 12.

² Fundada en 1828, bajo el nombre de “Fortaleza Protectora Argentina” como avanzada militar contra las comunidades originarias que habitaban al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, la ciudad puede pensarse como uno de los emblemas de la consolidación del desarrollo ideológico y material del modelo liberal de la generación del '80 y del ingreso de la Argentina en el orden económico mundial. Las transformaciones productivas, sociales, demográficas y políticas que se iniciaron con la instalación del sistema ferroviario en la década de 1880 dieron lugar a un proceso que la transformó en un nodo ferropuerto pujante.

³ Al respecto puede consultarse María de las Nieves Agesta, «Fotografía de prensa y proyecto regional. La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)». *Acontracorriente*, 3(12) (2015): 296-345 y los trabajos de Juliana López

frecuencia en notas de prensa y literatura específica, conformando un extendido lugar común tanto en el imaginario local como en el de ciertos núcleos de alcance nacional, y se articularon con diversos registros visuales como obras pictóricas, mapas, fotograbados y films documentales. Elaborados a partir de viajes y travesías realizados por los mismos artistas, estos objetos y sus desplazamientos ponían en evidencia la centralidad de la visión como parámetro de interpretación del territorio, configurando percepciones replicables y transmisibles que oscilaron entre la figuración paisajística y la abstracción cartográfica.

Dentro de la Historia de Arte, uno de los relatos más consolidados es el que se organiza a partir de la sucesión de innovaciones y renovaciones en la propuesta estética – heredero, en buena parte, de la noción del arte moderno-. A partir de su premisa de la innovación como sinónimo de modernidad, la recuperación de las figuras del paisaje y de las formas impresionistas durante la primera mitad del siglo XX en Argentina⁴ en ocasiones se ha observado como

Pascual, *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. (Rosario: Prohistoria, 2016); «¿“Puerta y puerto del sur argentino”? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX», *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, 15 (8), (2016): 270-308

<https://doi.org/10.15446/historelo.v8n15.51434> «Irradiación, destino y profecía: la representación de Bahía Blanca como centro cultural de la patagonia argentina (1940-1970)». *História Unisinos*, 1(21), (2017): 51-67 doi: 10.4013/htu.2017.211.05

⁴ Los temas paisajísticos habían cobrado relevancia entre los artistas plásticos a partir del desarrollo de los cuestionamientos y los debates

anacrónica y/o periférica. Considerar esas aparentes asincronías como estrategias de selección y apropiación⁵ de prácticas con fines concretos y situados que exceden las lógicas autónomas del arte moderno y su campo singular⁶ permitiría, en cambio, explorar esa multiplicidad de soportes sosteniendo la hipótesis de que los mismos se configuraron como una dimensión iconográfica compleja que visibilizaba, difundía y legitimaba una representación social específica relativa a los territorios de la norpatagonia y a la acción de ciertos sectores de Bahía Blanca sobre ellos.

A partir del utillaje teórico y metodológico de la Historia Cultural y los Estudios visuales, particularmente de su concepto de *cultura visual*⁷, buscaremos dar cuenta de las

en torno al “ser argentino” y el “arte nacional” que atravesaron a todas las realizaciones estéticas en el contexto de las celebraciones por el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810. Si en el ámbito literario este desarrollo condujo a la centralidad del género gauchesco, en la pintura encontró sus principales representantes en aquellos que integraron el Grupo Nexus. Al respecto, puede consultarse la obra clásica de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Buenos Aires: Ariel, 1997 [1983]) y también el de Laura Malosetti Costa, «Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario» en *Arte, sociedad y política*, t.1. ed. por José Burucúa (Buenos Aires: Sudamericana, 1999).

⁵ Tanto en lo alusivo a las representaciones como al concepto de apropiación, remitimos al corpus teórico elaborado por Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1992).

⁶ Sobre el concepto de campo, véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 1995)

⁷ Cfr. William J.T. Mitchell «Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual». *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N°1 (2003): 17-40.

formas en las que esas imágenes albergaban sentidos relativos al conocimiento de la región, a su caracterización simultánea como “paisaje sublime”, “tierra olvidada” y “futuro promisorio de la nación” y a la explotación de sus recursos naturales. Lejos de entender estas representaciones como expresiones artísticas desencarnadas de los procesos históricos o como meros elementos propagandísticos, es nuestra intención reponer su inserción en la complejidad de un contexto signado por los debates ideológicos, económicos e intelectuales, procurando profundizar así en el problema de la politicidad de lo estético⁸. A ese respecto, difícilmente podríamos dar cuenta de estas prácticas si

⁸ Las relaciones entre la estética y la política han abierto un vastísimo campo de estudios en el que convergen aportes teóricos y empíricos de numerosas disciplinas. En términos históricos, el análisis en torno a la producción simbólica como ejes fundamentales en la construcción de hegemonías políticas podría atravesar todo el relato de la Historia del Arte occidental, incluso asumiendo distintas perspectivas metodológicas e historiográficas (v.g., Paul Zanker, *Augusto y el poder de la imágenes* (Madrid: Alianza, 1992); Miguel Morán, *La imagen del rey: Felipe V y el arte* (Madrid: Nerea, 1990) y Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2007), entre muchos otros). En ese sentido, aquí recuperamos desde los esbozos generados a inicios del siglo XX por Walter Benjamin hasta los planteos más acabados de Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman en los que el denominador común consiste en comprender los hechos artísticos como acciones con el potencial de intervenir activamente en los procesos de conflictividad social y disputa por el poder, configurando de esa forma variables activas en los procesos de lucha política. Al respecto, véase Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989); Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011) y Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (Madrid: Machado, 2008).

dejamos por fuera su circulación en medios gráficos y espacios políticos y sus diálogos con otros soportes y estéticas. En efecto, óleos, dibujos y fotografías participaban de un conjunto más amplio de producciones visuales que trabajaban sobre una noción de “la Patagonia” y sus relaciones con la ciudad que habilita a entender que sus usos eran híbridos y oscilaban entre las artes y las cartografías.

El problema global que nos proponemos abordar -del que este artículo constituye un avance parcial- se ubica, entonces, en un territorio de indagaciones que necesariamente se presenta como interdisciplinar⁹; en primera instancia, porque arraiga en preguntas que aluden a cuestiones historiográficas que van desde la Historia Social a la Historia Cultural y la Historia del Arte. Pero también, y sobre todo, porque opera en el cruce de interrogantes conceptuales que conectan las interpretaciones sobre el pasado con la renovación teórica de la Geografía Cultural y con los señalamientos que se agrupan en los estudios sobre la imagen y la mirada¹⁰. Analizar estos productos visuales no se agota en su comprensión en tanto soportes representativos sino que procura avanzar, en el largo plazo, en una explicación

⁹ Sobre este punto, véase Carla Lois y Verónica Hollman, *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (Rosario: Prohistoria, 2013)

¹⁰ Véase v.g., Denis Cosgrove y Peter Jackson, «New directions in Cultural Geography». *Área*, 2(19) (1987): 95-101. Sobre el carácter olocentrista de la cultura occidental moderna, ver Le Breton, *El sabor....* op. cit. Sobre la conexión entre paisaje y visión, véase Javier Maderuelo, «Aquello que llamamos paisaje». *Visions*, n° 2 (2006): 20-25.

acerca de las formas en las que las sociedades interactúan con el espacio y en las maneras en las que la visualidad configura herramientas de conocimiento y control sobre él. En este sentido, nuestras reflexiones buscan recuperar los análisis que convergen en entender la representación de paisajes en Occidente como un constructo material y conceptual complejo, estrechamente vinculado al desarrollo de las sociedades burguesas, a las estructuras de propiedad privada sobre las tierras e, inclusive, al complejo sistema político, económico y sociocultural que se ha entendido por Imperialismo¹¹.

Efectivamente, este uso de las imágenes tiene una larga tradición que, circunscribiéndola a sus expresiones más miméticas, puede rastrearse temporalmente desde el Renacimiento italiano hasta avanzado el siglo XIX y que adoptó una importancia fundamental en el continente americano, al canalizarse a través de las políticas de colonización europeas. Como lo ha demostrado Martha Penhos, la producción de cuerpos visuales descriptivos de las tierras americanas configuró una de las prácticas de mayor eficacia en el establecimiento de relaciones de poder y control colonial en Sudamérica desde el siglo XVI, en tanto ofreció un modo de conocimiento y un cuerpo de saberes cruciales para la toma de decisiones¹². La mirada europea sobre América instaló prácticas plásticas y paradigmas de valoración de sus recursos cuya aplicación

¹¹ Sobre este aspecto debe verse, particularmente, la hipótesis de Denis Cosgrove en *Social formation and symbolic landscape* (London: Croom Helm, 1984) y William J.T. Mitchell, *Landscape and power*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2002).

¹² Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005)

se fundamentó, entre otras variables, en la exploración del territorio, su reconocimiento y la elaboración de representaciones gráficas¹³. La *vista de ciudad* constituyó, en efecto, uno de los géneros en los que se evidencia esta estrecha ligazón entre la visión, la descripción y el saber¹⁴.

En tanto formato pictórico, el paisaje constituyó entonces uno de los ejes fundamentales en el desarrollo de las búsquedas estéticas latinoamericanas que, en los inicios del siglo XX, se preguntaron por el carácter nacional de las artes y su función identitaria¹⁵. Sin embargo, si -como se ha sugerido más arriba- estas figuras operaron estrategias concretas de significación colectiva y simbólica de lo visible¹⁶, nos interesa ver cómo y en qué medida se produjo ese fenómeno que Cosgrove y Mitchell entienden como la *naturalización* de las relaciones sociales específicas en su

¹³ Véase Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. (Buenos Aires: Edhasa, 2011).

¹⁴ Cfr. Laura Malosetti Costa, «El siglo XIX». *Del siglo XIX a la pintura del Centenario*. (Buenos Aires: Banco Hipotecario, 2015): 9-35.

¹⁵ Véase Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España». En AA. VV. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2006): 8-46; Mario Sartor, «Pintura de paisaje e identidad nacional en América Latina», *Imago Americae* n°1(2006) y Marta Traba, *Arte de América Latina, 1900-1980* (New York: BID, 1994).

¹⁶ Véase Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012). La problemática del paisaje urbano durante la primera mitad del siglo XX ha sido trabajada recientemente por Catalina Fara, quien observó el fenómeno en la ciudad de Buenos Aires. Cfr. Catalina Fara, *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)* (Buenos Aires: Ampersand, 2020).

diálogo con el espacio habitado¹⁷. En este texto, entonces, nos interesa analizar la prolífica utilización de esta iconografía de paisajes del sudoeste bonaerense y la norpatagonia como artefactos de acción múltiple; de un lado, su misma producción participó en la consolidación del campo artístico y el desarrollo de las instituciones específicas a partir de una particular poética regional. Por el otro, constituyeron elementos insertos en diversos episodios de sociabilidad permitiendo la construcción, consolidación y circulación extendida de una percepción sobre la Patagonia connotada, de manera primordial, por el interés local en su control político y simbólico.

El paisaje recorrido: desplazamientos, viajes y prácticas de sociabilidad en el espacio

Desde hace más de un siglo, la ciudad de Bahía Blanca es concebida por sus pobladores como un espacio central, cuyo destino era ser jerarquizado en las decisiones y las acciones regionales; por distintas vías y a partir de variados argumentos, se produjeron proyectos que buscaban cristalizar y consolidar alguna de las dimensiones de ese imaginario. Desde intentos de capitalización administrativa hasta planificaciones de desarrollo en infraestructura

¹⁷ Las teorías de la cultura visual también han elaborado interpretaciones acerca de este problema. Mitchell, por ejemplo, afirma que “El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es simultáneamente un espacio representado y un espacio presentado, un significante y un significado, un marco y lo que el marco contiene, un lugar real y su *simulacrum*, un envoltorio y el producto envuelto.”, Mitchell, *Landscape...*, op. cit., 5. Traducción personal.

productiva¹⁸, todas estas tentativas supusieron siempre la articulación de los intereses de diversos sectores locales, el concurso del Estado y la participación pública de intelectuales, gestores e ideólogos que movilizaron prácticas colectivas de mayor o menor escala. Asimismo, este proceso dialogó de manera estrecha con la intensa actividad asociativa que caracterizó a la sociedad civil local durante los años centrales del siglo XX; entre las numerosas entidades que se dieron organización en estas décadas, no pocas se orientaban por el objetivo fundamental de jerarquizar a Bahía Blanca en los territorios patagónicos.

En efecto, los sectores profesionales y los relacionados a la comercialización agropecuaria conformaban un estrato social heterogéneamente vinculado y con prácticas compartidas de organización y movilización social y política que manifestaban asiduamente sus intenciones de fortalecer a la ciudad como “capital natural del sur

¹⁸ Entre 1943 y 1950 se produjeron movilizaciones vecinales, pedidos y proyectos de ley que buscaban definir la provincialización de las Gobernaciones de La Pampa, primero, y Río Negro, más tarde, articulándolos al sudoeste de la provincia de Buenos Aires y estableciendo su capital administrativa en Bahía Blanca, lo que hubiera supuesto la secesión de dos de circunscripciones bonaerenses. En paralelo, y con mayor continuidad en el tiempo, se promovió la extensión de la línea ferroviaria que unía a Bahía Blanca con la localidad neuquina de Zapala, con la voluntad de generar una estructura trasandina que vinculara de manera directa al puerto bahiense con sus pares chilenos en Valdivia y Talcahuano a partir de un corredor bioceánico. Sobre estos procesos véase HernánSilva et al., *Bahía Blanca, una nueva provincia y diversos proyectos para su capitalización* (Bahía Blanca: UNS, 1972) y López Pascual, *Arte y... op. cit.*

argentino”¹⁹. La voluntad de consolidar a Bahía Blanca como eje del desarrollo sureño motivó distintas formas e instancias en un prolongado movimiento vecinalista en el que participó buena parte del mundo asociativo local y, de manera creciente, diversas dimensiones del Estado: la Comisión Pro Capitalización de Bahía Blanca (1943), la Comisión Pro Trasandino (1947), la Mesa Regional Pro Bahía Blanca y zonas confluentes (1949) y el Congreso Trasandiniano (1957), entre otras de tipo comercial, como lo fue Vallemar S. A. (1961), o específicamente cultural, como la Asociación Artistas del Sur (AAS) (1939)²⁰.

Uno de los denominadores comunes de esta efervescencia organizativa fue la participación constante del artista e ingeniero Domingo Pronsato²¹ en sus comisiones directivas o de coordinación general. Su itinerario vital estuvo atravesado de manera constante por el problema del espacio patagónico y el lugar de Bahía Blanca en él. Ante la falta de espacio laboral para el desempeño de su profesión de ingeniero eléctrico, se había dedicado a la topografía desde

¹⁹“Bahía Blanca, Capital del Sur”. La Nueva Provincia, 11 de agosto de 1941.

²⁰ Cfr. López Pascual, Irradiación...», op. cit.

²¹Domingo Pronsato nació en Bahía Blanca en 1881 y era descendiente de colonos italianos que se habían instalado en la zona del sudoeste bonaerense a mediados del siglo XIX. Fue educado dentro de la comunidad salesiana hasta que, al finalizar su adolescencia, viajó a Italia, donde realizó estudios de Física, Ingeniería Eléctrica y Bellas Artes hasta 1910, cuando retornó a Argentina. Una reconstrucción biográfica de su figura, puede verse en Juliana López Pascual, «El desafío de la Patagonia. Domingo Pronsato y la proyección de Bahía Blanca sobre el territorio austral (Bahía Blanca, 1940-1970)», *XIV Jornadas de Interescuelas/Departamentos de Historia*. (Mendoza: UNCuyo, 2013) CD-Rom

la década del '10, contratado por el Ministerio de Agricultura nacional. Su intervención en la agrimensura y el loteo de buena parte de los poblados, colonias agrícolas y campos aledaños a Bahía Blanca²², y en el diseño y trazado urbano de San Carlos de Bariloche, así como sus viajes por las regiones sureñas le reportaron capitales simbólicos y sociales fundamentales. A la exploración y el efectivo reconocimiento del territorio se sumaron los lazos de amistad con personalidades externas a Bahía Blanca como el geólogo Bailey Willis²³, el empresario Primo Capraro, el ingeniero Guido Jacobacci y el militar Edelmiro Farrell, entre otros. Asimismo, sus movimientos por el terreno le proveyeron las temáticas centrales de su profusa actividad pictórica en la que la geografía lacustre y cordillerana fue el motivo principal.

En rigor de verdad, sus elecciones estéticas no constituyeron una práctica individual sino que se articularon a la preocupación por el desarrollo del paisaje sureño que ya se hallaba presente entre los pintores locales en décadas anteriores. Efectivamente, si durante la década de 1920 algunas de estas figuras habían comenzado a circular en los primeros concursos locales²⁴, fue en los años

²² Entre ellos se pueden mencionar las localidades de Algarrobo, Teniente Origone, Juan A. Pradere, Villalonga y los balnearios de Monte Hermoso y Pehuen-Co.

²³ Sobre la figura de Bailey Willis y sus trabajos en la región patagónica puede consultarse Susana Bandierik «Pensar una Patagonia con dos océanos: el proyecto de desarrollo de Ezequiel Ramos Mexía», *Quinto Sol*, 13 (2009): 47-71.

²⁴ Sobre la circulación de las figuras de paisajes en los primeros salones de arte de la década de 1920, véase María de las Nieves Agesta, «El arte antes del Arte. Estado y acción privada en la institucionalización de la plástica bahiense a principios del siglo XX» en *Estado del arte. Cultura*,

30²⁵ cuando alcanzaron un desarrollo que les permitió insertarse y consagrarse en espacios de competencia de escala provincial o nacional a la vez que dio pie a la constitución de la Seccional Bahía Blanca y Sur Argentino de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, en 1938²⁶. A partir de 1939, la creación de la mencionada Asociación

sociedad y política en Bahía Blanca, comp. por María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual. (Bahía Blanca: Ediuns, 2019): 36-59.

²⁵ Aunque encontraría un mayor desarrollo durante la década siguiente, el mundo cultural de Bahía Blanca había iniciado un proceso de transformación cualitativa durante la década de 1930. Así como a nivel nacional y provincial estos fueron los años de organización de la Comisión Nacional de Cultura y la Comisión Provincial de Bellas Artes, la dimensión local organizó su primera Comisión Municipal homónima en 1931 mientras el escenario de las asociaciones privadas se transformaba internamente y emergía, como eje y sostén del accionar cultural bahiense, la Asociación Bernardino Rivadavia. Reconstrucciones de estos procesos pueden consultarse en Leandro Lacquaniti, «La Comisión Nacional de Cultura. Estado y política cultural en la Argentina de la década del treinta (1933-1943)» (Tesis doctoral inédita Universidad Torcuato Di Tella, 2020:mimeo); María Guadalupe Suasnábar. «De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955» (Tesis doctoral inédita, IDAES/ UNSAM, 2019: mimeo) y López Pascual, *Arte y... op. cit.*

²⁶ La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos se creó en 1925, en la Capital Federal, por un conjunto inicial de 41 pintores, grabadores y escultores que manifestaba la voluntad de defender y desarrollar las artes y la libertad de expresión tanto como de conformar una organización gremial y profesionalizada. En 1935 y como correlato de la apertura de filiales en el interior del país, declaraban contar con 450 afiliados, los que hacia 1950 sumaban más de 3000. Al respecto, puede consultarse el sitio web de la entidad www.saap.com.ar (consulta: 16-09-2019). En 1939, la filial local decide cortar el vínculo con la central capitalina para gestionar un decurso autónomo en el que se priorizaran las expectativas de proyección regional.

Artistas del Sur-cuyo gestor y presidente vitalicio fue Domingo Pronsato- institucionalizó estas prácticas y las convirtió en *suleit motiv* al definir entre sus propósitos la voluntad de

(...) agrupar a todos los artistas de esta parte del país en una sola y vasta entidad, con finalidades únicamente inspiradas en los altos ideales del arte y que traduzcan en todo momento los sentimientos de camaradería y solidaridad de los asociados. Se entiende por “Sur”, en este caso, el territorio que comprende la mitad meridional de la provincia de Buenos Aires y las gobernaciones de La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. La siguiente definición mostrará los rasgos del objetivo principal que se persigue como aspiración común: propender por todos los medios, teóricos, técnicos y pictóricos, al descubrimiento de los elementos esenciales contenidos en el paisaje sureño, así como de la vida que se desarrolla en ese ambiente, fuerte y recio, a fin de lograr nuevas expresiones en el arte de los argentinos²⁷

Como se desprende de estas declaraciones estatutarias, las metas de estos gestores contemplaban la organización de los artistas de un territorio muy extenso y su coordinación para intervenir en el campo artístico nacional en un sentido concreto: la expresión del “paisaje sureño” como elemento esencial de lo argentino. Desde entonces, comenzó a consolidarse una estrecha articulación entre la exploración del espacio, la reflexión sobre sus características y necesidades, su representación visual y la promoción de instituciones que proyectaran su intervención en él. En primer lugar, la misma Asociación procuró gestionar un “Hogar del Paisajista” articulada al Parque Nacional Nahuel Huapi, en coordinación con pintores residentes en la localidad rionegrina-liderados por Francisco Bernareggi

²⁷ Actas de la CD de la AAS, Libro 1, ff. 1 y ss.

y Américo Panozzi- y con el apoyo del Estado nacional. Simultáneamente, la institución generó viajes y paseos, con destino mayoritario a Bariloche²⁸, que permitieron a sus asociados tomar contacto con la región y posibilitaron el desarrollo del *pleinairismo*. Para ello, la Administración General de los Ferrocarriles del Estado otorgaba a la AAS una franquicia para realizar dos viajes al año a San Carlos de Bariloche, estableciendo que debían viajar no menos de 50 pasajeros y que el precio del boleto de ida y vuelta en primera clase con cama de Patagones a esa ciudad sería de 25\$m/n²⁹.

Como se ha sugerido, la mirada estética también implicaba la valoración turística y su estímulo³⁰: en 1942, el ingeniero y consocio Norberto Arecco produjo un cortometraje al que denominó “Con los Artistas del Sur en Bariloche”, que se proyectó numerosas veces en la ciudad. Algunos años más tarde, del seno estatutario de AAS y de las vinculaciones de Pronsato con los empresarios Amleto Zanconi y Juan

²⁸ De la observación de las memorias de la SAAP se desprende que, en efecto, la voluntad de organizar un sistema de excursiones ya se hallaba en ciernes; los primeros intentos tuvieron como destino las regiones serranas aledañas a Bahía Blanca. *Memoria y balance de la SAAP, secc. Bahía Blanca y sur argentino*, junio de 1939. Archivo AAS.

²⁹ Actas de la CD de la AAS, Libro 1, ff. 40 y 41, 20 de abril de 1940. Su primera edición tuvo lugar en marzo de 1939, momento en el que 71 asociados, entre pintores y socios cooperadores, se trasladaron y recorrieron la zona lacustre del Nahuel Huapi y del cerro Tronador (Bariloche).

³⁰ Véase Diana Ribas, «La pintura de paisajes en Bahía Blanca: algunas significaciones» en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones. Imágenes-Palabras-Sonidos Prácticas y Reflexiones*. (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2000)

Isoardi³¹ surgió la Entidad de Excursiones al Sur Argentino Chileno (EDESACH), en 1945. Sus viajes inaugurales se promocionaron en la prensa local desde octubre de ese año, enfatizando su carácter “económico”, al tratarse de paseos de once días de duración en los que todos los gastos se hallaban incluidos por la suma total de 225.000 \$ m/n³². Desde entonces y durante más de una década, la EDESACH organizó recorridos y estancias de camaradería a la ciudad de Bariloche gestionando, como lo hacía la AAS, la concesión de pasajes a bajo precio en los Ferrocarriles del Estado. Diarios y revistas publicitaban estos emprendimientos a la vez que, al retorno de los excursionistas, difundían fotografías en las que evidenciaba que “la gente conocida” de la ciudad había participado del paseo³³.

³¹ Además de intervenir en la dimensión económica, como la industria metalúrgica y la actividad inmobiliaria, los mencionados empresarios participaban activamente de espacios de sociabilidad local ligados a diversas preocupaciones. Isoardi, por ejemplo, integraba comisiones directivas de agrupaciones fascistas junto al pintor y referente cultural Ubaldo Monacelli desde la década de 1920. Cfr., Bruno Cimatti. *Bahía Blanca, camisas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)*. (Tesis de Licenciatura inédita. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina, 2016: mimeo)

³² *Democracia* N° 37920, Bahía Blanca, 2 de octubre de 1945, p. 6.

³³ “Gente conocida en Bariloche”, *Panorama* N° 10, Bahía Blanca, 10 de marzo de 1950, pp. 20 y 21. Se refería al mismo Pronato y sus socios en la empresa, y otros acompañantes entre los que mencionaron a Gualterio Monacelli, César Codebó, Ramón López Camelo y Alberto De Lasa, y sus respectivas familias.



Imagen 1. Viaje de AAS a Bariloche, sf. Archivo AAS

Independientemente de la ausencia de datos cuantitativos o institucionales completos acerca de estas últimas experiencias, resulta interesante revisarlas en tanto abren la posibilidad de repensar ciertas lógicas sociales de vinculación con el espacio. En principio porque estos desplazamientos constituyeron eventos de sociabilidad específicamente ligados a las prácticas turísticas a la vez que funcionaron como una de las bases de posibilidad de una prolífera producción paisajística que buscaría competir en los espacios de artísticos locales, provinciales y nacionales a partir de una reversión de la tradición estética nacional. Pero también porque recuperaban y resignificaban estrategias de relación con el territorio y de producción de relaciones simbólicas mediadas por la visión. En efecto, como se desprende de la vasta bibliografía enfocada a estudiar el fenómeno de los viajes modernos³⁴, la experiencia sensorial subjetiva de expedicionarios, observadores y aventureros produjo complejísimos cuerpos representacionales a partir de relatos escritos, crónicas, diarios e imágenes que convergieron en la elaboración del conocimiento ilustrado europeo, particularmente de su mirada sobre la alteridad.

En este sentido, fue el mismo Pronsato el que configuró su impronta de viajero, de “viandante investigador”³⁵, a través

³⁴ Sólo por mencionar algunos de los referentes en Argentina, este tema ha sido trabajado por Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005) y Ricardo Cicerechia, *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. (Buenos Aires: Troquel, 2005).

³⁵ Domingo Pronsato, *Patagonia, proa del mundo*. (Buenos Aires: El Ateneo, 1948) :13.

de su obra literaria³⁶. En 1948, *Patagonia, proa del mundo* inicia su relato advirtiendo al lector que se trata del “compendio de observaciones y sugerencias practicadas o recibidas durante 35 años de andanzas por los inmensos campos del sur”³⁷. Veinte años después, en la obra que daba fin a su “trilogía patagónica” con la denominación proyectiva de *Patagonia, año 2000*, el escritor Juan Hilarión Lenzi profundizó en esta imagen, aludiendo a sustrabajos de agrimensura y loteo:

Allá fue, tropilla por delante, cargados en carretón víveres e instrumentos, con pocos peones y muchas bestias, dejando a sus espaldas las poblaciones, avanzando por donde no había senda ni rancho, no se escuchaba relincho ni balido, adentrándose en el desierto imponderable, orientándose con la brújula -como si cruzara un inmenso mar- también por el instinto o el vago recuerdo de un paisano de incontables travesías, mientras en las noches conversaba con las estrellas, que le eran fieles y hablándoles con claridad³⁸

El esfuerzo de la tarea y el recorrido mismo habían dado pie a la *revelación* del “paisaje trasmutado”, a su comprensión profunda y a la reflexión incesante y perdurable:

Aquí y allá se produjo la transmutación del paisaje. Desaparecieron los rodados tehuelches y surgieron torrentes y

³⁶ Dentro de su producción escrita, mayormente dedicada a los territorios sureños, destacan sus obras *Patagonia, proa del mundo* (1948), *El Desafío de la Patagonia* (1969) y *Patagonia, año 2000* (1971), a las que el autor denominó su “trilogía patagónica”.

³⁷ Domingo Pronsato, *Patagonia, proa...op. cit.:9*

³⁸ Lenzi en Domingo Pronsato, *Patagonia, año 2000*. (Bahía Blanca: Corporación del Comercio y de la Industria, 1971): 14.

ríos; cesó el polvo volátil y se extendió la pradera verde; no más las tremendas hendiduras ásperas, presentándose valles y lagos, montañas y bosques, sustituido el gris por el blanco de las nieves y alentados los ánimos por las elevadas cimas, pinceladas geniales en la celeste bóveda, con deleite para los ojos, refresco para la boca y avidez de seguir; algo más aún: el hombre, en su dimensión normal, con su andar, su habla y su acogida, que medita, siente y discurre, que da sin medida con fruición fraterna.³⁹

Los relatos pronsatianos ponían en circulación, efectivamente, los derivados de sus elaboraciones sobre lo observado, haciendo énfasis en un análisis propositivo basado en el diagnóstico del “abandono” en el que las autoridades nacionales mantenían las tierras australes, el “vacío” patagónico y la inconmensurable riqueza de sus recursos naturales. Sus afirmaciones hallaban legitimación tanto en sus saberes profesionales como en la experiencia sensorial, visual.

Esta doble naturaleza de su conocimiento se vuelve más notoria en virtud de sus condiciones particulares. Hacia 1947 y a causa de una enfermedad, el artista e ingeniero adquirió una ceguera permanente; desde entonces, su producción se condujo a la elaboración de escritos y diseños cartográficos -que dictaba a sus colaboradores- con los que buscaba sostener sus proyecciones geopolíticas. Sin embargo, el basamento último de las propuestas lo constituía su carácter de explorador, de *sujeto que había visto* y aprehendido la realidad “permanente” de ese espacio.

³⁹ *Ibidem.*

Estamos siempre de frente al paisaje y el pintor que ha tenido que dejar a un lado su compañera paleta, se siente ahora avergonzado de no haber sido anteriormente más puntual y solícito en la obediencia a los conocimientos adquiridos en las aulas universitarias y con ello indagar, penetrando lo más profundamente posible el alma de la naturaleza. (...) Mas allá de la apariencia, de la vestimenta superficial tantas veces engañadora y que hace torcer tantas veces el derrotero de los hombres, el paisaje esconde impenetrables secretos, por cuya conquista luchan las ciencias y las artes.⁴⁰

Al preguntarse por la conveniencia de analizar si la matemática podría auxiliar al artista, ya no le parecía suficiente pretender “transmitir el paisaje en notas de color”, entendiendo que no debían trazarse fronteras entre el pensamiento matemático y el estético:

Presencias invisibles, se dice, pueblan el espacio y moran en los paisajes. Si pudiéramos materializar este concepto, haríamos un impacto pleno en el corazón de la última realidad. El pintor ha de recurrir también a la ciencia siguiéndola por esta huella, porque tanto sea el cubista, o el surrealista, como el clásico o el romántico, no deberán ignorar nunca que los “cuanta” de Max Plank son también presencias invisibles.⁴¹

La doble dimensión de estas elaboraciones -que no era una innovación en el pensamiento sobre la Patagonia⁴²- se

⁴⁰Pronsato, *Patagonia, proa... op. cit.:* 94.

⁴¹*Ibidem*, 96-97.

⁴² Como puede observarse en la reconstrucción realizada por Marta Penhos, esta doble concepción ya puede rastrearse en las fotografías incluidas en el Álbum de Encima, Moreno y Cía., datadas a fines del siglo XIX. Marta Penhos, «Las fotografías del Álbum de Encima, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio

vinculóa toda su producción, así como al desarrollo de los variados intereses sostenidos por la ciudadanía local, en los que el mismo Pronsato participaba. Como veremos a continuación, en esta tensión confluían las búsquedas de inserción y consolidación de la pintura bahiense en un campo artístico atravesado por los debates en torno a los lenguajes estéticos y la identidad bonaerense tanto como la proyección geopolítica de Bahía Blanca sobre unos territorios que eran objeto de discusiones acerca de su organización administrativa y su articulación a las formas de producción económica nacional⁴³.

De la vista a la emoción: producción y circulación de las figuras de paisaje

La producción pictórica realizada en Bahía Blanca desde los años 30 y durante el período aquí considerado puede reconstruirse y ponderarse mediante la observación de las obras presentadas y premiadas en los concursos desarrollados en la localidad a partir de 1931 -el *Salón de Arte de Bahía Blanca*, por ejemplo- y de la participación de

geográfico y paisaje». *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* n° 9 (2016): 65-80

⁴³ A pesar de su incorporación al Estado nacional en las últimas décadas del siglo XIX mediante prácticas sistemáticas de exterminio de los pueblos que las habitaban, las tierras actualmente ocupadas por las Provincias de La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz no adquirieron ese estatus hasta mediados de la década de 1950, en parte como fenómeno corolario del proceso de expansión de la ciudadanía política propiciada por los gobiernos peronistas. Al respecto puede verse Martha Ruffini, «Peronismo, territorios nacionales y ciudadanía política. Algunas reflexiones en torno a la provincialización». *Avances del Cesor*, 5 (V) (2005): 132-148. Sobre los Territorios Nacionales, véase Mario Arias Bucciarelli, *Diez territorios nacionales y catorce provincias. Argentina, 1860-1950*. (Buenos Aires: Prometeo, 2012).

los artistas bahienses en las competencias provinciales y nacionales. El análisis de los catálogos de exposiciones y la composición patrimonial de las colecciones museísticas constituye una buena vía de acceso a las líneas de trabajo de mayor desarrollo y valoración en una época en la que los espacios institucionales oficiales emergían y se consolidaban como agentes de peso dentro del campo artístico⁴⁴. Lo que se desprende de las decisiones tomadas por los jurados es la pervivencia de políticas de selección y premiación que construían sentidos sociales -didácticos, pedagógicos, de formación popular- como rol fundamental de las exposiciones y que, pese a la voluntad de incluir todas las tendencias, manifestaban una preferencia por la pintura de paisajes y las escenas costumbristas. En efecto, “Amanecer en el Valle Encantado” y “El camino de los ñires”, ambas de Pronsato, fueron premiadas a mediados de los años 40 en los salones nacionales y adquiridas para la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y la de su homónimo provincial, según el mismo artista hacía constar en sus libros. Otras, como “Atardecer bahiense” fueron galardonadas y adquiridas en la competencia provincial insertándose, de esa manera, en la política pública de patrimonialización que llevaba adelante el gobierno

⁴⁴ En lo referente a la provincia de Buenos Aires, este aspecto puede consultarse en Juliana López Pascual «El circuito oficial de la plástica en Bahía Blanca durante el primer peronismo (1946-1952)». *Actas de las IV Jornadas de Historia de la Patagonia*. (Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2010) y *Arte y...op. cit.* También puede consultarse la tesis doctoral presentada por María Guadalupe Suasnábar en 2019. Suasnábar, «De Salones...», *op. cit.* en la que se presenta un desarrollo más extenso del tema.

Juliana LÓPEZ PASCUAL “Hacer la Patagonia visible. Producción y circulación de las figuras de paisajes en la configuración de un proyecto de hegemonía regional (Bahía Blanca,1940-1970)” en: Cuadernos de Historia del Arte – N° 37, NE N° 12 – julio-noviembre – 2021 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp.27-87.

bonaerense, con la coordinación de la Comisión Provincial de Bellas Artes y el Museo homónimo⁴⁵.



Imagen 2. “Atardecer bahiense”. Óleo sobre madera, 63 x 83cm. 1942. MPBA, Adquirido en II Salón de Mar del Plata (1944).

En Bahía Blanca, además, la centralidad de ese género halla una de sus razones de ser en la presencia de los *Artistas del Sur* como actores permanentes en el mundo de la cultura

⁴⁵ El desarrollo de prácticas de concurso y premiación de obras de arte constituyó una política consistente del gobierno provincial. Sostenida entre 1930 y 1950, la organización de salones anuales promovió la formación de la colección pública bonaerense, a la vez que jerarquizó la producción de los artistas galardonados. Sobre esto, véase Suasnábar, «De Salones...», op. cit..

local desde su creación y durante todo el siglo XX. Su gravitación dio una de las características singulares a la conformación de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes e incidió en la determinación de políticas públicas de la cultura por su inserción en los nuevos espacios de gestión estatal⁴⁶. Como hemos mencionado,

⁴⁶ A partir de 1940, se produjo un proceso de institucionalización de las prácticas culturales en Bahía Blanca, que consolidó el lento camino iniciado en 1930 con la definición de una Comisión Municipal de Bellas Artes y la inauguración del Museo Municipal (MMBA). La apertura de espacios oficiales y la conformación de cuerpos burocráticos específicos, como la Comisión Municipal de Cultura, la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social y la Escuela Superior de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur, capitalizaron los intereses y la participación de agentes sociales -como los dirigentes de la AAS, que integraron buena parte de esos organismos- tanto como dio estructura y entidad estatal a los intereses intelectuales y artísticos. En ese sentido, al Salón Municipal de Arte, que se realizaba desde 1932, se sumaron el Salón Nacional de Artes Plásticas de Bahía Blanca y el Salón Provincial de Artes en Bahía Blanca. Este último exhibía una parte de las obras del Salón de Arte de La Plata que, al finalizar, conformaba exposiciones más pequeñas que enviaba a también a Junín y Pergamino. El primero, en cambio, debió suponer un gran esfuerzo organizativo: en 1946 se expusieron casi 250 obras, en dos categorías (pintura y escultura), y se premiaron trece de ellas. La incidencia de la pauta estética elegida por la AAS en la institución oficial fue un factor decisivo en la selección de los miembros de los jurados y la nominación de los premios: así como en las obras escogidas para exhibir. En el conjunto destinado al Salón Nacional, la categoría pintura fluctuó entre el 91% y el 81%, por sobre la escultura o el grabado, mientras que en los Salones Regionales, la pintura constituyó entre el 95% y el 100%, con una clara mayoría de óleos por sobre otras técnicas. Las temáticas de las realizaciones premiadas, dieron cuenta de cuáles eran los criterios plásticos que se preferían; entre las ganadoras, el género de paisajes rurales y urbanos representó entre el 33% y el 66%. Cfr. López Pascual, *Arte y...* op. cit.

tanto desde su adscripción nominal como desde sus estatutos fundadores, los *del Sur* se instalaron en lo que sus gestores entendieron como la especificidad local del arte: el nexo de la ciudad con la Patagonia y la ubicación al sur de la provincia de Buenos Aires. En este sentido, el paisaje sureño se convirtió en una poética, una manifestación del *deber ser* del arte regional, una forma de singularizar la producción plástica bahiense a partir de intereses que, como veremos en el siguiente apartado, se arraigaban en esferas extra-artísticas. De acuerdo con el análisis de Diana Ribas, la pintura de paisajes en Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX combinó la manufactura heredada del impresionismo francés -la pincelada suelta, el predominio del color sobre la línea, la pintura al aire libre- con temáticas que emergían de una ciudad inmersa en un proceso de transformación económica, social y política en el que se perfilaban con claridad una serie de intereses específicos que se vinculaban con la voluntad de control y explotación material de los territorios norpatagónicos. En efecto, la selección de formas y contenido generaba imágenes figurativas que ponían en circulación las bellezas naturales de la región tanto como buscaban movilizar las emociones del espectador, construyendo paulatinamente un sentimiento de identificación y cercanía con ese espacio.

En términos plásticos, la relación entre paisaje y representación regional tematizó el sudoeste de la provincia de Buenos Aires y la región lacustre cordillerana en manifestaciones líricas que, en obras como las de Pronsato, Alfredo Masera o Antonio Bagué, apelaban a la expresividad del color empastado y vibrante.



Imagen 3. Alfredo Masera, “Paisaje de Bariloche (impresión)”, óleo sobre tela, 36 x 47cm. 1948. Colección particular

En casos como el de Bruno Petracchi o Lorenzo Padrón, en cambio, la paleta sobria, tenue y amable se combinó con las estrategias del dibujo y la ilusión de la tridimensionalidad espacial para construir una iconografía de las áreas periféricas a la ciudad. “Bahía Blanca en el 40” (1940) pareciera ser poco más que un caserío polvoriento y pequeño frente a la inmensidad del cielo y la extensión de la tierra, mientras que el “Arroyo Napostá”⁴⁷ discurre ancho y tranquilo entre tamariscos, casi indiferente a la presencia humana.

⁴⁷ Curso de agua que nace en el cordón serrano del sistema de Ventania y atraviesa 130 km en los que recorre el partido de Bahía Blanca, desembocando en el Mar Argentino.



Imagen 4. Lorenzo Padrón, “Arroyo Napostá”, 1948. MMBA

La relación entre cultura y naturaleza oscila, en este sentido, entre lo sublime y lo pintoresco, lo que impacta y conmueve -como la extensión de la llanura pampeana- y aquello que resulta curioso y amable -como un curso de agua que circula mansamente entre arbustos de escaso porte. En decir que la recuperación de las estrategias técnicas introducidas por la centralidad visual del Impresionismo francés se conjugaron con categorías decimonónicas románticas ligadas a la experiencia emocional, al placer y al sentimiento.

Estos desarrollos que anclaban teóricamente en la lectura colectiva del *Tratado del paisaje* de André Lhote (1938), también se retroalimentaban del diálogo sostenido con los

artistas de la Agrupación *Impulso*⁴⁸, - cuyo vínculo se había producido a través Juan Carlos Miraglia⁴⁹ y se mantuvo luego por la amistad entre Arnaldo Collina Zuntini⁵⁰ y

⁴⁸ Cfr. María de las Nieves Agesta, «Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre “Impulso” y “Artistas del Sur”, 1947 – 1955». *VI Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes visuales y música*. (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. CD-Rom). La *Agrupación de Gente de Arte y Letras Impulso* fue creada en 1940 en el barrio de La Boca, en Capital Federal. Durante décadas, nucleó y estimuló la actividad de artistas plásticos y escritores mediante una intensa actividad de exposiciones, conferencias y edición de libros. Entre sus artistas más notorios suele mencionarse al difuso grupo que se conoce como “pintores del Riachuelo”, por la tematización común de la mayor parte de su obra y su adscripción a ese espacio portuario, del que formaron parte Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, Miguel Victorica, Marcos Tiglio y Raúl Soldi, entre otros. Sobre estos aspectos véase Silvestri, *El color...* op. cit.

⁴⁹ Juan Carlos Miraglia (Azul, 1900- Buenos Aires, 1983). Inició su actividad artística en el mundo cultural de Bahía Blanca, donde se desempeñó como ilustrador en los principales periódicos y ejerció como primer director del Museo Municipal de Bellas Artes hasta mediados de la década de 1930, momento en que se traslada a la Capital Federal a cumplir funciones como escenógrafo del Teatro Colón. Sobre su trayectoria véase Enrique Gené, *Miraglia. Meditación en torno de la vida y los tiempos creativos de un artista integral* (Buenos Aires, Arte al día: 2010).

⁵⁰ Desde su tardío acercamiento a la pintura, Arnaldo Collina Zuntini (Bahía Blanca, s/d) desarrolló en simultáneo una intensa participación en entidades culturales, ejerciendo la presidencia de AAS y participando de otras comisiones directivas, estableciendo numerosas redes de contactos con personalidades foráneas a la ciudad -lo que le valió el mote de “el cadenero”- e insertándose sólidamente en los organismos estatales de cultura en el municipio, como la Subsecretaría de Cultura y Acción Social, el Museo Municipal de Bellas Artes y la Dirección General de Cultura.

Benito Quinquela Martín⁵¹-. El lazo personal e institucional se hacía visible en exposiciones colectivas, como la organizada por los boquenses en la que los locales se presentaron como “Pintores del Sur”⁵², o en muestras individuales, como la que Marcos Tiglio realizó en la Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca en septiembre de 1949⁵³. En efecto, y tal como lo destacó la prensa, el interés por la representación del paisaje portuario constituyó un eje en común entre los porteños y los bahienses; sin embargo, mientras los primeros solían enfatizar en la dimensión laboral y humana del Riachuelo y sus dársenas, los *del Sur* resaltaban su interpretación pintoresquista sobre el puerto de Ingeniero White y su fascinación por el símbolo de modernidad y crecimiento económico⁵⁴.

Asimismo, y además de participar en las instancias de competencia bonaerenses y nacionales, estas figuras de

⁵¹ Oriundo del barrio porteño de La Boca y de orígenes humildes, Benito Quinquela Martín (1890-1977) desarrolló una extensa actividad pictórica ligada a la tematización del ámbito portuario y sus trabajadores. Su consagración temprana en el Salón Nacional y su intensa tarea de gestión institucional lo han convertido en una de las figuras más renombradas dentro del relato histórico de las artes en Argentina.

⁵² La muestra “7 pintores del sur” se inauguró el 30 de julio de 1949 y expuso obras de Tito Belardinelli, Domingo Pronso, Antonio Triano, Séptimo Ferrabone, Saverio Caló, Arnaldo Collina Zuntini y Alfredo Masera. Estuvo compuesta por una treintena de obras pictóricas en las que el género mayoritario fue el paisaje. La inauguración consistió en una conferencia dictada por Orlando Erquiaga bajo el título “La conquista espiritual del sur”. Catálogo de exposición, Archivo AAS.

⁵³ “La exposición de obras del pintor M. Tiglio”, *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 19 de septiembre de 1949, p. 2.

⁵⁴ Cfr. Ribas, «La pintura...», *op. cit.*

paisajes hallaban eco en espacios de exposición y en el escasamente desarrollado mercado de arte local, articulándose así un laborioso proceso de profesionalización de las prácticas y de expansión del campo. Desde 1940 los *del Sur* fueron convocados a enviar sus obras a exposiciones organizadas por sus pares de Bariloche⁵⁵; siete años más tarde, el Club del Progreso de la localidad rionegrina de General Roca los convocó para presentar una muestra institucional en la que se exhibieron 34 obras, de las que sólo 2 eran de autoría local; de ellas, al menos un 38% representaban un paisaje. En 1963, la Dirección de Cultura de la Provincia de La Pampa organizó la muestra itinerante “Exposición de Artistas Plásticos Bahienses” que circuló por Santa Rosa, General Pico y General Acha durante los meses de abril y mayo; en la selección de 33 obras preponderaron las figuras de paisajes realizadas por los *del Sur*, conformando el 51%. El nexo entre espacios culturales ya se había hecho visible en la creación del *Salón Pampeano-Patagónico de Artes Plásticas* en 1959. De las 129 obras allí expuestas en 1960, el 20% fueron paisajes. Asimismo, 73 eran de artistas bahienses los que, a su vez, ganaron 4 de los 6 premios en pintura, 2 de los 3 galardones en escultura y todas las preseas en la categoría de dibujo y grabado. La producción de Antonio Bagué⁵⁶ fue especialmente promocionada y exaltada en la prensa periódica en razón de

⁵⁵ Cfr. Actas de la AAS, Libro 1, f. 34. Archivo AAS.

⁵⁶ Nacido en Tarrasa (España) en 1884, el pintor y escultor Antonio Bagué emigró a la Argentina en 1910. Luego de algunos desplazamientos a Montevideo, se asentó en Coronel Suárez en la década de 1930, donde realizó obras escultóricas vinculadas a los sectores nacionalistas. Por su interés en el paisaje serrano, estableció

sus temáticas sureñas y de que su obra era la elegida por miembros de la burguesía local para conformar sus colecciones, junto a las de Julio Malinverno, retratos de Numa Ayrinhac y porcelanas europeas⁵⁷. Las telas de Bagué circularon en Torquinst, Comodoro Rivadavia y el sur de Chile desde 1953⁵⁸; entre enero y febrero de 1960 el artista se desplazó a Neuquén para realizar trabajos pictóricos encomendados por el Ministerio de Asuntos Sociales de esa provincia. Según trascendió en la prensa, en compañía del jefe de la Sección Museos José Luis Puente, el pintor recorrió lugares “cuya belleza agreste y en algunos casos, virtualmente desconocida, pueden significar llevadas a la tela, un conocimiento de la grandiosidad del paisaje neuquino”⁵⁹. La producción de imágenes paisajísticas se vinculaba, en este sentido, a la idea de hacer visibles y conocidos los recursos de un territorio que se hallaba en

vínculos estrechos con los grupos artísticos de Bahía Blanca, ciudad en la que vivió desde 1951 hasta su fallecimiento en 1972. Véase Rodrigo Vecchi. «Dios, Patria y Falange. Catolicismo e Hispanidad en la obra escultórica suarensis de Antonio Bagué». *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. “La crisis de la representación”*. (Bahía Blanca: UNS, 2005. CD-ROM).

⁵⁷ “Mensaje y Paisaje de Nuestra Tierra”, *Panorama* N° 77-78, Bahía Blanca, diciembre de 1955, s/p. “Arte y belleza en residencias conocidas”, *Panorama* N° 82, Bahía Blanca, abril de 1956, s/p. Al respecto, resulta relevante recuperar aquí el testimonio de alguno de sus colegas que afirmó que Bagué fue el único artista local que sostenía su vida material a través de la comercialización de sus obras. Entrevista a Horacio Mercanti, realizada por Juliana López Pascual en 2006, disponible en el archivo del Museo Municipal de Bellas Artes.

⁵⁸ “En su pupila, el sur”, en *Panorama* N° 48, Bahía Blanca, junio de 1953, p. 50

⁵⁹ “Bagué pintará paisajes en Neuquén”, *Panorama* N° 116, Bahía Blanca, ca. 1960, p. 48.

proceso de organización política y administrativa, producto de su reciente provincialización.⁶⁰

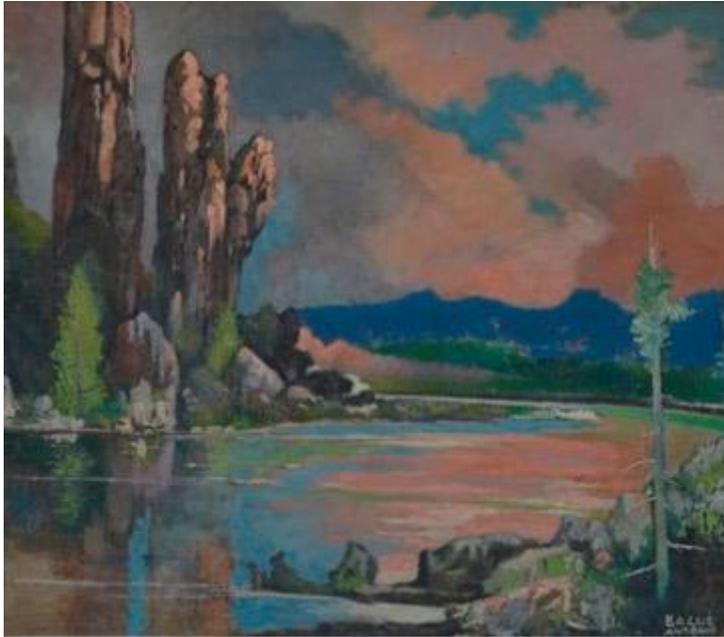


Imagen 5. Antonio Bagué, “Paisaje del sur argentino”, s/f. Colección particular

Los óleos pronsatianos, en tanto, despertaron elaboraciones críticas notables basadas, en buena parte, en su propio discurso estético. Según José Cafasso⁶¹, su prologuista en

⁶⁰Ibídem.

⁶¹ José Cafasso (1916-s/d). Abogado nacido en Bahía Blanca y egresado de la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeñó como funcionario del Estado provincial desde 1947; desde 1949 y hasta 1952

El Desafío de la Patagonia, Pronsato entendía que el impresionismo era la primera “reacción importante” desde el Renacimiento italiano y lo valoraba positivamente en razón de su búsqueda de “referencias inmediatas en la visibilidad de la realidad objetiva”⁶². Sin embargo, y sin negarle valor por sus aportes técnicos, sostenía que “el mayor rendimiento visivo de la luz fue aprovechado para un arte de sentido lírico pero de contenido burgués (...) el paisaje, como estado de ánimo, no es ningún descubrimiento, ya que es tan antiguo como todos los estados de ánimo”⁶³. En este sentido, el artista afirmaba que el objeto del arte no consistía en “recrear simulacros del mundo exterior aunque sus materiales sirvan de elementos para promover la actividad sensible, sino en expresar la creación que se brinda en el espíritu”⁶⁴. La recuperación de la técnica impresionista se ubicaba, entonces, en un territorio ambiguo; lo que en la París finisecular había constituido el “triunfo” de la visualidad y la experiencia óptica como ejes de la pintura⁶⁵, aquí se articulaba con una revalorización de los temas y una significación explícita de la dimensión emocional.

se desempeñó como Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, en el contexto de la expansión de las burocracias estatales ligadas a la política cultural mercantista. Al respecto pueden consultarse Oscar Aelo, *El peronismo en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. (Caseros: Eduntref, 2012)

⁶²José Cafasso en Domingo Pronsato, *El Desafío de la Patagonia*. (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1969): 23

⁶³ Cafasso, José en Pronsato, *El Desafío...* op. cit.: 23.

⁶⁴ Idem: 24.

⁶⁵Carlos Reyero, *Introducción al arte occidental del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 2017).

Durante la década de 1950, la paisajística local adquirió formas más diversas como resultado de la emergencia de nuevas generaciones de artistas. Sin dejar de aludir a la localidad, pintores de una nueva generación vincularon su producción a los intereses por la actualización plástica, a sus debates institucionales con los *Artistas del Sur* y a la voluntad de difundir una representación de Bahía Blanca ligada al “futuro promisorio” y la pujanza económica. Desarrollos como el de Alberto Martorana o Carlos Lahitte se hallaban en estrecha relación con la transformación interna sufrida por la Escuela de Bellas Artes Proa, oficializada en Escuela de Artes Visuales provincial en 1951⁶⁶, y con la inserción de algunos de sus egresados como caricaturistas e ilustradores de los medios de prensa locales⁶⁷. Simultáneamente, esta diversificación implicó la

⁶⁶ Fundada en 1933, la Escuela de Bellas Artes Proa constituía el principal espacio para la formación en artes plásticas. Luego de su organización en 1939, los AAS se convirtieron en sus docentes y directivos hasta 1947, momento en el que profundos cuestionamientos al sistema de enseñanza emergieron entre los alumnos. Agrupados en un centro de estudiantes, efectuaron una movilización que terminó con la expulsión de algunos docentes y dio inicio al proceso de articulación con el sistema de educación pública provincial. Sobre este conflicto, puede revisarse María de las Nieves Agesta, «Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del '40». En *Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2005): 51-60. Sobre la oficialización, Juliana López Pascual, «Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)» en *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. (Bahía Blanca: Ediums, 2019):107-132. PDF

⁶⁷ Al igual que se evidencia en otros espacios argentinos, la expansión y consolidación de las instituciones específicas de las artes no

expansión del campo artístico por la lenta consolidación del género fotográfico. A pesar de quedar excluida de las categorías premiadas en los salones de arte, la producción de imágenes por medios mecánicos fue introduciéndose lentamente en la sociabilidad cultural local durante la primera mitad del siglo XX. Por un lado, el fotógrafo Alejandro Wolk participó activamente de la Asociación *Artistas del Sur*, en cuyo seno se organizó la *Primera Exposición de Arte Fotográfico* en 1944. Cuatro años más tarde, Wolk junto a Delfor de Iraeta y otros aficionados fundaron el *FotoClub Bahía Blanca* -cuyas actividades han perdurado hasta la actualidad- y el *Salón Fotográfico Internacional*, en 1953. Por otro, la expansión de la práctica fotográfica generó un destacada variante dentro de la producción de imágenes paisajísticas, como lo demuestra la obra del mismo Wolk publicada asiduamente en los medios locales⁶⁸.

constituyó un proceso constante, homogéneo o completo. La organización y estructuración de propuestas de formación sistemáticas homologadas por el Estado provincial promovió cierto grado de profesionalización de las prácticas; sin embargo, la debilidad del mercado de arte en los espacios provincianos condujo a esos egresados a continuar desarrollando otras formas laborales que permitieran su subsistencia material. Este fue el caso de Alberto Martorana, Carlos Lahitte y Carlos Situolaquienes -al igual que lo había hecho Juan Carlos Miraglia en las primeras décadas del siglo- se desempeñaron por años como caricaturistas, dibujantes y tipógrafos de diarios de gran tirada, como *El Atlántico* y *La Nueva Provincia*. Sobre los problemas de la profesionalización artística en Bahía Blanca a mediados de siglo puede verse López Pascual, *Arte y...* op. cit.

⁶⁸La aparición de dos revistas ilustradas de carácter masivo en 1949 (*Aquí nosotros* y *Panorama*) tuvo como correlato la utilización de numerosas fotografías de paisajes locales y sureños como portadas de

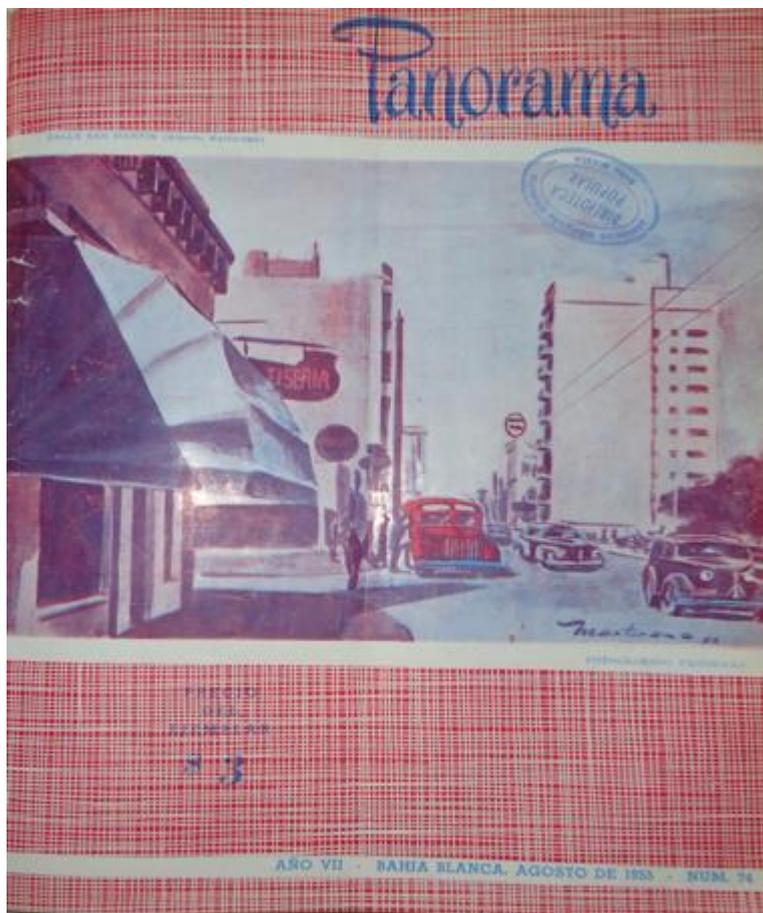


Imagen 6. Portada de Panorama, Nº 74, agosto de 1955. Reproduce la obra "Calle San Martín", de Alberto Martorana.

sus números y como elementos de condensación visual de los sentidos políticos y propagandísticos que las publicaciones contenían.

Estas circulaciones y diálogos con los problemas y agentes del campo artístico coexistían, en verdad, con prácticas que recurrían a las imágenes como elementos de acción política y de intervención en debates públicos que excedían ampliamente el problema de las artes autónomas. Como se verá a continuación, la inserción de esta producción en espacios y eventos de naturaleza extraartística daba cuenta de que sus usos se extendían hacia otros terrenos. Junto a diversos soportes visuales, como las cartografías, las fotografías y los films, estas figuras de paisajes fueron incorporadas en instancias ligadas a la búsqueda de hegemonía regional en tanto la confianza en la visualidad los convertía en elementos fundamentales para la difusión del ideario geopolítico. En principio, uno de los principales soportes para esta circulación lo constituyeron las obras publicadas por Domingo Pronsato. En algún caso, la portada presentó alguno de sus óleos, como en *Patagonia, año 2000* (1971); en otros, se intercalaron en el desarrollo del texto y en diálogo con esquemas interpretativos, diagramas de cortes longitudinales y mapas explicativos, como fue el caso de *Patagonia, proa del mundo* (1948) y *El desafío de la Patagonia* (1969). En diversos momentos, además, sus óleos fueron objeto de muestras retrospectivas organizadas por distintas entidades locales y capitalinas, al menos hasta la década de 1980.

Asimismo, la producción paisajística fue convocada y centralizada en eventos que sostenían relaciones directas con el mundo de las artes como las semanas universitarias, la *1º Exposición Regional de Economía* y el *Congreso Trasandino*, organizados por ese heterogéneo y activo mundo asociativo al que nos referimos inicialmente. En el primer caso, se trató de instancias de corta duración

promovidas por el novel Instituto Tecnológico del Sur (ITS) como actividades de vinculación con la región sobre la que afirmaba proyectarse, que incluían los territorios de La Pampa, Río Negro y Neuquén. Su creación e inauguración en 1947 significaban la puesta en marcha del proyecto educativo que demandaba una parte de la ciudadanía local desde la década de 1920 y entendía como eje de la potencial jerarquización regional⁶⁹. Desde 1948 se organizó un “Ciclo del Sur Argentino” con el sentido de “exponer periódicamente en esta ciudad, la riqueza y producción del suelo argentino del sur, y la labor de sus habitantes en los distintos territorios sureños”⁷⁰; allí, las autoridades del ITS convocaron a esos Territorios Nacionales a enviar embajadas culturales que se presentaran en eventos de duración semanal⁷¹. Tanto durante la Semana de La Pampa como en la de Neuquén se ofrecieron conciertos musicales, conferencias sobre avances científicos, recitales de poesía y muestras de

⁶⁹ Un análisis de este proceso puede verse en José Marcilese, «Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur» en *Universidad Nacional del Sur, 1956-2006* dir. por Mabel Cernadas. (Bahía Blanca: UNS, 2006): 13-75.

⁷⁰ *El Atlántico*, 12 de mayo de 1949.

⁷¹ Sobre las actividades del Departamento de Cultura Universitaria del ITS y las Semanas universitarias puede consultarse José Marcilese y Juliana López Pascual, «La extensión universitaria en el Instituto Tecnológico del Sur como una proyección de Bahía Blanca a la región» en *La extensión en la Universidad Nacional del Sur. Orígenes y evolución*, comp. por José Marcilese (Bahía Blanca: UNS, 2019): 37-48

material visual en las que predominó la producción paisajística⁷².

Mientras en las jornadas organizadas por el ITS se incluían estas figuras como visibilización de la producción cultural global de los territorios y como estrategia de consolidación de una noción política concreta, la recurrencia a las imágenes durante los otros dos casos puso en evidencia el claro sentido representacional con el que se los empleaba. El poder que se otorgaba a lo visual configuró una variable siempre presente en las instancias en que distintos sectores económicos buscaron proyectar su influencia fuera de la ciudad, tal como lo comprobó el llamamiento a los pintores locales para participar en la *1º Exposición Regional de Economía* patrocinada por el Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión de la Provincia de Buenos Aires. Organizada en octubre de 1949 por una comisión de vecinos de la ciudad y representantes de los principales medios de comunicación, la exhibición recuperó el formato de las ya tradicionales exposiciones universales con el objetivo de “mostrar al país, a sus autoridades, a su opinión pública, cuáles son y cuáles pueden ser las cualidades de un futuro, si a la potencialidad bahiense se le presta no tanto el amparo, como el estímulo necesario”⁷³. Asimismo, la relación entre la representación paisajística y ese imaginario regional se extendió a soportes destinados a la

⁷² El devenir de estos eventos puede seguirse diariamente en la prensa bahiense de la época. De su exploración se desprende que la propuesta fue bien recibida en esos espacios, toda vez que no sólo se organizaron las comitivas sino que ellas incluyeron a los gobernadores territorianos, los secretarios de gobernación y otras jerarquías administrativas, que se desplazaron a Bahía Blanca para participar de los acontecimientos.

⁷³ *Panorama*, N° 6, octubre de 1949, p. 12

comunicación masiva, capitalizando la amplitud de alcance y la reproductibilidad de esos registros. El noticiero cinematográfico “Sucesos argentinos”⁷⁴ dio cuenta de la mencionada *Exposición* incluyendo panorámicas filmicas de la localidad en tanto el locutor explicitaba en su narración: “Bahía Blanca, la progresista ciudad bonaerense, señala día a día nuevas etapas de prosperidad. Centro urbano de importancia preponderante en todo el sur argentino, ofrece en su aspecto edilicio una verdad cabal de su importancia”⁷⁵.

⁷⁴ “Sucesos argentinos” constituyó el primer noticiero sonoro, creado en 1938 por el empresario Ángel Díaz. Su emisión se producía con frecuencia semanal en las salas cinematográficas de Buenos Aires y el interior del país. Al respecto, puede consultarse la investigación de Clara Kriger, «Una lectura de Sucesos Argentinos». *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. (Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007)

⁷⁵ “Sucesos argentinos”, ca. 1950. Conservado en Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

Juliana LÓPEZ PASCUAL “Hacer la Patagonia visible. Producción y circulación de las figuras de paisajes en la configuración de un proyecto de hegemonía regional (Bahía Blanca,1940-1970)” en: Cuadernos de Historia del Arte – N° 37, NE N° 12 – julio-noviembre – 2021 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp.27-87.



Imagen 7. Vista panorámica de Bahía Blanca. Fotograma extraído de Sucesos argentinos, ca. 1950. Archivo de la Memoria de la UNS.

De esta manera, las composiciones visuales estaban llamadas a operar como soportes para la condensación de sentidos en el contexto específico de los debates en torno a la organización política del espacio patagónico. Con posterioridad a la efectiva provincialización, estas estrategias se sostuvieron, como puede observarse en la reconstrucción del *Congreso Trasandiniano* (1957). Allí se incluyó la inauguración de la exposición “Paisajes cordilleranos”, con obras de Félix Murga que dialogaban de

manera estrecha con otro tipo de presentaciones visuales, como los films y los mapas⁷⁶.

Si la movilización general de estos eventos contemplaba efectos positivos en la configuración y consolidación de representaciones concretas sobre Bahía Blanca y las zonas en cuestión, las artes -y especialmente la plástica- se entendían como herramientas fundamentales en la difusión del conocimiento, en la conformación de conexiones entre las regiones y en la consolidación de instituciones y políticas oficiales. Las imágenes excedían, entonces, las funciones ligadas a la contemplación y la experiencia estética, a la vez que realización y circulación problematizaba los postulados de la autonomía moderna. Más allá de la proliferación de debates en torno al estatuto de la pintura, de la consolidación de instituciones destinadas a la profesionalización de las artes⁷⁷ e, incluso, en simultaneidad a la aparición de los planteos más innovadores de la vanguardia en Argentina⁷⁸, el poder de la

⁷⁶ El estudio de esas proyecciones cartográficas, sus relaciones con el movimiento asociativo y sus peculiaridades iconográficas puede verse en AUTOR.«Mapas de un futuro posible. Artefactos visuales en la construcción de una representación proyectiva sobre la Patagonia argentina (Bahía Blanca, 1940-1970)». *Anales de Historia del Arte* vol. 30 (2020): 93-119. <https://dx.doi.org/10.5209/anha.72175>

⁷⁷ Para una reconstrucción sintética del desarrollo institucional de las artes visuales en la Capital Federal puede verse en María José Herrera, *Cien años de arte argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2014) Estudios que den cuenta de las singularidades regionales del panorama histórico de las artes en Argentina pueden encontrarse en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (comp.), *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref-CAIA, 2011. Vol. 1 y 2.

⁷⁸ Nos referimos a las producciones del Grupo Arte Concreto Invención, de MADI y del Perceptismo orientadas, en líneas generales,

imagen figurativa resultaba incontestable por su potencial alusivo y discutía la posibilidad de circunscripción autorreferencial sostenida por la modernidad estética. Dada la extensión de la región y las limitaciones inherentes a las prácticas turísticas de mediados del siglo XX, buena parte de la ciudadanía bahiense sólo accedía a saberes sobre la Patagonia mediante la instrucción escolar, la información bibliográfica y los soportes visuales, como la figuración paisajística. Su potencia residía, entonces, en su capacidad de poner una construcción específica, una condensación de características cualitativas y cuantitativas, a disposición de quienes no conocían el territorio, de aquellos que no lo hubieran visto o que no hubieran alcanzado a percibir su riqueza.

A lo largo de estas páginas hemos buscado abordar el proceso de construcción y complejización de algunas representaciones geopolíticas sostenidas en Bahía Blanca a mediados del siglo XX a partir de una dimensión específica: sus vinculaciones con la producción de imágenes del territorio patagónico. En este sentido, nos ha interesado reconstruir y comprender la emergencia de formas de sociabilidad cultural que, desde inicios de los años 40, mantuvieron prácticas de desplazamiento y recorrido por esa región que funcionaron, asimismo, como

a despojar a la materia pictórica de toda posibilidad de representación para trabajar sobre formas autorreferenciales que, en última instancia, contribuyeran al mejoramiento de la vida social. Para un estudio sobre estas prácticas puede consultarse Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Buenos Aires: Biblos, 2015).

base de posibilidad tanto para el establecimiento de vínculos interinstitucionales como para la producción de un extenso corpus de material visual.

El surgimiento de la Asociación Artistas del Sur, de la mano de su líder Domingo Proncato, construyó un espacio decisivo para la elaboración y difusión de una poética regional que ubicó al paisaje sureño como eje central. En efecto, la tradición de la representación del territorio fue retomada por estos pintores que recuperaron, en líneas generales, las técnicas impresionistas y las búsquedas expresivas para elaborar obras que tematizaron y describieron a la ciudad, la región del sudoeste bonaerense y el área cordillerana y lacustre de la norpatagonia. Este proceso de apropiación de géneros y estrategias de representación introdujo novedades que lo vuelven hoy un objeto de interés en el análisis problematizador de las artes. Por un lado, el desarrollo de la entidad propició la producción de las figuraciones paisajísticas de manera explícita, con el objetivo de dotar de singularidad y características propias a la plástica local y, de esa forma, intervenir en las tareas de debate y definición de las artes provinciales y nacionales. Por otro, la pintura de paisajes posibilitó la cercanía y el diálogo con otras entidades culturales, así como la participación en instancias y políticas públicas con intereses similares o convergentes sobre lo identitario y lo regional. Ello habilitó la exhibición de las obras por un amplio circuito, que abarcó desde los salones de la Capital Federal y La Plata hasta exposiciones más pequeñas en las localidades de los Territorios Nacionales sureños, y promovió los vínculos entre artistas e instituciones.

A partir de su especificidad y particularmente a través de la figura de Pronsato, el organismo y sus tareas se integraron también en el movimiento vecinal local que impulsaba proyectos de hegemonización de Bahía Blanca sobre los territorios norpatagónicos y demandaba la capitalización de la ciudad en el contexto de las provincializaciones de mediados de siglo. En este sentido, sus prácticas artísticas e institucionales contribuyeron a esos debates y acciones aportando formas de conocimiento y comprensión del espacio patagónico. De una parte, la Asociación promovió el contacto directo con el territorio a partir de viajes y experiencias de travesías pictóricas que, rápidamente, generaron interés turístico entre los bahienses, que comenzaron a incursionar en esas tierras para admirar sus bellezas. De la otra, fueron esos desplazamientos colectivos los que permitieron la producción del gran cuerpo de obras paisajísticas que, además de participar de las instancias del campo artístico, intervinieron en la construcción de un dispositivo visual que legitimaba y validaba las pretensiones de control de Bahía Blanca sobre esas tierras y sus recursos.

Es esta gran complejidad la que permite afirmar que en la pintura de paisajes que se produjo en Bahía Blanca a mediados del siglo XX coexistieron concepciones modernas y representativas del arte. Si bien las obras dialogaron con y participaron en un campo artístico relativamente autónomo que estaba consolidándose y creciendo a escala nacional, provincial y local por la proliferación de academias, museos, salones y colecciones, también recuperaban usos de las imágenes que las articulaban con sus funciones sociales y con los intereses políticos de los grupos en las que se producían. En términos

globales, esto conduce a preguntarnos acerca de sus posiciones al interior de campos distintos y, en términos charteanos, a buscar comprender su imbricación en estrategias y prácticas de disputa material y simbólica.

La reconstrucción de las vías de circulación y difusión de estos paisajes, entonces, abre interrogantes acerca de su inserción en los debates propios del campo artístico y, simultáneamente, sobre los fines sociales y políticos que les fueron asignados al interior del proceso histórico general, entendiendo a esas figuras como iconografías singulares que albergaron y naturalizaron percepciones históricas del espacio. De una parte, la pintura de paisajes tendía puentes con los fenómenos de profesionalización artística que se producían en la capital metropolitana desde inicios del siglo y en la provincia de Buenos Aires a partir de los años 20. Tematizar los lagos y los cerros sureños funcionaba así como la singularización regional de los debates en torno al arte nacional y bonaerense, ofreciendo a los artistas locales la posibilidad de participar en las instancias específicas de competencia y premiación como los Salones. La exposición de estas obras en las ciudades y poblados pampeanos y patagónicos, por su parte, aportó a la expansión y diversificación del campo artístico, al estimular los intercambios entre los productores bahienses y los de las localidades sureñas.

Analizar el trayecto de estas obras también permite dar cuenta de otras lógicas que excedían la cuestión de la autonomía del campo y, en parte, la problematizaron. La recurrencia a las figuras de paisajes -junto a otros géneros de la gráfica del espacio de los que no nos hemos ocupado

aquí pero se integran en un corpus complejo⁷⁹- y su exposición en instancias de agregación social ligadas a la prosecución de proyectos geopolíticos sobre la norpatagonia evidencia su vinculación con las planificaciones elaboradas por los sectores sociales participantes y demuestra la confianza otorgada a los dispositivos visuales en la difusión de los mismos. La inclusión de estos óleos y acuarelas albergaba la intención, parafraseando a Cosgrove, de hacer visible la Patagonia⁸⁰: constituían una herramienta concreta en la transmisión de esa percepción compleja según la cual Bahía Blanca detentaba el “derecho natural” a hegemonizar el territorio, a coordinar su organización política y su explotación económica. Si las fotografías aportaban al problema en tanto registros confiables por el carácter indicial que les confería la mimesis, el tono expresivo de estas pinturas apelaba a la caracterización de las tierras sureñas en términos de “Belleza” y a estimular la dimensión emotiva e identitaria de los espectadores.

⁷⁹ A los fines analíticos, el corpus completo de imágenes ha sido dividido y estudiado en diferentes oportunidades, v.g. Autor, «Mapas de...», cit., y Autor, «El ojo colectivo. Fotografías de paisajes y cultura visual en la configuración de una representación de Bahía Blanca como capital de la Patagonia argentina (1940-1970)», en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* n° 17 | segundo semestre 2020, pp. 65-82.

⁸⁰ Denis Cosgrove afirma que hay una relación estrecha entre las proyecciones geográficas, la visión y su aprehensión intelectual; en sus términos los mapas “tienen la intención de hacer visible el mundo, de presentar lo geográfico ante los ojos. Aceptamos la realidad geográfica porque podemos verla.” Cosgrove, *Social formation...*, op. cit.:8. Traducción propia.

El recorrido y la reconstrucción aquí realizados permiten sostener la interpretación general de la mirada y la visión como elementos centrales en la formulación y propagación de conocimientos y sentidos, así como en las disputas por su legitimación. La producción de estos soportes visuales y su circulación dialogó, entonces, con prácticas sociales y políticas concretas que trabajaban por la centralización de Bahía Blanca en el escenario geopolítico de mediados del siglo XX, y con los intereses que las movilizaron, articulándose de esta forma a la dinámica de las percepciones históricas del territorio.

Bibliografía

- Aelo, Oscar.*El peronismo en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. Caseros: Eduntref, 2012.
- Agesta, María de las Nieves. “Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre “Impulso” y “Artistas del Sur”, 1947 – 1955”. *VI Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes visuales y música*.Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. CD-Rom
- Agesta, María de las Nieves. “Duelo de pinceles. Campo artístico bahiense en la década del `40”. En Mabel Cernadas y María Vaquero (comp.)*Problemáticas sociopolíticas y económicas del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2005, pp. 51-60.
- Agesta, María de las Nieves. “Fotografía de prensa y proyecto regional.La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)”.*Acontracorriente*, Vol. 12, N° 3, 2015, pp. 296-345. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorr/iente/article/view/1068>(consulta: 16-09-2019)
- Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas.Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2016.
- Agesta, María de las Nieves. “El arte antes del Arte. Estado y acción privada en la institucionalización de la plástica bahiense a principios del siglo XX”. En María Agesta y Juliana López Pascual (comp.),*Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2019, pp. 36-59.
- Arias Bucciarelli, Mario (2012). *Diez territorios nacionales y catorce provincias. Argentina, 1860-1950*. Buenos Aires: Prometeo.

- Autor, “Mapas de un futuro posible. Artefactos visuales en la construcción de una representación proyectiva sobre la Patagonia argentina (Bahía Blanca, 1940-1970)”. *Anales de Historia del Arte* vol. 30 (2020): 93-119.
- Autor, «El ojo colectivo. Fotografías de paisajes y cultura visual en la configuración de una representación de Bahía Blanca como capital de la Patagonia argentina (1940-1970) », en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* n° 17 | segundo semestre 2020, pp. 65-82.
- Baldasarre, Marisa y Dolinko, Silvia (comp). *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref-CAIA, 2011. Vol. 1 y 2.
- Bandieri, Susana. “Pensar una Patagonia con dos océanos: el proyecto de desarrollo de Ezequiel Ramos Mexía”, *Quinto Sol*, 13, 2009, pp. 47-71.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992
- Gené, Enrique. *Miraglia. Meditación en torno de la vida y los tiempos creativos de un artista integral*. Buenos Aires: Latin American Art, 2010.
- Cicerchia, Ricardo. *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires: Troquel, 2005.
- Cimatti, Bruno. *Bahía Blanca, camisas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)*. Tesis de Licenciatura inédita.

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina, 2016. Mimeo.

- Cosgrove, Denis. *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm, 1984.
- Cosgrove, Denis. “Prospect, Perspective and the Evolution on the Landscape Idea”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 10, N° 1, 1985, pp. 45-62.
- Cosgrove, Denis y Jackson, Peter. “New directions in Cultural Geography”. *Area*, vol. 19, n° 2 (jun), 1987, pp. 95-101.
- Cosgrove, Denis. “Landscape and Landschaft”. *GHI Bulletin*, 35, 2004, pp. 57-71.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: Machado, 2008.
- Fara, Catalina. *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España”. En AA. VV. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2006, p. 8-46.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2007.
- Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- Kriger, Clara. Kriger, “Una lectura de Sucesos Argentinos”. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.
- Lacquaniti, Leandro, “La Comisión Nacional de Cultura. Estado y política cultural en la Argentina de la década del treinta (1933-1943)”. Tesis doctoral inédita Universidad Torcuato Di Tella, 2020. Mimeo

- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Lois, Carla y Hollmann, Verónica (comp.), *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario: Prohistoria, 2013.
- López Pascual, Juliana (2006). Entrevista realizada a Horacio Mercanti, Bahía Blanca, 20 de octubre. Inédita.
- López Pascual, Juliana. "El circuito oficial de la plástica en Bahía Blanca durante el primer peronismo (1946-1952)". *Actas de las IV Jornadas de Historia de la Patagonia*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2010. CD-Rom.
- López Pascual, Juliana. "El desafío de la Patagonia. Domingo Pronsato y la proyección de Bahía Blanca sobre el territorio austral (Bahía Blanca, 1940-1970)". *XIV Jornadas de Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza: UNCuyo, 2013. CD-Rom.
- López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria, 2016a.
- López Pascual, Juliana. "¿«Puerta y puerto del sur argentino»? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX", *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, Vol. 8, N° 15, enero-junio, 2016b, pp. 270-308. <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v8n15.51434> (consulta: 16-09-2019)
- López Pascual, Juliana. "El Panteón de la Patagonia de Domingo Pronsato: arte público, relato histórico y producción en la ocupación del espacio (Bahía Blanca, Argentina, 1968/1970)". *On the w@terfront*, Vol. 49, 2016c, pp. 23-

44. <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18672>(consulta: 16-09-2019)

- López Pascual, Juliana. “Irradiación, destino y profecía: la representación de Bahía Blanca como centro cultural de la patagonia argentina (1940-1970)”.*História Unisinos*, Vol. 21, N° 1, enero/abril, 2017, pp. 51-67. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>(consulta: 16-09-2019)
- López Pascual, Juliana. “Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)”.En María Agesta y Juliana López Pascual. (comp.), *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2019, pp. 107-132.
- Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- Maderuelo, Javier. “Aquello que llamamos paisaje”. *Visions*, Desembre, núm. 2, 2006, p. 20-25.
- Malosetti Costa, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”.En José Burucúa (comp.), *Arte, sociedad y política*, t.1. Colección Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pp. 161-216.
- Malosetti Costa, Laura. “El siglo XIX”.*Del siglo XIX a la pintura del Centenario*. Buenos Aires: Banco Hipotecario, tomo 1, 2015, pp. 9-35
- Marcilese, José. “Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur”.En Mabel Cernadas (dir.)*Universidad Nacional del Sur, 1956-2006*. Bahía Blanca: UNS, 2006, pp. 13-75.
- Marcilese, José y López Pascual, Juliana. “La extensión universitaria en el Instituto Tecnológico del Sur como una proyección de Bahía Blanca a la región”. En José Marcilese

(comp.), *La extensión en la Universidad Nacional del Sur. Orígenes y evolución*. Bahía Blanca: UNS, 2019, pp. 37-48.

- Mitchell, William J.T. *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Mitchell, William J.T. “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”. *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1, diciembre 2003, pp. 17-40.
- Morán, Miguel. *La imagen del rey: Felipe V y el arte*. Madrid: Nerea, 1990.
- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Penhos, Marta. “Las fotografías del Álbum de Encima, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, Nº 9, 2016, pp. 65-80.
- Penhos, Marta. *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle: 1826-1836*. Buenos Aires, Ampersand, 2018.
- Pronsato, Domingo. *Patagonia, proa del mundo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- Pronsato, Domingo. *El Desafío de la Patagonia*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1969.
- Pronsato, Domingo. *Patagonia, año 2000*. Bahía Blanca: Corporación del Comercio y de la Industria, 1971.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Reyero, Carlos. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Ribas, Diana. “La pintura de paisajes en Bahía Blanca: algunas significaciones”. *IV Jornadas Estudios e Investigaciones. Imágenes-Palabras-Sonidos Prácticas y*

Reflexiones. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2000.

- Ruffini, Martha. “Peronismo, territorios nacionales y ciudadanía política. Algunas reflexiones en torno a la provincialización”. *Avances del Cesor*, Año V, no. 5, 2005, pp. 132-148.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997 [1983].
- Sartor, Mario. “Pintura de paisaje e identidad nacional en América Latina”. *Imago Americae*, 1, 2006, 33-46.
- Silva, Hernán et al. *Bahía Blanca, una nueva provincia y diversos proyectos para su capitalización*. Bahía Blanca, UNS, 1972.
- Silvestri, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Silvestri, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Suasnábar, María Guadalupe. “De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955”. Tesis doctoral inédita, IDAES/ UNSAM, 2019. Mimeo.
- Traba, Martha. *Arte de América Latina, 1900-1980*, New York: BID, 1994.
- Vecchi, Rodrigo. “Dios, Patria y Falange. Catolicismo e Hispanidad en la obra escultórica suarensis de Antonio Bagué”. *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. “La crisis de la representación”*. Bahía Blanca: UNS, 2005. CD-ROM
- Zanker, Paul. *Augusto y el poder de la imágenes*. Madrid: Alianza, 1992.