

caiana

Juliana López Pascual

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional del Sur, Argentina

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)

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)

Juliana López Pascual

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Sur, Argentina

Desde hace más de un siglo, la ciudad portuaria de Bahía Blanca es imaginada por muchos de sus pobladores como una suerte de capital natural de la Patagonia.¹ Derivada del proceso de modernización de fines del 800, esa idea adquirió nuevas fuerzas a mediados de la siguiente centuria, momento en que la ciudadanía local promovió acciones de diverso tenor cuya variable común era la voluntad de centralizar y hegemonizar –en términos administrativos, económicos y simbólicos– la región comprendida por el sur de la Gobernación de La Pampa y los Territorios Nacionales de Río Negro y Neuquén. A partir de los años 40, por distintas vías y a partir de variados argumentos, se produjeron proyectos que buscaban cristalizar y consolidar alguna de las dimensiones de ese imaginario. Ya fuesen intentos de capitalización provincial, planificaciones de desarrollo en infraestructura productiva o demandas por la institucionalización cultural, 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.²

En una perspectiva histórica, el fenómeno constituye un nudo de problemas en torno a quiénes, cómo, por qué y mediante qué estrategias instalaron esta noción, así como cuál fue su recepción por parte de los espacios interpelados. De este modo, un estudio de largo plazo que contemple las vías mediante las cuales ello se produjo hace posible la comprensión específica del problema tanto como aporta conocimiento sobre las formas en las que las sociedades perciben, comprenden y operan sobre el territorio que habitan. El desarrollo de esta línea de trabajo busca, en términos globales, explicar parte de esa configuración imaginaria a partir del uso y puesta en funcionamiento, por parte de una densa trama asociativa, de un dispositivo visual complejo en el que obras pictóricas, mapas, gráficos, publicidades y fotografías sirvieron a la construcción conceptual de la supuesta jerarquía bahiense sobre la norpatagonia.

En este sentido, este artículo examina imágenes de paisajes aparecidas en las dos principales revistas ilustradas que circularon por Bahía Blanca y zonas aledañas entre las décadas de 1950 y 1960, intentando dar cuenta tanto de las transformaciones operadas en los aspectos formales como de sus articulaciones con el escenario sociopolítico que les dio contexto. En última instancia, este trabajo avanza en la demostración de una hipótesis amplia, en la que afirmamos que a mediados del siglo XX la imagen visual constituyó un recurso fundamental en la elaboración y vehiculización de una idea que ubicaba a Bahía Blanca como polo de gravitación de la región norpatagónica.³ La fe depositada en el poder de la visión otorgó un rol preponderante a los dispositivos visuales y ello, en conjunto con la expansión de las prácticas artísticas, redundó en la diversificación y el uso recurrente de la iconografía del paisaje. Allí, tal como se ha visto en otros casos, la fotografía resultó particularmente significativa toda vez que su misma producción reunía una serie de condiciones de reproductibilidad, verosimilitud, adaptabilidad, bajo costo y mínimos requerimientos técnicos que la volvían atractiva para el desarrollo *amateur* de las artes, a la vez que se consolidaba como

recurso fundamental para las publicaciones periódicas.⁴

En efecto, aunque estos fenómenos fueron protagonizados por una sociabilidad extendida, heterogénea y amplia, nos concentramos aquí en los medios gráficos de mayor tirada, entendiéndolo que la prensa constituyó un agente complejo con una poderosa acción política cuya producción dialogó eficazmente, a partir de sus capitales específicos, tanto con la representación territorial como con la primacía visual. En este sentido, nuestro análisis se circunscribirá a la vinculación explícita entre las figuraciones espaciales y el trabajo periodístico a partir de una perspectiva teórica necesariamente interdisciplinaria en la que ya se han realizado avances considerables.⁵ Por una parte, se recurre aquí a los estudios sobre la imagen que buscan dar cuenta de sus funciones sociales y usos políticos a partir del concepto de cultura visual y sus puntos de contacto con las reflexiones sobre la visión y la construcción de la mirada.⁶ Además, como se verá enseguida, nos interesa recuperar los aportes teóricos de la nueva geografía cultural; particularmente, retomaremos las hipótesis realizadas por Denis Cosgrove acerca de la significación y evolución sociohistórica del paisaje y sus lecturas en torno a las vinculaciones entre esa disciplina y el sentido de la vista.⁷

La producción de paisajes en el imaginario regional

Aunque sus antecedentes se remontan a la década de 1920, desde los años 30 y particularmente en los 40 se produjo en Bahía Blanca una proliferación de la pintura de paisajes, en especial entre los aficionados y estudiantes de arte que transitaban por talleres de duración más o menos efímera hasta la creación de la Escuela de Bellas Artes Proa.⁸ Después de 1939 y con el liderazgo de Domingo Pronzato,⁹ muchos de ellos dieron cuerpo a la Asociación *Artistas del Sur* (AAS), que entendió y reglamentó el paisaje sureño como el eje principal de sus objetivos, en el contexto de una escena cultural que empezaba a organizar sus instituciones oficiales más duraderas –el Museo Municipal de Bellas Artes fue creado en 1930, el Salón de Arte de Bahía Blanca tuvo su primera

edición un año después–.¹⁰ El estudio de la técnica del dibujo y el uso del color, primordiales en la formación ofrecida en esas academias, se materializaron de forma predominante en ese tipo de figuraciones espaciales, vinculándose de esa manera con toda una línea de trabajo plástico que articulaba esas iconografías con las búsquedas del arte nacional.

En efecto, la tradición de representación panorámica del territorio, cuyos inicios en Occidente se rastrean hasta el *Cinquecento* italiano y la pintura descriptiva holandesa, había sido retomada y revisada en el Nuevo Mundo. Allí configuró una estrategia de conocimiento y control sobre las tierras conquistadas que, luego de los procesos independentistas, se volvió parte de las tácticas de los nuevos Estados para la organización de un relato sobre la Nación.¹¹ En Argentina, este devenir se engarzó, también, en la revisión movilizadora por los grupos nacionalistas conocidos como Generación del Centenario, quienes postulaban la necesidad de un retorno a un –mítico– origen rural y telúrico, alejado de los males del cosmopolitismo y el materialismo europeos.¹² Aunque la recepción de las impugnaciones y propuestas de las vanguardias históricas estimularon la aparición de otras series plásticas e incluso retomando las experimentaciones ópticas del impresionismo europeo, la iconografía del paisaje configuró una variable tradicional en la producción argentina que derivó en una importante presencia en los salones y exposiciones y en la consagración de sus cultores así como intervino en la configuración del imaginario urbano de la modernidad.¹³ Como ha estudiado recientemente María Guadalupe Suasnábar, esta impronta hizo mella en la institucionalización de las artes plásticas en la provincia de Buenos Aires, que –particularmente en los años 30– organizó y consolidó las entidades de competencia, validación y patrimonialización estatal de la pintura, escultura y grabado provinciales.¹⁴ En ese devenir, la representación del territorio se convirtió en un tópico preferencial que aunaba en un registro iconográfico la voluntad de configurar y visibilizar la identidad bonaerense y la inserción de la plástica local en el plano de las artes nacionales.

La producción y la organización bahienses participaron de ese proceso, aunque sus formas e intereses asumieron peculiaridades y singularidades que las vincularon a otros que trascendían el campo de las artes, como lo atestigua la trayectoria de Domingo Pronsato. De formación plástica e ingenieril, sus trabajos de agrimensor contratado por el Estado nacional en las primeras décadas del siglo lo habían llevado a recorrer y conocer la región patagónica, en especial su zona centro-norte. La experiencia le reportaría material visual para el trabajo artístico –que llevó adelante hasta que fue afectado por una ceguera permanente en 1947– pero también una profunda voluntad de acción política y de gestión sobre un territorio en el que, a su entender, el Estado se hacía ausente. En este sentido, y a lo largo de su extensa vida, movilizó la creación de entidades y agrupaciones de distinto tenor que procuraron intervenir y potenciar la acción de Bahía Blanca sobre ese espacio, reavivando de esa manera las proyecciones geopolíticas que habían circulado desde fines del siglo XIX. Además, produjo un interesante conjunto de textos ensayísticos en los que se destacaba la legitimación de su propia figura a partir de la convergencia entre su carácter de viajero, sus conocimientos técnicos y su sensibilidad y emoción estética.¹⁵

Ese desarrollo, personal e individual, adquiere otros sentidos si se enhebra en otro, de mayor amplitud y alcances: la emergencia y agrupación de los sectores socioeconómicos locales que buscaban tallar en la definición política y económica de unas tierras –las actuales provincias de La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz– mantenidas bajo la gestión directa del Estado central hasta mediados de la década de 1950 por la reglamentación de los Territorios Nacionales.¹⁶ Así, en una sociedad civil que se expandía y complejizaba en su estructura y organización, los proyectos de capitalización de Bahía Blanca que habían surgido a fines del siglo XIX recuperaron fuerzas y promovieron un movimiento vecinal de considerables proporciones.¹⁷ Entre 1943 y 1950 y con la coordinación de Pronsato, en las salas de reuniones de *La Nueva Provincia*¹⁸ se congregaron representantes de diversas entidades y organismos públicos de escala local y nacional que discutieron e hicieron públicas al menos dos propuestas

para la delimitación de una nueva circunscripción administrativa con capital en la localidad bonaerense.¹⁹ Aunque esas tratativas se vieron frustradas luego de las efectivas provincializaciones de La Pampa, Neuquén y Río Negro, la voluntad de hegemonía se concentró en lo que desde 1947 constituía el plan infraestructural complementario al diseño político: la concreción de un sistema ferroviario que conectara al puerto de Bahía Blanca con sus pares chilenos de Valdivia y Talcahuano y abriera un corredor bioceánico a partir de la construcción de un tramo férreo que atravesara la cordillera de los Andes. De mayor continuidad en el tiempo, esta última propuesta conformó uno de los ejes distintivos de los planes de jerarquización: la centralidad portuaria de Bahía Blanca en el acopio y circulación de la producción frutihortícola y minera de la zona del Alto Valle del Río Negro.

Es en ese contexto, entonces, que la producción de imágenes visuales cobra sentidos que, como afirmamos, exceden la preocupación estética y se articulan de manera directa con el interés por la construcción de un consenso en torno a la noción centralista. Pintura de paisajes, esquemas, cartografías potenciales y fotografías circularon en diversos formatos y espacios de sociabilidad como parte de los soportes en los que la representación social que ligaba a Bahía Blanca con la Patagonia adquiría sustento, se visibilizaba y naturalizaba entre los ciudadanos. La prensa periódica funcionó, en este sentido, como un agente de fundamental importancia; aunque sus prácticas de intervención en la arena política y simbólica se vincularon a la modernización de la ciudad desde fines del siglo XIX, ellas cobraron nuevas formas hacia mediados de la siguiente centuria, toda vez que dialogaron estrechamente con la expansión de la cultura mediática masiva.

La idea de Bahía Blanca como centro de la región patagónica fue un tópico de aparición cotidiana en buena parte de los medios periodísticos de la época, que incluso asumieron cierta identidad territorial desde su misma denominación.²⁰ A pesar de la creciente consolidación del modelo moderno y empresarial de las noticias y de las búsquedas de profesionalización de la labor,

los actores vinculados a la prensa no perdieron sus capacidades de acción en otros escenarios; por el contrario, además de participar con capitales específicos vinculados al campo periodístico, escritores, *reporters*, fotógrafos y dibujantes desempeñaron roles de relevancia en los debates públicos. El propio Abel A. Bournaud, primer director de *Panorama*, redactor en jefe de *La Nueva Provincia* y dirigente del gremio de periodistas, titulaba en 1950 “Bahía Blanca debe ser Capital de una Nueva Provincia Argentina” una nota de cuya lectura podía desprenderse el rol que la prensa buscaba ejercer en el devenir político de largo plazo: activar la voluntad popular y movilizarla bajo una consigna específica que dejara a un lado las divergencias ideológicas, estimular que la ciudad saliera “de su letargo” y demostrara efectivamente su “fervor localista y de confianza en los gestores”.²¹

Asimismo, las páginas de los diarios y publicaciones que se produjeron en la localidad durante la primera mitad del siglo abrieron espacios de relativa profesionalización de las tareas intelectuales al convocar como columnistas, críticos e ilustradores a quienes procuraban transformar la actividad creativa en su medio de subsistencia. Este proceso asumió nuevos matices hacia fines de los años 40, al adquirir las revistas ilustradas un rol fundamental en la forma de la cultura visual masiva ligada a la publicidad gráfica y la promoción del consumo entre los sectores populares.²² En este sentido, entendemos que la materialización de la idea centralista en soportes fotográficos se hizo eco de problemáticas que respondían a las lógicas específicas de ámbitos diferentes: en principio, la voluntad política de jerarquización de la ciudad que se expandía en la sociabilidad bahiense y que atestiguaba preocupaciones tanto materiales como simbólicas; en segundo lugar, la modernización de los medios de comunicación a partir de la instalación de la radio, el cine y la televisión, del mejoramiento de los sistemas de reproducción mecánica y de la especialización de las tareas involucradas; por último, las aspiraciones y tensiones que emergían dentro del mundo de las artes visuales en torno a la institucionalización, la renovación de los lenguajes y las prácticas legitimadas. A este

respecto, entonces, las formas adquiridas por las representaciones del territorio de las que este artículo se ocupa resultaron atravesadas por un abanico de debates diversos que detentaban como elemento en común la confianza depositada en el poder de la visión.

Usos mediáticos del paisaje: la pujanza de Bahía Blanca a través del lente fotográfico

La imagen geográfica y la iconografía del paisaje se constituyeron, durante los años aquí contemplados, en recursos habituales en la diagramación y la edición de numerosas publicaciones periódicas. Herederas de los magazines de inicios del siglo XX, las revistas ilustradas que se produjeron desde los años 40 en Bahía Blanca –como *Panorama* y *Aquí nosotros*– se beneficiaron ampliamente tanto de la producción local de fotografías, dibujos y material publicitario como de la posibilidad de reproducirlas en talleres gráficos bahienses.²³ La confianza en la visión se hacía evidente en la mayor parte de las propuestas editoriales y ello abre la posibilidad de revisar allí la configuración de este imaginario regional. En efecto, entre la multiplicidad de temas y estrategias visuales que se observan en esos emprendimientos de prensa, se hace evidente que la reproducción de representaciones panorámicas, las fotografías, las vistas aéreas y las cartografías constituyeron elementos fundamentales y que su selección y ubicación trascendía el uso ilustrativo o complementario al material escrito. El valor asignado a la imagen en sí misma, por ejemplo, condujo a organizar las portadas de las publicaciones priorizando los fotograbados por sobre la palabra escrita, y estableciendo equilibrios compositivos con los planos de color.

Nacida al calor de la revolución industrial e inicialmente dudosa en su estatuto artístico, la fotografía había desarrollado relevancia como manifestación estética, lo que se unía a su importancia como registro de lo real y como eje de la prensa gráfica. A los primeros estudios fotográficos, surgidos en la Bahía Blanca que se modernizaba a inicios del 900, se habían sumado las prácticas que se ligaban más intrínsecamente al campo artístico y, hacia mediados de la centuria, la clara consagración de lo visual como medio de

comunicación masivo. 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 y conformando sus entidades. El fotógrafo Alejandro Wolk organizó la Primera Exposición de Arte Fotográfico (1944), el *Foto Club Bahía Blanca* (1948) y el *Salón Fotográfico Internacional* (1953).²⁴ La institucionalización de las artes fotográficas –que se continuaría en 1954, con la creación del *Cine Club*– se produjo en estrecha vinculación con los AAS y sus experiencias *pleinairistas*: el recorrido y la exploración del territorio durante las excursiones organizadas por Domingo Pronsato posibilitaron la captura de instantáneas que se insertaron y dialogaron con los paisajes y las transformaciones en la preocupación estética y lingüística –en coherencia con la época– pero también se alineaban a la construcción de un consenso sobre la primacía de Bahía Blanca sobre la región norpatagónica.²⁵

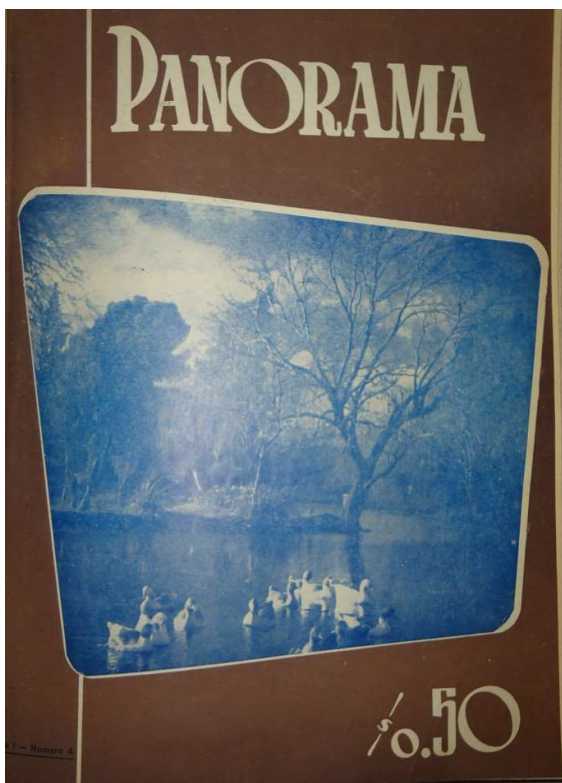


Fig. 1. Alejandro Wolk, "Tarde en el lago", fotografía. Reproducción en Portada de *Panorama* n° 4, año I, septiembre de 1949.

Panorama dio cuenta de este desarrollo, incluyendo obras del mencionado Wolk en

sus primeras portadas y mencionando su futura exhibición en salas de exposición capitalinas. Asimismo, las revistas estimulaban la valoración de los ejemplares fotográficos como objetos atesorables; en efecto, bajo el título de "COLECCIONE FOTOGRAFÍAS", *Aquí nosotros*, ofrecía un cupón mediante cuyo envío, el lector podía solicitar la remisión de una copia de las notas gráficas aparecidas en cada número e imitar, en un formato de menor costo, el coleccionismo de arte adoptado por las clases distinguidas.²⁶

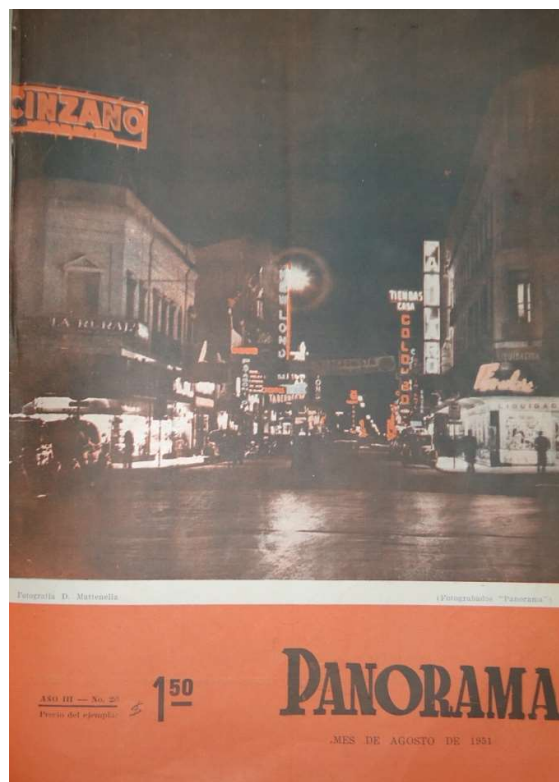


Fig. 2. Portada de *Panorama* n° 26, año III, agosto de 1951. Fotografía de Dante Matenella.

Como se ha visto, la fotografía de paisajes constituyó un elemento fundamental dentro de la prensa ilustrada de fines del XIX y, de hecho, configuró una de las primeras estrategias pedagógico-simbólicas en la elaboración visual de la pretendida hegemonía regional, proceso al que se sumaron, a mediados de la última centuria, los proyectos editoriales de *Aquí nosotros* y *Panorama*.²⁷ Tanto desde su propia nominación y presentación, como por sus temarios y diagramación interna, las revistas insistieron en la presentación y jerarquización de Bahía Blanca y sus

habitantes. Recursos gramaticales, logotipos, juegos tipográficos y representaciones geográficas se articulaban con la organización gráfica de las portadas aludiendo a la localización de la ciudad, a la visión del paisaje amplio y dilatado y a la idea del punto de observación abarcativo.

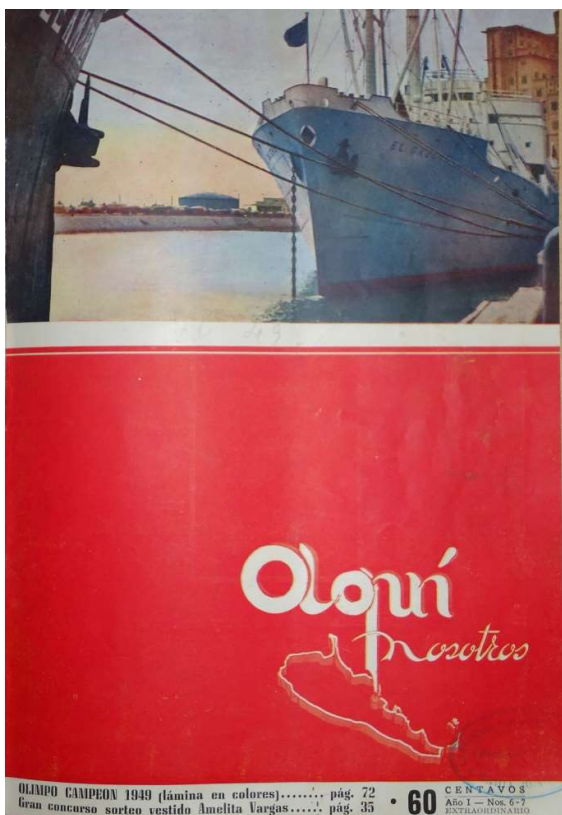


Fig. 3. Portada de *Aquí nosotros*, n°6-7, año I, octubre de 1949.

En efecto, las imágenes de ese género constituyeron una buena parte de las portadas de estas publicaciones periódicas; en su selección, los editores incluyeron las vistas patagónicas, aunque prefirieron frecuentemente las escenas del centro de Bahía Blanca, de su zona portuaria y de sus espacios verdes en perspectivas que acentuaban su representación espacial mimética tanto como recurrían a intervenciones formales que resaltaran alguno de sus elementos.²⁸ Si la figuración monocroma presentaba visiones de los parques locales que enfatizaban la belleza pintoresca de la flora y la fauna a partir del uso estetizante de un antiguo formato técnico (Fig. 1), la tematización de la plaza central y sus monumentos ponía el acento en la rememoración de la historia de la ciudad y en

el pasado nacional. El paisaje nocturno destacaba la iluminación artificial y las marquesinas coloridas de los locales comerciales céntricos mediante el contraste lumínico, aludiendo a la fascinación por la imagen urbana moderna y dinámica (Fig. 2). Por su parte, los escenarios del puerto de Ingeniero White resultaron asiduamente fotografiados, dialogando, en parte, con la plástica porteña que tematizaba el mundo de La Boca desde los años 20 y, de manera general, con la iconografía del paisaje urbano moderno que se desarrollaba desde las primeras décadas del siglo.²⁹ Aunque en todos ellos predominó una mirada romántica que eliminaba la presencia humana del espacio –y, con ella, la dimensión obrera y productiva propia del mundo económico– presentaron diferencias destacables. En algunos casos, las intervenciones de color sobre la imagen remarcaban la impronta ligada a lo pictórico a la vez que el punto de vista propiciaba el juego de equilibrios en la composición (Fig. 3). En otras ocasiones, en cambio, el espacio portuario fue presentado a partir de la centralidad y jerarquización visual de elementos icónicos de la economía regional, como los elevadores de granos (Fig. 4), estimulando la mirada estética sobre una imagen fácilmente reconocible para un espectador local.

El sentido de la selección fotográfica fue, en efecto, explicitado en numerosas ocasiones. En algunas ediciones, la primera página consignaba la autoría de la imagen y la inserción del fotógrafo en el campo artístico; ese fue el caso de *Tarde en el lago* (Fig. 1), una obra de Wolk que –se informó– se exhibiría en su próxima muestra en la Capital Federal.³⁰ En otras, como se observa en la (Fig. 5), el argumento se ligaba a la dimensión compositiva a la vez que introducía la caracterización de la región como bella y sugestiva. Esa interacción entre texto e imagen, entonces, ofrecía al lector una doble pedagogía; por un lado, ponía en circulación paisajes de la ciudad o escenarios patagónicos que valoraba positivamente, mientras que en simultáneo señalaba el prestigio del artista, su vinculación al campo artístico capitalino y las claves de interpretación formal de la imagen. En otro tipo de espacios redaccionales, las frecuentes notas sociales reprodujeron fotografías de paisajes que apuntaban a la construcción de

la distinción: las escenas captaban las excursiones que la gente conocida de la ciudad realizaba a la región de San Carlos de Bariloche a través de la Entidad de Excursiones al Sur Argentino Chileno.³¹ Allí, la imagen asignaba peso compositivo al espacio circundante en la misma medida que resaltaba a los fotografiados, cuyo reconocimiento visual debía ser posible. Así, las actividades turísticas y el desarrollo de ese rubro económico fueron promocionadas con frecuencia aludiendo a una de las regiones serranas bonaerenses –el Sistema de Ventania– y a los faldeos patagónicos. Asimismo, las vistas aéreas del territorio configuraron estrategias publicitarias recurrentes tanto en casos donde la representación espacial aludía al comercio inmobiliario o la oferta de paquetes turísticos, como en otros en los que un paisaje lacustre cordillerano servía de fondo bello sobre el que se recortaba la imagen de un producto comercial.³²



Fig. 4. Portada de *Aquí nosotros*, n°15, año II, julio de 1950. Fotografía de Dante Matenella.

A lo largo de los años, en efecto, las prácticas de representación introdujeron singularidades que respondieron tanto a criterios estéticos como a planteos políticos.

Durante la década de 1950 se privilegió la mirada descriptiva, casi fascinada, sobre el entorno local: en diálogo con sus páginas interiores, las publicaciones procuraron mostrar “la imponentia de la virtual capital del sur argentino” (Fig. 6).³³ De esa forma, el recurso a la figura del *skyline* permitía hacer visible el crecimiento urbano y el desarrollo comercial, particularmente a partir de su comparación con imágenes de principios del siglo: el ojo advertía la síntesis gráfica de una evolución progresista (Fig. 7). En simultáneo, se estimulaban proyecciones a futuro que se reforzaban mediante la inclusión de panorámicas urbanas genéricas, producto del dibujo, en las que se destacaban resplandecientes edificaciones en altura (Fig. 8).



Fig. 5. Portada de *Panorama*, n° 11, año I, abril de 1950.

La selección de los ángulos y encuadres constituyó una estrategia de caracterización y connotación: la utilización del plano general picado enfatizaba el espacio perspectivo y capturaba lo “populoso” de las calles céntricas de Bahía Blanca, sus locales comerciales con sus marquesinas y cartelería, los edificios públicos, los medios de transporte y los transeúntes (Fig. 9). La actividad mercantil de la “T comercial” –en la intersección de las

calles O'Higgins, Chiclana y Estomba— se destacó, con insistencia, como producto de la autogestión y el esfuerzo de los bahienses y como una articulación directa e íntima con el sur.³⁴ En efecto, O'Higgins se postulaba como “la Gran Vía del sur argentino”³⁵ estableciendo así vinculaciones con el urbanismo decimonónico español y los proyectos modernizadores aplicados en Madrid y Barcelona.³⁶ La fotografía del paisaje urbano configuraba una evidencia que, desde la textualidad, insistía: “y O'Higgins y Chiclana ofrece así, en determinados momentos, el aspecto propio de una gran urbe, pletórica de movimiento y acción”.³⁷

también funcionaba, entonces, como elemento probatorio de la que se consideraba la verdad local que se expresaba con vehemencia, de la “justeza” de los reclamos y de la racionalidad de los proyectos.

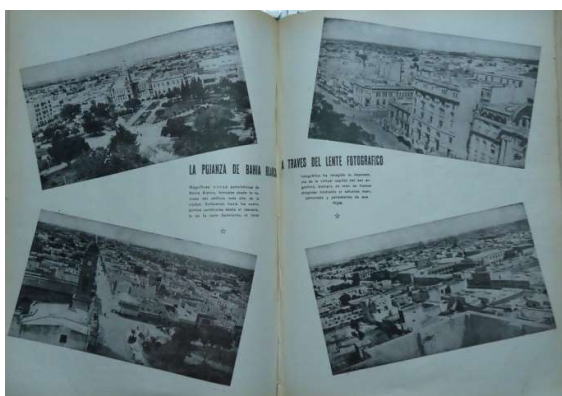


Fig. 6. Panorama n° 8, año I, 24 de diciembre de 1949, pp. 14 y 15.



Fig. 7. “La ciudad que mira hacia el sur”. Panorama, n° 33, año III, marzo de 1952, pp. 6 y 7.

La calle céntrica, su infraestructura inmobiliaria y la circulación humana y material que allí se producían se figuraban—visual y discursivamente— como la prueba manifiesta del éxito de una burguesía esforzada que se sobreponía al abandono al que la sometía la metrópolis. En las imágenes literarias, Bahía Blanca miraba hacia el sur y establecía relaciones generosas con la región, a diferencia de “la Cabeza de Goliat” que succionaba para sí, con ambición.³⁸ Se hacía evidente, así, una pugna política con la Capital Federal que se anudaba a las aspiraciones centralistas de Bahía Blanca y a los debates respecto de los proyectos económicos nacionales. La imagen fotográfica

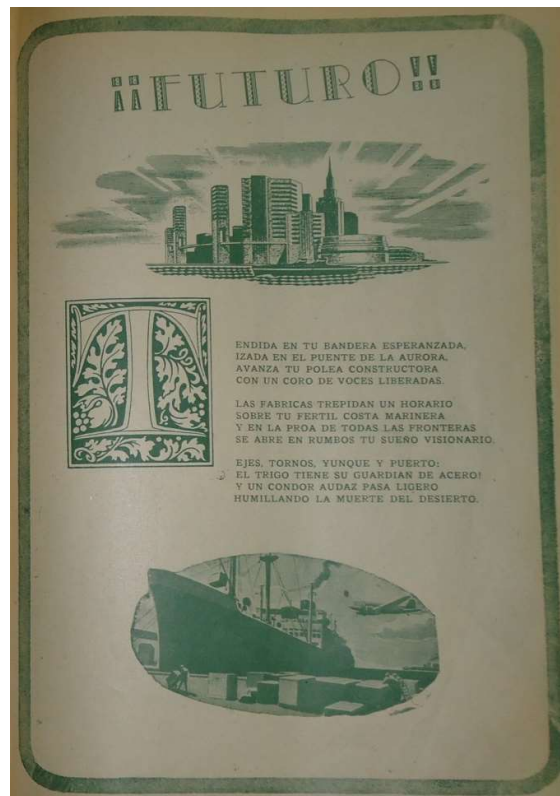


Fig. 8. Aquí nosotros. Bahía Blanca, n° 16, año II, agosto de 1950, p.1.



Fig. 9. “Calle O'Higgins, “la Gran Vía del Sur”, Panorama n° 70, año VI, abril de 1955, p. 2.

Debate estético, debate político

Desde fines de los años 50 y durante la década del 60, las representaciones gráficas introdujeron algunas variantes, incluso cuando dieron continuidad a los usos

mediáticos ligados a lo regional. De un lado, la selección otorgó un lugar importante a la producción de las generaciones de artistas más jóvenes; este fue el caso de Alberto Martorana, cuyos óleos fueron utilizados como portadas de *Panorama* en varias oportunidades.³⁹ Aunque sus obras continuaron tematizando la ciudad en el mismo sentido que lo hacían las fotografías –la modernidad de sus calles, sus edificios céntricos, es decir, el desarrollo infraestructural–, se alineaban a la tradición pictórica del paisaje urbano e incluían algunas diferencias técnicas con la de los *Artistas del Sur*, protagonistas hasta entonces del mundo plástico local. La pervivencia temática convivía, en esas figuras, con la renovación de los postulados estéticos y la creciente importancia que algunos movimientos de vanguardia asignaban a los elementos formales fundamentales de la pintura: espacio, línea, color, composición. Si bien los AAS habían consolidado la iconografía paisajista ligándola a las pinceladas sueltas del Impresionismo y a la expresividad cromática, algunos de sus alumnos y discípulos –como el mismo Martorana o Carlos Lahitte–⁴⁰ exploraron otras variables, particularmente aquellas vinculadas a la autonomía del lenguaje. Así lo señaló el artista, quien afirmaba componer a partir de una sensación o un tema secundario, a los que accedía mediante el trabajo con el color y la línea.⁴¹ Al incluir imágenes como la (**Fig. 10**) en sus portadas, la dirección de *Panorama* se hacía eco y ponía en movimiento representaciones de la ciudad que visibilizaban los contenidos de debates estéticos más amplios en torno a la autorreferencialidad de la pintura, la oposición entre expresión y racionalismo y la noción romántica del artista como un ser excepcional alejado del mundo del trabajo.⁴²

Las disputas en torno al problema estético adquirieron un impulso que se sostuvo y amplió durante todos los años 60, en diálogo con el desarrollo de prácticas disruptivas que cuestionaron el estatuto del arte occidental y con el avance de la institucionalización.⁴³ En efecto, la oficialización de la Escuela de Bellas Artes provincial entre 1951 y 1952 implicó la normalización de sus propuestas curriculares por la intervención del Estado, así como propició el desplazamiento de docentes y artistas de los espacios capitalinos que

aportaron nuevas exploraciones formales y consolidaron disciplinas hasta entonces poco atendidas, como el grabado.⁴⁴ Como se ha observado en otras instancias, el problema de la actualización y la recepción de las sucesivas propuestas de las vanguardias repicaba sobre un terreno tan fértil como singular, lo que significó que la novedad fuera recuperada desde el prisma específico que se configuraba en una ciudad de escala intermedia del sur bonaerense en la que la labor artística profesionalizada resultaba (aún más) escasa. Tanto Lahitte como Martorana lograban insertarse como ilustradores, dibujantes y publicistas en proyectos editoriales de gran tirada –como *Aquí nosotros* y *Panorama*– y, con ello, no solo obtenían recursos materiales, sino que también visibilizaban propuestas formales innovadoras que, a pesar de su complejidad, adaptaban al consumo masivo. La relación con los medios también resultaría productiva en términos comerciales luego del arribo del sistema televisivo durante los años 60; Lahitte y el mencionado Bournaud gestionaron mayoritariamente el rubro a través de la agencia publicitaria Olympia, de su propiedad.

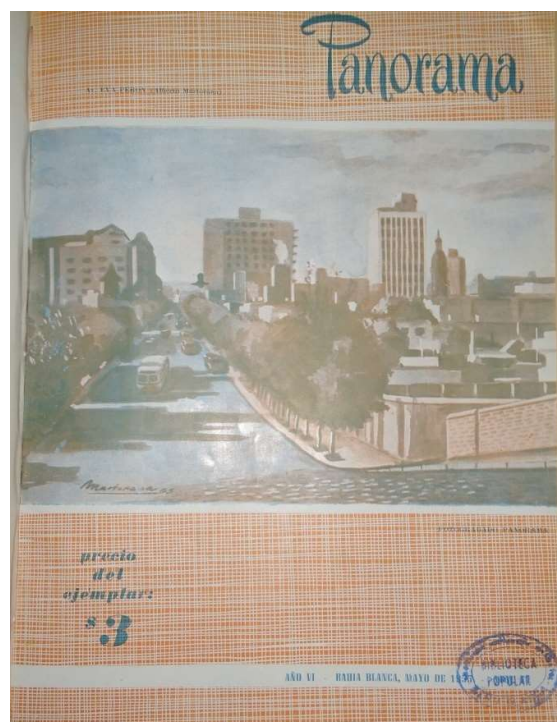


Fig. 10. Alberto Martorana, “Avenida Eva Perón”, 1955. Reproducción en Portada de *Panorama*, n°71, año VI, mayo de 1955.

Por otro lado, la selección de encuadres privilegiados para su registro fotográfico y su

inclusión en las revistas presentó diferencias al optar por planos de mayor detalle y menor amplitud. La perspectiva, el punto de vista del observador y el ángulo, en articulación con la dimensión escrita, traslucían reflexiones críticas sobre el estado de estancamiento en el que las absurdas políticas económicas sumergían al desarrollo local.⁴⁵ En notas como las que escribía el director de *Panorama* Rubén T. Bugallo,⁴⁶ se exponía una visión melancólica y enristecida en la que las fotografías del paisaje portuario (**Fig. 11**) –capturas monocromas de elevadores y mástiles estáticos y sin presencia humana– dialogaban gráficamente con un texto que reclamaba el cumplimiento de los proyectos infraestructurales razonablemente justos que posibilitaran “la expansión de Bahía Blanca [...] de la República toda, que hallaría en la entrada de la Patagonia, otro eje compensatorio de su desequilibrada economía”: la construcción de la presa hidroeléctrica de Huelches, la finalización del ferrocarril trasandino del sur y la edificación de frigoríficos adecuados para el almacenamiento de la producción frutícola del Alto Valle del Río Negro.⁴⁷

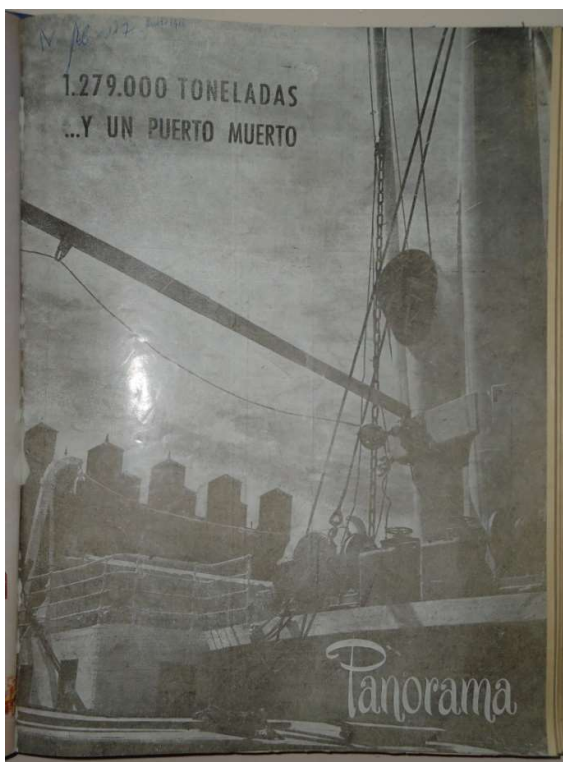


Fig. 11. Portada de *Panorama* n° 117, año XI, enero de 1960.

Irónicamente pasan los vagones ferroviarios cargados con la fruta frente a Bahía Blanca, siguen de largo hasta Buenos Aires y desde allí parten al exterior. Regresan los vagones vacíos o cargados con productos que la capital elabora y cobra caro y que podrían obtenerse aquí a mejor precio.⁴⁸

Lo visual no constituía, como puede observarse, un recurso ilustrativo, sino que funcionaba como un eje fundamental en la conformación de una compleja imagen valorativa, en la que –alejándose de las categorías del sublime industrial⁴⁹– se denunciaba el abandono a la vez que se insistía en la potencia económica y el derecho al crecimiento locales, incluso mediante epígrafes de tono lírico. (**Fig. 12**)



Fig. 12. *Panorama* n°144, año XV, agosto de 1963, p. 26.

En efecto, los editores de *Panorama* declaraban su plena conciencia de esta operación y la explicaban al lector, a quien le advertían el sentido otorgado a la inclusión de la portada de su número 118:

La simetría de los aisladores gigantes y detrás, el fondo de las torres de la vieja usina whitense con una parte de la nueva estructura en construcción, cabe en este enfoque de Esteban Illes, como expresión de algo que está gestándose en el progreso de la ciudad y la región. La inquietud de nuestras páginas al encarar el tema no es sino el reflejo de una actitud bahiense ante un panorama de futuro.⁵⁰

El texto aludía, en verdad, a las tareas de emplazamiento e instalación de una superusina termoeléctrica que habían comenzado a producirse en Ingeniero White a inicios de 1960, cuyos transformadores de alta tensión eran objeto de la fotografía. Con

capacidad de 50.000 kilovatios, la obra total aumentaría la provisión de energía eléctrica destinada al consumo privado y comercial del partido de Bahía Blanca y un circuito de poblaciones aledañas que comprendía Tornquist, Saavedra, Pigüé y Coronel Suárez. Ello abría esperanzas y especulaciones respecto de las posibilidades de desarrollo fabril, particularmente lanero, en el sur de la provincia de Buenos Aires y de su vinculación con la producción ovina patagónica. Y es que, en verdad, la reflexión y la crítica sobre el abandono y el mal aprovechamiento se hacían extensivas a toda la región patagónica, complejizando así la contemplación limitada a su dimensión sublime:

Una visión de los lagos argentinos, en el sur de la provincia de Neuquén. La majestuosidad de esta perspectiva hace olvidar a veces el sentido práctico que industria, forestación o turismo debieran tener para el efectivo impulso de esos privilegiados sectores.⁵¹

Ahora bien, si la utilización de material visual constituía una estrategia editorial consciente y deliberada que, por lo demás, se alineaba a las búsquedas e intereses locales, ¿cuál era el público para el que se generaba?, ¿en qué tipo de lector se pensaba al emitir estas imágenes? Más allá de las reconocidas dificultades que entrañan los estudios sobre la recepción, cabe tener en cuenta las posibilidades de lectura que habilitaron estas revistas. Con tiradas que iniciaron con 7.000 ejemplares, es válido suponer que no se trató de emprendimientos de circulación reducida: de un lado, teniendo en cuenta los temas y la importantísima cantidad de publicidad local, se asume que estos proyectos contemplaban ser consumidos en Bahía Blanca y dialogar con un público que, a pesar de su heterogeneidad, pudiese comprender sus estrategias, instalando y reforzando así el sentido representacional de lo visual que se hacía evidente en las obras pictóricas, las publicidades y las proyecciones cartográficas que se emitían en simultáneo.⁵² Efectivamente, como hemos visto, estas revistas asumían el rol de movilizar a la ciudadanía y convocar sus esfuerzos en pos de la jerarquización local y una dimensión no menor de esa injerencia se definía por dar a conocer la Patagonia entre los bahienses. A

pesar del crecimiento de las actividades turísticas, visto en la organización de excursiones como las mencionadas, y de la existencia de cierta tradición de viajes y recorridos por la región, el territorio en cuestión resultaba desconocido para la mayoría de la población.⁵³

Por otro lado, estas publicaciones y su compleja operación simbólica estuvieron destinadas a ser leídas en la misma zona sobre la que se pretendía ejercer influencia: los partidos del sur de la provincia de Buenos Aires y localidades de la norpatagonia, como Neuquén, Cipolletti y Allen. Esto, que se desprende de la inclusión entre sus páginas de referencias concretas a la sociabilidad de esos poblados, se volvía factible –particularmente en el caso de *Panorama*, cuya experiencia se prolongó por casi dos décadas– toda vez que su edición se produjo en el seno de la redacción de *La Nueva Provincia* hasta inicios de los años 60, pudiendo contar así con su estructura de corresponsalías y distribución. En este sentido, entonces, la proyección esperada de estas páginas se ampliaba y asumía la función de instalar una imagen de Bahía Blanca entre los habitantes de una región que, en rigor de verdad, se encontraba inmersa en procesos múltiples de redefinición de su estatuto institucional y de reorganización de sus vías de articulación económica, política y social.

La potencia de lo visual residía en su capacidad de poner una síntesis específica, una condensación de características cualitativas y cuantitativas, a disposición de quienes no conocían Bahía Blanca, de aquellos que no la hubieran visto o de los que no hubieran alcanzado a percibir su realidad. Tal como se afirmaba, se entendía que la unión entre gráfica y palabra permitía conocer la efectiva importancia de la localidad, incluso si por momentos sus calles se veían desérticas, como lo registraba el fotógrafo.

...al viajero, crítico a veces apresurado de ciertas realidades que no alcanza a percibir, podrían darse algunas respuestas, que acumuladas abultan bastante. Le diríamos por ejemplo: ¿Usted sabe...

...que Bahía Blanca tiene 180.000 habitantes y su área de influencia llega al millón de almas?⁵⁴

La dimensión escrita apelaba, en este último caso, a los datos relativos al desarrollo y la infraestructura productiva, cultural, profesional y de servicios en términos cuantitativos, complementando de esa forma lo que pudiera percibirse a simple vista y argumentando a favor de su preponderancia regional. Aunque la observación de la ciudad en sus momentos de reposo podía traslucir cierta imagen de quietud aldeana, la revista contraponía y reafirmaba, a partir del sentido visual, la representación de la potencia cuantificada.

Si la producción de figuras de paisajes en Bahía Blanca a mediados de siglo implicó, en general y entre otras variables, prácticas de elaboración visual de un sentido político y simbólico sobre el territorio, la contundencia de la estrategia fotográfica le asigna hoy un lugar fundamental en los estudios sobre la configuración de los relatos acerca del progreso y la modernización.⁵⁵ Como ya se ha insistido, la cercanía que la técnica fotográfica establece entre el objeto representado y su representación, así como su carácter indicial, suelen convergir en la eficacia que detentan sus imágenes en la cristalización de verdades en apariencia ligadas unívocamente a lo real visible y evidentes a simple vista.⁵⁶ Las operaciones de selección de motivos y opciones formales abren hoy, entonces, un espacio por el que se introducen las miradas problematizadoras sobre esas verdades y es en ese sentido que este artículo ha buscado analizar y comprender la fotografía de paisajes que se realizó y se exhibió en Bahía Blanca a mediados del siglo XX entendiéndolo como una forma de ver específicamente ligada a la mentalidad cuantitativa y su proyección sobre el espacio.⁵⁷

En efecto, en tanto la tradición visual del paisaje concretaba una perspectiva racional sobre el territorio –basada en el cálculo geométrico– la fotografía reforzaba esa mirada, al insistir en el espacio cúbico, mensurable y pasible de control.⁵⁸ El naturalismo de esas imágenes colaboraba en su validez como registro de lo real, al funcionar como soporte de aquello que el ojo

humano podía captar, estrechando así el lazo entre el sentido de la vista y el conocimiento de la realidad. Es desde esa idea que entendemos necesario adentrarnos en lo que, parafraseando a Regis Debray, entendemos como la historia de “la mirada que ponemos sobre las cosas que representan otras cosas”, es decir, las formas en las que estos paisajes funcionaron al interior de comunidades que les asignaron sentidos y potencias de acción vinculados a su carácter representativo y a su técnica.⁵⁹

Las fotografías de las que este artículo se ocupa operaron en un escenario en el que convergían los debates en torno a las instituciones específicas, la adquisición de pautas profesionales y la actualización de la producción artística, en simultáneo con la modernización de la prensa periódica frente al desarrollo de otros medios de comunicación masiva y las proyecciones geopolíticas que jerarquizaban a la ciudad en la región norpatagónica. Así, las instantáneas de esas tierras y de la misma ciudad que fueron seleccionadas como parte de los contenidos de las revistas ilustradas eran generadas por fotógrafos –mayormente profesionalizados– que buscaban consolidar el arte de Daguerre como una técnica con valor estético. En su circulación, esas imágenes no solo aportaron a la conformación del gusto, sino que constituyeron un vector de construcción visual de una idea que, sin soporte material, permanecía una abstracción: Bahía Blanca como polo gravitatorio de su zona de influencia. Su coexistencia con la proliferación de paisajes pictóricos y cartografías proyectadas –que no hemos analizado aquí– configuraba un complejo dispositivo que recurría, en gran parte, a la confianza asignada al sentido de la visión como herramienta de conocimiento y del que los medios gráficos también participaban, especialmente a través de la reproducción técnica de esas capturas, asumiendo como propios los intereses sectoriales concretos de grupos singulares.

Asimismo, las fotografías abordaban el problema, particularmente, a partir de dos ejes, visibles en la iconografía general. El primero, la grandeza de Bahía Blanca se pretendía evidente a partir de la descripción gráfica de su desarrollo material, como uno

de los argumentos esgrimidos en defensa de la noción centralista. Sus calles, edificios, comercios e infraestructura portuaria sustentaban la caracterización de la localidad como capital del sur y, eventualmente, puerta y puerto del sur argentino. En segundo lugar, el registro fotográfico elaboraba y complejizaba un relato del progreso trunco, interrumpido, en virtud de la aplicación de políticas que perjudicaban a la ciudad en privilegio de la Capital Federal y la región litoral norte. En efecto, la narrativa visual era operativa porque el naturalismo fotográfico de las capturas funcionaba de manera descriptiva, pero también, porque la mirada activaba y fortalecía sentidos ligados a los planes localistas. La conjunción entre la dimensión formal y la palabra imprimía en estas figuras una mirada melancólica, frustrada y denunciante de lo que los bahienses entendían como la negación de una suerte de derecho natural a ejercer su injerencia en la zona sur.

Notas

¹ 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 podría imaginarse 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 convirtió en un nodo ferropuerto pujante.

² Estos aspectos han sido desarrollados en Juliana López 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. Sobre el proceso de modernización finisecular, véase María de las Nieves Agesta, *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2016.

³ La configuración de este dispositivo también incluyó la producción y publicación de cartografías específicas, analizadas en Juliana López Pascual, “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* 30, 2020, pp. 81-106 (en prensa).

⁴ Los estudios sobre la imagen fotográfica han expandido de manera significativa el conocimiento respecto de sus condiciones de producción y circulación tanto como de sus vínculos y participaciones en la configuración de representaciones sociales. Al respecto, véase Verónica Tell en *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM, 2017; Andrea Cuarterolo, *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*, Montevideo, CdF, 2013. En la perspectiva de los análisis de escala regional, recuperamos especialmente los trabajos de Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach, “Fotografía, urbanidad y progreso en el imaginario del Chaco: 1890- 1940”, *Cuaderno urbano. Espacio, Cultura, Sociedad*, vol. 9, n°9, 2010, pp. 151-168; Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach, “Imaginarios de modernidad en la fotografía chaqueña argentina. 1900-1978”, *Atenea*, n°504,

2011, pp. 73-93; Catalina Fara, *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, Buenos Aires, Ampersand, 2020 y 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*, vol. 12, n°3, 2015. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/artic/e/view/1068>. (Acceso: 17/12/2020). Nos resulta relevante, también, el estudio de algunos aspectos de este problema en Chile, tal como puede verse en Rodrigo Booth, “Turismo y representación del paisaje. La invención del sur de Chile en la mirada de la Guía del Veraneante (1932-1962)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], 2008. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/25052>. (Acceso: 07/05/2020).

⁵ Respecto de las vinculaciones entre cultura gráfica, prensa periódica y representaciones visuales en Buenos Aires pueden revisarse, por ejemplo, los trabajos de Laura Malosetti Costa, Marcela Gené y Sandra Szir, quienes han explorado abundantemente la cuestión; particularmente, véase Sandra Szir, *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*, Buenos Aires, Ampersand, 2016. En Bahía Blanca, estos objetos y sus implicancias en el proceso de modernización de entresiglos han sido abordados por María de las Nieves Agesta, *Páginas modernas...*, op. cit.

⁶ Sobre cultura visual, véase W.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, pp. 17-40. Para un ensayo sobre el carácter oclocentrista de la cultura occidental moderna, ver David Le Bretón, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. Las vinculaciones históricas entre la producción de paisajes y la centralidad del sentido de la vista pueden verse en Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

⁷ Al respecto véase Denis Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, London, Croom Helm, 1984 y “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la A.G.E.*, n° 34, 2002, pp. 63-89.

⁸ Desde su apertura en 1933, Proa constituyó una iniciativa privada destinada a la formación básica de artistas plásticos; en 1951 y luego de un conflicto interno entre docentes y alumnos, la escuela fue oficializada por el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, lo que la convirtió en la primera institución de educación

artística local homologada por el Estado. Sobre este punto, véase Juliana López Pascual, *Arte y trabajo*, op. cit.

⁹ *La Nueva Provincia*, 5 de marzo de 1944, p.3 y 27 de junio de 1984. Hijo de los bahienses Antonio Pronsato y Catalina Zona, y nieto de colonos italianos llegados a la zona del sudoeste bonaerense con la Legión Agrícola Militar de Silvino Olivieri, Domingo Pronsato nació en 1881 y fue educado en el seno de la comunidad salesiana. Hacia el fin de su adolescencia fue enviado por su familia a Italia, donde realizó estudios de Física, Ingeniería Eléctrica y Bellas Artes, para volver a Argentina en 1910. 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.

¹⁰ Cfr. Diana Ribas, “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)”, en Centro Argentino de Investigadores de Arte, *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Sáenz Peña, Eduntref- CAIA, 2012.

¹¹ Sobre estos temas pueden consultarse Laura Malosetti Costa, “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; Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 y 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, pp. 8-46.

¹² Al respecto, véase Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en José Burucúa, op. cit., 1999, pp. 269-312 y María José Herrera, *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2014. Sobre la Generación del Centenario y sus vinculaciones con la literatura gauchesca, véase Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 y David Viñas, *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2017.

¹³ Al respecto, véase Fara, Catalina, op. cit.

¹⁴ El desarrollo de políticas 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 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 en historia con mención en historia del arte, IDAES/ UNSAM, 2019.

¹⁵ 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.

¹⁶ A pesar de su incorporación al Estado nacional en las últimas décadas del siglo XIX, 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*, Año V, n° 5, 2005, pp. 132-148. Sobre los Territorios Nacionales, véase Mario Arias Bucciarelli, *Diez territorios nacionales y catorce provincias. Argentina, 1860-1950*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

¹⁷ Durante los años centrales del siglo XX, la población de Bahía Blanca sufrió transformaciones derivadas del crecimiento demográfico sostenido durante el período anterior, de la diversificación del perfil social y ocupacional por la instalación de organismos de la justicia y la administración públicas y de un buen número de profesionales liberales, y de la expansión y complejización de las formas asociativas. Sobre esto, véase José Marcilese y Mabel Cernadas, *Bahía Blanca, Siglo XX. Historia política, económica y sociocultural*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2018. Sobre las transformaciones acontecidas en el siglo XIX ver: Hernán Silva, *et al.*, *Bahía Blanca, una nueva provincia y diversos proyectos para su capitalización*, Bahía Blanca, UNS, 1972.

¹⁸ Fundado por Enrique Julio en Bahía Blanca en 1898, el diario *La Nueva Provincia* se configuró como uno de los pioneros regionales del periodismo moderno, toda vez que se delineó y consolidó como empresa informativa comercial. Esto no impidió, sin embargo, que una de sus líneas de trabajo editorial se constituyese a partir de la voluntad de jerarquización de Bahía Blanca en el territorio del sudoeste bonaerense y la

norpatagonia; como su nombre lo indica, en efecto, sus orígenes se hallaron estrechamente vinculados a los proyectos que desde fines del siglo XIX buscaron organizar otra circunscripción provincial, en la que la ciudad ejerciera el rol de capital administrativa. La muerte de su director y fundador en octubre de 1940 implicó una serie de profundos cambios en los posicionamientos políticos e ideológicos, ahora bajo la coordinación de sus descendientes; la búsqueda de jerarquización de la localidad, sin embargo, continuó como uno de los hilos conductores de la publicación durante todo el siglo XX. En manos de los herederos de Julio hasta 2016, el diario se convirtió en un potente agente político, toda vez que mantuvo una notable continuidad en su edición, organizó y sostuvo grandes talleres de prensa, se vinculó a la élite socioeconómica y articuló una voz concreta en el debate ideológico de la segunda mitad del siglo XX. Al respecto puede verse María de las Nieves Agesta, *Páginas modernas...*, *op .cit.* y Laura Lull, *Prensa y política en Bahía Blanca: La Nueva Provincia en las presidencias radicales, 1916-1930*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2005.

¹⁹ Haciéndose eco de la expansión de las demandas que circulaban en los habitantes de los Territorios Nacionales, entre 1943 y 1950 Pronsato defendió dos proyectos en los que la localidad fue concebida como el centro político y administrativo ideal de La Pampa, primero, y Río Negro, un poco más tarde. En ese sentido, se produjeron movilizaciones vecinales, pedidos y proyectos de ley que buscaban definir las provincializaciones de la Gobernación de La Pampa y del Territorio Nacional de Río Negro articulándolas al sudoeste de la provincia de Buenos Aires y estableciendo su capital administrativa en Bahía Blanca, lo que en cualquier caso hubiera supuesto la secesión de dos circunscripciones bonaerenses. A pesar de la aparente buena recepción que esos planes habían tenido por parte del gobierno nacional, las formas en las que se produjo la transformación general de esos territorios no contemplaron las intenciones bahienses y respetaron, en cambio, las capitales y los límites territorianos. Este aspecto ha sido desarrollado en Juliana López Pascual, *Arte y trabajo...*, *op. cit.*

²⁰ Además del mencionado *La Nueva Provincia*, en los años considerados aquí se constata la publicación de otros 11 periódicos. Aunque algunos de ellos tuvieron una trayectoria efímera, varios de ellos sostuvieron sus tiradas durante más de dos décadas.

²¹ *Panorama*, n°13, año II, junio de 1950, p. 17. Abel A. Bournaud (1907-2007) Periodista y comentarista radial. Integrante de *La Nueva*

Provincia, dirigió la publicación desde 1955, así como la empresa Olympia Publicidad. Dirigió el Círculo de la Prensa del Sur, la Asociación Bahiense de Basketball y la Sociedad del Personal de “La Nueva Provincia”. s/d, *Quién es quién en la Argentina: biografías contemporáneas*, Buenos Aires, Kraft, 1958-59.

²² Al respecto, puede verse Natalia Milanésio, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.

²³ Sobre el desarrollo del campo periodístico bahiense a fines del siglo XIX y principios del XX y de la prensa como agente y resultado del proceso de modernización de la ciudad, véase María de las Nieves Agesta, *Páginas modernas...*, op. cit. *Aquí nosotros* y *Panorama* fueron revistas ilustradas con claros perfiles comerciales que, desde 1949, se centraron en tematizar a Bahía Blanca y a sus habitantes desde múltiples perspectivas. Si el primer caso tuvo una duración breve, la segunda sostuvo su periodicidad por casi dos décadas. Un análisis de ellas entendidas como agentes del campo cultural puede verse en Juliana López Pascual, *Arte y trabajo...*, op. cit.

²⁴ Alejandro Wolk (1905-1982). Fotógrafo nacido en Rusia y radicado en Bahía Blanca en la década de 1930. Especializado en retratos, su estudio se consolidó como uno de los más importantes y se mantuvo en actividad hasta 2014. Fue miembro activo de la AAS durante décadas.

²⁵ Desde 1939, la Asociación organizó viajes grupales para sus miembros, con el objetivo explícito de favorecer el contacto con el natural y la producción de paisajes bajo condiciones de *plein air*, a la manera de los impresionistas franceses. Para ello, estableció acuerdos con sus colegas en la localidad cordillerana de Bariloche y solicitó al Estado nacional la concesión de pasajes de tren a precios reducidos. Según consta en sus memorias, algunas de estas travesías contaron con 70 excursionistas. Cfr. Archivo de la AAS, memorias inéditas. Asimismo, desde 1945, Pronsato y sus amigos Amleto Zanconi y Juan Isoardi crearon la Entidad de Excursiones al Sur Argentino Chileno que durante una década promovió y llevó adelante viajes económicos a la región de los lagos.

²⁶ *Aquí nosotros*, n° 1, año I, 9 de julio de 1949, p. 36. Respecto de las prácticas de consumo y coleccionismo de arte en Buenos Aires hacia fines del siglo XIX, véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

²⁷ La fotografía se atribuía a Dante Matenella en *Aquí nosotros*; Aníbal Fernández, José M. Iglesias, Alejandro Wolk, Osvaldo Zurlo y Ricardo Zurlo hicieron lo propio en *Panorama*. María de las Nieves Agesta, “Fotografía de prensa...” op.cit. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1068>. (Acceso: 16/12/2020)

²⁸ En los 20 números publicados por *Aquí nosotros* (1949-1951), los paisajes ocuparon el 70% de las portadas. La prolongada edición de *Panorama* (1949-1966) vuelve más compleja la evaluación cuantitativa; durante el período 1949-1959, el género se seleccionó en un 29% de los casos (con una preponderancia clara de los paisajes urbanos) mientras que en la siguiente etapa el porcentaje descendió al 20%. Elaboración personal en base al relevamiento de la colección conservada por la hemeroteca de la ABR.

²⁹ Sobre estos aspectos, véase Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012 y Catalina Fara, op. cit.

³⁰ *Panorama* n° 4, año I, 8 de septiembre de 1949, p. 1.

³¹ Véase nota 28. *Panorama*, n° 10, año I, 10 de marzo de 1950, pp. 20 y 21.

³² V.g. Empresa Exprinter S.A. (O’ Higgins 78) promociona viajes a Nahuel Huapi y Chile durante la primavera. *Panorama*, n° 40, año IV, octubre de 1952, p. 13.

³³ “La pujanza de Bahía Blanca a través del lente fotográfico”. *Panorama* n° 8, año I, 24 de diciembre de 1949, pp. 14 y 15.

³⁴ “El comercio bahiense se hizo a sí mismo, como la ciudad” *Panorama* n° 73, año VI, julio de 1955, p.4.

³⁵ “Calle O’Higgins, ‘la Gran Vía del Sur’” *Panorama* n° 70, año VI, abril de 1955, pp. 2-6.

³⁶ Sobre este aspecto, véase Fernando Chueca Goitía, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 1998.

³⁷ *Panorama*, n° 12, año I, mayo de 1950, p.7.

³⁸ “La ciudad que mira hacia el sur”. *Panorama*, n° 33, año III, marzo de 1952, pp. 6 y 7.

³⁹ Alberto Martorana (Bahía Blanca, 1920-2006) estudió dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes Proa, en el centro de Estudiantes de Bellas Artes de Bahía Blanca y en la Asociación Plástica Argentina de la Capital Federal bajo la dirección de la profesora Cecilia Marcovich. Participó en el Salón Regional de Arte de Bahía Blanca desde

1946 y, desde fines de los años 60, intervino en muestras artísticas ligadas a espacios de sociabilidad empresarial y regional, como la Muestra Pictórica de Artistas Bahienses en adhesión a las Jornadas Empresarias de Intercambio Regional realizada en 1968. Archivo MMBA en dos Museos: MBA-MAC.

⁴⁰ Nacido en Bahía Blanca y formado en la Escuela de Bellas Artes Proa y la Escuela Provincial de Artes Visuales, Carlos Lahitte se desempeñaba como caricaturista de *Panorama* y *El Atlántico*. Paralelamente, desarrolló una extensa obra pictórica paisajística.

⁴¹ “Martorana: pintura por planos”, *La Nueva Provincia*, 15 de octubre de 1982.

⁴² Respecto de la idea romántica del artista puede verse Raymond Williams, “El artista romántico”. *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

⁴³ Para el caso argentino puede verse Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2013.

⁴⁴ Véase Juliana López Pascual, “Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)”, en María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual (comps.), *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2019.

⁴⁵ “1.279.000 toneladas... y un puerto muerto”. Nota central y de tapa de *Panorama* n° 117, año XI, enero de 1960, p. 2.

⁴⁶ Periodista nacido en Punta Alta y militante socialista, Bugallo se desempeñó como director de *Panorama* durante su último período de publicación.

⁴⁷ “1.279.000 toneladas... y un puerto muerto”. Nota central y de tapa de *Panorama* n° 117, año XI, ca. 1960, p. 2.

⁴⁸ “1.279.000 toneladas... y un puerto muerto”. Nota central y de tapa de *Panorama* n° 117, año XI, ca. 1960, p. 2.

⁴⁹ Sobre esta categoría, véase Catalina Fara, *op. cit.*

⁵⁰ “50.000 Kvs. Más para Bahía Blanca y otras poblaciones”. *Panorama*, n° 118, año XI, febrero de 1960, pp. 2 y 3.

⁵¹ “Geografía económica natural y geografía económica política”. *Panorama* n°141, año XV, agosto de 1963, p. 2.

⁵² Respecto de la producción y circulación de cartografías de la norpatagonia, véase Juliana López Pascual, “Mapas de un futuro... *op.cit.*”

⁵³ Sobre el turismo en los 30 y Bariloche, véase Melina Piglia, “El 'despertar del turismo': primeros ensayos de una política turística en la Argentina (1930-1943)”. *Journal of Tourism History*, vol. 3, 2011, pp. 57-74. En el caso del sur trasandino, puede verse Rodrigo Booth, “El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético. Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística”, *Hib. Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 3, n°1, 2010, pp. 10-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3441600>. (Acceso: 2/05/2020). Sumado a ello, la orden salesiana, instalada en Bahía Blanca desde 1890 donde tenía la sede de las Misiones a la Patagonia, promovió la realización de viajes y excursiones de los alumnos inscriptos en colegios bajo su égida a las localidades norpatagónica donde también se arraigaba la comunidad.

⁵⁴ “Bahía Blanca, un mediodía”, *Panorama* n° 121, año XII, ca. 1960.

⁵⁵ Al respecto, véase Verónica Tell, *op. cit.*

⁵⁶ Sobre imagen fotográfica y realidad, véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1980.

⁵⁷ Denis Cosgrove, *op. cit.* 1984

⁵⁸ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁵⁹ En *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, Regis Debray postula la necesaria historicidad de la recepción de lo representado en una clave que insiste en su carácter colectivo, socializado y proyectivo.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

López Pascual, Juliana; “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.

Fecha de recepción: 17 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2020