

# “Cruzando el país en sus infinitas direcciones”: instituciones, obras, imaginarios (Argentina, 1920-1950)

## “Crossing the Country in Its Infinite Directions”: Institutions, Works, Visions (Argentina, 1920-1950)

Georgina G. Gluzman\*

### 1. Introducción<sup>1</sup>

En 1947 el crítico Romualdo Brughetti publicaba *Pintura argentina joven*. Allí analizaba a los artistas desde una perspectiva atenta a la geografía y se concentraba en los efectos de recorrer el territorio: “Cruzando el país en sus infinitas direcciones vemos que una geometría sencilla se ordena en la habitación del hombre” (Brughetti, 1947, p. 14). Geografía y hábitat se intersectaban con las obras artísticas. A nosotros, el espacio aún nos interesa, aunque en otros sentidos: como tema plástico, como motivo ideológico y como ámbito cultural.

En este ensayo me centraré en el análisis de las escenas artísticas de cinco espacios en la Argentina: Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, La Plata y Bariloche. Estos ámbitos fueron transitados por Juan Rimša en su etapa argentina.

---

\* Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.  
Contacto: [georginagluz@gmail.com](mailto:georginagluz@gmail.com).  
<https://orcid.org/0000-0001-7541-1291>.

1 Este trabajo es una reflexión general, destinada a iluminar ámbitos en los cuales Juan Rimša estuvo activo en la Argentina.

Consideraré los espacios de exposición, la cuestión del paisaje nacional y las nuevas propuestas educativas. También me aproximaré a los imaginarios en torno al sur argentino, considerado sublime, donde Rimša también actuó.

El crecimiento que la Argentina había experimentado durante las últimas décadas del siglo XIX llegaría a un punto de quiebre en 1929 (Devoto, 2010), cuando se produjo una crisis económica de vastos alcances. En 1930, el presidente Hipólito Yrigoyen fue derrocado por un golpe de Estado, puntapié inicial de la “década infame”. A pesar de este clima sombrío, el campo cultural fue muy dinámico.

## 2. Cuatro activas escenas

Desde fines del siglo XIX, Buenos Aires experimentaba un crecimiento acelerado y se convertía en una metrópolis, atravesada por nuevos problemas e imaginarios (Sarlo, 1988). La llegada masiva de inmigrantes, incansablemente tematizada por la literatura y el arte, le cambiaba la cara a la ciudad y enriquecía la atmósfera estética y política de modo imborrable. Cuando Rimša arribó a Buenos Aires, se encontró con una ciudad de reciente transformación y en plena ebullición cultural.

Junto con la inmigración surgían agudas tensiones en el plano político y social. El problema de la “identidad nacional” se tornaba acuciante. Diversos sectores intelectuales buscaban definir una cultura esencialmente argentina. En el campo del arte, este sentimiento se vinculó con una marcada predilección por ciertos temas: paisajes y tipos regionales de la zona pampeana, el Noroeste y las sierras cordobesas, invariablemente rurales (Wechsler, 1995). Un artista como Fernando Fader encarnaba los ideales tradicionales de modo claro.

El año 1924 marcó un momento de quiebre en el panorama artístico (Wechsler, 1998). Al mismo tiempo que se inauguraba el salón oficial, donde ganaba la *Chola desnuda* de Alfredo Guido, se exponía en la galería Witcomb la primera exposición de las pinturas modernas de Emilio Pettoruti. No obstante, muchos artistas asociados con las tendencias modernas buscaron también inspiración en los tipos y paisajes tradicionales, como Raquel Forner, figura mayor en la renovación plástica de estas décadas.

En el campo de las bellas artes surgieron novedosas propuestas educativas. Los archivos de la Escuela Superior de Bellas Artes revelan la difusión del imaginario relativo al Noroeste y las culturas amerindias en este ámbito (Balasarre,

2016) (fig. 1). Esta nueva institución brindaba posibilidades concretas de formación a los inmigrantes e hijos de inmigrantes. En efecto, las actas con los pedidos de inscripciones a la Escuela Superior muestran una importante presencia de extranjeros. Entre 1932 y 1940, estudiantes originarios de Alemania, Francia, Perú, Paraguay, Italia, España, Brasil, Bolivia, Polonia, Rusia, Austria y Turquía se dieron cita en las aulas junto a los argentinos<sup>2</sup>. En este contexto, atravesado por artistas migrantes, Rimša llegaba a Buenos Aires para estudiar junto a Pío Collivadino (Álvarez Plata, 2018, p. 20).

El Salón Nacional de Bellas Artes, organizado en Buenos Aires desde 1911, se nutría (entre otros participantes) de los estudiantes y graduados de instituciones como la Escuela Superior de Bellas Artes. En este espacio consagratorio, Rimša tenía un techo claro: el premio a los artistas extranjeros, una mención de honor desde 1932<sup>3</sup>. Al tiempo que se consolidaba este espacio legitimador, “fuerte regulador de la producción artística” (Penhos y Wechsler, 1999, p. 7), se multiplicaron las galerías de arte privadas y un circuito de salones, que incluían el Salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores y el Salón Femenino de Bellas Artes, entre muchos otros (Bermejo, 2011).

De modo simultáneo, las escenas artísticas de otras ciudades se complejizaban. Surgían nuevas instituciones, se generaba un coleccionismo oficial y se creaba un circuito de galerías. En Rosario, el Museo Castagnino (creado en 1920) responde a esta ampliación del coleccionismo público. La Comisión Municipal de Bellas Artes, surgida como proyecto privado, fue pronto avalada por la municipalidad. Contaba entre sus funciones la creación del museo y la celebración de los salones anuales, espacio de visibilidad y consagración (Príncipe, 2012).

El *Salón de Otoño* pasaría de ser un espacio al que se accedía por invitación, como sucedió en su primera edición en 1917 (Príncipe, 2012, p. 22), a ser uno de los más convocantes para artistas de todo el país. Fue un espacio abierto a la producción artística de variadas tendencias, con un importante sistema de recompensas, estímulos y adquisiciones. Aquí actuaría Rimša con un envío en 1935.

Por otro lado, en la ciudad de La Plata se creó en 1922 el Museo Provincial de Bellas Artes. Emilio Pettoruti asumió como director en 1930. El célebre pintor imaginaba un museo “dinámico”. En 1931 afirmaba: “Es necesario recrear nuestros museos, modificando su estructura y codificándolos de acuerdo a un

2 “Inscripciones”. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Buenos Aires.

3 Dirección Nacional de Bellas Artes, 1932, “XXII Salón de Artes Plásticas”, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, sin paginar.

concepto moderno, valedero y eficiente”<sup>4</sup>. El primer *Salón de Arte* de La Plata se realizó en 1933, con una importante concurrencia, entre la que se contaba la escultora María Carmen Portela y el grabador Víctor Rebuffo, entre muchos otros<sup>5</sup>. En 1937 Rimša participaría de este importante espacio.

El mismo año de la inauguración del museo de La Plata se concretaba otro proyecto, en la ciudad de Santa Fe. Inaugurado en 1922, el Museo Rosa Galisteo contaba en su apertura con una colección de apenas nueve obras<sup>6</sup>. Pronto fue el foco de la vida artística de Santa Fe. Un artículo publicado con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la inauguración señalaba: “Alrededor del Museo comenzó a crecer un verdadero movimiento de orden cultural y a establecerse vinculaciones con los medios de mayor desarrollo y conciencia plástica”<sup>7</sup>. La organización de este evento movilizaba personas y obras. Rimša fue uno de los artistas que se sumó al interés creciente despertado por estos salones, y en 1936 realizó un envío.

El artista declaraba en los catálogos un domicilio que poco parece tener que ver con la vida del conventillo a la que Rimša diría pertenecer: Callao 1971, a metros de la Avenida del Libertador<sup>8</sup>. Quizá debamos ver aquí un intento consciente de auto-modelación por parte del artista, que quería vincularse simbólicamente a la escena bohemia de la ciudad. Rimša se involucró en muchos espacios de exposición colectiva: su participación en los salones de Santa Fe, La Plata y Rosario nos revela su grado de inserción en el panorama artístico nacional. Al mismo tiempo, valoraba el circuito de galerías porteñas. Desde fines del XIX, se concentraban en la calle Florida los espacios expositivos, como las célebres galerías Witcomb, Müller y Van Riel, donde Rimša mostraría su producción entre 1937 y 1964 (fig. 2).

4 Emilio Pettoruti, “Nuestro programa. Recreación del Museo”. *Crónica de Arte*, La Plata, junio y julio de 1931, p. 1.

5 “El Primer Salón de Artes de La Plata que se realiza actualmente en un salón del pasaje Dardo Rocha de dicha ciudad”. (*La Prensa*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1933, sin paginar).

6 “Bodas de plata del Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez”. (*La Prensa*, Sección Segunda, Buenos Aires, 18 de mayo de 1947). En: *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

7 “Cumple sus bodas de plata el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. (*El Litoral*, Santa Fe, 18 de mayo de 1947). En: *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

8 La cuidadosa investigación de María Isabel Álvarez Plata ha revelado que Rimša declaraba vivir en un “conventillo”, edificios populares que acomodaban a varias familias en un único espacio, en Buenos Aires (Álvarez Plata, 2018, p. 19).



Figura 1: Carpeta de recortes de Emilio Centurión con motivos americanos.  
Archivo Escuela Superior de Bellas Artes.

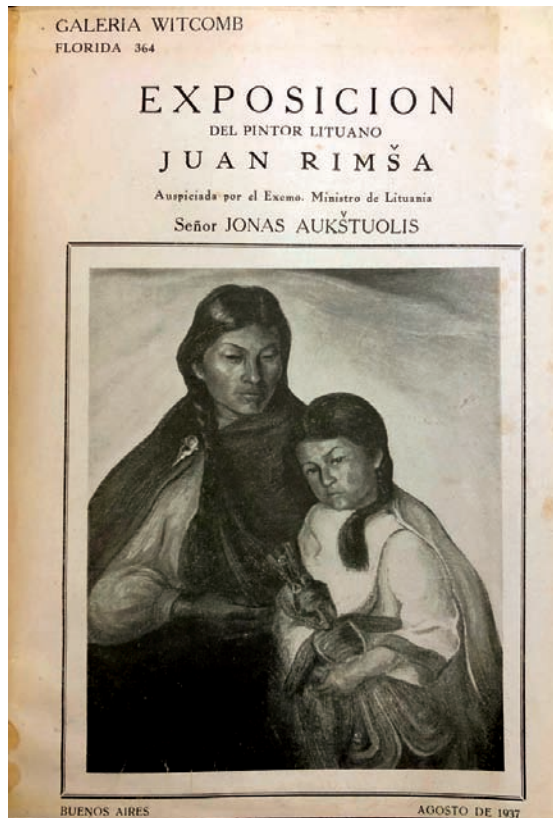


Figura 2: Portada del catálogo de Juan Rimša en la galería Witcomb, Buenos Aires, 1937. Archivo Fundación Espigas.

### 3. Otro espacio: el sur argentino

El panorama artístico y cultural de San Carlos de Bariloche es bien diverso al de ciudades con campos artísticos conformados, como Buenos Aires o Rosario. No obstante, esta ciudad fronteriza y sus alrededores, muy alejados de los núcleos del poder, fue un centro de gravitación para artistas de diversos orígenes, atraídos por la belleza de sus paisajes y por el sentimiento de aislamiento provocado por las grandes distancias. Alberto Petrina (2005) ha afirmado que una invariante de la región patagónica es la baja proporción de artistas nativos con respecto a aquellos afincados en la zona (p. 15). Así, Rimša se insertó en un campo transitado: el de artistas que viajaban o se instalaban en la Patagonia.

Artistas como Juan Sol o Indalecio Pereyra realizaban viajes periódicos para pintar en Bariloche y sus alrededores. El caso de Américo Panozzi resulta también relevante: el artista se trasladó de modo permanente a Bariloche en 1921, desde donde realizaba envíos al Salón y producía de modo sostenido. El paisaje patagónico era el favorito absoluto del artista. En una entrevista declaraba: "He viajado varias veces por Europa. Suiza es muy semejante. Pero lo nuestro es de grandeza más amplia y más salvaje. Los lagos suizos se hielan; la temperatura desciende mucho más. Los lagos argentinos no llegan a helarse; la nieve es más blanda, como algodón" (Filomena, 1941, p. 14). Estos ejemplos distan de ser inusuales, pues la Patagonia se convirtió en un motivo habitual para los artistas del momento.

En términos generales, los escenarios del "arte nacional" de la bibliografía tradicional fueron las pampas, el Noroeste y Córdoba. Aunque la historiografía no le haya otorgado la misma importancia, el paisaje patagónico también ocupaba un rol singular en la década de 1930, cuando Rimša realizó su primer viaje a Bariloche. De este modo, el artista se insertaba en una tendencia significativa del arte local.

### 4. Coda: los escenarios del arte nacional y Juan Rimša

Fue este campo atravesado por una diversidad estética el que recibió a Rimša. Artista múltiple, halló inspiración en el campo local: temas y estilos no conflictivos, capaces de agradar a diversos grupos sociales e ideológicos (Wechsler, 1991). Otros artistas migrantes también se vieron marcados por el panorama artístico local. Por ejemplo, la pintora Gertrudis Chale también halló inspira-

ción en la geografía y figuras del noroeste argentino, así como Bolivia, Perú y Ecuador (fig. 3).

El enfrentamiento cultural entre el deseado nacionalismo y el riesgoso cosmopolitismo estuvo atravesado por la pregunta por la identidad. Una posible respuesta se encontró en la identificación de lo nacional con el paisaje de la pampa, como en el bucólico rancho de Rimša exhibido en Rosario (fig. 4). Decidido partidario de la figuración, el artista encontró un tema ideal en el escenario argentino: “No es necesario deshacer la tradición de la pintura para edificar en cambio la escuela moderna. Lo abstracto ha llegado a un callejón sin salida en su proceso de deshumanizar el arte. Creo que debemos ahora, precisamente, humanizar el arte dando profundidad y sentido definitivo a las cosas”<sup>9</sup>.

Pero el artista también aportó al panorama local su profundo conocimiento del arte moderno europeo, como resulta visible en la obra presentada en Santa Fe, que da cuenta de un tono netamente distinto, deudor del expresionismo europeo, que conocía muy bien (fig. 5). De este modo, Rimša se nos aparece en toda su dimensión como un artista continuamente en cambio, aunque guiado por un ideal común: el de la pintura figurativa como medio de expresión y comunicación. Como señalaba Antonio Ramón Chas en 1961 con motivo del regreso del pintor a la Argentina: “Después de dos años de ausencia ha vuelto Juan Rimša –el ascético pintor de América– a ofrecernos un nuevo período de su pintura: siempre distinta”<sup>10</sup>. Siempre cambiante y siempre fiel a sí mismo, Rimša apostó con decisión a la pintura figurativa, de la que fue un cultor decidido y efusivo.

9 Ramón Antonio Chas, “Rimsa: el Gauguin de la selva americana”, *Clarín*, 1959. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos “Benito Quinquela Martín”, Buenos Aires.

10 Ramón Antonio. Chas “Un misionero de la pintura: Juan Rimsa”, *Revista Clarín*, Buenos Aires, 30 de julio de 1961. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos “Benito Quinquela Martín”, Buenos Aires.

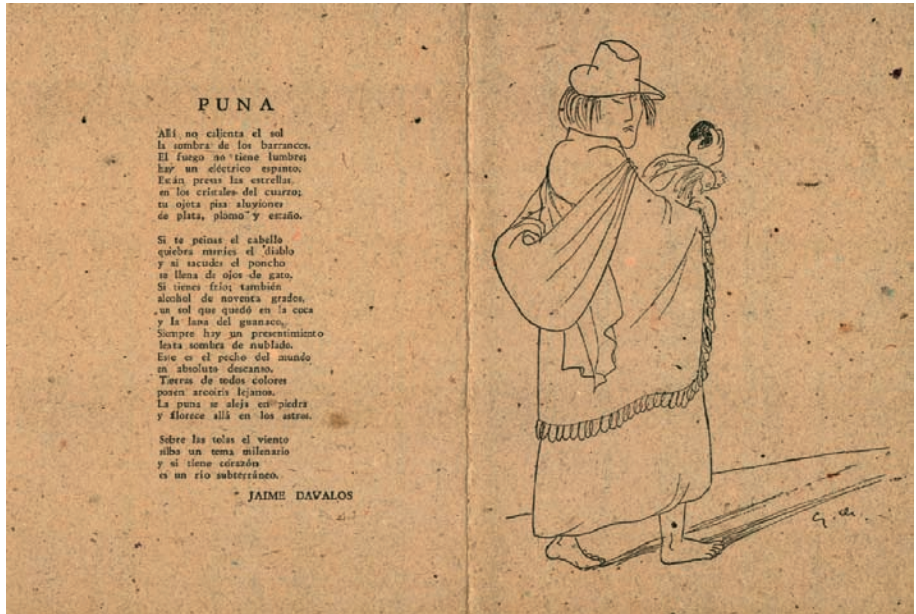


Figura 3: Catálogo de la muestra de Gertrudis Chale, *El indio y su paisaje*. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe.



Figura 4: Juan Rimša, *Rancho solitario*, óleo sobre tela, ubicación desconocida. Expuesto en el *Salón de Otoño*, Rosario, 1935.





Figura 5: Juan Rimša, *Ritmo eterno*, carbón, ubicación desconocida.  
Expuesto en el *Salón de Arte*, La Plata, 1937.

## Referencias

1. Álvarez Plata, María Isabel (2018). “Juan Rimša”. En *Rimša*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
2. Baldasarre, María Isabel (ed.) (2016). *Las bellas artes de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo “Ernesto de la Cárcova”.
3. Bermejo, Talía (2011). “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, (eds.). *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 329-362). Buenos Aires: Eduntref-CAIA.
4. Brughetti, Romualdo (1947). *Pintura argentina joven (1930-1947)*. Buenos Aires: Ollantay.
5. Devoto, Fernando (2010). *El país del primer centenario: cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
6. Filomena, Estela María (junio y julio de 1941). “Américo Panozzi: el pintor de la nieve”. *Amicitia*, 1(3), 14-15, Buenos Aires.
7. Penhos, Marta y Wechsler, Diana (1999). “Introducción. Tras los pasos de la norma”. En Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (7-14). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
8. Petrina, Alberto (2005). “Arte de Río Negro: el arte de la frontera”. En *Programa Argentina pinta bien. Arte de Río Negro*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
9. Príncipe, Valeria (2012). “Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte”. En Pablo Montini, Sabina Florio, Valeria Príncipe y Guillermo Robles, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945* (pp. 15-20). Buenos Aires: Fundación Espigas.
10. Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
11. Wechsler, Diana (1995). “Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)”. En Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* (pp. 71-79). Sevilla: Junta de Andalucía.
12. ----- (1998). “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”. En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* (pp. 119-155). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
13. ----- (1991). “Paisaje, crítica e ideología”. En *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 342-350). Buenos Aires: CAIA.





Carlos Alberto Paz de Noboa. Cubierta de *Kuntur*. *Primer cuaderno de dibujo autóctono*. Arequipa, Ed. Santiago Quiroz, 1936. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.