

FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO

RIMSA

La Paz, noviembre de 2018

CRÉDITOS

Producción

Fundación Simón I. Patiño

Coproducción

Fundación Cultural del Banco Central
de Bolivia

Producción ejecutiva

Espacio Simón I. Patiño, La Paz

Dirección ejecutiva y acompañamiento del proceso

Michela Pentimalli
Directora del Espacio Simón I. Patiño

Curaduría

María Isabel Álvarez Plata

Asistente de investigación

Jaqueline Calatayud

Consultor audiovisual

Rodny Montoya

Coordinación

María Luisa Tapia M.
Espacio Simón I. Patiño

Revisión de textos y aparato de erudición

Jaime Herrera

Para el artículo *Juan Rimsa*,
de María Isabel Álvarez Plata,
Rosa Mónica Salinas

Diseño y diagramación

Loida Lanza

Impresión

SPC Impresores S.A.

Depósito Legal

4-1-2947-18

ISBN

978-99974-0-410-7

Impreso en La Paz

2018

Las instituciones organizadoras no se responsabilizan de las opiniones expresadas por los autores de los artículos.

Advertimos al lector que, por respeto a los criterios de los autores, no se ha unificado en todos los casos el formato de pies de fotos, notas y bibliografías.

No se permite la reproducción total o parcial de los textos ni de las fotografías de este catálogo sin la autorización de los editores.



JUAN RIMSA: UN PROYECTO DE LA FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO

El catálogo complementa gráficamente y registra la exposición dedicada a Juan Rimsa que quiso la Fundación Simón I. Patiño para inaugurar el nuevo edificio del Espacio Patiño en La Paz, que abrió oficialmente sus puertas al público el 30 de noviembre de 2018.

La iniciativa de la muestra y el catálogo responde al objetivo de reactivar el interés, no solo de los especialistas, sino también y sobre todo, de los diferentes públicos hacia la historia, de vida y artística de Juan Rimsa, y su obra, hasta ahora no suficientemente estudiada y sistematizada. Artista de la diáspora lituana, llegó a Bolivia un día de 1936. Prendado del paisaje y de su gente, Rimsa trabajó en el país hasta 1950, enseñando el oficio a jóvenes de entonces que posteriormente fueron reconocidos íconos del arte nacional.

Curadora de la exposición y del catálogo fue María Isabel Álvarez Plata, profunda conocedora de la obra del pintor lituano nacionalizado boliviano.

La concreción del proyecto fue posible gracias a la alianza estratégica con la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, a la que agradecemos profundamente, en la persona del Presidente del Consejo de Administración, Mtro. Cergio Prudencio, cuyas acertadas gestiones posibilitaron el convenio de coproducción suscrito entre ambas instituciones. Agradecemos también al Director del Museo Nacional de Arte, Lic. José Bedoya, por su eficiente labor de coordinación.

Asimismo, agradecemos a Loida Lanza por el diseño y a SPC Impresores S.A. por la impresión del catálogo.

El catálogo se abre con un artículo de Catalina V. Fara y Georgina G. Gluzman, que nos introduce en el ambiente artístico que encontró Rimsa a su llegada a la capital porteña. Le sigue el texto curatorial, extenso y central, de María Isabel Álvarez Plata, que nos da a conocer las diferentes etapas de la trayectoria artística de Rimsa, vinculándolas a su biografía, resaltando las características formales de su pintura y lo que significó el encuentro con Bolivia y el diálogo con otros artistas. Luego de los textos, el lector encontrará una exhaustiva selección de las obras que se expusieron en la muestra, bajo el título general de *Itinerarios*. Acompaña el catálogo un complemento audiovisual, elaborado por Rodny Montoya con la colaboración de Jaqueline Calatayud.

Aprovechando este espacio, expreso, en nombre de la Fundación Patiño, nuestro sincero reconocimiento a todas las instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, que nos abrieron las puertas de sus archivos para que pudiéramos recolectar valiosa información. Expreso un mismo sentimiento de gratitud a los investigadores y académicos que compartieron generosamente sus conocimientos, permitiéndonos ampliar el horizonte de la investigación. A los museos públicos y a los coleccionistas privados, un gracias de corazón por la confianza depositada en nuestra institución al prestarnos sus obras para la exposición y permitirnos fotografiarlas para el catálogo.

Entregamos entonces esta publicación con la satisfacción de haber contribuido a sistematizar e iluminar un pedacito más de la historia (del arte) de Bolivia y de Latinoamérica, señalando paralelamente nuevas pistas a ser exploradas.

Michela Pentimalli

Directora Espacio Simón I. Patiño



TIEMPOS MODERNOS EL PANORAMA ARTÍSTICO PORTEÑO EN LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

Catalina V. Fara y Georgina G. Gluzman¹

Buenos Aires, cuyo crecimiento y transformación habían comenzado hacia 1900, era para la década de 1920 una ciudad pujante y cosmopolita². Sin embargo, la caída de la bolsa de Nueva York en 1929 produjo una crisis económica que sembró incertidumbre en las principales ciudades del mundo debido a los efectos de la recesión en amplios sectores de la sociedad. En Argentina la caída de las exportaciones y el retiro de inversiones norteamericanas repercutieron en el accionar de las empresas ferroviarias ligadas al comercio exterior, un hecho que tuvo consecuencias en la política. Al año siguiente el golpe de estado que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen inició la denominada “década infame”, signada por la violencia generalizada, producto de tensiones y disrupciones profundas en lo político, social y económico. La desocupación se hizo sentir tanto en el sector público como en el privado. Crecieron los barrios de emergencia y la pobreza. En este sentido, el fin del sentimiento de “progreso indefinido” que había teñido las décadas del diez y del veinte permite entender la profundización

de la nostalgia por la Argentina rural que permeó en gran parte de las expresiones culturales de la década del treinta. El aislamiento internacional y la escasez de divisas, entre otras circunstancias, produjeron una derivación de los recursos del campo a la industria y a las obras de infraestructura. Esto permitió que, a pesar de la crisis en diversos niveles, en Buenos Aires las obras públicas no se detuvieran. En efecto, hubo un significativo aumento de emprendimientos que dieron un nuevo aspecto a la capital y un importante impulso a la urbanización, con la aparición de construcciones cada vez más elevadas, el ensanche y la apertura de nuevas avenidas y, en 1936, la inauguración del Obelisco. Para escritores y artistas la ciudad misma será objeto de debate estético-ideológico, tanto desde la celebración o condena a la modernización, como desde la búsqueda de un pasado ideal perdido.

1. Historiadoras argentinas del arte, especialistas en arte argentino.

2. Véase el texto clásico de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

UN MAPA DE INSTITUCIONES: EL CAMPO DEL ARTE EN BUENOS AIRES EN LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

La apertura del Salón Nacional de Bellas Artes, organizado ininterrumpidamente desde 1911 en Buenos Aires, estimuló la aparición de nuevas galerías de arte y salas de exposición privadas, que se nutrían con la obra de los artistas legitimados por el certamen oficial. Estas obras resultaban adecuadas para el gusto de la clase alta y media en ascenso, que tenía la capacidad de comprar en las numerosas muestras que se realizaban en la ciudad, en galerías como Müller (1914), Nordiska Kompaniet (1920), Van Riel (1924), Viau y Zona (1926) y la Asociación Amigos del Arte (1924)³. Aumentaron también las críticas en la prensa, que daba espacio al debate sobre la conformación de un arte nacional y la definición del arte moderno. De esta manera, el consumo de obras de arte se afirmaba no solo a partir de la oferta de muestras en diversos ámbitos, sino a través de la prensa periódica masiva y las revistas especializadas que delinearon un público heterogéneo y ampliado.

Paralelamente surgía un coleccionismo público cuyo objetivo principal era el de construir un relato del arte nacional. Es entonces cuando se abrieron nuevos museos municipales y provinciales

como el Museo Castagnino en Rosario (1920), el Rosa Galisteo en Santa Fe (1922), el Museo Provincial de Bellas Artes en La Plata (1922) y en Buenos Aires el Museo de Bellas Artes de La Boca (1936-1938) y el Museo Municipal de Bellas Artes (luego “Eduardo Sívori”), inaugurado en 1938. La dirección y la conformación de las colecciones de estos museos en muchos casos estuvo a cargo de artistas como Luis Falcini (1889-1973) en el Museo Municipal de Bellas Artes en Buenos Aires, Emilio Pettoruti (1892-1971) en La Plata y Benito Quinquela Martín (1890-1977) en el Museo de La Boca.

COSMOPOLITISMO, NATIVISMO Y EL PROBLEMA DEL ARTE NACIONAL

Desde fines del siglo XIX había quedado planteada la necesidad de una definición de la “identidad nacional” a causa de la gran oleada inmigratoria y el impacto de las políticas modernizadoras de la élite gobernante. El problema central era encontrar la manera de darle

3. Sobre la actividad de las galerías privadas y el coleccionismo de arte en este periodo véase Talía Bermejo, “El circuito ‘Florida’ en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte”, en: *Avances. Revista del Área Artes*, n°17, 2009-2010; “El arte argentino entre pasiones privadas y *merchants 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*, Buenos Aires, Eduntref-CAIA, 2011.

forma y contenido a la nacionalidad dentro de la heterogeneidad sociocultural existente. La llamada “Generación del Centenario” se ocupó de reflexionar y componer un corpus de representaciones que, a diferencia de la “Generación del Ochenta”, buscó apartarse del modelo institucional liberal. Se marcó entonces una polarización en las formas de pensar lo nacional. Por un lado, aquellos que contemplaban la posibilidad de una argentinidad que homogeneizara las diferencias y, por el otro, el surgimiento del nacionalismo como corriente política⁴. En las décadas posteriores a 1910 el nacionalismo en sentido amplio estuvo caracterizado por la oposición al cosmopolitismo a partir de la preferencia por temas vinculados a la “tierra argentina”, como paisajes de las diversas regiones del país y tipos locales. Esta corriente generalmente denominada “nativismo” estuvo vinculada a una estética con elementos del imaginario folklórico, con el gaucho y el indio como principales protagonistas, unidos con el entorno, reflejándose el uno en el otro y en ambos, lo que esta corriente consideraba la “esencia” de la nación⁵.

La dualidad instaurada en el campo cultural entre nacionalismo y cosmopolitismo estuvo atravesada entonces por la pregunta sobre la conformación étnica y las características

geográficas de nuestro país como condicionantes de una cultura local diferenciada. Una posible respuesta se encontró en la identificación de lo nacional con el paisaje de la pampa y, posteriormente, comenzó a incorporarse el paisaje serrano cordobés como escenario privilegiado⁶. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de intelectuales del periodo, desde el pensamiento anarquista de artistas como Martín Malharro (1865-1911) hasta el hispano-indigenismo de escritores como Ricardo Rojas (1882-1957). Para este último, la caótica percepción de la ciudad propiciaba la amenaza de ideas “internacionalistas” introducidas por las masas inmigrantes. En contraposición valoraba la vida rural como refugio de la identidad criolla. Rojas proponía

4. Fernando Devoto caracterizó como nacionalismo en sentido amplio al primero y en sentido estricto al segundo. Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

5. Véase Pablo Fasce, “Identidad impresa. La estética del nativismo y las revistas ilustradas en Argentina, 1930-1940”, en: *Actas de las I Jornadas de jóvenes investigadores en ciencias sociales*, Buenos Aires, IDAES-UNSAM, 2013; Roberto Amigo (coord.), *La hora Americana 1910-1950*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

6. Véase, entre otros, Marta Penhos, “Eduardo Sívori y el problema de un ‘paisaje nacional’”, en: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 1998.



1. Juan Rimsa junto a la actriz alemana Susanne Cramer (1936-1969) en su visita a la Argentina en la década de 1950.



2. Fotografía de Buenos Aires, "En el mundo de los rascacielos porteños", La Nación, 2 de julio de 1933.

una síntesis histórica para explicar pasado y presente, pensada en términos de extranjero-criollo. A partir de aquí el nacionalismo se bifurcó entre aquellos que buscaban una fusión de la población nativa (gauchos, criollos, e indígenas) con los inmigrantes y los que percibían una amenaza en la cultura local por la presión de las costumbres extranjeras⁷. Dentro de esta reflexión, Rojas trazó en su obra *Eurindia* la ley de "correlación de los símbolos", por la cual las culturas nacionales alcanzaban su elevación en el arte, que tenía la misión de simbolizar la identidad nacional como reflejo de la tradición y la unidad cultural⁸. La estética asociada a este pensamiento buscó entonces "desentrañar los secretos de la tierra y la tradición" para recuperar la "vida espiritual

colonial". El artista tradicional debía, por lo tanto, escuchar la voz de la "raza" española combinada con la americana.

Desde las instituciones oficiales, como el Museo Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes (fundada en 1905), la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Salón Nacional, se buscó la consolidación de cierta norma estética, que se consolidó hacia mediados de la década

7. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit.

8. María Alba Bovisio, "Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas", en: *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 1999.



3. Fernando Fader trabajando en Córdoba, septiembre 1917. Archivo General de la Nación, Argentina.



4. Raquel Forner, La siesta, 1936, acuarela sobre papel, 51 x 38 cm, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe.

del veinte⁹. Esta estética estuvo caracterizada por un lenguaje deudor del naturalismo decimonónico combinado con elementos de la pintura regional española y el impresionismo. La pintura regional española y francesa circulaba con intensidad desde fines del siglo XIX en muestras en instituciones públicas y privadas, siendo también uno de los estilos favoritos entre los coleccionistas porteños¹⁰. En el Salón se presentaba una selección del repertorio estético e iconográfico que componía una suerte de discurso "oficial" sobre el arte nacional, cuyos modelos eran propuestos a partir de una norma que los convertía en imágenes agradables a la mirada burguesa que buscaba "reconocer a su patria y reconocerse, en estas estampas deshistorizadas"¹¹. De ahí la preeminencia de tipos

regionales y paisajes estereotipados de las provincias, sobre todo de la pampa y las sierras cordobesas, que se plasmaban en las obras de

-
9. El estudio pormenorizado de la conformación del campo artístico porteño y la formación de estas instituciones y otras anteriores a fines del siglo XIX tiene como texto ineludible el trabajo de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001. Véase también Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.
 10. Para un estudio profundo del coleccionismo en Buenos Aires desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
 11. Diana Wechsler, "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)", en: AA. VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995. p. 77.

Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Jorge Bermúdez (1883-1926) y Carlos Ripamonte (1874-1968), entre los artistas más renombrados en ese momento. Ellos eran apoyados por una parte de la crítica, que exigía a los artistas que representaran la esencia de lo nacional en sus pinturas y dejaran de lado las influencias del cosmopolitismo. La ampliación de los paisajes “nacionales”, con temas del noroeste y el centro del país, no le restó al paisaje pampeano su carácter simbólico y siguió representando un desafío para los artistas, que a principios del siglo XX comenzaron a representar la pampa como escenario del trabajo honrado y como lugar donde los valores morales le hacían frente a la supuesta barbarie de la ciudad. En este sentido, las obras de Fernando Fader (1882-1935) eran el paradigma de estas características. Su búsqueda estuvo principalmente centrada en el paisaje serrano cordobés, en pinturas que presentaban poca conflictividad ya que sus temas eran fácilmente reconocibles y aprehensibles por parte del espectador, gracias al uso ecléctico de los recursos del impresionismo ya instituidos dentro de las academias europeas y nacionales¹². La obra de Fader aparecía entonces como la versión del ideal del discurso de las instituciones públicas y fue tomada como el modelo de un lenguaje construido en un momento en el que se creía

que la identidad nacional estaba amenazada por la afluencia de inmigrantes¹³.

El año 1924 es para muchos investigadores un momento de quiebre central para entender el funcionamiento del campo artístico en las etapas posteriores¹⁴. Al mismo tiempo que se inauguraba el Salón oficial, se exponía en Witcomb la controvertida primera exposición de las pinturas cubo-futuristas del recién llegado de Europa, Emilio Pettoruti (1892-1971), y en Amigos del Arte una retrospectiva de Fernando Fader que concentraba las miradas de la prensa. En escasas cuadras de diferencia se mostraban las tendencias y las tensiones que se debatían en el campo artístico local: modernismo (o cosmopolitismo) y tradición

12. Sobre este aspecto de la obra de Fader véase la recopilación de Marcelo Pacheco y Ana María Telesca, “Fader y el arte nacional”, en: *Fernando Fader*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.

13. Diana Wechsler, “Paisaje, crítica e ideología”, en: *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 348.

14. Véase, entre otros, Sandra De la Fuente y Diana Wechsler, “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”, en: *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, FFyL-UBA, 1993; Diana Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en: Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

(o nacionalismo)¹⁵. No obstante, muchos artistas asociados con las tendencias modernas buscaron también inspiración en los tipos y paisajes tradicionales, como Raquel Forner (1902-1988), figura clave de la renovación plástica de estas décadas. Es en esta última tendencia donde podemos ubicar también a Juan Rimsa.

Fue este campo atravesado por conflictos estéticos y políticos el que recibió a Rimsa entre 1929 y 1934, en su primera visita a la Argentina. El artista había escuchado comentarios elogiosos sobre la Academia Nacional de Bellas Artes y sobre su director, Pío Collivadino (1869-1945), durante su viaje por el Brasil¹⁶. En 1930 comenzó su formación en esta escuela y enfrentó dificultades económicas, que el mismo Collivadino ayudó a subsanar. Sin embargo, la rutina del aprendizaje académico, severamente criticado por muchas voces jóvenes en aquellos años, terminó por cansarlo y Rimsa abandonó las aulas. Tras un tiempo de vivir en un conventillo, Rimsa inició un viaje por el sur y luego por el norte de la Argentina, llegando a Bolivia y Perú. Desde allí envió un conjunto de obras a Buenos Aires, que serían expuestas en la galería Witcomb en 1937. Fiel defensor de la figuración en la pintura, Rimsa halló en estos espacios los paisajes y tipos humanos que le sirvieron de base para su mo-

dernidad. La crítica destacó la expresividad y la potencia de sus colores que lo definieron como “El Gauguin de la Selva Americana”¹⁷. La obra de Rimsa estaba entonces marcada por una modernidad que sin embargo estaba enraizada en lo local, como él mismo afirmaba en 1959: “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. En una palabra: no debemos ni llegar al realismo fotográfico ni al rompecabezas abstracto”¹⁸.

15. Mario Gradowczyk. “Los Salones Nacionales y la vanguardia (1924- 1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista”, *Ramona*, n° 47, noviembre de 2004.

16. Ramón Antonio Chas, “Rimsa: el Gauguin de la selva americana”, *Clarín*, 1959, recorte. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos “Benito Quinquela Martín”, Buenos Aires. Este artículo de prensa brinda interesantes pistas para seguir la cotidianeidad de la vida de Rimsa en Argentina, así como para establecer una cronología.

17. Idem.

18. Idem.

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, Roberto (coord.), 2014, **La hora Americana 1910-1950**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

BALDASARRE, María Isabel, 2006, **Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires**, Buenos Aires, Edhasa.

BERMEJO, Talía, “El circuito ‘Florida’ en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte”, en: **Avances**. Revista del Área Artes, n° 17, 2009-2010.

_____, “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.), 2011, **Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina**, Buenos Aires, Eduntref-CAIA.

BOVISIO, María Alba, “Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas”, en: **Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”**, 1999, Buenos Aires, FFyL-UBA.

DE LA FUENTE, Sandra y WECHSLER, Diana, “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”, en: **Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes**, 1993, Buenos Aires, CAIA, FFyL-UBA.

DEVOTO, Fernando, 2002, **Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia**, Buenos Aires, Siglo XXI.

FASCE, Pablo, “Identidad impresa. La estética del nativismo y las revistas ilustradas en Argentina, 1930-1940”, en: **Actas de las I Jornadas de jóvenes investigadores en ciencias sociales**, 2013, Buenos Aires, IDAES-UNSAM.

GLUZMAN, Georgina G., 2016, **Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)**, Buenos Aires, Biblos.

GRADOWCZYK, Mario, “Los Salones Nacionales y la vanguardia (1924- 1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista”, **Ramona**, n° 47, noviembre de 2004.

MALOSETTI, Laura, 2001, **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**, Buenos Aires, FCE,.

PENHOS, Marta, “Eduardo Sívori y el problema de un ‘paisaje nacional’”, en: **Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”**, 1998, Buenos Aires, FFyL-UBA.

WECHSLER, Diana, “Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)”, en: AA. VV., 1995, **El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra**, Sevilla, Junta de Andalucía.

_____, “Paisaje, crítica e ideología”, en: **Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes**, 1991, Buenos Aires, CAIA1.

_____, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en: Diana Wechsler (coord.), 1998, **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Fuentes

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