

# La Comunicación en el Universo de Xul Solar



Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata

Tesistas:

Farina, Laura  
Fernández, Clarisa  
Kemelmajer, Cintia  
Lozano, Leticia

Director:

Carlos, Vallina

Diciembre, 2007 - La Plata

# INDICE

Iniciación.....	2
Pan Teoría.....	6
Universo histórico artístico.....	14
El arte argentino.....	36
Sol en sagitario.....	48
Ficha de entrevistados .....	67
El mensaje de Xul Solar.....	71
Encriptado	
¿Único? Influencias y comparaciones. ....	88
" Toda novedad es un arcaísmo "	
Xul y la vanguardia .....	120
El ocultismo de Xul.....	128
Noche de lunas.	
Influencias esotéricas de Xul Solar	
<b>LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE</b>	
<b>¿Xul un incomprendido? ¿Un adelantado?</b>	
<b>¿Artista para pocos? .....</b>	<b>151</b>
Claves de un Chamán	
" A cada uno según su necesidad, de cada uno según su posibilidad "	
<b>Reconocimiento y legitimación de un artista</b>	
<b>¿La masividad en el arte o el arte elite?.....</b>	<b>162</b>
Juzgue	
<b>Mercado del arte.....</b>	<b>176</b>
<b>Recepción a lo largo del tiempo. Análisis cuantitativo.....</b>	<b>181</b>
86 años de Xul Solar	
¿Discípulos?	
<b>Xul en la sociedad actual.....</b>	<b>202</b>
Una invitación a meditar	
<b>Xul comunicador.....</b>	<b>213</b>
Xamine todo retene lo bon	
<b>Panmiradas .....</b>	<b>223</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>231</b>





Trece San Mástiles, 1949

Xul Solar

## INICIACIÓN B

El proyecto grupal se inició con la coincidencia de gustos de las cuatro tesistas. El hecho de compartir inquietudes en campos como el arte, las ciencias ocultas, el misticismo, la comunicación entre los hombres, hizo que deviniéramos en Xul Solar.

La primera idea que tuvimos consistió en realizar una selección de pintores del siglo XVIII, para ponerlos en relación dentro del marco de la comunicación con el contexto histórico de la época. De esta forma buscábamos reconstruir las significaciones ocultas detrás de las obras, con respecto a temáticas vinculadas a la sexualidad y la concepción del cuerpo de ese momento. Al darnos cuenta de la amplitud del planteo pensamos en centrarnos en un campo más cercano a nosotras, como por ejemplo el ámbito de la literatura latinoamericana; sin embargo no nos detuvimos mucho a desarrollar esta idea. Las dudas desaparecieron cuando nos encontramos con la obra de Xul Solar.

En un primer momento, solo una de las tesistas conocía la obra del pintor a través una exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Allí la compañera sintió una atracción intuitiva hacia la obra que generó en ella la necesidad de conocer, de indagar más sobre este artista. Al compartir con las demás las impresiones despertadas, coincidimos en que la tesis ya había comenzado. Fue así como nos propusimos empezar a investigar lo fundamental de este artista y al encontrarnos con la diversidad de su obra se nos presentó como una figura rica y polifacética del mundo del arte nacional.

La rama de investigación, entonces sería Comunicación y Arte. Todo un desafío ante la insuficiencia de herramientas con las que contábamos acerca del debate del arte, la crítica cultural, el análisis de una obra plástica, etc.

Consideramos que la mirada de la Comunicación Social sobre el arte significa un aporte particular y esencial, ya que pensamos que todo arte busca comunicar. Lo hace de distintas maneras, experimentando con formas, materiales, colores, sonidos.

Dentro del campo académico de la comunicación, el arte plástico ha sido poco explorado; es por eso que nuestra intención es aportar reflexiones sobre la intersección de estas dos disciplinas, tomando a Xul Solar como exponente singular dentro del arte argentino.

Xul Solar es un comunicador porque su preocupación máxima es la comunicación entre los hombres: es este el motor que lo lleva a crear. El artista veía que la falta de entendimiento y de comunión eran las causantes de los conflictos sociales, políticos, religiosos, territoriales, etc. Por eso inventó la Panlengua y el neocriollo, lenguas destinadas a mejorar la interrelación humana; pintó mundos utópicos en donde las distintas culturas viven en armonía; modificó el piano y las reglas musicales para facilitar su aprendizaje. En su obra invita a los espectadores a indagar en el auto conocimiento, para crecer espiritualmente y así construir una sociedad mejor.

Parecía no haber mucho material publicado sobre el pintor, pero al profundizar la investigación, vislumbramos que la escasez de información sobre el tema percibida en un comienzo no era tal. Encontramos textos sobre su biografía, sobre la recepción de su obra y diversos análisis –como la relación con la música, el paralelismo con la obra de Paul Klee o Vassily Kandinsky, la arquitectura utópica, entre otros-. Sin embargo, estos trabajos se concentraban de manera aislada en uno de los aspectos del artista. Fue entonces que decidimos desarrollar una mirada comunicacional aún no realizada, teniendo en cuenta que el análisis semiótico de la obra del artista ya había sido realizado por María Cecilia Bendinger en “Xul Solar. Grafías Plastiútiles”.

La propuesta que surgió fue comprender qué comunica Xul Solar, de qué manera y cuál es su alcance en la sociedad. En este sentido nos planteamos investigar sobre la singular obra del pintor y poner en discusión



los principales discursos de los estudiosos del mundo del arte; además de aportar a través del trabajo de investigación una mirada actual sobre Xul Solar. Esto último derivó en las preguntas inevitables, ¿Xul Solar es un utopista? ¿Es único, cuáles fueron sus influencias? ¿Incomprendido, adelantado? ¿Un ocultista que hace arte? ¿Cómo fue su recepción a lo largo del tiempo? ¿Quiénes lo retomaron y por qué?

En [La Comunicación en el Universo de Xul Solar](#) entrevistamos a las principales voces que hablan sobre el artista, las pusimos en relación; analizamos material de archivo, comparamos interpretaciones; reflexionamos sobre problemáticas existentes y generamos nuevas; ampliamos la discusión hacia cuestiones referidas al mundo de la crítica de arte y contextualizamos a Xul dentro del marco artístico-histórico. Este proceso nos llevó alrededor de un año y dos meses.

Nos interesa que esta tesis funcione como punto de partida para ampliar los estudios de la comunicación y el arte, generando un nuevo espacio académico de discusión de esta rama de la Comunicación Social.

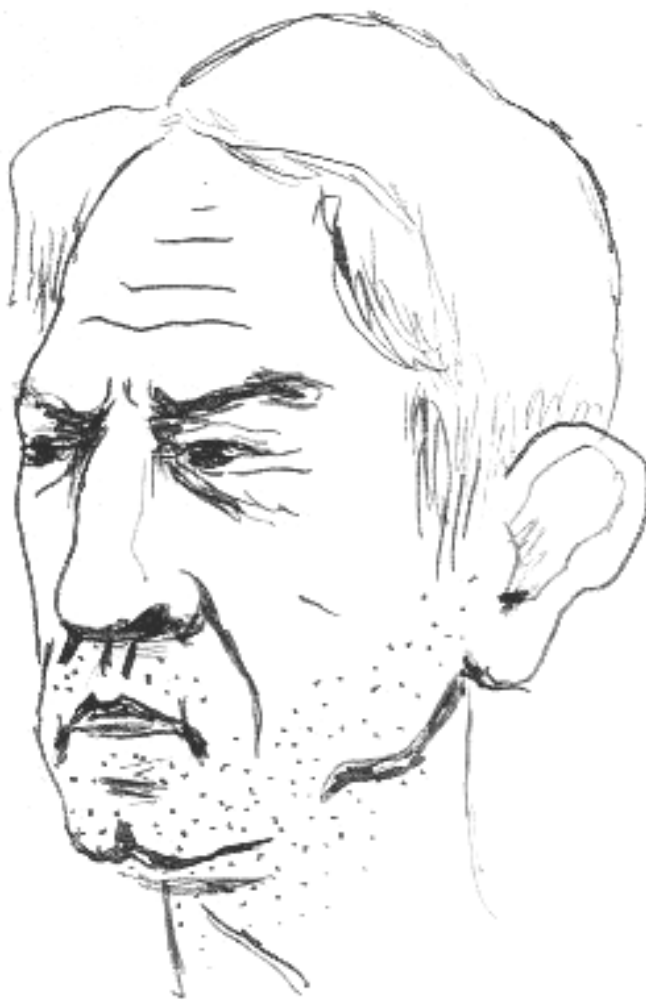
Cabe preguntarse porqué es importante Xul Solar para la sociedad argentina. Teniendo en cuenta que han sucedido determinados hechos que afectaron de manera negativa al país, es que se destaca aún más la importancia de este artista.

La sangrienta “Campaña del Desierto” de Roca, la Semana Trágica de 1919, la represión a los trabajadores rurales de la Patagonia en 1921, los repetidos golpes de Estado (1930, 1943, 1955, 1962, 1966, 1976); provocaron profunda secuelas para el pueblo argentino.

Además, durante la última dictadura cívico-militar se implementó un plan sistemático de desaparición, torturas y represiones que produjo exilios y temores, instalando una política del terror. A esto se le sumó la implementación del sistema neoliberal, la hiperinflación de 1989, y en la década de 1990 la expansión del ajuste fiscal, las privatizaciones, la apertura comercial, la liberalización financiera, la desregulación de las políticas sociales, el endeudamiento, la flexibilización laboral; que trajeron consigo el costo social del empobrecimiento generalizado.

Todo esto produjo una amplia desintegración social, que se reflejó en una creciente conflictividad política, religiosa y cultural. En este marco la propuesta universalista de Xul, funciona como una invitación a la unión de los hombres, ya que abre esperanzas y utopías.

Invitamos a los lectores a navegar en el universo de Xul Solar. Pueden hacerlo de manera lineal, siguiendo el orden de las hojas, u optando por el camino de los símbolos que encontraran a lo largo de la tesis.



Para aproximarnos a una definición de comunicación retomamos a Pasquali, quien sostiene que la comunicación es la interacción entre dos polos, llamados transmisor y receptor. Pero en esta relación existe una ley: todo transmisor debe ser también receptor, y todo receptor debe ser también transmisor. Además, según este autor, la relación debe ser simétrica; emisor y receptor deben tener igualdad de condiciones. Comunicación para él es un término que sólo puede referirse al ser humano, realizándose entre personas “éticamente autónomas”. Los únicos entes capaces de producir auténtica comunicación son los seres racionales que tienen saberes y capacidades para la transmisión–recepción “en los niveles sensorial e intelectual”<sup>1</sup>.

Sobre esto, podemos decir que la comunicación no es un proceso lineal; sino que existen múltiples receptores y emisores, varias vías de comunicación y mensajes recíprocos. La comunicación no se produce en forma unidireccional sino que pone en juego varios actores, sentidos y significados.

Por otra parte, dudamos mucho de que sólo se produzca comunicación entre dos seres racionales “éticamente autónomos”; cabría la pregunta de quién puede ser distinguido, hoy en día, con este concepto. ¿La obra de arte, en sí misma, no es comunicación? Cuando se produce una obra de arte, el artista está comunicando, la obra misma comunica (sus elementos, colores, formas, temáticas), los diversos espectadores generan múltiples interpretaciones, la manera de exhibir la obra comunica, el lugar donde se exhibe está diciendo algo de ella, el crítico que la comenta también está comunicando.

Durante mucho tiempo, se entendió como comunicación sólo a lo que pasaba dentro de los medios de comunicación. En principio, desde la teoría funcionalista, éstos fueron entendidos como herramientas que facilitaban el funcionamiento de la sociedad, los medios mantenían el orden social. Luego, desde una mirada ideologista (muchas veces relacionada con el marxismo), se pensó que los medios de comunicación manipulaban a los receptores. En palabras de Jesús Martín Barbero: “entre

---

<sup>1</sup> PAQUALI, ANTONIO. “Comunicación y Cultura de Masas”. Caracas, Monte Ávila Latinoamérica. 1980. Pág 53.

emisores/dominantes y receptores/dominados ninguna seducción ni resistencia, sólo la alienación y la pasividad del consumo”<sup>2</sup>.

Es este autor quien ofrece una concepción de la comunicación más cercana a cómo la entenderemos en esta tesis, ya que propone que ésta no sólo se refiere a lo que pasa en los medios sino que se extiende a las prácticas sociales en general: espacios y procesos políticos, religiosos, artísticos. Mediante estas actividades, las clases populares resisten, resignifican y crean mensajes, comunican.

Es por todo esto que Jesús Martín Barbero expone que la comunicación debe ser entendida como una modalidad constitutiva de la/s cultura/s. “¿Cómo hemos podido pasar tanto tiempo intentando comprender el sentido de los cambios de la comunicación, incluidos los que pasan por los medios, sin referirlo a las transformaciones del tejido colectivo, a la reorganización de las formas del hábitat, del trabajar y del jugar...?”<sup>3</sup>.

Andrea Scatena y Cintia Bugin consideran que, si entendemos al arte como una forma de participación, la comunicación se vuelve indispensable para el arte. “Una y otra alternan sus lugares de primacía dependiendo de cuál sea la práctica cultural en juego y quién sea el receptor”. Al mismo tiempo, el arte se convierte en indispensable para cualquier forma de organización comunicacional.

Ambas escritoras, sostienen que comunicar es compartir la significación y retomando a Barbero, hacer arte es compartir la acción, participar.

“¿Existe arte sin alguien a quien comunicarlo? La respuesta sería negativa si pensamos que no existe una obra de arte única e irrepetible, sino tantas obras como miradas subjetivas existan para admirarla y tratar de comprenderla”<sup>4</sup>.

Según esta visión, la obra de arte no es inmodificable, ni estática, sino que está en constante construcción ya que cada observador la carga o la vacía de sentido. El sólo hecho de “leerla” la está transformando. “El arte en interacción con la comunicación es toda aquella materia significativa que

---

<sup>2</sup> JESUS MARTIN BARBERO, “Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista”. Editorial FELAFACS GG. 1987. Pág 24.

<sup>3</sup> ANDREA SCATENA Y CINTIA BUGIN, “El espacio del arte dentro de la comunicación”, Revista Trampas, abril 2004, Pág. 31

<sup>4</sup> Op. Cit, Pág. 30



tiene capacidad de generar efectos de producciones de sentido”<sup>5</sup>. La obra de arte está atravesada por los procesos sociales, culturales, políticos y económicos; expresando, representando, apropiando y resignificando esos procesos.

“Abordar el arte desde la comunicación es entenderlo como una construcción que se produce, circula y se consume a través de la constitución de imaginarios sociales. Por medio del arte la sociedad expresa la multiplicidad de modos y sentidos en que se hace y re recrea, la diversidad y polisemia de la interacción social”<sup>6</sup>.

Para estas autoras, el nexo entre la comunicación y el arte es la educación porque ella permite crear las herramientas para interpretar la relación entre ambos campos.

Entonces, mirar desde la comunicación al arte es analizar no sólo al objeto sino también a las interpretaciones que se han hecho de él y que lo han resignificado. Para dejar en claro esta idea las autoras acuden a Nestor García Canclini “Analizar el arte ya no es analizar sólo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendran y renuevan el sentido”<sup>7</sup>.

Al definir el término arte, cada nuevo movimiento, sociedad o perspectiva, acepta, niega, reacciona y/o modifica las definiciones anteriores. Un ejemplo de esto, es la noción general de arte que existía desde la antigüedad hasta el Renacimiento: el arte significaba destreza. Se consideraba arte tanto a las disciplinas que conllevaban un esfuerzo mental (“artes liberales”: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música) como a las que requerían un esfuerzo físico (“artes vulgares”).

En efecto, el término bellas artes se incorporó en el S. XVIII, incluyendo sólo a cinco disciplinas: pintura, escultura, música, poesía y danza. Luego se añadió arquitectura y se aceptó a nivel universal. “Lo bello” se lo relacionaba a lo verdadero, a lo bueno, a lo auténtico, en contraposición a lo feo, que era lo mediocre, lo recargado, lo ridículo, lo sin gracia, lo amanerado, entre otros.

---

<sup>5</sup> ANDREA SCATENA Y CINTIA BUGIN, “El espacio del arte dentro de la comunicación”, Revista Trampas, abril 2004, Pág. 30

<sup>6</sup> Op. Cit. Pág. 31

<sup>7</sup> Op. Cit, Pág. 31

En la modernidad, Delacroix definió: “el arte procede de toda la vida humana, y surge de toda forma de actividad (...) el arte es la armonía de las funciones, y en el sentido estético resuena y concuerda, en una compleja arquitectura, tanto la sensorialidad y la sensualidad de todos los sentidos, como el flujo de todos los sentimientos y la fuerza expansiva de todas las ideas”<sup>8</sup>.

Sobre el arte contemporáneo, Umberto Eco dice que “parece que persigue como valor primario una intencionada ruptura de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis los supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlas”<sup>9</sup>. Esto demuestra cómo en los distintos momentos históricos, en base a interpretaciones diferentes, el concepto de arte se va modificando.

Por otra parte, también es posible definir al arte en relación a tres factores: el artista, la obra de arte y el público.

En cuanto al primero, “una sola condición existe para que el arte aparezca: es la personalidad del artista, que se expresa por la imaginación creadora”<sup>10</sup>. Otros autores, como por ejemplo José Jordán de Urríes y Azara, creen que “en el arte haya el hombre ocasión de manifestar su individualidad artística y aún su personalidad completa, de revelar su actitud frente al mundo, frente a la vida, la naturaleza y el espíritu”<sup>11</sup>.

Cuando se mira al arte desde la obra producida, Umberto Eco, en “Obra Abierta”, hace hincapié en la estructura de las formas. A partir de cómo ellas se organizan, se manifiesta una visión de mundo que da cuenta de una tendencia histórica y personal. Así como unos sostienen que el arte puede ser cualquier transformación racional y libre de la materia que posea una actitud estética, otros especifican que, para ser arte, la obra debe tener ciertas cualidades de forma y color obedeciendo a determinados cánones de belleza.

En relación al receptor, “Poussin observaba que el signo del arte está en la *delectación*, y Leonardo, antes que él, que consistía en el *encantamiento*. Para Delacroix, un cuadro digno de tal nombre debería

---

<sup>8</sup> MANUEL LÓPEZ BLANCO, “Notas para una introducción a la Estética”, UNLP. Pág. 12.

<sup>9</sup> UMBERTO ECO, “Obra Abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo”, Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1965, Pág. 145

<sup>10</sup> MANUEL LÓPEZ BLANCO, “Notas para una introducción a la Estética”, UNLP., Pág. 30.

<sup>11</sup> JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, “Resumen de Teoría General del Arte”, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1930, Pág. 238

tomar del cuello al que lo admira”<sup>12</sup>. Para Denis Huisman, lo principal en el arte es el éxtasis, considerando como objetivo primordial que el receptor reciba alegría y que, sólo de este modo, se estaría ante una obra maestra.

Nuestro criterio parte entendiendo al arte como una actividad humana; un medio de expresión a través del cual se ve reflejado un momento histórico, la actualidad del artista. Como dice Umberto Eco “un artista elabora un <modo de formar> y sólo él es conciente de ello, pero a través de ese modo de formar se evidencian (...) todos los demás elementos de una civilización y de una época”<sup>13</sup>.

Para estudiar a Xul Solar, nos apoyamos en una perspectiva que entiende al arte como una búsqueda espiritual. “En la creación de la obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual”<sup>14</sup>.

Esta idea de arte en relación al espíritu, hace que entendamos a la creación de la obra como un proceso de expresión de una interioridad, que conlleva una intención de transformación propia y del mundo. Hector Cartier dice “el objeto, obra de arte, materia articulada por la técnica, materia hermética en sí, es la base material de la obra; pero, en cuanto forma de un contenido, se trasciende a ella, abre su materialidad para ser el contenido mismo, resonante en el existente, existiendo en la existencia de la cosa”<sup>15</sup>. Coincidimos con esta definición de la obra de arte como un más allá del objeto, que pone el soporte al servicio de aquella interacción intangible entre el artista y el espectador.

Por otro lado damos por sentado que en el proceso de comunicación que genera una obra de arte, existe un receptor que la contempla. En relación a esto Eco se refiere a un “gozador” que tiene su propia situación existencial, vive en una determinada cultura, conlleva una sensibilidad única, prejuicios, ideas de mundo particulares cuando se enfrenta a la obra y por eso las posibles interpretaciones son múltiples.

En este sentido consideramos que el receptor es siempre activo, capaz de generar una resignificación de la obra de arte; aunque reconocemos distintos niveles de interpretación. El crítico de arte estaría

---

<sup>12</sup> DENIS HUISMAN, “La Estética”, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1962, Pág. 35

<sup>13</sup> UMBERTO ECO, “Obra Abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo”, Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1965, Pág. 12

<sup>14</sup> HECTOR J. CARTIER, “El arte como experiencia vital”, Instituto de Estudios Artísticos. La Plata, Buenos Aires, 1963. Pág. 3

<sup>15</sup> Op. Cit. Pág 7.

ubicado en un lugar de mayor análisis intelectual ya que su tarea específica es la de problematizar la obra, teniendo en cuenta varios factores como: el “contexto en que se inscribe (tiempo y espacio, condiciones socio-económicas, etc), corriente ideológica del autor, medio”<sup>16</sup>; así como sus experiencias personales.

El crítico no puede escapar del todo de su subjetividad, a sus saberes previos, de su ética y sus preferencias personales pero sí generar un sistema de ideas creativas con respecto a la obra. Entonces vemos a la **crítica** como “producción de conocimiento, es poner en forma la obra, es describir el mundo, plantear una estrategia e intervenir en la construcción de la realidad”<sup>17</sup>. Y también siguiendo a Roland Barthes, la crítica es un discurso que habla de otro discurso, que no intenta revelar nada “oculto”, descifrar el mensaje de la obra sino mostrar el sistema con el que está hecho.

Ahora bien partiendo de la idea de que el arte habla por sí mismo y que desborda cualquier conjunto de normas que quiera contenerlo, es que surge el problema de cómo determinar la función de la crítica de arte. El crítico pone en palabras una mirada que acota, limita, recorta todo lo que significa una obra. Richard Rorty dice “*el mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos*”<sup>18</sup>. Con esto el autor explica que somos las personas quienes construimos significados, las que definimos al objeto, quienes le damos voz al mundo. En este sentido, si la obra habla por sí misma, ¿qué más podemos decir sobre ella? Entonces ¿Por qué hacer un trabajo crítico sobre un pintor? En esta investigación utilizaremos a la crítica para reconstruir el proceso de producción de la obra y así generar un marco de discusión sobre diferentes cuestiones del mundo del arte y en especial sobre Xul Solar; una mirada particular desde la Comunicación.

Para Barthes hablar de *lenguaje pictórico* atrae conflictos. El mismo expresa en “Lo obvio y lo obtuso”, que nunca se ha establecido un sistema gramatical propio de la pintura. Sin embargo, nosotras sí utilizaremos esta categoría porque creemos que Xul generó un “lenguaje” propio. Entendemos a este término como una manera singular de expresar ideas a través de los distintos usos del color, la forma, la composición, las temáticas.

---

<sup>16</sup> CINTIA BUGIN, LUÍS CARRERAS, “El ejercicio del criterio, la crítica y su relación con los medios de comunicación”, Pág 5

<sup>17</sup> Op. Cit. Pág 10

<sup>18</sup> RICHARD RORTY, “Contingencia, ironía y solidaridad”, Primera Parte.

Definimos a la *estética* como la ciencia que estudia todo aquello relativo al mundo del arte y a lo que se puede percibir bajo el parámetro de la belleza.

Cuando utilicemos el concepto de *universalismo*, estaremos hablando de la creencia subyacente de que existe una correlación entre el micro y el macrocosmos. Por otra parte, haremos referencia a la visión de unión entre los hombres, que conformaba una de las ideas básicas de la *cosmogonía* de Xul Solar. Este último término, representa el conjunto de ideas, lecturas del mundo, filosofías de vida, etc. de una persona.

En este sentido, creemos conveniente proporcionar una definición sobre el concepto *astrología*: “es el estudio de las relaciones cósmicas, universales e indestructibles, de todos los acontecimientos, especialmente de los acontecimientos humanos en la tierra, con los sucesos exteriores y los sucesos que confieren su contenido a la vida subjetiva”<sup>19</sup>. Existen distintas configuraciones astrológicas según la cultura, así por ejemplo los mayas, los egipcios, los chinos o los hindúes realizaron interpretaciones utilizando otros signos y parámetros de la naturaleza. La astrología, la alquimia y la magia forman parte de las denominadas ciencias *ocultas o esotéricas*. Éstas, tienen que ver con el conocimiento de la interioridad y se oponen a *exoterismo*, que se encarga de todos los conocimientos empíricos e inmediatos.

Con respecto al término *cultura*, creemos necesario hacer dos aclaraciones: por una parte, que este concepto atraviesa nuestra tesis y es tan amplio que, depende desde dónde se lo mire, adquiere diferentes alcances; por otra, sabemos que no existe una única cultura sino varias, que se mezclan, conviven, comparten y enfrentan. Cada cultura tiene distintos modos de pensar, convenciones, tradiciones, estilos de vida particulares.

Teniendo en cuenta cómo evolucionó el concepto, podemos ver que la cultura fue, durante mucho tiempo, sinónimo de *elite*. De esta manera, lo culto era aquello equivalente a lo refinado, a lo que daba prestigio, lo delicado, el arte que provenía de la clase social alta.

Otra mirada, identifica a la cultura con el arte popular, las raíces, el folklore; considerando a estos sectores como representantes puros de una sociedad determinada, librados de cualquier contaminación. En la

---

<sup>19</sup> OSCAR ADLER, “La astrología como ciencia oculta”, Editorial Kier, Buenos Aires, 1978, Pág. 17

actualidad, estas dos corrientes son insuficientes para analizar la complejidad de la situación, ya que dejan de lado la interacción entre lo popular y la elite, omitiendo la existencia de la hibridación cultural.

Retomamos al profesor Javier Sanguinetti, quien entiende a la cultura más allá de estas dos perspectivas, profundiza el concepto y le da una importancia suprema. Sanguinetti afirma que la cultura es un sistema abierto y vivo de significados y valores que otorga un sentido de identidad no a un sujeto individual ni grupal sino colectivo. “Es un sistema no ideológico aunque hegemónico, en cuanto cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de un sentido de la vida (...) En este marco su registro último y más originario es el de lo imaginario, a la manera de una aprehensión mítica del universo”<sup>20</sup>.

La cultura es el depósito inaugural y final de respuestas a las cuestiones profundas de la vida. Por esto, adquiere un valor muy importante lo narrativo, ya que estos saberes se comparten y transmiten de forma colectiva. “De hecho la emergencia de sentidos y valores culturales está íntimamente conectada a intereses prácticos subsumidos en contextos rituales, estéticos y religiosos y no meramente intelectuales”<sup>21</sup>.

Según el autor, lo cultural tiene cierto poder sobre lo real. Esto explicaría por qué la realidad varía de una cultura a otra. El sentido cultural se expresa en todas las instituciones sociales, artísticas, económicas, políticas y religiosas. Instituciones que compiten entre ellas y que pueden pretender hegemonizar lo cultural y hasta someter a otras culturas. Pero, ninguna de ellas puede dar cuenta de lo que significa la cultura en su totalidad y a su vez, tampoco la cultura es, solamente, el resultado de la suma de las instituciones.

**La cultura “es la sede de toda forma de vida anterior a cualquier estructuración, incluida la biológica. Es el ámbito de una equidad previa a toda operación económica. Es la ley anterior a toda formación jurídica. Es el hogar de todo ethos antes de cualquier praxis ética o política. Es recinto de lo sagrado antes de hacerse visible la imagen de un dios”<sup>22</sup>.**

---

<sup>20</sup> JAVIER SANGUINETTI, “Elementos para una teoría estético-ontológica del campo cultural”, Buenos Aires, Agosto de 2007, Pág. 48

<sup>21</sup> Op. Cit, Pág. 49

<sup>22</sup> JAVIER SANGUINETTI, “Elementos para una teoría estético-ontológica del campo cultural”, Buenos Aires, Agosto de 2007, Pág 50.

# Universo histórico artístico

Consideramos que es importante señalar dos cuestiones: por un lado, que existe una relación entre los acontecimientos históricos que suceden en toda sociedad y las experiencias en el campo del arte. Por otro lado, teniendo en cuenta que siempre hay precedentes en la obra de cualquier artista, no podemos abordar a Xul Solar sin conocer las manifestaciones pictóricas previas, que han dejado huellas en su producción. Como dice Martha Simpson, en “El arte es para todos”, “los artistas se suceden y continúan. Todo arte se basa en el arte precedente, ya sea como derivado o como reacción”<sup>23</sup>.

Comenzaremos el desarrollo del contexto con el Romanticismo, debido a su gran importancia como representante cultural de la sociedad moderna y a su cercanía temporal a Xul Solar.

Como primer movimiento abordaremos al **Romanticismo**, manifestación cultural que se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX.

La Europa de 1800 vivía los efectos pos revolucionarios provenientes de Francia y las ideas del Iluminismo que ponderaban la razón y la ciencia como máxima verdad. Las transformaciones que suscitó la Revolución Francesa fueron más que profundas, ya que produjeron un cambio en la conciencia del hombre; como dice Raymond Cogniat, “de súbito el hombre se convirtió en ciudadano, se sintió copartícipe de esa fuerza creadora que es el pueblo en acción, se sintió individuo, y como tal, dueño de su destino personal, apto para influir en el destino común (...) y tales determinaciones no podían sino producir transformaciones en los gustos, la sensibilidad y el genio creador; de ahí el **Romanticismo**”<sup>24</sup>.

Si el hombre, entonces, experimentó semejante cambio de pensamiento consigo mismo, y con el mundo que lo rodeaba, inevitablemente esto se reflejó en el mundo material. Según Cogniat “la Revolución, al derrocar los sistemas políticos, ideológicos y estéticos, dejó un gran vacío que todos pensaban poder calmar mediante las aportaciones

---

<sup>23</sup> MARTHA SIMPSON, “El arte es para todos”, Noviembre, 1961, Talleres Gráficos de la Compañía Impresora Argentina S.A., Buenos Aires, Pág 111.

<sup>24</sup> RAYMOND COGNAT “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 36

nacionales individuales. Pero los acontecimientos se desarrollaron de otro modo y Francia exportó sus ideas y sus gustos, pese a las reticencias de las clases dirigentes. Todo esto tenía que incitar a los nacientes nacionalismos a desarrollarse e intentar definir y precisar sus caracteres. Esta atmósfera de complejas contradicciones suscitó la elaboración, y después el surgimiento, del pensamiento romántico”<sup>25</sup>.

Por su parte, Hermann Leicht, en “Historia del arte”<sup>26</sup>, nos advierte que la ruina social y económica que se vivió en el siglo XIX influyó decisivamente en la evolución artística. En contraposición con Cogniat, Leicht considera que “la sociedad del siglo XIX se había tornado insegura hasta un grado desconocido. Había perdido todos los nobles ideales que antes la animaron y unieron (...) en el arte posterior a la Revolución Francesa ya no habrá más que tendencias en cambio constante”<sup>27</sup>.

Cabe destacar también, que a pesar de que el **Romanticismo** nació oficialmente en los años 1820-1830, se venía afirmando una tendencia de cambio desde finales del siglo XVIII. Podemos sintetizar este cambio en un sentimiento relacionado con la libertad en las sensaciones y las conductas, un desborde del orden implementado por el *Clasicismo*. Entonces el **Romanticismo** venía a convertirse en la herramienta indicada para llevar a cabo el cambio de ideas, modificar aquello que no esté en armonía con los nuevos paradigmas.

Los progresos que iba adquiriendo la ciencia abrían las perspectivas a nuevas posibilidades y la juventud necesitaba aires renovadores. Sin embargo, las consecuencias de la Revolución Industrial pusieron en duda los beneficios del progreso material. “La exaltación de los principios de la libertad individual, mezclada con los entusiasmos patrióticos, crearon una atmósfera particular, propicia para los excesos. El arte se convirtió en un medio de exteriorización”<sup>28</sup>.

A esta libertad nueva que experimentaba el ciudadano, se le suma su participación repentina en el mundo del arte, antes reservado solo para la aristocracia. La importancia del surgimiento de la opinión pública y el

---

<sup>25</sup> RAYMOND COGNAT, “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 40

<sup>26</sup> HERMANN LEICHT, “Historia del Arte”, Edición Destino Barcelona, enero de 1961, Talleres Gráficos Agustín Nuñez, Barcelona. Pág 535.

<sup>27</sup> Op. Cit, Pág 535.

<sup>28</sup> RAYMOND COGNAT, “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 41



nacimiento de la prensa radicó en su función difusora de acontecimientos y en la inmediatez de la información.

El **Romanticismo** traspasó las barreras francesas y tuvo influencia en los demás países de Europa, cada uno a su manera; pero en Francia fue un movimiento revolucionario de por sí, “se convirtió en un modo de pensar que podía adaptarse a todas las situaciones y acomodarse tanto a la violencia como a la ternura”<sup>29</sup>.

Fue una forma de encarar la realidad exacerbando los sentimientos, la imaginación y lo emocional. Además, todo aquello que resultaba lejano, tanto en el tiempo como en el espacio, era retomado como significativo. “Se componía de elementos complejos: la preocupación por la verdad, el deseo de seguir de cerca la realidad, de incorporar el arte al presente, de descubrir en cada cosa lo que hay en ella de pintoresco e insólito, y de exaltar los sentimientos extremos”<sup>30</sup>.

El **Romanticismo** se caracterizó por reavivar el arte de la Edad Media y se convirtió en un grito de lucha. La naturaleza adquirió en este momento una nueva significación, por lo cual abundaron los paisajistas (Turner, Girtin, Palmer, Friedrich, Runge y **Corot**). Además se pintó mucha naturaleza muerta, retratos y caricaturas.

Para Cogniat hay dos fechas oficiales que marcan el comienzo del **Romanticismo** en la pintura: la exposición de *La Balsa de la Medusa* pintada por Gericault en 1819, y la exposición de pintores ingleses en París en 1824. Sin embargo, otros autores afirman que *La Balsa de la Medusa* fue una “monumentalización de incompetencia ministerial”<sup>31</sup>.

Orpheus Leading  
Eurydice from the  
Underworld, 1861



<sup>29</sup> RAYMOND COGNIAT, “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 45

<sup>30</sup> Op. Cit, Pág 57.

<sup>31</sup> “Historia Universal del Arte”, Volumen 11. Editorial Rombo S.A. Barcelona, 1994. Pág 76.



La balsa de la medusa, 1819

Varios fueron los artistas que formaron parte del “preludio” del **Romanticismo**, retomados como ejemplos posteriormente por los artistas más destacados del movimiento. Entre ellos podemos nombrar, junto con J.L.A.T. Gericault, a Francisco de Goya, A. J. Gros y Jean-Auguste-Dominique Ingres. Todos ellos sembraron las semillas que serán cosechadas después por Delacroix y **Corot**, entre otros.

Según Cogniat, fue Goya quien puso el punto de partida para el **Romanticismo** y representó el referente de Delacroix y Manet.

Es importante destacar que uno de los artistas que participó del movimiento romántico en Inglaterra fue William Blake, que nos interesa particularmente ya que fue una de las influencias más cercanas de Xul Solar. Su obra está colmada de elementos fantásticos y sobrenaturales y su mundo “tiene esa lógica incomprensible de las definiciones esotéricas. Entreabre las puertas de un universo organizado, metódico y monstruoso, de un universo que ciertos textos sagrados dejan entrever, y donde el pensamiento se sirve de números, formas y seres del mismo modo y con la misma lógica misteriosa e impersonal”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> “EL RAYMOND COGNIAT, “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 45

Se destaca de la personalidad de Blake, su batalla constante contra las leyes establecidas, ya que consideraba que las personas debían seguir sus propias leyes internas y no las que otros habían puesto. Algunos autores afirman que por las características de la obra de William Blake, éste debe considerarse principalmente como simbolista.

Según Camillo Semenzato<sup>33</sup>, el máximo exponente del **Romanticismo** fue Eugene Delacroix, cuyos principales aportes tuvieron que ver con el uso particular del color. Cuando este artista aparece con su obra *La Muerte de Sardanápalo* (1827, París) causó un gran escándalo, principalmente porque existía la fuerte discusión en el mundo del arte entre el *Clasicismo* -que buscaba mantenerse en boga- y el **Romanticismo**, que surgía como alternativo. Además esta obra “parecía mofarse de todas las nociones convencionales de la moralidad y la decencia pictórica”<sup>34</sup>.

Los pintores que se desprendieron del **Romanticismo** fueron innumerables y la influencia que ejerció supera el ámbito pictórico que se ha esbozado en estas páginas. Sin embargo, consideramos que lo importante es tener en cuenta que este movimiento surgió como producto de una época de renovaciones y transformaciones de la sociedad, dejando una huella en la historia del arte universal.

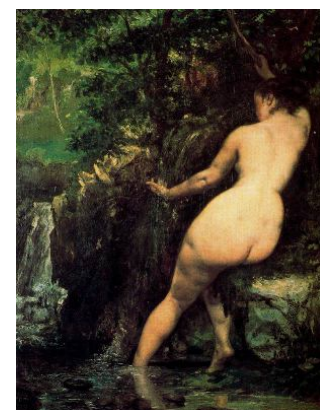
El período llamado **realista** se dio en la mitad del siglo XIX, y hacía alusión a todo aquel arte que se basara exclusivamente en lo real, verificable, no fantástico, del tiempo presente.

Haciendo una revisión de lo que estaba sucediendo en las sociedades europeas -principalmente la francesa -podemos tener una visión de las ideas que marchaban al frente: los adelantos técnicos, como la cámara fotográfica, el cinematógrafo, los grandes imperios, etc. Además las clases medias comenzaron a mirar al arte con otros ojos, como posibilidad de entretenimiento, aunque en sus inicios el **Realismo** no fue fácilmente aceptado.

La primera exposición realista, de la mano de Coubert (1853), causó escándalo ante la presentación de *Las bañistas*, donde se pueden ver a dos mujeres, una de ellas desnuda, dando la espalda al espectador, muy carnosa y haciendo gestos extraños a otra mujer, vestida y sentada en



La muerte de Sardanápalo, 1827



Bañista en la fuente, 1868  
Courbet

<sup>33</sup> CAMILLO SEMENZATO “Historia del arte. El arte moderno y contemporáneo. Tomo 4”, Editorial Grijalbo, Barcelona. Pág 30

<sup>34</sup> “Historia Universal del Arte”, Volumen 11. Editorial Rombo S.A. Barcelona, 1994. Pág 67.

el piso, también gesticulando. “Para algunos era la falta de sentido lo que pesaba con más fuerza que la exhibición de la carne; para Delacroix, por ejemplo, que creía que Coubert aplicaba la pintura con maestría: <La vulgaridad de las formas no importaría; lo que resulta insoportable es la vulgaridad y la falta de propósito en la idea; lo que es más aún: ¡si sólo esa idea, cualquiera sea, estuviera clara!>”<sup>35</sup>.

Coubert expresa en una carta: “yo solo, entre todos los artistas franceses que son contemporáneos míos, he tenido la fuerza de expresar y representar de un modo original mi propia personalidad”<sup>36</sup>. Algunos de los contemporáneos de Coubert fueron Jean-Francois Mollet y Honoré **Daumier**; éste último se caracterizó por pintar escenas referidas a los sembradores, trabajadores del campo, mujeres lavanderas, etc.

El término “realista” fue sustituido por el de “naturalista” en el año 1862, y varias de las obras realizadas por Manet, como por ejemplo *Nana*, que describía a la protagonista de una obra de teatro, fueron criticadas y consideradas vacías, sin el espíritu del personaje, donde solo se preponderaba lo visual.

Tanto el **Realismo** como el *Naturalismo* se desarrollaron en los distintos países europeos con formas particulares. En los Países Bajos se formó la escuela de La Haya, que unía de alguna forma lo romántico y lo realista; los pintores de esta escuela fueron, entre otros Jozef Israels, Hendrick Mesdag, los hermanos Maris, Matisse, Willem y Anton Mauve. Fue a través de este último, que Van Gogh conoció a Millet, una de sus principales influencias.

Muchas obras de estos pintores trataban el peor aspecto de la vida en la ciudad, pero ello también le daba un valor típico regional que querían transmitir. Una posible influencia que motivó los temas “sociales” en el arte, puede haber sido la tesis de Nikolai Chernyshevsky titulada “Las relaciones estéticas del arte con la realidad” (1855), que “proclamaba no solo que el arte debía ocuparse del mundo visible, sino que también los artistas deberían reconocer el cometido social de su obra. Buena parte del arte que vino a continuación fundía el *Naturalismo* con temas históricos elegidos por su valor polémico o por la crítica social que contenían”<sup>37</sup>.



Las lavanderas, 1868

<sup>35</sup> “Historia Universal del arte”, Editorial Rombo S.A., número 12, Barcelona, 1995. Pág 27.

<sup>36</sup> Op. Cit, Pág 30.

<sup>37</sup> Op. Cit, Pág 39.

El movimiento **impresionista** conformó el arte que representaba los valores de la época, reflejando la vida cotidiana y rompiendo con el academicismo. Portaba imágenes que se alejaban de lo extraordinario, mostrando las ideas de la nueva clase burguesa que no había tenido hasta el momento un arte con el cual identificarse.

La sociedad estaba acostumbrada a las viejas etiquetas y al conformismo, mientras que la ciencia parecía dar la respuesta a todos los problemas. Frente a esto, el impresionismo impuso con su sinceridad una forma nueva de ver la realidad, dejando de lado los prejuicios y avalando la espontaneidad.

El término impresionista surgió en una exposición realizada en París, en el año 1874, por medio de una obra de Claude Monet titulada *Impresión: Amanecer*. Otros artistas que se consideran dentro de esta corriente fueron: Camille Pizarro, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgard Degas, Paul Cézanne, Berthe Morisot y Edouard **Manet**.

A pesar de que dentro del **Impresionismo** hay varios estilos, se puede caracterizar por su pincelada libre, los colores brillantes y contrastantes y que sus obras se realizaban al aire libre. Justamente este elemento limitó la actividad de los artistas, ya que las condiciones climáticas transformaban el paisaje que querían transmitir. Fue Manet el que inició la técnica de las pinceladas espontáneas y flexibles particulares del impresionismo, aunque los materiales iban variando y los artistas se adaptaban a ellos.

“El impresionista que nos recuerda de vez en cuando su fidelidad social es Camille **Pissarro** y puede resultar significativo que fuera bastante mayor que Manet, a quien los impresionistas miraban como a un padre. Pizarro fue un socialista con un poder de persuasión anarquista”<sup>38</sup>.

A partir de 1880 el grupo de artistas que conformaba el núcleo inicial de este movimiento se fragmentó siguiendo cada uno su propio camino.

Si hablamos de un tiempo cronológico, podemos decir que el **Postimpresionismo** comenzó en el año 1886, aunque no tiene una fecha de duración precisa. Entre los artistas más importantes podemos nombrar a Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent **Van Gogh** y Georges Seurat. A



Bar folies bergere, 1881  
Manet



Otoño, 1876  
Pissarro



La habitación, 1888  
Van Gogh

<sup>38</sup> “Historia Universal del arte”, Editorial Rombo S.A., número 12, Barcelona, 1995. Pág 9

estos se le sumaron **Renoir**, y Toulouse-Lautrec. En torno a ellos se formaron dos grupos: el Grupo Pont-Aven y Nabis.

Los artistas nombrados anteriormente han sido estudiados de forma exhaustiva porque son personajes particulares, cuyas historias de vida representan un mundo rico y complejo. No nos detendremos en cada uno de ellos, ya que nos interesa analizar de forma general este movimiento.

El **Postimpresionismo** o **Neoimpresionismo** convivió con el nacimiento del **Simbolismo**, e incluso llegaron a confundirse y a convivir. El manifiesto simbolista fue presentado en 1886: “había bases comunes en la refutación de la estética positivista y de la porción impresionista de la naturaleza (...) Además había una creciente atracción hacia el anarquismo (...) todo esto compone un trío insólito: neoimpresionismo, simbolismo y anarquismo”<sup>39</sup>.

La muerte de Seurat en 1891 debilitó al **Neoimpresionismo** y Signac asumió su lugar, publicando un libro titulado “De Delacroix al Neoimpresionismo” que influiría más tarde a Matisse y Derain, pertenecientes al Fauvismo, primera vanguardia del siglo XX.

Sabemos que las vanguardias de la década de 1880 estaban reducidas a un pequeño público de elite, que era el que participaba de las tertulias y reuniones. Por eso “...la concepción del siglo XX del artista alienado y de la postura exagerada de la vanguardia, tienen sus orígenes en las postrimerías de la década de 1880. Ahí tenemos el manifiesto. Ahí tenemos el aumento de cantidad de pequeñas revistas a mediados de esa época: “La Vogue”, “Le Symboliste”, “La Revue Wagnérienne”, “La Revue Indépendante”. Ahí tenemos la importancia del café como centro de intercambio (...) Hubo en París un acercamiento a las artes”<sup>40</sup>.

El **Postimpresionismo** es la forma artística que contiene cambios de pensamiento relacionados con Wagner, Poe, Schopenhauer, Visen, Dostoievski, Walt Whitman, Carlyle, Freud, etc. Se transformó la posición del artista, quien tomó conciencia de los fenómenos sociales, se reorientó intelectualmente y comenzó a verse el **Modernismo**.



Muchachas al piano, 1892

<sup>39</sup> “Historia Universal del arte”, Editorial Rombo S.A., número 13, Barcelona, 1995. Pág 10.

<sup>40</sup> Op. Cit. Pág 10.

A finales del siglo XIX se desarrollaron dos movimientos de manera simultánea. Uno de ellos fue el **Modernismo**, un movimiento internacional que varió de nombre según el país en el cual se desarrolló (Art Nouveau, Jugendstil, Liberty, Modern Art). Se caracterizaba por oponerse al *Clasicismo* y sus raíces pueden encontrarse en el *Romanticismo*.

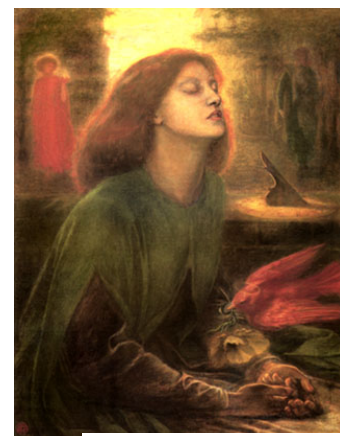
En Roma surgió un grupo al que se denominó Nazarenos por llevar una vida austera y vestir pobremente. Su gran impulsor fue Overbeck cuyo programa se oponía al *Neoclasicismo*, aunque no logró romper con el academicismo. Esta experiencia sería retomada por los *Prerrafaelistas* ingleses, que surgieron en Londres en el año 1848, y mantenían ciertas coincidencias con los Nazarenos, pero sin su visión mística. El líder de este grupo fue Dante **Rossetti** y los temas que abordaban poseían un carácter romántico; su pintura era muy detallada y los colores brillantes.

Dos artistas de este período fueron William Morris y John Ruskin, quienes mostraron cómo la industria había destruido el trabajo del artesano, “sustituyendo la creación artística y personal de este último por un producto trivial, absolutamente anónimo, dirigido sólo a contemplar el mal gusto que iban adquiriendo las nuevas clases sociales”<sup>41</sup>.

Cabe destacar que el arte moderno tuvo gran influencia en el diseño de objetos de uso cotidiano y principalmente en la arquitectura.

El otro movimiento fue el **Simbolismo** está estrechamente relacionada con el *Romanticismo* y el *Surrealismo* con respecto al papel de la imaginación y de los sueños. Los tres movimientos relacionaron la creatividad con la imaginación. Para el simbolista “la potencia creadora” significaba una huida del aburrido mundo material; sin embargo no vivían en un ensueño, sino que estaban conscientes de lo que sucedía a su alrededor.

Cuando se dejó de lado el *Realismo* y el interés por la descripción de los objetos, se profundizó en los medios y técnicas que utilizaba el artista. Le aportaron a su experiencia estética una imagen no caótica pero si imprevista, llena de sensaciones emocionales y sensuales. Su intención era provocar al espectador sin ser inteligible, enfrentando al materialismo vigente durante los últimos treinta años.



Beata Beatrix, 1864-1870  
Rossetti

---

<sup>41</sup> CAMILLO SEMENZATO “Historia del arte. El arte moderno y contemporáneo. Tomo 4”, Editorial Grijalbo, Barcelona. Pág 460.

La novela escrita por Joris-Karl Huysman, titulada "A Rebours" (1884), se considera el manifiesto de los principios simbolistas. "La obra simbolista, ya sea un poema o una pintura tiene que ser ante todo sugerente, exquisita (no vulgar), y tiene que reflejar y evocar un viaje de la imaginación"<sup>42</sup>.

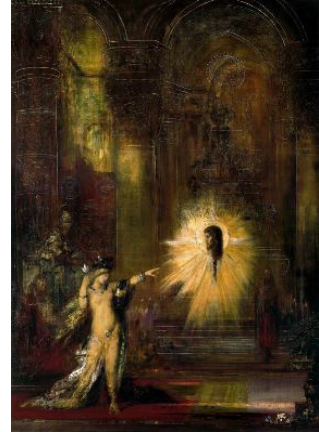
Los precursores del **Simbolismo** fueron Mallarmé -dedicado a la poesía- Redon y Moreau –pintores-. Por primera vez un movimiento unía artistas visuales con literarios.

Con el surgimiento de varias publicaciones dedicadas a las artes decorativas, las influencias de esta corriente fueron transmitidas hacia otros países, convertidos en elementos de diseño de interiores y de *Art Nouveau*.

Hay ciertas coincidencias en el arte de los simbolistas, que podemos establecer con Xul Solar. A pesar de que más adelante lo abordaremos en detalle, podemos aclarar que el arte simbólico está presente en toda la producción de Xul.

Para poder interpretar las obras de esta corriente espiritual se "requiere una sutil respuesta emocional del público que implica suprimir referencias específicas y literarias que de otra manera proporcionarían un contexto de asociaciones". Para lograr esto "hay que utilizar al máximo los recursos expresivos de la línea, el color y el ritmo y no descuidar, sino reforzar, su relación con el tema"<sup>43</sup>.

Se destacan dos artistas cuyas obras pueden calificarse como esencialmente simbolistas: Jan Toorop y Edvard Munch. A pesar de que mantienen diferencias, ambas reflejan ideas y sentimientos, yendo más allá de la existencia cotidiana.



La aparición, 1874

Moreau



Cenizas II, 1875

Munch

<sup>42</sup> "Historia Universal del arte", Editorial Rombo S.A., número 13, Barcelona, 1995. Pág 29.

<sup>43</sup> "Historia Universal del arte", Editorial Rombo S.A., número 13, Barcelona, 1995. Pág 34.



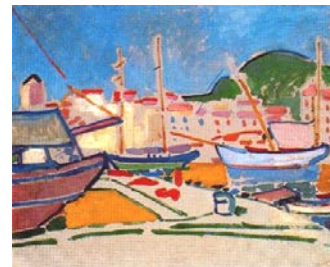
No podemos empezar a hablar de las vanguardias artísticas del siglo XX sin hacer referencia a los grandes acontecimientos que sacudieron a la humanidad en aquellos años. El progreso científico y la Revolución Rusa, más la Primera Guerra Mundial y los fenómenos sociales que se dieron en la sociedad, marcaron a fuego las corrientes y los movimientos artísticos, imprimiéndoles más que nunca una correlación, un nexo inevitable con el mundo convulsionado.

Los artistas optaron por diversas formas de comunicar sus ideas y generalmente a cada nuevo movimiento lo acompañaba un manifiesto o algún escrito que explicaba las bases del mismo. Las características de las vanguardias fueron tan fuertes que se creó el concepto de vanguardismo para definir aquellas corrientes que manifestaban ciertas características comunes. Las vanguardias tienen la particularidad de surgir como fenómeno rupturista, creando un nuevo orden de las cosas en contraposición con lo que había anteriormente, reaccionando contra las ideas establecidas y aportando nuevos significados y visiones.

Con respecto al término vanguardia, solía usarse para designar a la primera línea del ejército; de la misma manera, todas aquellas manifestaciones artísticas que son las “primeras” en producir una ruptura, se denominan vanguardistas. Tienen una actitud provocadora, luchan contra las tradiciones, no se resignan ante el conformismo y buscan siempre la novedad.

La fecha oficial del nacimiento del **FAUVISMO** se puede ubicar en 1905, sin embargo los artistas destacados de este movimiento, como Matisse o Derain ya habían comenzado a incursionar en esta área anteriormente. Junto a Henry Matisse se encontraba un grupo de artistas - André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy y Rees van Dongen- cuyas obras produjeron tal efecto que fueron llamados fauves, que quiere decir fieras, y daría nombre a esta corriente que solo duraría hasta el año 1908.

A pesar de que “el fauvismo supuso, en ciertos aspectos una ruptura en relación con los movimientos de finales del siglo XIX, no puede dejar de advertirse la presencia de unos factores que lo convierten en un movimiento de síntesis, pues en él se encuentran una serie de elementos que corresponden al *Impresionismo*, al *Postimpresionismo* e incluso al



Puerto, 1905  
Derain

*Simbolismo* (...) Los artistas esperaban cambios más profundos<sup>44</sup>. En este punto otros autores afirman que “a diferencia, por ejemplo, de los artistas del Brucke (corriente expresionista), los pintores fauves no se constituyen en una sociedad o asociación. No tenían un manifiesto ni una estética coherente”<sup>45</sup>.

Uno de los puntos principales del **Fauvismo** consistió en insistir sobre la no-imitación y también la autonomía de la forma sobre el color.

Henry Matisse (1869-1954) estuvo fuertemente marcado por sus viajes a Oriente, y en el escrito que publicó en 1908 afirmaba que “el término impresionismo describe perfectamente su estilo, que consiste en reflejar impresiones fugaces. Pero ya no sirve, en cambio, para designar a ciertos pintores más recientes que rechazan la primera impresión por considerarla falaz”<sup>46</sup>.

Matisse hacía hincapié en la utilización de la figura humana y no tanto en la naturaleza muerta o los paisajes; además consideraba que era más importante dejarse llevar por la sensibilidad y la intuición en el uso del color, que por las teorías.

Este artista creador del **Fauvismo** ya tenía plena conciencia de este nexo que remarcamos entre el arte y el contexto histórico. Tanto era así, que escribió en sus documentos: “todos los artistas llevan las huellas de su época, pero los grandes artistas son aquellos en los que está marcada más profundamente (...) Se establece entre nuestra época y nosotros una solidaridad a la que nadie puede escapar”<sup>47</sup>.



---

<sup>44</sup>, “Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos”, Lourdes Cirlot ed. Editorial Labor, Barcelona, 1995. Pág 15.

<sup>45</sup> “Historia Universal del arte”, Editorial Rombo S.A., número 13, Barcelona, 1995. Pág 47.

<sup>46</sup> “, “Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos”, Lourdes Cirlot ed. Editorial Labor, Barcelona, 1995. Pág 19.

<sup>47</sup> Op. Cit, Pág 25.

Los antecedentes del **EXPRESIONISMO** hay que buscarlos en el *Romanticismo* pero sus características se explican principalmente por el contexto en el cual surgió. En el año 1905 el arte estaba impregnado de Nietzsche y Dostoievski, de aires antipositivistas y de la influencia de Sigmund Freud; fue cuando apareció el grupo *Die Brücke*, que significa “el puente”; nombre que fue extraído de “Así habló Zaratustra”. Estaba formado por Ernst Ludwig **Kirchner**, Friedrich Bleyl, Erick Heckel y Karl Schmidt Rottluff.

En el libro “Historia Universal del Arte” se habla de tres clases de **Expresionismo**. Dos de ellos habrían sido definidos por Paul Fehcher en una monografía llamada “Expressionismus”, publicada en el año 1914. El **Expresionismo** “intensivo”, inspirado en la experiencia interior, y el “extensivo” inspirado en el mundo exterior. La tercera clase sería el expresionismo “político”, motivado por la elevada conciencia política a raíz de la Primera Guerra Mundial.

En el arte expresionista “se alude a la juventud que será la receptora de un nuevo arte; también toman temas novedosos como la ciudad con sus calles, edificios, coches y transeúntes que reflejan el mundo moderno”<sup>48</sup>. Además estaban interesados en el arte primitivo y realizaron varios grabados y litografías.

El grupo Die Brücke se trasladó a Berlín en 1910 y la Revista “Der Sturm” dirigida por Hermart Walden, se convirtió en el órgano difusor del movimiento. Sin embargo, tras varias exposiciones y divisiones en el grupo, éste se disolvió.

El grupo expresionista alemán llamado *Der Blue Reiter (El Jinete Azul)*, es el que más nos interesa, ya que fue con este grupo con el que Xul tomó contacto en su viaje y que lo influyó notablemente en su producción. El grupo estaba conformado por Vassily **Kandinsky**, Franz Marc, August Mocke, Paul **Klee** y Alexei von Jawlensky.

“Si los artistas del Brücke eran nietzscheanos en su filosofía, naturalistas en su elección del tema y más interesados en lo práctico que en lo teórico, los Jinetes Azules eran lo contrario. Filosóficamente estaban



Composición VIII, 1923  
Kandinsky



A garden of Orpheus, 1926  
Klee

<sup>48</sup>, “Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos”, Lourdes Cirlet ed. Editorial Labor, Barcelona, 1995. Pág 28.

más cerca de Schopenhauer, más interesados en la teoría y más cerca de la abstracción”<sup>49</sup>.

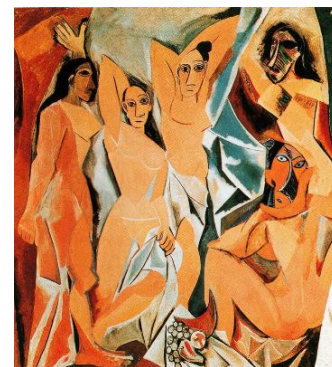
La publicación que obtuvo Xul Solar fue “El Almanaque”, un anuario con realizaciones artísticas diversas, que reflejaban la idea de “arte total” de Kandinsky y que tuvo un gran éxito, interrumpido solo por la Primera Guerra Mundial. En estas palabras explica Kandinsky su intención:

“En aquella época maduró en mí el deseo de hacer un libro (una especie de almanaque) al que contribuyeran como autores solamente artistas. Deseaba que fueran pintores y músicos de primera fila. La perniciosa separación de las artes; la separación entre “El Arte” y el arte popular e infantil, y la “etnografía”; los sólidos muros que dividían lo que, en mi opinión, estaba tan estrechamente relacionado y eran, a menudo, fenómenos idénticos -en una palabra, sus relaciones sintéticas- todo eso me inquietaba”<sup>50</sup>.

Otro punto importante en el arte expresionista es la arquitectura, que tiene como una de las principales figuras a otro integrante de la lista preferida de Xul, Rudolf Steiner; quien, según Cirlot, “concebía la arquitectura como medio para expresar en el espacio las leyes rítmicas de la naturaleza y recreaba de ese modo en el objeto construido las estructuras propias del mundo viviente”<sup>51</sup>.

Otro artista destacado del expresionismo alemán fue August Macke (1887-1914), que también perteneció a Der Blue Reiter y profesaba las mismas ideas que Kandinsky sobre la interioridad del artista. Afirmaba que “las alegrías, las penas del hombre, de los pueblos, se hallan detrás de las inscripciones, de los cuadros, de los templos, de las catedrales y las máscaras, detrás de las obras musicales, de las obras teatrales y de las danzas. Donde no están, donde las formas se tornan vacías e infundidas, ahí tampoco hay arte”<sup>52</sup>.

Vassily Kandinsky es el autor de “Lo espiritual en el arte”, cuyas ideas retomó Xul Solar. Aunque nos detendremos más adelante sobre este artista, cabe decir aquí que se considera el iniciador de la pintura abstracta con obras que realizó hacia 1910. En síntesis su pensamiento exaltaba lo espiritual, las necesidades y anhelos del interior, y denigraba lo material



Las señoritas de avignon,  
1907

<sup>49</sup> “Historia Universal del arte”, Editorial Rombo S.A., número 13, Barcelona, 1995. Pág 52.

<sup>50</sup> Op. Cit, Pág 52.

<sup>51</sup> “Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos”, Lourdes Cirlot, ed. Editorial Labor, Barcelona, 1995. Pág 30.

<sup>52</sup> Op. Cit, Pág 34.

como vacío y sin sentido. Para él los colores portaban más que una satisfacción artística, ya que producían efectos en el estado anímico del espectador, al igual que la música.

El grupo Der Blue Reiter se dividió entre los más conservadores y los más radicales (en el que se encontraba Kandinsky). Tanto en éste, como en Paul Klee y Macke prevalecía algo en común, su interés por las teorías de Roberto Delaunay. Existieron otros expresionistas independientes como por ejemplo Egon Schiele y Oskar Kokoschka en Viena, pero el centro por excelencia de esta corriente fue Berlín. Ya para los años 20, los llamados expresionistas comenzaban a seguir otros caminos.

El **C u b i s m o** comenzó con Picasso en 1907, mediante su obra *Las Señoritas de Avignon*. En la primera etapa de este movimiento, prevalece como temática la naturaleza muerta: los objetos, frutas y botellas presentan aspectos insólitos. Se hace principal hincapié en las figuras geométricas, entendiendo a esta ciencia como la base de la pintura.

Tanto Picasso como Georges Braque realizaron investigaciones sobre las posibilidades del arte, descubriendo un nuevo elemento: el collage. Luego, se produjo un cambio al pasar del **Cubismo** analítico (superposición de formas geométricas que impedían reconocer de qué se trataba) al sintético. Esta última acepción se basaba en que a pesar de mantener las cualidades geométricas las cosas, el espectador podía identificar una forma concreta.

En París se formó un grupo denominado Section D'Or, al cual pertenecían los hermanos Duchamp, Jaques Villon, Albert Gleizes y Jean Metzinger. Estos dos últimos, además de pintores fueron los primeros teóricos del **Cubismo**.

Guillaume Apollinaire fue un crítico de arte que expresó: "Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación"<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> "Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos", Lourdes Cirlot editor, Editorial Labor, Barcelona, 1995, Pág. 69

El **FUTURISMO** se inició en 1909 en Italia cuando Filippo Tomasso Marinetti publicó el primer “Manifiesto del futurismo”. La principal idea era la negación del pasado y la reivindicación del futuro. La ciudad moderna fue el espacio principal de sus representaciones, en donde los cambios tecnológicos, el progreso y la velocidad formaban parte de la vorágine que habían que retratar.

Uno de los principales propulsores de esta perspectiva fue el pintor y escultor Humberto Boccioni quien plasmó a la ciudad en proceso de construcción. Todo aquello que se transformaba, era motivo de asombro y contemplación. De esta manera, las pinturas debían adquirir una sensación de movimiento, ya que lo estático parecía ser antimoderno. Esta visión nihilista ha sido interpretada como el precedente del *Dadaísmo*.

En la arquitectura, tuvo como representante a Antonio Sant’Elia quien creó proyectos de gran innovación.

Marintetti se refirió así al movimiento al cual pertenecía: “nosotros lanzamos para el mundo este nuestro manifiesto de violencia, arrasadora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el Futurismo, porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”<sup>54</sup>.

Por otra parte, llama la atención su postura contra la mujer, denigrándola y acusándola de entorpecer la actitud creadora del hombre. A su vez, enaltece a la guerra y al patriotismo y propone destruir los museos y las bibliotecas.

La exposición del Armony Show, Nueva York, en 1913 es considerada como el inicio del DADAÍSMO; en ella participaron, entre otros, Francis Picabia y Marcel Duchamp. Este último, también relacionado con el *Futurismo*, creó *La rueda de bicicleta*, “el elemento rueda descontextualizado de la bicicleta aparece en posición invertida, insertado en un taburete de cocina. Este tipo de relaciones implicaba, como es lógico, una revisión profunda y radical del hecho artístico en sí”<sup>55</sup>.

Una de las ideas de los artistas dadá era que las máquinas habían llevado a la guerra y no al progreso; por esto, ridiculizaron distintos



Ah da dandy, 1919

Francis Picabia

<sup>54</sup> “Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos”, Lourdes Cirlot editor, Editorial Labor, Barcelona, 1995, Pág.81

<sup>55</sup> Op. Cit, Pág 97

aparatos. Pero no es posible entender la posición de este movimiento sin tener en cuenta que se desarrolló en plena Primera Guerra Mundial. Según el libro “Primeras Vanguardias Artísticas”, los dadaístas más comprometidos con la extrema izquierda fueron los berlineses: Raol Hausmann, su compañera Hannah Hoch, Johannes Baader. Desarrollaron el collage en su máxima potencia, mezclando cualquier tipo de materiales y practicaron el fotomontaje, que tuvo mucha importancia en Alemania.

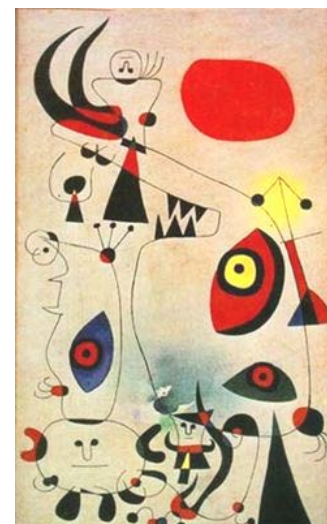
En París, uno de los principales exponentes fue André Bretón, quien publicó la revista “Littérature” junto a Philippe Soupault y Louis Aragon. Otro artista perteneciente al **Dadaísmo** fue el poeta Tristan Tzara quien “poseía un espíritu claramente revolucionario y se alzaba en contra de todo lo preestablecido”<sup>56</sup>.

EL SURREALISMO se inició en París en 1924 con la publicación del “Primer Manifiesto”. En la pintura se vieron dos vertientes, el *Automatismo* y el *Onirismo*. En el primero, los elementos del cuadro surgían del inconsciente del artista, entre sus integrantes se destaca André Masson quien produjo obras con figuras amorfas hechas con arena y pintura. Otro artista de esta corriente fue Joan Miró, cuyas características principales fueron el esquematismo y la vitalidad concretados en colores puros; “Miró, al igual que otros surrealistas, realizó también numerosos objetos de funcionamiento simbólico. En ellos se percibe claramente la influencia freudiana, así como un sutil carácter lúdico”<sup>57</sup>.

El *Onirismo*, está representado por René Magritte y Salvador Dalí. Magritte asociaba elementos dispares, en cambio, Dalí prefirió utilizar la doble figuración o hacer referencia a cuestiones obsesivas como la paranoia.

También se puede vincular con el surrealismo a Paul Klee a quien, como veremos luego, se lo relaciona con Xul Solar en varias cuestiones. Este movimiento se expandió por América Latina, especialmente México y Japón.

En el “Manifiesto Surrealista”, Luis Bretón dice: “únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna,



Amanecer, 1946

Miró

<sup>56</sup> “Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos”, Lourdes Cirlot editor, Editorial Labor, Barcelona, 1995, Pág. 98

<sup>57</sup> Op. Cit, Pág.124

se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente”<sup>58</sup>.

El arte abstracto suprimió las limitaciones tanto temáticas como materiales y aunque representó la máxima libertad expresiva, estaba atado a un lenguaje geométrico y racional. Del seno de la abstracción nació el **ARTE INFORMAL**, que liberó a la pintura de los condicionamientos geométricos, prescindiendo de mostrar formas definidas se basaba en la variación del color.

La pintura informal carecía de prejuicios, era instintiva y estaba fuera de casi toda construcción conceptual. De esta manera el dibujo y el trazo asumieron un valor decisivo.

Lo único que puede hacer válido al arte es la presencia del creador, su estilo y su trazo, que están separados de toda referencia objetiva. Esta conclusión había sido aprendida hace siglos por el arte chino. Este país basó parte de su arte en las grafías, incorporando el alfabeto a las pinturas. No era una escritura automática, pero no dejaba de ser escritura. ¿Es posible encontrar un vínculo entre este tipo de arte chino y las grafías que realizaba Xul Solar?

Para los artistas informales la escritura ha perdido su simbología semántica, permaneciendo el automatismo del signo, una escritura abstracta y libre, pero rica en alusiones y sugerencias. Este arte se transforma en una actitud personal, renunciando a ser objeto y planteando problemas que van más allá de la expresión artística. Estos cambios no tuvieron origen en la crisis de las técnicas tradicionales, sino en la incorporación de nuevas prácticas. Entre ellas se encuentran la fotografía y el cine, que se encuadran en el *Arte Cinético*. Éste tipo de arte “introdujo el movimiento en las formas estáticas de la pintura o escultura. Aunque no se lo puede enmarcar en el arte abstracto, es en éste en donde se sitúa casi exclusivamente”.<sup>59</sup>



Bara I, prova de taller, 1952

<sup>58</sup> Op. Cit, Pág.127

<sup>59</sup> CAMILLO SEMENZATO, “Historia del arte. El arte moderno y contemporáneo. Tomo 4”, Editorial Grijalbo, Barcelona. Pág 532.



Para Mondrian, lo abstracto significaba renunciar a lo emotivo, considerar al arte en sus aspectos formales. Los participantes del *Arte Cinético* buscaban el efecto óptico, sin tener en cuenta la preocupación de Mondrian, pues consideraban que el arte sólo afectaba a la visión, por lo que cualquier otra motivación estaba fuera de lugar.

Se probaron nuevos materiales y técnicas, luces y colores intensos mediante formas bien definidas. Se usaron vidrios o metales brillantes y luces artificiales; a los efectos ópticos se le agregaron los sonoros.

El arte visual (por su precisión y el empleo científico de técnicas) es la antítesis del arte informal (basado en el instinto y la improvisación); pero se relaciona con el diseño industrial. “El ritmo de la vida moderna ha impuesto la abolición de lo superfluo (...) y ha determinado una revisión de todos nuestros objetos de uso común, incluso los más tradicionales, para adaptarlos a las nuevas exigencias. El sector industrial ha absorbido una parte notable de las experiencias artísticas de nuestro tiempo”<sup>60</sup>

Otro tipo de arte es el *Arte Material*, que utiliza la materia bruta en estado primitivo. Esto tiene que ver con una necesidad de la cultura del siglo XX: retomar lo primitivo como respuesta contraria a las costumbres establecidas y alienantes.

También reapareció el *Realismo* pero ya no relacionado al socialismo soviético sino al realismo irónico del *Pop Art*, y al provocativo de ciertos sectores de la cultura europea y americana. En ninguno de estos dos casos se trata de un realismo neto, sino de un recurso que busca provocar una reflexión crítica.

En el caso de Europa se puede citar, dentro de los neodadaístas, al artista Yves Klein, quien utilizó varios métodos no ortodoxos para producir. Por ejemplo una sus obras consistió en que varias jóvenes desnudas y pintadas de azul se lanzaran sobre una tela, mientras que sonaba una orquesta de fondo. A pesar de que el *Pop Art* y *El Neodadaísmo* tienen características en común, el primero está incluido en el segundo.

Fue en el año 1957, que Richard Hamilton, en Inglaterra, describiría las características principales del *Arte Pop*: popularidad, transitoriedad,



Marilyn Monroe,

<sup>60</sup> CAMILLO SEMENZATO, “Historia del arte. El arte moderno y contemporáneo. Tomo 4”, Editorial Grijalbo, Barcelona. Pág 534.

desechabilidad, ingenio, sexualidad, artimañas y atractivos. “Debía ser de bajo costo, producido en masa, joven y resultar un gran negocio”.<sup>61</sup>

La figura indiscutible del **ARTE POP** es Andy Warhol, quien fue un representante de la cultura norteamericana de los agitados años 60.

El contexto internacional sufría la explosión de los movimientos juveniles, el hippismo, el Mayo Francés, el destape de la sexualidad y un cambio radical de ideas que ponía a los jóvenes en el centro de la escena. No era de extrañar que el arte comenzara a mostrar una rebelión contra lo establecido y renueve sus estilos y formas. Estaba naciendo un arte distinto, que lindaba en lo *falso*, en la degradada *reproducción*. Pero lo que era peor, Warhol sabía que lo que estaba iniciando sería para él un negocio, y nunca trató de negarlo: era el reconocimiento de la faceta comercial del artista.

Hay tres factores que Warhol transformó en el ámbito del arte: las convenciones sobre la unicidad, la autenticidad y la autoría de la obra. “Frente al culto del mundo interior y al idealismo de artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Clyfford Still, Mark Rothko o Barnett Newman, Warhol estaba obsesionado por lo material y lo concreto, por el objeto visible, en suma”.<sup>62</sup>

En cuanto a la provocación del arte de Warhol, su forma de vida rompía con los cánones establecidos y socialmente aceptados de los artistas de ese momento; principalmente la masculinidad. Los temas que trata en sus cuadros tienden constantemente a elevar los objetos norteamericanos, y muchos han tildado su arte como “pirata”, porque no crea, sino que reproduce. Por otra parte la revolución en este plano se debió más que nada a un cambio en los destinatarios. Ya no se trataba de arte para los intelectuales o cultos, porque Warhol producía para todo tipo de público.

Este pintor acabó con la idea del artista aislado y superior a la gente común, él se acercó a los productos de consumo masivo y desde allí reprodujo imágenes. Fue un enfrentamiento contra la elite que defendía una sola idea de arte y una única forma de contemplación; se puede decir que fue un reflejo del consumismo y del sistema empresarial estadounidense.



Turquoise Marilyn,  
1964  
Warhol

<sup>61</sup> EDWARD LUCIE-SMITH, “Movimientos en el arte desde 1945”, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979. Pág 135.

<sup>62</sup> “Grandes Pintores del Siglo XX”, Globus Communication, SA, 1996. Madrid, España. Tomo 42. Pág 2.

Funcionó como un dispositivo revolucionario en el campo del arte, provocando un cambio en la concepción de la estética, y acercando un poco más al público al mundillo “encerrado” que anteriormente era el ambiente artístico. Incluso realizó una serie de pinturas en 1962 bajo el título de “Hágalo usted mismo”, que incluían manuales para que cualquiera que le interesara pudiera pintar.

En la Exposición Universal de 1964, Warhol diseñó un gran mural para el Pabellón del Estado de Nueva York, con las fotografías de trece criminales, tratadas con la técnica de la serigrafía. Las fotos pertenecían al archivo criminal del FBI; pero produjeron tal indignación en el público que debieron ser retiradas.

También hizo varias obras que se acercaban a las cuestiones sociales de la época, como por ejemplo los problemas raciales, o el tema de la muerte, que está plasmado en varias de sus producciones. Las serigrafías muestran imágenes de accidentes automovilísticos o tragedias naturales; además Warhol se distinguió por las fotografías serigrafiadas de retratos de personajes famosos.

Otras experiencias del *Arte Pop* fueron de la mano de artistas como el estadounidense Robert Rauschenberg, quien pintó una serie de cuadros completamente blancos, donde la única imagen era la sombra del espectador. Luego se desplazó hacia la *pintura de asociaciones*, “un modo de creación en donde una superficie pintada se combina con varios objetos que están fijados a esa superficie”<sup>63</sup>

Por otra parte se encuentra el *Funk Art*, que representaba la oposición al arte impersonal de aquellos años, exaltando lo grotesco, lo complejo, lo aparente, la sexualidad, etc. Muchas de las imágenes más alarmantes de la década del 60 pertenecieron a esta corriente.

Esta tendencia sucedió al *Pop Art*, y se basaba en la reproducción de una imagen de la manera más realista posible. El artista no se acerca directamente a la realidad, sino que imita lo que vería una cámara fotográfica.

La figura más destacada de la transición hacia el *HIPERREALISMO* fue Malcolm Morley quien comenzó copiando las imágenes de folletos, intando

---

<sup>63</sup> EDWARD LUCIE-SMITH. “Movimientos en el arte desde 1945”, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979. Pág 123.

el cuadro área por área. Los artistas que pertenecieron específicamente a esta corriente fueron Richard Estes -cuyas obras reproducían de forma milimétrica las calles de Nueva York- y Ralph Goings.

La idea del **ARTE CONCEPTUAL** se separa de la necesidad de definir cómo debe ser una obra de arte.

La obra de Panamarenko constituye la mera observación de una situación dada; inventaba máquinas voladoras, pero lo importante para él no era que funcionaran sino que el espectador pudiera contemplarlas. Una crítica que puede realizarse sobre estas producciones, es que solo llevan a cabo una demostración de las leyes físicas.

En cuanto a los **ENTORNOS**, se transforma un espacio determinado de tal forma de que nadie, dentro de la habitación, pueda ver la obra en su totalidad. El concepto de *Entorno* es anterior a la década del 70. Con el *Pop Art* el medio ambiente obtuvo especial importancia, lo que llevó a los artistas a la reproducción literal de la realidad.

“Lo más importante de todo era la creciente insistencia de que todos los sentidos del espectador debían comprometerse, que la obra de arte debía ser considerada no tanto como objeto para ser tomado y retenido, sino como mecanismo para producir una sensación particular, o una serie de sensaciones”.<sup>64</sup>

Ya no importaba de qué se trataba una obra, sino cómo se debe reaccionar ante ella; la mirada deja de ser objetiva, transformándose en subjetiva.

El **Happening** tuvo su auge en Norteamérica a fines de la década del 50 y principios de los 60, aunque habían existido experiencias previas en todo el mundo llamadas *presentaciones teatrales*. Se caracterizaban por extender la sensibilidad artística, por medio de la incorporación de sonidos, tiempos, gestos, sensaciones y olores. El papel de espectador, a quien se le brindaba simultáneamente varias experiencias sensoriales, era el de organizar estos elementos en la recepción.

El *Happening* más recordado fue *El accidente automovilístico*, de Jean Dine, en 1960. En Europa estas experiencias fueron más abstractas e intelectuales, menos específicas, y se referían a situaciones límites. La

---

<sup>64</sup> EDWARD LUCIE-SMITH, “Movimientos en el arte desde 1945”, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979. Pág 266.

intención era volver a una situación de rebeldía contra lo establecido en la sociedad.

Las obras más agresivas pertenecieron al Grupo Viena, en Austria, conformado por Hermann Nitsch, Otto Müller, Gunther Bruce y Rudolph Schwarzkogler, quienes realizaron producciones sadomasoquistas. Rápidamente estos eventos fueron disminuyendo en número y reemplazados poco a poco por el teatro experimental.

El *Arte Conceptual* espera que el público elabore una respuesta observando al creador constantemente en su proceso de pensamiento. El siglo XX ha traído nuevos medios de expresión y desplazado la atención desde la obra de arte hacia el artista.

## EL ARTE ARGENTINO

Aplicaremos en este recorrido del arte argentino el mismo criterio cronológico que en el contexto internacional. Comenzaremos con el período de finales del siglo XVIII, con la llegada de artistas extranjeros a lo que sería posteriormente el territorio argentino.

Desde 1776, en el Virreynato del Río de la Plata, los temas del arte predominantes se referían a lo devoto: vírgenes, santos, iglesias. Los artistas eran europeos y extendieron por América la “Real Academia de Nobles Artes de España”, primera escuela de dibujo.

A comienzos del siglo XIX, la cultura sufrió transformaciones. Llegaron al Río de La Plata pintores europeos, algunos que viajaban y reflejaban las costumbres del interior del país y otros –italianos, franceses– que se dedicaron al retrato de próceres, la acuarela y la litografía de costumbres<sup>65</sup>.

Siguiendo esta tradición de influencias europeas surgieron los primeros pintores argentinos: Carlos Morel, Fernando García del Molino, Juan L. Camaña, Antonio Savellera y Prilidiano Pueyrredon. En 1829 se realizó en Buenos Aires la primera exposición de arte.



Las parvas, Malharro

---

<sup>65</sup> Ellos eran: Pedro Benoit, Carlos Pellegrini, Juan Felipe Goulu, José Murature, Amadeo Gras.

Tras la Batalla de Caseros, arribó al país una nueva camada de pintores europeos, que se convirtieron en los primeros maestros de la Generación del '80. Ya conformado el Estado Nación, en el año 1880, nació la Sociedad Estímulo de Bellas Artes<sup>66</sup>. En ese momento fue cuando se iniciaron migraciones de artistas rumbo a Europa.

En la década de 1890 se crearon El Ateneo y La Colmena, dos asociaciones de grupos de artistas y en 1896 se abrió el Museo Nacional de Bellas Artes.

El arte se inauguró en el siglo XX con aires renovadores, de la mano de Martín **Malharro** (1865-1911) quien se considera un artista clave del desarrollo de la pintura nacional. Para el historiador Aldo Pellegrini, Malharro fue quien introdujo el *Impresionismo* en la Argentina con un toque personal; por su parte, Jorge López Anaya lo nombra iniciador del “misticismo visionario”<sup>67</sup>.

En este período muchos artistas volvieron al país revalorizando los aspectos regionales en sus obras. Así nació el Grupo Nexus<sup>68</sup>, que finalizó su actividad en 1910, con la Exposición Internacional del Arte del Centenario.

Por primera vez, apareció un movimiento de artistas opositores al regionalismo y nacionalismo de la Academia de Bellas Artes. Ellos eran Pablo **Curatella Manes**, Antonio Sibellino, Luis Falcini, Ramón Silva, entre otros. Todos seguidores de Malharro.

Durante los primeros años del siglo, se expandió la idea de un “nuevo arte” que rompiera con el legado del siglo XIX. Hay muchas versiones con respecto a la clasificación de artistas en esta etapa. Aldo Pellegrini destaca aquellos influenciados por la “Escuela de París”, y los ubica como los fundadores de la primera vanguardia argentina. Este grupo recibió la ayuda de la “Asociación Amigos del Arte” que promocionó fervientemente el arte moderno. Entre ellos Emilio Pettoruti con su experiencia cubista, Juan Del Prete, Antonio Berni, Lino Eneas **Spilimbergo** y Xul Solar, considerados los más importantes.



Figuras, 1937

Spilimbergo



<sup>66</sup> En estos años se iniciaron Ernesto De la Cárcova, Eduardo Schiaffino, y Eduardo Sívori.

<sup>67</sup> JORGE LÓPEZ ANAYA, “Arte argentino. Cuatro siglos de historia”. Ed Emecé Arte, Bs As 2005. Pág 146.

<sup>68</sup> Lo conforman: Fernando Fader, Cesáreo Bernardo de Quirós, Pío Collivadino, Jorge Bermudez, Carlos Pablo Ripamonte, entre otros.

## Emilio y Alejandro

Para López Anaya Emilio Pettoruti y Xul Solar son los dos mayores exponentes del arte nuevo. Pellegrini considera que la llegada de estos artistas representó el inicio de la vanguardia en el país, generando “reacciones violentas de una crítica y un medio no preparado para un cambio tan radical de sus hábitos estéticos”<sup>69</sup>.

Pettoruti nacido en la ciudad de La Plata en 1892, fue becado a estudiar en Italia. Allí se vinculó al *Futurismo* pero su mayor adhesión fue hacia el *Cubismo*, en efecto conoció a Juan Gris (exponente del cubismo sintético). Fue el primer argentino en pintar abstracciones y su composición pictórica se caracteriza por el equilibrio entre la geometría del cuadro y la experiencia del mundo. En 1916 conoció a Xul Solar en Florencia con quien regresó a Buenos Aires ocho años después.

En octubre, en la Galería Witcomb, realizó su primera exposición cubista. La repercusión fue escandalosa y aceptada sólo por el sector más progresista. Sus temas recurrentes fueron los arlequines, soles, copas, botellas, sifones, manteles; prima un “espacio metafísico”. Tuvo muchos adeptos pero también trabas y dificultades por su arte innovador. Finalmente volvió a París, donde murió en 1971.

Mientras que para Jorge Romero Brest, Emilio Petturuti figura como uno de los artistas “más valiosos”, para Pellegrini “realiza un academicismo cubista de buena factura pero de escasa calidad creadora (...) que nada aportan a la plástica moderna (...) Se ha sobrevalorado su calidad de pintor”<sup>70</sup>.

El caso de Xul Solar es emblemático, ya que ha resultado para la mayoría de los teóricos difícil de encuadrar en una corriente específica. Aldo Pellegrini lo describe como realizador de una “figuración fantástica muy personal”<sup>71</sup>, y también lo vincula al *Surrealismo*. “En la pintura le tocó a Xul Solar ser el único de esa generación que exploró zonas más arriesgadas y no cedió nunca a la búsqueda de nuevas expresiones (...) El de Xul Solar es el arte de un visionario, arte que no puede medirse con los patrones que se usan comúnmente para los otros artistas”<sup>72</sup>.

El acordeonista,

Curatella Manes



Midi in hiver, 1964

Pettoruti



<sup>69</sup>ALDO PELLEGRINI, “Panorama de la pintura argentina contemporánea”. Paidós, Bs As, 1967. Pág 24.

<sup>70</sup>Op. Cit. Pág 27.

<sup>71</sup>Op.Cit. Pág 25.

<sup>72</sup>Op.Cit. Pág 25,26.

Por otro lado Romero Brest no lo encuadra dentro de ninguna corriente aseverando por ejemplo que en Argentina no existió el *Surrealismo*, y lo define como un artista poético y humorístico. López Anaya, por su parte lo relaciona con Klee, caracterizando su obra como “antimaterialista de carácter utópico, como expresionismo espiritualizado”<sup>73</sup>, que crea construcciones arquitectónicas de sentido místico.

Ambos pintores encontraron el apoyo en el grupo de la revista “Martín Fierro” que llevaba como estandarte la idea de la nueva sensibilidad y comprensión.

## OTROS ARTISTAS MODERNOS

López Anaya asegura que en Argentina “no existió una vanguardia artística como las que surgieron en Francia, Italia, Alemania, Rusia y Holanda, hubo un vanguardismo atenuado que en los años ‘30 centró su renovación en el retorno al orden”<sup>74</sup>; en este sentido reconoce una importancia especial al “Grupo de París”. El mismo lo conformaban Aquiles Badi, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner, Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, entre otros. Con diferentes variantes buscaban en sus cuadros orden, equilibrio y simplicidad. Estaban ligados al *Poscubismo* y la pintura metafísica.

**Berni** nació en 1905 y estudió becado en Europa; era muralista, ilustrador, grabador y escenógrafo. Allí conoció el *Cubismo*, a Marinetti, el *Surrealismo* francés y hacia 1930, en Argentina se volcó hacia el *Realismo crítico* –combativo, ligado al desarrollo de la sociedad-, también denominado *Realismo Socialista* o *pintura narrativa*. Creó dos personajes símbolo de denuncia social, Juanito Laguna y Ramona Montiel. Romero Brest lo califica como *Neorrealista* y cercano al *Neorromanticismo*. Sus últimas obras son de carácter religioso y según Pellegrini es uno de los mejores grabadores del mundo. Se lo relaciona con Enrique Policastro, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino.



Desocupados, 1934



<sup>73</sup> JORGE LÓPEZ ANAYA, “Art argentino. Cuatro siglos de historia”. Ed Emecé Arte, Bs As 2005. Pág 187

<sup>74</sup> Op. Cit, Pág 204.



Juan **Batlle Planas** (1911) se acercó al *Surrealismo* de Berni. Trabajó imágenes de alucinaciones, fantasmagóricas, collages; indagó en la energía del ser, en Wilhelm Reich, conceptos yogis, parapsicología y comunicación a través de otros sentidos, poderes ocultos, meditaciones astrológicas y terminó cercano a la *Abstracción*. Otros lo definen como *Neorromántico* (obra *Profetas*) con un breve período surrealista a partir de su exposición *Radiografías paranoicas* o *Serie tibetana*.

Años después, en 1969 Aldo Pellegrini organizaría la muestra "Surrealismo en Argentina", reuniendo artistas cercanos a una pintura metafísica, desde Xul Solar hasta los últimos discípulos de Batlle Planas: Roberto Aizemberg, Guillermo Terrier, Julio H. Silva, etc.

Spilimbergo (1896-1964) estudió en París con André Lothe. Se lo relaciona con el movimiento de *Metafísicos italianos* modernos, aunque Pellegrini reconoce elementos que lo aproximan al *Surrealismo*. Fundó lo que se llamó "La geometría secreta de la pintura", que le sirvió para regular la composición. Finalmente se dedicó intensamente a la docencia.

Horacio Butler (1897) trató principalmente temas de la vida de familia, naturalezas muertas a través de una estructura ornamental con reminiscencias cubistas. Por su parte Juan Del Prete, estuvo en París simultáneamente al grupo argentino, pero sin integrarse. Realizó la primera muestra figurativa en Argentina. En 1945 realizó una exposición *futucubista*, es una "pintura figurativa que mezcla una geometrización de origen cubista con un tratamiento del color y de la materia muy libre"<sup>75</sup>.

A Raquel Forner (1902), Pellegrini la relaciona con el movimiento *Neorromántico*. La temática que planteó involucra los problemas del hombre de su tiempo a través de figuras dramáticas y violencia del color. Según el autor realiza pinturas de premonición. Anaya agrega que sus temas son de índole apocalíptica aunque no especifica su adhesión a alguna corriente.

Dentro de los neorrománticos, aparece Raúl **Soldi** (1905) quien expresó ideales alejados del mundo terrestre cumpliendo la característica propia de esta corriente, que recurre a la imaginación evadiendo la realidad.

Considerado como artista independiente pero formado en París con Maurice Denis, Alfredo **Guttero** (1882-1932), fundó el "Taller Libre de Artes

El mensaje, 1962



La hamaca, 1933

<sup>75</sup> Op.Cit Pág 219.



Plásticas” junto con Forner, Pedro Domínguez Neira y Bigatti. Tenían como objetivo la difusión de la enseñanza de nuevas técnicas. También fundó el “Nuevo Salón” que intentaba promover a los artistas nacientes.

Dentro del llamado **REALISMO SOCIAL**, que se inició con las tendencias de los años ´30, se encontraron artistas que creían “en el arte como posibilidad de expresión no sólo de un contenido social sino convertirse en mecanismo de difusión de ideas que aboguen por la anulación de la diferencia de clases”<sup>76</sup>. Era este un arte entendido como militante y comprometido que generó polémica en el mundo de la cultura. Fueron influenciados por los reconocidos muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, especialmente Spilimbergo, Berni y Juan Carlos **Castagnino**.

El Movimiento Espartaco se creó en 1957 con la intención de renovar la pintura social. El grupo conformado por Ricardo **Carpani**, Esperilio Bute, Juan Manuel Sánchez, entre otros, tenía como lema “dejar de lado todo dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial”<sup>77</sup>. El grupo se disolvió con la separación de Carpani y Bute.

Entre los años 1939 y 1940 nació el grupo de artistas eclécticos Orión conformado por Alberto Atalef, Luis Barragán, Vicente Forte, Luis Seoane, Juan Fuentes, Antonio Miceli, Orlando Pierre, Leopoldo Presas, entre otros. Aldo Pellegrini ubica a este grupo dentro de una “generación intermedia”, denominada así por su falta de definición dentro de una corriente artística. Esto les generó una mala recepción del público y la crítica. Al mismo tiempo se caracterizaron por haberse formado en las escuelas de Bellas Artes. Al grupo Orión se lo vincula con la estética surrealista.

En 1942 los artistas comenzaron a inclinarse hacia la *Abstracción geométrica*. Uno de los mayores inspiradores de esta corriente fue el uruguayo **Joaquín Torres García**, que se basó en una geometría intuitiva y espiritual rescatando las raíces aborígenes. Creó el *universalismo*

Oda, 1932  
Guttero



Amantes, 1956  
Carpani



<sup>76</sup> ALDO PELLEGRINI, “PANORAMA DE LA PINTURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA”. Paidós, Bs As, 1967. Pág 42

<sup>77</sup> Op.Cit. Pág 46

*constructivo*<sup>78</sup>, y el mapa de América con el norte invertido. Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Edgar Bayley, los uruguayos Rhod Rothfus, Carmelo Arden Quin, el poeta Alberto Hidalgo, el psiquiatra Ramón Melgar, el psicoanalista Pichón Riviere, son algunos ejemplos de los artistas que se inclinaron hacia esta tendencia.

Fue con la revista "Arturo" en 1944 que se generó un desarrollo coherente del arte geométrico. Se volcaron al arte no representativo; su lema era *ni expresión, ni representación, ni simbolismo. Invención*. Un año después Quin y Maldonado crearon la Agrupación Arte Concreto-Invención; en 1946 el Manifiesto invencionista, que declara enemigos al *Surrealismo* y al *Romanticismo* y la revista "Invención arte-concreto". A diferencia de Torres García, estos artistas rechazaban lo espontáneo y creían en una invención más científica y analítica. Buscaban elementos perceptivos comunes a todos los hombres con una alta calidad, para lograr una comunicación más eficaz. Su aspecto revolucionario fue el acento sobre la energía.

Por otro lado Quin y Kosice fundaron el Movimiento Madi, que realizaba muestras colectivas hasta el año '47 que el grupo se subdividió. Kosice fue el creador de proyectos científicos, tecnológicos y utópicos. En los años '60 elaboró su *Ciudad hidroespacial*: una urbe habitable suspendida en el espacio sobre el Río de La Plata. Este grupo sí creía en la intuición espontánea en el trazo. Es inevitable encontrar una relación entre esta obra y *Vuel Villa* de Xul Solar, donde también se plantea una ciudad flotante que sobrevuela la tierra.

Otro artista de la época, Lucio Fontana, creó el *Manifiesto blanco*, germen del *espacialismo* que desarrollaría después en Italia.

En 1948 el Salón "Nuevas realidades" reúne a los artistas abstractos, mientras que Raúl Lozza se separa del Grupo Arte-Invención y funda el *Perceptismo*<sup>79</sup>. Quin, en París reorganizó el grupo Madi y Maldonado reunió a artistas concretos como Lidy Pratti, Iommi Girola y Hlito.

En 1952 Aldo Pellegrini convocó a varios de estos pintores abstractos y concretos para realizar una serie de exposiciones que resultarían en el grupo Artistas modernos de la Argentina; se disolvió en el '54 con la partida de Maldonado.

---

<sup>78</sup> Universalismo constructivo es: cubismo, o sea geometría más neoplasticismo, que es lo mismo que estructura más surrealismo, dando por resultado la espontaneidad.

<sup>79</sup> El perceptismo: se basa a la concreción del sentido por parte del contemplador.

A mediados de la década del '50, algunos artistas argentinos se inclinaron por una abstracción ya lejos del *Constructivismo*, más libre, cercano al **INFORMALISTA**. Marcel Duchamp fue el primero en proponer el principio de elección del artista como fundamento de la creación. Dicha corriente se caracterizó por tratar las problemáticas del hombre desde lo emocional, impulsivo, viendo los deseos y la imaginación, lo no- racional. Se basaba en una descarga creadora sin autocontrol. Se distinguía además por una abstracción lírica, tachismo, y pintura sónica, gestual y matérica. Surgió en Europa y Estados Unidos y se difundió rápidamente avasallando la pintura reflexiva.

Los artistas más destacados de esta tendencia fueron Kenneth Kemble y Alberto Greco, aunque el desencantamiento llevó a este segundo a alejarse hacia el *Arte vivo*. Se realizó la primera muestra del movimiento informalista también con Clorindo Testa, Kasuya Sakai y Mario Pucciarelli. Dentro de este contexto se formaron varios pintores que luego derivaron en otras tendencias, como Marta **Minujín**, Fernando López Anaya y el grupo vanguardista Sí, de La Plata. Después de la época entusiasta del *informalismo* en 1960 se agotó, catalogado por Pellegrini como arte intrascendente y superficial, además que “se convirtió en un maquinismo absolutamente desprovisto de todo carácter humano”<sup>80</sup>.

Como señal de bronca, al ver que muchos de sus rasgos eran imitados, los primeros informalistas organizaron la exposición de “Arte destructivo”. Fue una muestra colectiva sin identificaciones de autor, donde su hilo conductor era el desastre. Aplicaba mecanismos de liberación para los jóvenes.

Derivado del informalismo, Rubén Santantonin y Emilio Renart desarrollaron obras artesanales en rechazo al mundo tecnológico y al consumismo; el segundo trabajó en su concepto de *integralismo* (unir, asociar escritos, investigaciones, inventos, obras plásticas). Este aspecto de integración de disciplinas, aunque no tenido en cuenta por la crítica, nos recuerda a la forma característica de Xul Solar, quien conjugaba en sus obras plásticas arquitectura, filosofía, escritos, visiones, etc.



12 meses, 1989

<sup>80</sup> ALDO PELLEGRINI, “Panorama de la pintura argentina contemporánea”. Paidós, Bs As, 1967. Pág 78

En 1960 la orientación que obtuvo mayor apoyo crítico fue la *neoabstracción geométrica* de Víctor Magariños, Anselmo Piccoli, María Martorell e integrantes del grupo Arte generativo.

Se formó también el grupo parasurrealista Boa, que incorporó el *Informalismo gestual* y automatismos. Figuraban como miembros Marta Peluffo que realizaba formatos de realidad imaginarios, u Osvaldo Borda con collages, robots y seres ultraterrestres. En 1958 realizaron la revista *Boa*, fundada por Julio Llinás.

En los años '60, *posinformalismo*, irrumpieron nuevas opciones de la pintura figurativa. Este *neofiguratismo* se trataba de una figuración evolucionada a tendencias abstractas, que surgieron como resultado de una reacción a la *abstracción geométrica*. Sus primeras manifestaciones se remitieron a las vanguardias europeas, que sostenían la idea del uso de la imagen sólo en su aspecto de signo y no como reproducción. Recuperaron la figura humana desde una ruptura de límites entre la *abstracción* y la *figuración*. Sus principales exponentes fueron Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Maccio, Luís Felipe Noé, Antonio Seguí, etc.

También en esos años surgió el *cinetismo* a partir de estructuras visuales centradas en la cuestión del movimiento y la luz. Los artistas consideraban que era un paso natural experimentar con dichos temas en el arte en un mundo que adquiría velocidad. Los pioneros en este campo fueron Alexander Calder en plástica con movimiento y Laszlo Mohdy Nagy con trabajos en relación a la luz.

El Grupo *Recherche d'art visuel*, formado por artistas argentinos en París, intentó modificar las tradicionales relaciones entre el artista, el espectador y la obra de arte para otorgarle un papel activo al público. Lo conformaban Kosice, Verdaneza, De Marco, Tomasello, y tres artistas formados en Argentina: Julio Le Parc, Francisco Sobrino y Horacio Rossi. Víctor Vasarely también adhirió a esta tendencia y planteó un arte más abierto con participación de los espectadores. Propuso ideas que desmitificaban al artista individual y aspiraban a un arte de proyección social. A sus obras las llamó "investigaciones" desinteresado en la eternidad de las producciones.

A partir de la década del '60, la múltiple organización de concursos y bienales privadas produjo el patrocinio de nuevos artistas. En Buenos Aires se sintonizó con las manifestaciones **POP** de Estados Unidos, aunque

según Pellegrini, no con mucha fuerza. El autor rescata a Marta Minujín y a Rubén Santantonin como los mayores representantes de esta tendencia, así como otros creadores de objetos libres o imaginarios.

Minujín (1940) sostenía que todo es arte, que el arte es para divertirse, feliz, entendible. Realizó happenings o arte de la actitud, que siendo una prolongación del *pop*, tenía implicancias promocionales o publicitarias, e incluía un gran exhibicionismo personal. Salvador Dalí, y antes Yves Klein y su discípulo Piero Manzoni, figuran entre los nombres fundadores.

Con estos nuevos sucesos del mundo artístico y la creciente vinculación con el consumo, comenzó a hablarse sobre la muerte del arte, ya que predominaba lo comercial por sobre lo espiritual.

Alberto Greco es el primer argentino en realizar un happening “vivo-dito”, inspirado por Klein. Revalorizó como arte lo que encontraba en la calle. No se ocupaba en transformar eso que encontraba, sino simplemente de mostrarlo. Su modalidad consistía en intervenciones urbanas. Greco, por ejemplo, en 1963 realizó un *momento vivo-dito* en el metro desde Sol a Lavapies, donde firmó gentes-situaciones-cabeza de cordero y todo cuanto consideraba obra de arte. “Miren señores aquí estamos en un acto vivo de pinturas (...) El arte vivo-dito es la aventura de lo real que sale a la calle”<sup>81</sup>.

Los *Ingenuistas*, en general, tenían una educación plástica completa. Su particularidad era poseer una visión inocente del mundo pero de una impecable calidad plástica. Norah Borges (1901), educada en Suiza, pintaba ángeles, niños y personajes seráficos. Susana Aguirre (1897), discípula de Badi y Butler tenía como tema fachadas de residencias antiguas. Primaldo Mónaco realizaba rostros puros e infantiles y Juan Eichler escenas populares pero retratadas con magia.

Los *ingenuos* se distinguían por una rusticidad y originalidad en ornamentaciones. Esta tendencia fue rica en Francia y Estados Unidos, sin embargo Estanislao Guzmán Loza y Casimiro Domingo fueron artistas destacados. El primero fue apreciado por Pellegrini por su extrañeza y sabiduría así como por su aplicación soberbia del color. Domingo era un zapatero que decía estar guiado por un espíritu al realizar sus pinturas.

---

<sup>81</sup> JORGE LÓPEZ ANAYA, “Arte argentino. Cuatro siglos de historia”. Ed Emecé Arte, Bs As 2005. Pág 367

Sus temas recurrentes tenían apariencia de pesadilla, laberintos, rostros deformados, etc.

El *espiritualismo* tuvo relación con las corrientes anteriores, pero se diferenció por la intensidad, profundidad y dramatismo. Ejemplos son Juan Antonio Ballesteros Peña, que gran parte de su obra fue de inspiración religiosa; Leonor Vasena, que mostraba un mundo psíquico doloroso y Angel Alberto Fadul, que pintaba figuras aisladas en espacios inquietantes. Todos en sus obras plasmaron una sensación espiritual y mística. ¿Podrían relacionarse estas temáticas pictóricas con la obra de Xul Solar?



Ombu rojo, García Uriburu



El Puño  
Nicolás García Uriburu

## DE LOS '70 A la actualidad

Dentro de ésta década es interesante el trabajo de Nicolás **García Uriburu**, quien desarrolló el arte en el paisaje real, denunció el antagonismo entre naturaleza y civilización y difundió mensajes latinoamericanistas. También se destacaron Carlos Ginzburg, Liliana Porter, Marie Oresanz y Roberto Elia. Este último, que en 1979 expuso individualmente por primera vez. Mantenía interés por el esoterismo, budismo zen, la cábala, la alquimia, las interpretaciones ocultas y los mitos. Era afín a artistas como Borges, Cortazar, Duchamp, Raymond Roussel, Beuys y Xul Solar.

En la década del '80 se hablaba del redescubrimiento del placer de pintar, en este sentido surgieron dos colectivos: Nueva Imagen (José María Garófalo, Guillermo Kuitca, Martín Reyna, etc) y Grupo Babel (Eduardo y

Héctor Médici, Gustavo López Armentío, etc). Hacia finales de los ochenta, el Grupo de la X fundó el *Antiexpresionismo*, entre los que lo constituyeron están Carolina Antoniadis, Pablo Siquier, Juan Papparela, Enrique Jezik, etc.

En 1991 el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, presentó la exposición “La escuela del sur. Torres García y su legado”. En ella había obras de once pintores argentinos, entre ellos, Marcelo Bonevardi, César Paternosto y Alejandro Punte. Estos tres se dedicaron especialmente a la recuperación de la identidad latinoamericana y de la cultura incaica.

En este período surgieron muchas artistas mujeres: Liliana Maresca, Marcela Moujan, Marta Ares, Graciela Harper, etc. Algunas optaron por la vía del objeto en dimensión metafórica y simbólica. Por ejemplo **Fabiana Barreda**, quien en 2004 expuso fotografías bajo el título “Proyecto hábitat: utopía y reconstrucción”, incluyendo el proyecto *Fachada Delta* de Xul Solar.

En los noventa el arte argentino mostró sucesivas caras. Por un lado se formó en La Plata el Grupo Escombros, cuestionando los problemas más urgentes de la sociedad argentina; pero por otro lado también surgió el arte débil, light, rosa, kitsch. Dentro de éstos figuraron Marcelo Pombo, Feliciano Centurión, Karina El Azem y Benito Laren, que, según dicen, plagió una obra de Xul Solar en idioma kitsch.



Proyecto hábitat, 2004





Barreda

## *Sol en sagitario*



Retrato sagitaria, 1951

Xul Solar

Alejandro Schulz Solari nació el 14 de Diciembre de 1887 en San Fernando, provincia de Buenos Aires. Esta ciudad pertenece al Delta del Paraná, está pegada al Tigre y al norte de la Capital Federal.

El Delta pasó de ser un pantano inútil a convertirse en una selva de frutales, verduras y leña. Todo esto gracias al trabajo de los inmigrantes que llegaron al país en las últimas décadas del Siglo XIX; entre ellos vascos, suizos, polacos, italianos, alemanes. Construyeron puertos, canales para drenaje, comisarás, enfermerías, escuelas.

Alejandro era hijo de inmigrantes. Su padre, Emilio Schulz Salles (1853-1925) era de Riga, Letonia; y su madre, Agustina Solari (1865-1958), había nacido en la ciudad de Zoagli, en la Liguria italiana. Riga era una ciudad sobre el Báltico y estaba invadida por distintas influencias lingüísticas, culturales y políticas. El alemán era la lengua de los ciudadanos cultos y, por lo tanto, el idioma legado por Emilio a Alejandro.

El multilingüismo también llegó al joven argentino a través de su madre. Los Solari hablaban toscano y xeneixe. Don Agustín Solari arribó a la Argentina representando firmas italianas relacionadas con seguros. Al poco tiempo de estar en el país, vinieron a reunirse con él sus dos hijas: Clorinda, la mayor y Agustina.

Emilio Schulz, ingeniero, se asoció con Solari para instalar una fábrica de cervezas y refrescos. En 1885 el joven Schulz se casó con Agustina Solari. Dos años más tarde nació Alejandro, su familia quedó compuesta por papá Emilio, mamá Agustina y su tía Clorinda. El niño creció en las islas, pescó y navegó los ríos de la ribera. También disfrutaba del viaje en tren desde San Fernando a Buenos Aires.

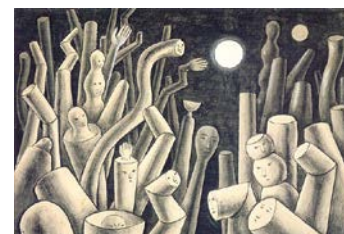
La fábrica de bebidas no sobrevivió a la muerte de don Agustín en 1892, pero Emilio siguió trabajando como ingeniero en Rosario, Cañuelas, Brasil y en la municipalidad de Buenos Aires.

Cuando Alejandro tenía tres años nació una hermanita, llamada Sara, pero murió de tífus en 1894, con apenas cuatro años de vida. Desde entonces, tanto Emilio como Agustina y Clorinda apoyaron e incentivaron cada pequeño proyecto del niño, que producía muchas esperanzas en ellos. La tía registraba cada uno de los momentos importantes en un cuaderno que hoy representa el mayor archivo sobre su niñez.

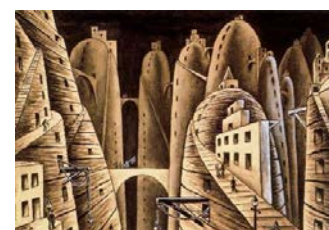
Cuando comenzó ir a la escuela, Alejandro se hizo amigo de un chico mayor que él llamado Herminio, que pintaba, componía y tocaba música, escribía poesía, recitaba y actuaba en los teatros de aficionados. Pero lo más significativo era que inventaba objetos insólitos que fascinaban a Alejandro.

En 1901 comenzó la secundaria en el Colegio Nacional de Buenos Aires, en el barrio norte. La familia se mudó a la capital porteña para evitarle el viaje en tren al chico. Cuatro años más tarde, ingresó a la escuela de Arquitectura pero sólo cursó dos años, hasta 1907. Luego, fue empleado de la Municipalidad, también estudió violín hasta que se dislocó el hombro y tuvo que interrumpir sus prácticas con este instrumento.

En 1910 se hizo amigo del tanguero Juan de Dios Filiberto y comenzó a frecuentar los cafés y lugares de bohemia artística. Buscó la forma de ganarse la vida: leía, pintaba, escribía. Otra actividad de Alejandro fue recortar artículos e ilustraciones de diarios y revistas: información de los pueblos de Oriente y África, esculturas de dioses egipcios, personajes históricos, seres fantásticos, imágenes de artistas, esculturas, etc.



Casi Plantas, 1946



Ciudad y abismos, 1946

Yul Solari

Un hecho significativo fue que Emilio Schulz empezó a trabajar en la Penitenciaría Nacional, una cárcel construida con ideas positivistas y dedicada a la recuperación del penado mediante el trabajo y la dignidad. Alejandro también realizó tareas allí en 1905/06. En ese mismo edificio, José Ingenieros dirigía el Instituto de Psiquiatría Criminal; varios de sus libros estaban en la biblioteca personal del más joven de los Solari.

Es posible relacionar la estructura de la penitenciaría con varias obras de Xul Solar, como *Ciudad y abismo*, *Casi plantas*, *Muros y escaleras*, *Templo*. En todas ellas, aparecen altísimos muros y torres, largos caminos, recorridos zigzagueantes de almenas, personajes anónimos, que recuerdan la vida de aquella cárcel.

Alejandro escribió en su diario personal que quería fundar una nueva religión sobre su arte y crear un mundo para sus seguidores. Según Mario Gradowczyk, en esos escritos “Xul menciona la existencia de doce pinturas y un poema dramático y musical –desconocidos-, la esperanza de un empleo que no llega (...), enfermedad, llanto, orgullo, fracaso, amor, cadenas, lucha, tristeza, muerte –y también la vida-, deseos estrangulados, la soledad, el desengaño, aspiraciones espirituales, hermanos, hijos, mundo; un destellante pantallazo de sus sufrimientos e ilusiones”<sup>82</sup>.

Al joven lo invade una crisis espiritual profunda:

*“¿Qué son mis quebrantos siempre crecientes, que me hacen ansiar sueños profundos, olvido completo, muerte final? En luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de éxtasis y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga: ¡sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo”*<sup>83</sup>.

Gradowczyk sostiene que “con escasos recursos materiales, dispuesto a todo, Xul se embarca el 5 de abril de 1912 en el buque inglés England Carrier con destino a Hong Kong, trabajando a bordo como peón. Sin embargo debe desembarcar en Londres”<sup>84</sup>. Como se supo después, esta versión del viaje a Japón fue inventada, en una entrevista, por el mismo pintor. Alejandro se dirigía concretamente a Europa y no cruzó el océano como peón sino como pasajero.



Muros y escaleras, 1946



Nido de fénices, 1914

<sup>82</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, Pág. 15

<sup>83</sup> ÁLVARO ABÓS, “XUL SOLAR, Pintor del misterio”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, Pág. 31

<sup>84</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, Pág. 21

En su primer destino, Londres, descubrió la National Gallery, donde podía ver obras de Botticelli y Miguel Ángel. De la ciudad inglesa se dirige a Turín, donde compra el almanaque Der Blaue Reiter (el Jinete Azul), en el cual hay producciones de artistas como Vassily Kandinsky y Paul Klee.

Para ganarse la vida, vendió retratos callejeros, postales en acuarela, ilustró libros, revistas, almanaques, hizo copias en los museos, diseñó muebles, almohadones, títeres. También fue empleado de los consulados de Milán y Munich. En esta etapa, creó las obras *Nido de fénices y Paisaje con monumento*. De a poco va eligiendo su modo favorito de expresión: la acuarela.

A comienzos de 1913, llegó a París y comenzaron sus repetidos viajes a Zoagli, porque su madre y su tía Clorinda habían viajado a Europa y se instalaron en su vieja casa familiar. Gradowczyk cuenta: “Zoagli se constituye en el centro vital desde donde Xul traza, en el mapa europeo, los recorridos de la búsqueda de su afirmación espiritual y artística, alimentado por el amor y la dedicación que le profesan su tía y su madre”<sup>85</sup>.

En París, recorrió innumerables veces el gran museo Louvre donde hay cuadros de Brueghel, Caravaggio, Ribera, Manet, Delacroix. Alejandro escribió a su padre numerosas postales con paisajes europeos y a veces, alguna pintura. Todo lo que provenía del hijo, era guardado de manera minuciosa por su padre. En ellas, el artista le repetía las ansias que le generaba volver a estar juntos. Resaltan en estas cartas fragmentos como: “estoy cada vez más cansado de Europa i su civilización”, “cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa”<sup>86</sup>.

Francisco Luís Fernández fue un escritor que rescató, junto con Leopoldo Marechal, la simpatía que producía Alejandro en los argentinos que vivían en París. “Ya entonces...sabía manifestarse libre, desinteresado, inasible, extraño, tierno y misterioso, tanto en su vida (siempre un poco secreta) como en su arte, que él practicaba con voluntaria inocencia de aficionado, no por falta de personalidad sino por sobra de pureza, por un santo terror a ser víctima de la más leve deformación profesional”<sup>87</sup>.



Paisaje con monumento,  
1914



Ángel, 1485

<sup>85</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, Pág. 21

<sup>86</sup> ÁLVARO ABÓS, “XUL SOLAR, Pintor del misterio”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, Pág. 67

<sup>87</sup> Op. Cit, Pág. 48

En 1916, conoció a Emilio Pettoruti en Florencia y comenzaron una amistad que duraría décadas. Ambos compartieron prácticas de aprendizaje y maduración y también la experiencia de sufrir hambre. En esa ciudad italiana, el mundo oculto estaba presente en las raíces esotéricas de Dante y en muchos artistas como Botticelli. Allí, Alejandro deslumbró por su formidable sabiduría idiomática, su erudición y sus inquietudes ocultistas. También pudo encontrarse con los artistas futuristas quienes exaltaron la ruptura con los valores tradicionales. Por ejemplo, Papini, de quien el pintor argentino poseía muchos libros.

Alejandro atravesó tres ciudades con impulso ocultista: la Florencia de Dante, que era miembro de una sociedad secreta, la Fede Santa, de inspiración templaria; el Londres que albergó a William Blake, ilustrador de la Divina Comedia (libro reconocido con contenido esotérico), también a Butler Yeats, Aleister Crowley y T. S. Eliot. El tercer lugar, fue el Munich de Goethe, Carl Jung, Paul Klee y Rudolf Steiner. Alejandro aprendió que lo esotérico (oculto) es independiente de cualquier religión exotérica (evidente), pero no necesariamente ajeno. También, descubrió la importancia de los símbolos: los números, los colores, la cruz, las estrellas, la escalera, la serpiente, las banderas.

En 1917, el joven artista regresó a Zoagli. Entre 1918 y 1919 pintó *Man Tree*, una de las primeras obras en las que incorpora palabras o leyendas. Luego, viajó al encuentro de Pettoruti que estaba en Milán. Allí vivieron en una habitación y pasaron hambre a falta de trabajo, hasta que Emilio vendió distintas producciones y se alquiló un taller. Mientras Pettoruti se dedicaba exclusivamente a pintar, Solaris se ocupaba de estudiar filosofía, literatura, etnografía, historia y los saberes ocultos. En Milán, Alejandro realizó su primera exposición.

En esa misma ciudad, Según Gradowczyk, Xul inició una nueva etapa en su trayectoria marcada por su interés en la arquitectura. “Estos edificios expresan su concepción del cosmos y su pensamiento místico, a la vez que los elementos decorativos utilizados refuerzan los contenidos simbolistas”<sup>88</sup>. Una de sus mayores aspiraciones era lograr construir espacios comunales destinados a la cultura y al culto de su nuevo mundo.

En 1919 Xul viajó a Londres, donde se concentró en sus búsquedas espirituales; es uno de los momentos más misteriosos de su vida.



Man Tree, 1916

<sup>88</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solaris”, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, Pág. 40

Una carta firmada por un tal Raph dice: “hemos estado pensando en su trabajo en la lengua sudamericana y hemos concluido en que es un gran e importante trabajo...los viejos y melancólicos días de pinturas aburridas se fueron y sus hermosos y coloridos dibujos mostrarán nuevas líneas de trabajo ¡qué hermosos son!”<sup>89</sup>. Álvaro Abós piensa que el autor de estas palabras era miembro de un grupo esotérico en el que participaba Alejandro.

Helena Blavatsky fue la fundadora de la Sociedad Teosófica, que buscaba la hermandad entre los seres estudiando las religiones, investigando las leyes no explicadas de la naturaleza y los poderes psíquicos del ser humano. Helena decía haber recibido instrucción de maestros secretos que se comunicaban con ella por medio de mensajes cifrados. Xul tenía en su biblioteca libros de Blavatsky.

En Londres, Alejandro recorrió el Museo Británico, en donde se encontró una fabulosa colección de arte antiguo, occidental y oriental. Allí, se conserva muchísima información sobre el antiguo Egipto, el África occidental, México, el Antiguo Oriente Próximo, objetos de Irán, Mesopotamia y Levante.

## *En la Eeuropa esotérica*



Marina, 1939  
Xul Solar

El londinense William Blake (1757-1827) fue un artista y un hombre del secreto al que su época prefirió ignorar. Xul lo admiró por ser artesano gráfico independiente y porque utilizó la acuarela –y en especial el blanco con el uso de las transparencias- en sus ilustraciones de libros. Blake buscaba la unidad profunda del ser, buscaba una mitología.

Xul descubrió a Blake en el Museo Británico en 1919. Por esa misma época Aleister Crowley (1875-1947) residía allí también. Mago, alquimista, poeta, drogadicto, médium, ocultista, se hacía llamar a sí mismo “la bestia 666” y “el hombre más malo del mundo”. Un personaje sumamente controvertido y que –aunque su vocación era la literatura- no se lo puede definir con certeza.

---

<sup>89</sup> ÁLVARO ABÓS, “XUL SOLAR, Pintor del misterio”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, Pág. 68

También en el British Museum Xul lee de magia, alquimia y autores-filósofos, matemáticos, médicos, juristas, cirujanos e ingenieros- que disertan sobre la sabiduría y perfección de la Astrología. El Xul astrólogo prefería definirse como “catrónico”: católico y astrólogo.

En 1920 Xul realizó su primera exposición individual, junto a su amigo y talentoso escultor italiano Arturo Martini. Fue celebrado por la crítica como “una revelación”, aunque entre los visitantes hubo uno que se manifestó interesado en adquirir una de sus acuarelas, y Xul contestó: “¿Cómo? ¿Es usted coleccionista advertido y compra estas porquerías?”

1920 fue un año importante para el artista ya que exhibió su trabajo con éxito y cosechó los meses pasados en Londres. Su actividad, junto con la de Pettoruti, daba qué hablar en patria ajena, al mismo tiempo que se anticipaban las dificultades que iba a encontrar la recepción de su obra en Argentina.

Entre 1921 y 1923, Xul se trasladó a Alemania; la vida era barata y artísticamente rica. Allí lo influyeron decisivamente Carl Jung (psiquiatra, estudioso de los símbolos y del mundo interior de los hombres) y Rudolf Steiner (creador de la Antroposofía. Dejó profundas huellas en Xul en calidad de “maestro espiritual”). Fueron años de descubrimiento, en los que Xul pasó conociendo lugares (Baviera, Munich) y obras artísticas.

En esta etapa Xul pinta cuadros con símbolos, con referencias eróticas y temáticas americanistas. Prevalece el color, lo misterioso y lo fabuloso. Es ya un Xul maduro, que plasma sus múltiples búsquedas en sus obras pictóricas.

Por esa época Munich era un escenario de experimentos y vanguardias artísticas, al mismo tiempo que incubaba aventuras políticas nacidas de la masacre de la Primera Guerra Mundial. Un tal Adolfo Hitler se radica en aquella ciudad.

Alojado también en Munich, Paul Klee es considerado una influencia importante en la idea del pintor. No se sabe con certeza si se conocieron personalmente, pero muchos críticos han estudiado los nexos entre la actividad artística de ambos pintores, así como la coincidencia en sus anhelos personales y búsquedas espirituales. En Munich también era importante la obra de Kandinsky y de Hans Reichel; Xul no conoció al primero, pero mantuvo una estrecha amistad con el segundo.

En 1923 Pettoruti da un paso importantísimo para la difusión de un artista latinoamericano: consigue exponer su obra en la importante galería

Der Sturm de Berlín. Xul, por esos años estaba definiendo su identidad y con ello su seudónimo artístico (que pasó desde X, Xul Sol hasta llegar a Xul Solar). “Petorutti contó: <Mientras yo examinaba sus trabajos, mi nuevo amigo me dijo que mi nombre era un lindo nombre de pintor, y que el suyo no le placía. Le sugerí cambiarlo y nos enfrascamos en el estudio de un nombre agradable y sonoro que tuviese relación con el propio>”<sup>90</sup>

Se deduce que de las conversaciones mantenidas entre Xul y Pettoruti sobre el atraso de los artistas argentinos de la época (-Fader, Quirós y demás artistas fieles al paisaje y habitantes del interior del país) surge la decisión conjunta de regresar a Argentina.

Mientras tanto, ni la revolución ni el nacimiento del nazismo interrumpen la vida artística y las muestras en Munich. Así como 1921-1923 fueron para Xul años de inmovilidad creadora, 1924 estuvo lleno de acción. El pintor marcha a París, expone tres cuadros, y de forma imprevista se encuentra con Aleister Crowley quien le dará la “iniciación”. Esta consistiría en aprender a dominar la mente, concentrarse y experimentar visiones. De la mano de Crowley, Xul experimenta un aprendizaje decisivo en su vida espiritual.

Aunque Xul mantuvo reserva en todos los aspectos de su vida, también se conoce de su estadía en Europa que mantuvo varios romances y amores.

Gradowczyk cuenta que “aunque Xul ha encontrado en Europa un continente maravilloso para *ver i aprender cosas nuevas*, no deja de pensar en su regreso, junto a su padre, en su país (...) Se trata de un destino muy fuerte que lo liga a su destino cultural latinoamericano (...) Xul presentía, como canal de comunicación de sus visiones y los espíritus que las habitan, que su lugar de acción debería ser su país”<sup>91</sup>.

En julio de 1924, junto con Pettoruti, emprenden la vuelta hacia Buenos Aires. Fue un momento emotivo, ya que en el retorno significaba una afirmación y una esperanza muy contenidas, una apuesta por el lugar propio.

## 1924-1954

---

<sup>90</sup> Revista Quid. Año 1. Número 4. Junio – julio 2006. Pág 3. Dossier.

<sup>91</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, Pág. 70



Xul desembarca y se encuentra con un Buenos Aires quintuplicado en su población, una universidad para todos (post- Reforma Universitaria), inmigrantes, autos, prostitutas. Son años de calma presididos por Marcelo Torcuato de Alvear. En materia cultural no se vislumbraban nuevos movimientos.

Evar Méndez fue la persona clave en la inserción de Xul Solar en el ambiente cultural de Buenos Aires, siendo el fundador de la revista de actualidad sobre artes y letras "Martín Fierro". Con ésta y los artistas vueltos de Europa, las iniciativas estaban completas para transformar la cultura de Buenos Aires. Méndez también patrocinó "Proa", revista de combate literario de filiación ultraísta y minoritaria, integrada por Borges y Macedonio Fernández entre otros.

Aunque "Martín Fierro" era una revista literaria, en ella también tuvieron lugar artistas de otras disciplinas como Norah Borges, Xul, Pettoruti, Prebisch, Curatella Manes y otros, todos de actitud renovadora a ultranza, producto de una generación de artistas maduros y talentosos.

En la batuta de "Martín Fierro" tocaban Oliverio Gironde (1891-1967), Macedonio Fernández (1874-1952) y muchos jóvenes colaboradores a lo largo de la vida de la revista, entre ellos Jorge Luis Borges. En esta revista se inició la polémica entre los grupos de Florida (la redacción de "Martín Fierro" quedaba en Florida y Tucumán) y Boedo (escritores que publicaban en "Los pensadores" y revistas de izquierda cultural). Las primeras críticas favorables a la obra de Xul sin embargo, surgieron de un tal Atalaya, perteneciente al grupo de Boedo. Los boedistas tildaban a Xul como "el genio de la casa" (de Florida).

Emilio Pettoruti expuso en 1924, en el Salón Witcomb. Xul no expuso con él, pero lo acompañó y publicó una nota sobre la muestra en "Martín Fierro". La exposición desencadenó el escándalo jamás producido por un artista argentino. Dos años más tarde, Pettoruti volvió a exponer; la erupción ya había pasado. No hubo escándalo, se vendieron todas las obras el primer día de exhibición.

A pesar de la afinidad que los unía, comenzaban a notarse diferencias entre ambos artistas. Mientras Pettoruti vivía exclusivamente para la pintura, la estrategia de Xul tenía varios focos de interés y pocas exposiciones. Xul, mostraba su obra de manera gradual, en exposiciones pequeñas y marginales, cultivando un perfil cultural secundario. El medio lo recibió con una mirada escéptica a sus inventos.

## *Laprida 1212*

El padre de Xul murió el 21 de abril de 1925, a causa de un infarto; posteriormente Xul, su madre y su tía se mudaron varias veces. Entre los años 1925 y 1928 Xul vivió en una casa del barrio Belgrano, donde también vivían algunos de sus compañeros martinfierristas con los cuáles solía juntarse.

El 19 de noviembre de 1928, Clorinda Solari, la tía de Xul, adquirió un departamento en el primer piso de Laprida 1214, que sería el hogar de Xul por los próximos 35 años.

Con respecto al semanario Martín Fierro, existieron dos motivos principales que provocaron su caída. Por un lado, que varios de los jóvenes integrantes de la publicación apoyaban a Hipólito Yrigoyen para las elecciones presidenciales de 1928. Pero el editor Evar Méndez era alvearista, y en el último número de Martín Fierro (44/45) aclaraba que la revista era apolítica. Por otro lado, nunca contó con un sustento económico importante, y a pesar de los esfuerzos de Méndez, los pocos números siguientes no vieron la luz.

Desde su regreso a Buenos Aires, hasta su primera exposición en 1929, Xul se vio rodeado de escritores y pareció tener una rica vida social. A la vez, siguió pintando con continuidad. Varios paisajes de Buenos Aires, geométricos, astrales, poblaban los cuadros de Xul, y tenían un correlato literario con el Buenos Aires que recrea Marechal en su libro “Adán Buenosayres”.

Los cuadros de Buenos Aires son firmados muchas veces como B.A. Es en estos cuadros donde la ciudad de Xul muestra sus íconos gráficos-banderas, estrellas, soles, casitas con escaleras, etc. Aquí se ve la sociabilidad de Xul, todas sus anécdotas dentro del grupo martinfierrista; el artista siempre había pintado en conexión con mundos literarios y filosóficos. A partir de 1924 se puede ver a través de sus obras el mundo literario de tres escritores con los que interactuó: Jorge Luís Borges, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo.

A partir de su regreso a Argentina Xul expuso pequeñas muestras y participó en exposiciones colectivas, con el objeto de evitar un ambiente artístico aún naturalista. Simultáneamente preparó una exposición más grande y panorámica de su obra.

En 1924 Xul mostró su obra por primera vez en la capital argentina, y Atalaya lo describió como “el aporte más curioso y de una rareza no común”. Al año siguiente expuso en el Primer Salón Libre-de la Comisión Nacional de Bellas Artes y en 1926 en Amigos del Arte. En ese mismo año participó en la Exposición de Pintores y Escultores realizada en la Peña del Tortoni, un grupo artístico característico de la época. La primera fue dirigida por Benito Quinquela Martín y por Juan de Dios Filiberto. El Tortoni pertenecía al Grupo Boedo y era frecuentemente lugar de reunión de los miembros de Martín Fierro.

En 1927 Xul participó en una muestra colectiva: la Primera Exposición Permanente de Arte Argentino en el salón Florida. En el mismo año se realizó la Gran Feria VII de la Pintura Joven. En 1928 expuso en La Boca, en la Segunda Exposición de Pintura y Escultura del Ateneo Popular de La Boca.

Buenos Aires fue convulsionada en los últimos años de la década del veinte, pero Xul se mantuvo al margen. El triunfo de Yrigoyen significó el alejamiento de Borges de Martín Fierro y el fin de la revista. Poco después de las elecciones de 1928, se produjo el quiebre de la bolsa en Wall Street y el golpe de estado de 1930.

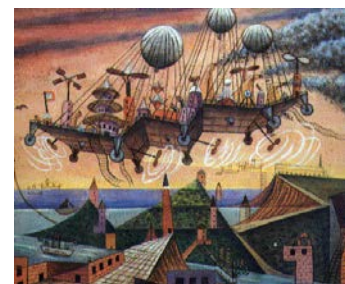
En este escenario Xul Solar no tuvo protagonismo, pero acompañó el comportamiento de Borges y de sus amigos. Cuando Pettoruti desembarcó su pintura en Buenos Aires, Xul propuso un quiebre con reivindicación nacionalista, una revolución artística insistiendo en el elemento americano.

En los cuadros de 1923, Xul ya había incluido motivos de los códices prehispánicos y dioses americanos. Tanto para Xul como para Borges, vanguardia estética va unida a restauración nacionalista y exaltación de las antiguas colonias.

En 1929 Xul inaugura en Amigos del Arte una gran exposición personal que tuvo muy buena repercusión, y en el mismo año se publicaron dos entrevistas del artista. La primera es en “Almanaque de la Mujer” y la otra en “La Nación”

Después del éxito de la muestra de 1929, Xul continuó explorando los caminos que había comenzado hacía casi dos décadas y ensayó varias formas de firmar.

En 1936 Xul pintó uno de sus cuadros más hermosos: *Vuel Villa*, que tiene mucho de mundo prodigioso de la ciencia ficción del siglo XIX. Xul mismo la describió:



Vuel Villa, 1936

Xul Solar

*“Alguien en Buenos Aires tenía ya, desde varios años algún proyecto en boceto, de una ciudad, digámosle villa, que cualquier día podría presentarse en el horizonte, asomarse por entre las nubes, aparecer en cualquier lugar del aire donde no había nada el día antes, es decir, una villa que flote, derive o navegue por el aire, una villa volante, una Vuelvilla...”*

En 1967 la editorial Viscontea editó unos fascículos de arte argentino, y uno dedicado a Xul con texto de Aldo Pellegrini que mostraba a Vuelvilla en su portada. Veinticinco años después, el arquitecto Pablo Beitía, quién fue deslumbrado por este fascículo, transformó la casa de calle Laprida 1212 en el Museo Xul Solar, que se inauguró en 1993.



**AMIGOS**

Fue Evar Méndez quién presentó a Xul con Marechal, con quién el artista hizo buena amistad. Le gustaba la franqueza, la alegría y los poemas de Leopoldo. En los años que van desde 1924 a 1930 Marechal vio a Xul casi cotidianamente. Leopoldo frecuentaba la casa de Xul y viceversa; desde allí comenzaba el itinerario nocturno por Buenos Aires.

“Adán Buenosayres” es una novela publicada el 30 de agosto de 1948, donde Marechal narra lo que sucedió en la ciudad durante los días 28 al 30 de abril de la década del veinte. El autor se reconoce bajo el nombre de Adán Buenosayres, y los amigos que aparecen son el astrólogo Schultze (Xul Solar), el “moralista, polígrafo y boxeador Bernini (Raúl Scalabrini Ortiz), el criollista y gramático Luís Pereda (Borges), el filósofo Samuel Tesler (Jacobó Fijman) y el “globe-trotter”, Franfy Amundsen (Francisco Luís Bernárdez).

Los amigos inician un recorrido por el infierno porteño o Cacodelphia (ciudad de los hermanos feos y malos). La participación de Xul es relevante, ya que es casi el narrador de la novela y su discurso el

guía. Hay en este libro un retrato literario de Xul en el que aparece como un hombre único, fascinante, imaginativo, creador de mundos. La novela es un diálogo continuo entre Marechal y Xul Solar. ¿Cómo recibió Xul este libro? En 1975, en el diario La Opinión, Vicente Zito Lema le hizo esta pregunta a Micaela Cadenas:

“Los que conocieron bien a Xul, entre ellos Marechal, estaban al tanto de sus grandes facultades como astrólogo, y en esa cualidad, Xul se reconocía como Schultze, no así en el lenguaje, ya que él siempre había sido extremadamente cuidadoso y el personaje no lo es. Sin embargo, se divertía...Xul se reía un poco de sí mismo y también se reía un poco del infierno de Marechal, que éste le adjudicaba. Siempre, con mucho afecto, le decía que si suprimía las doscientas páginas del infierno, el libro ganaría mucho...”

La novela es una fuente para aprehender la personalidad compleja de Xul Solar, una visión personal y literaria pero también histórica de Xul. El artista era muchas veces calificado de “loco” y lo acusaban de querer “innovarlo todo”, pero la novela ilustra que “el sentir popular andaba dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de iniciación védica, y quienes lo suponían flotando en excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como el humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata”.

Un artículo de Norma Carricaburo publicado en el número 37 de la revista Proa, analiza detenidamente el libro con relación al arte de Xul. La autora además de resaltar cómo Marechal recrea al artista como multifacético, sostiene que Xul “lo alienta, con el ejemplo, en búsquedas estéticas sostenidas”.<sup>92</sup>

Jorge Luís y **Norah Borges** tuvieron una fuerte amistad con Xul Solar. Norah siempre acompañó a Xul pero discreta y reservadamente. Ella se dedicó al dibujo y siguió el camino de Xul con respecto a las esporádicas exposiciones de su obra, inclusive compartieron pared en las mismas.

Cuando Borges se introdujo en la vida intelectual de Buenos Aires conoció a dos personas que lo impresionaron: Macedonio Fernández -25 años mayor- y Xul que le llevaba doce años. Borges escribió sobre Xul:

---

<sup>92</sup> Revista Proa. Ediciones Proa S.A. Buenos Aires, Argentina. Número 37. Septiembre/ Octubre 1998. Pág 83.



Nuestra Sra. de los desamparados, 1901



Las eras de Ávila,

“Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época”<sup>93</sup>.

Uno de los nexos que unía a Borges y a Xul era el idioma alemán y el inglés. También compartían el interés por las religiones. Mientras Borges se ocupaba de los expresionistas en Suiza, Solar en Munich se sumergía en los pintores de *Der Blaue Reiter*. Ambos estuvieron cercanos, tanto geográfica como culturalmente durante los años que transcurrieron en Europa.

Xul es una fuente del mundo literario que Borges va creando y también es un personaje que va apareciendo en los textos de Borges. La primera mención de Xul fue en “El idioma infinito” publicado en 1925 y recogido en “El tamaño de mi esperanza”, su libro de 1926. Borges vuelve a mencionar a Xul en el ensayo “Séneca en las orillas”, publicado en 1928.

En 1936 Borges publica su libro “Historia de la Eternidad” y hace referencia al interés lingüístico de Xul, y tres años después un artículo recuerda a su amigo publicado en “Sur”. Además, Borges lo menciona en artículos, reseñas, catálogos, conferencias, etc. Sigue escribiendo de Xul inclusive cuando se distancian durante el primer gobierno peronista.

El texto “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, fue publicado por Borges en mayo de 1940 en la revista “Sur” y retomado en “Antología de la literatura fantástica”, y en él se hace una referencia directa a Xul pero omitiendo su nombre. En este texto se describe a un planeta llamado Tlön, un mundo imaginario que fue inventado por un grupo de astrónomos, pintores, geómetras, etc. Pero detrás de ellos debía haber alguien con gran capacidad de invención, un “oscuro hombre de genio”. Igual que la personalidad de Xul, Tlön era incomprensible para sus contemporáneos. La característica de un planeta utópico, armónico y sin plagios en su literatura se corresponde con el universo de Xul Solar.

La fascinación de la utopía, que la literatura fantástica frecuente, está presente en toda la obra de Borges. Pero la dimensión de Xul que Borges más admiraba era la cualidad realista que la utopía asumía en él. “Mientras que los demás vivimos de memorias”, reconoce Borges, “Xul

---

<sup>93</sup> Revista Quid. Año 1. Número 4. Junio – julio 2006. Pág 7. Dossier.

vivía soñando pero también obrando”. Tal vez por eso lo llamó “padre de utopías”.

Macedonio fue un gran escritor y elaboró una obra importante, de gran conciencia profesional y estuvo muy próximo al mundo de Xul. Compartían la invención incesante, el rechazo al realismo, la importancia de la fantasía; además había una fuerte identidad personal. Ambos practicaban el humor y abominaron los “honorés” prefiriendo la humildad de la creación.

En 1928 aparece la primera dedicatoria de Macedonio a Xul en “No toda es vigilia la de los ojos abiertos”. Otra dedicatoria fue en 1929 en “Papeles de Recienvenido”. La música era una pasión que ambos compartían.

Julio Molina y Vedia fue una de las personas que más frecuentó Xul a su regreso de Europa. Macedonio ligó a Xul con este personaje. Molina y Vedia publicó “La Nueva Argentina” en 1929, donde exponía la ciudad ideal conformada por tríadas, grupos de tres personas que se multiplican hasta conformar una red social, una ciudad sin egoísmos, competencias ni injusticias. Se encontraron cartas que evidencian la estrecha amistad entre ambos.

El 6 de septiembre de 1930 cambió la Ciudad de Buenos Aires para siempre con el golpe de estado. Sin embargo, Xul continuó con sus muestras; así el 4 de octubre de 1930 sus cuadros se colgaron en Amigos del Arte. También expuso en 1931, 1932, 1933.

En la “Revista Multicolor de los sábados”, Xul hizo una colaboración convocado por Borges; y en 1934 aparece en la misma revista una reseña de Xul, firmada como *Fulano de tal*. En 1935, 1936 y 1937 se repiten las actividades pictóricas de Xul, motorizadas en muchas oportunidades por un cercano a Xul, Alfredo Guttero.

Muchas veces Xul obsequiaba sus obras a personas que apreciaba.

En los años treinta Xul se acercó mucho a las actividades esotéricas. En 1929 se incorporó a la Logia Keppler, una de las que integraban el Supremo Consejo de la Orden de Rosacruz de la Argentina. Además se conserva correspondencia que mantenía Xul con otros grupos esotéricos argentinos.

Solar fue un estudioso y divulgador del campo de lo oculto: la teosofía y la antroposofía, la astrología, los estudios de la Cábala, la Biblia,

textos sagrados orientales, la gnosis, el yoga, la magia, la alquimia, el I Ching y el tarot. Especialmente desde que contrajo matrimonio con Micaela Cadenas en 1946, la actividad de Xul en el esoterismo se hizo más estricta. En su casa se dictaban cursos y charlas, además fue consultado por numerosos personajes por sus saberes astrológicos.

Para Xul la astrología era una ciencia tan exacta como las matemáticas, aunque reconocía que no había llegado al mismo grado de adelanto que éstas. No usaba las ciencias astrológicas para predecir el futuro, sino para ampliar el conocimiento que cada ser posee de sí mismo y para desarrollar explicaciones filosóficas y religiosas de la vida.

Por lo menos entre 1943 y 1944 Xul perteneció a la Orden Martinista, fundada por Louis Claude de Saint-Martin, un ocultista nacido en 1743 en Ambroise, Turena, y muerto en 1803. Xul integró la Orden Martinista de la América del Sur, y se comprueba con la correspondencia que mantenía con Jehel, hermano que presidía esa “filial” de la Orden con sede en Montevideo. También se integró al grupo St. Ives y alcanzó el Quinto Grado, por lo que recibió el nombre de Hermano Nulo.

## XUL INVENTOR



Xul también era un inventor. El neocriollo fue el lenguaje que creó en base a mezclar el castellano y el portugués, sin excluir algunas expresiones del inglés. Borges dijo: “Xul hablaba continuamente en *creol*. En una oportunidad, caminábamos por un barrio orillero de Buenos Aires, el barrio de Chacarita. Y él me propuso entrar a un almacén que se llamaba <La tapera> para tomar una ginebra. Allí abundaban los cuchilleros, los carreros, en fin, toda clase de personajes orilleros. Yo sentía cierto temor por ese ambiente, pero Xul estaba acostumbrado a



frecuentarlo, y recuerdo que habló con ellos en *creol*".<sup>94</sup> Aunque la lengua se fue perfeccionando a lo largo del tiempo, es en los San Signos donde se encuentra el desarrollo más importante del neocriollo. Se trata de sesenta y cuatro visiones espirituales similares en estructura a los hexagramas del I Ching. Algunos de esos textos se publicaron en los años 1931 y 1936, pero en revistas de baja difusión.

Al mismo tiempo, Xul inventó la *Panlengua*, "un idioma universal, monosilábico, sin gramática, que permitiera la comunicación universal"<sup>95</sup>. Y en 1939 el *panajedrés* o *panjuego*, en el que trabajó durante siete años. Es una variación del ajedrez, mucho más compleja y que contiene distintos planos de significación. Jorge Luís Borges en una entrevista realizada por Roberto Alifano para la Revista Proa, dijo que el ajedrez de Xul tiene ciento cuarenta y cuatro casillas, y que como característica, si una pieza comía a otra ésta adquiriría las particularidades de la devorada.

Xul Solar también reflejó su pasión y preocupaciones por la música en una nueva notación musical, y en la modificación del piano tradicional por uno con teclas de colores y relieves para facilitar su uso a los no videntes.

También planteó el artista el cambio del sistema decimal a uno duodecimal, de origen babilónico; así como desarrolló un teatro de títeres para adultos que llamó *Teatro del destino*. El fútbol apareció en la mente de Xul, quien se preguntaba sobre la inmensa cantidad de combinaciones que podrían hacerse con más de una pelota en el campo de juego. En relación a las formas anatómicas, pensó sobre los posibles cambios que podrían hacerse, por ejemplo, incorporar apéndices en la planta del pie, como resortes para agilizar el desplazamiento de las personas.

En la década del cuarenta, según Álvaro Abós, Xul "está inmerso en el orbe de la técnica, repasa sin cesar revistas de divulgación científica, explora mundos espirituales y extrae del mundo lo que puede. Llena carpetas con recortes que siguen los acontecimientos bélicos, las novedades técnicas y el desarrollo de las armas". También dicta conferencias, como la que brindó en la Universidad Espiritualista de Rosario, sobre "la astrología mejor".

---

<sup>94</sup> Revista Proa. Ediciones Proa S.A. Buenos Aires, Argentina. Número 37. Septiembre/ Octubre 1998. Pág 94.

<sup>95</sup> ALVARO ABOS. "Xul Solar, pintor del misterio". Editorial Sudamericana 2004. Pág 224.

En 1902 nació la mujer con la que Xul se casaría, Micaela Cádenas. Había nacido en España pero a los dos años llegó a la Argentina. Trabajó como empleada en el área de prensa de la Presidencia de la Nación, lugar donde se conoció con Xul. Lita, como la llamaban, asistía a los encuentros y charlas sobre temas esotéricos en la casa de calle Laprida, donde entablaban una relación de maestro-discípula. En 1946 Xul, a los 59 años, le propuso matrimonio. Se casaron un martes 13 de agosto, que según los cálculos astrológicos era el mejor día. “La poeta Olga Orozco narra lo que sucedió un día: <Xul me contaba que había en su carta astrológica un paralelo entre dos planetas que le impedían el matrimonio; daban por resultado una vida árida –de soltería- en ese territorio. (...) Él vio un día en su horóscopo que ese paralelo del que hablé le daba un respiro de 48 horas; podía colarse, podía avanzar por allí, y decidió casarse. La primera en llegar a su casa ese día fue Lita, una mujer muy terrestre, muy entrada en razón. Xul le dijo sin vacilar: ¿Te casarías conmigo? Ella contestó muy azorada que tendría que pensarlo, pero él la conminó: No, no hay tiempo, sólo unas horas. Entonces ella le dio un conmovido “Sí”>“. <sup>96</sup>

El único hecho político que se le adjudica a Xul Solar, es la firma del Manifiesto contra el libro azul, en 1946, que relacionaba a Juan Domingo Perón con el nazismo. El Manifiesto sostenía que dicho documento, inspirado por Spruille Braden, entonces embajador de los Estados Unidos, era “un agravio a la soberanía de la Nación Argentina y una intolerable intromisión a la política interna del país”. Pero ese acto fue el único, no firmó ni siquiera documentos de adhesión a la candidatura de Perón, como sí hicieron Marechal y Scalabrini Ortiz.

Durante el gobierno peronista Xul participó en el Salón Nacional de 1949, el X Salón de Arte de Mar del Plata, en 1951, y el XX Salón de Arte Eva Perón en La Plata, dos años más tarde, y una exposición colectiva en el Museo de Bellas Artes en la misma ciudad. Algunos autores relacionan estos eventos con la distancia que tomó Xul con Borges y Pettoruti, pero Solar colaboró con ilustraciones en la revista “Los anales de Buenos Aires” (1946-1948), empresa iniciada por Borges o en el libro “Un modelo para la muerte” del mismo autor y Bioy Casares.

En 1954 Xul Solar compró una casa en el Tigre, a doscientos metros del embarcadero Los Ciruelos. Tres años después el lugar estaba

---

<sup>96</sup> Revista Quid. Año 1. Número 4. Junio – julio 2006. Pág 7. Dossier.

acondicionado para ser habitado permanentemente; fue Xul quien se encargó de diseñarlo y hasta fabricó la mayoría de los muebles. Allí el artista practicaba la navegación contando ya con más de sesenta años.

En 1955 sufrió una operación por la rotura de cabeza del fémur, pero además de no dejarle secuelas, la internación le sirvió a Xul para aprender rápidamente el idioma de su compañero de habitación: el ruso.

En 1958 muere su madre Agustina, a los 93 años y poco después su tía Clorinda. Surgen las últimas exposiciones. En el período entre 1949 y 1953 realizó tres exposiciones individuales, y en 1949 una muestra con 22 acuarelas y 3 dibujos. También en 1951 expone 24 obras en la galería Guión, y participó en una muestra colectiva en 1954. Xul retoma el color.

Las *grafías* aparecen en este período, junto con la reforma del zodiaco, el tarot, el árbol de la cábala y el *pan altar*. Solar creó hasta el final.

El 9 de abril de 1963 muere en la casa del Tigre, trayendo una gran tormenta. Su mujer Lita, inmediatamente se puso a trabajar en la idea de Xul, el Pan Klub, lugar que serviría para encuentros y conversaciones. Recién en el año 1993 se inauguró el museo en la calle Laprida 1212, que cuenta hoy con 86 obras del artista



## Algunas voces



Pegaso del sol, 1922

Xul Solar

Presentamos a continuación a los cuatro entrevistados de la tesis.

Guillermo de la Torre además de artista conoció a Xul Solar; Jorge López Anaya es historiador y autoridad para hablar del artista; Patricia M. Artundo profundizó especialmente en Xul Solar y trabaja en el Museo; y Julio Sánchez, además de Licenciado en Historia del arte, tiene una mirada abierta y espiritual del arte.

A lo largo de la investigación, verán que las citas extraídas de las entrevistas (en anexos) estarán incluidas directamente en el texto, mientras que las citas que no hayan salido de estas entrevistas serán especificadas con su precisa fuente.

### Guillermo de la Torre

Guillermo De La Torre nació el 21 de julio de 1929. Es un reconocido creador argentino que produjo escenografías y vestuarios tanto en óperas y ballets, como en las más importantes obras de teatro. Es Profesor Superior de Escenografía egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Cursó estudios en la Universidad de New York, EE.UU., y estudios de Diseño Gráfico en la Escuela de Artes y Oficios Municipal.

Fue becado en varias oportunidades por importantes entidades como la Fundación Fulbright (EE.UU., 1982), el Instituto de Cultura Hispánico (España, 1965) y el British Council (Londres, 1972). También obtuvo becas de los gobiernos de Francia, Alemania y Suecia, entre otros.

Durante su trayectoria, De la Torre recibió, entre otros, los siguientes premios: Premios Fondo Nacional de las Artes (1970 y 1975); Premio "Calderón de la Barca", otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1972); Premio otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales (1965); Premio Municipal "Gregorio de la Ferrere" al mejor escenógrafo (1990); Premio "María Guerrero" a la mejor estenografía, otorgado por la Fundación Cervantes (1988) y Premio "García Lorca", otorgado por la Embajada de España (1987).

Ocupó importantes cargos, como el de Presidente de la Sociedad Argentina de Escenógrafos (1970-1974), Vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO (1989-1994) y Director del Estudio Taller de Escenografía (1988-1994). Fue también Director Escenotécnico del Teatro Colón de Buenos Aires y Director Técnico del Teatro Presidente Alvear y del Teatro Nacional Cervantes.

En el área docente, se desempeñó como Profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático (1969-1994), Profesor de la Escuela Nacional de Bibliotecología de la Biblioteca Nacional (1970-1991), Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" (1993-1994) y Profesor de la Escuela Municipal de Arte Escénico (1989-1992).

En la actualidad, es profesor de la cátedra de Escenografía Teatral en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y ocupa, nuevamente, el cargo de Vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, filial argentina.

## *Jorge López Anaya*

Es profesor universitario, historiador y crítico del arte. Nació en Buenos Aires en 1936. Licenciado en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Fue profesor titular de Historia del Arte Argentino II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1986-1999). En el mismo período tuvo a su cargo seminarios anuales de doctorado y posgrado.

Con anterioridad fue profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo y de Historiografía de las Artes, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (1974-1984). Desde 1964 desempeñó diversas actividades docentes, de investigación y directivas en la misma Universidad.

Es director de la Maestría en Crítica de Arte y Curaduría de la Academia del Sur. Designado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 2007, y presidente de la Fundación Klemm. En 1975 fundó el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad Nacional de La Plata.

Se desempeñó como Investigador y director del Área de Artes Plásticas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1987-1999). Fue director del Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata (1966-1974 y 1976-1985).

Desde 1976 es Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes; desde 1999 Miembro de Número del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces. Crítico de arte en el diario *La Nación* (Buenos Aires), desde 1983; corresponsal de *Lápiz. Revista Internacional de Arte* (Madrid), desde 1990. Colaborador de *Art Nexus* (Bogotá) y *Arco Arte Contemporáneo* (Madrid).

Entre otros libros publicó: *El arte en un tiempo sin dioses*. Buenos Aires, Almagesto, 1995. *Antonio Berni*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Banco Velox, 1997. *Historia del arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997. *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Klemm, 1999. *Kenneth Kemple, la gran ruptura*, Buenos Aires, 2000. *Enio Iommi. Escultor*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000. *Xul Solar. Una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Museo Xul Solar, 2002. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003. *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ed. Alberto Sendrós, 2004. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Entidades internacionales a las que pertenece: Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Asociación Latinoamericana de Estética, International Association for Semiotics Studies.

## **Patricia M. Artundo**

Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo, es docente-investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido curadora de varias exposiciones, entre ellas: Xul Solar. Visiones y revelaciones, A

aventura modernista de Berta Singerman, Artistas modernos rioplatenses en Europa: la experiencia de la vanguardia, La Biblioteca de Xul Solar, Arte y documento: fundación espigas 1993-2003. Entre otras cosas, es Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub. Es asesora de Proyectos especiales de Fundación Espigas y miembro del Steering Comitee del Proyecto Rcovering the Critical Sources for Latin American. Es autora de los libros “Mário de Andrade e a Argentina”, “Actuar desde el arte: el Archivo Atalaya y Norah Borges: obra gráfica”.

## **Julio Sánchez**

Nació en Villa Ángela (Chaco) el 24 de noviembre de 1960. Es Licenciado en Historia del Arte (UBA) y Master en Gestión Cultural (INAP), trabaja en tres áreas teóricas: crítica de arte (prólogos, ensayos y artículos), docencia (universitaria y pública) y curaduría. Dictó clases de grado en la Universidad de Buenos Aires y la New York University, Academia del Sur, UADE, UMSA, actualmente en la Universidad del Cine (Titular de Arte Contemporáneo) y la Universidad de Tres de Febrero (Titular Concursado de Historia del Arte).

Dictó clases de postgrado en la UBA, FUC y Universidad Nacional del Litoral y fue director de tesis del IUNA. Escribió para revistas especializadas como La Maga, Arte al Día, Lápiz, Museum, Artinf, Cultura, Plaza Mayor y escribe regularmente para el diario La Nación, el mensuario Arte al Día y la revista Wipe. Dicta seminarios de especialización en Buenos Aires y el interior del país, particularmente sobre temas relacionados al arte contemporáneo, últimas tendencias, fotografía y circuitos internacionales, abordando la teoría desde la tradición simbólica, el pensamiento junguiano, la alquimia y las religiones comparadas.

Como curador independiente ha creado espacios de arte (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Nueva York, Pop Hotel Boquitas Pintadas, Tono Rojo) y ha presentado diversas muestras en importantes museos y centros culturales de Buenos Aires y el interior del país; entre las últimas se pueden mencionar: Geometría Sagrada: Mandalas de artistas; Altares populares: el Gauchito Gil; Río, mar y piscina (en Miami y Nueva York, EEUU), Art-entina (Art Bassel Miami), Tarot de Artistas (Galería

Holz), Rembrandt examinado (Museo Nacional de Bellas Artes y Juan Ramón Vidal de Corrientes).

Escribió guiones para documentales de arte y fotografía para televisión, ha publicado ensayos sobre Antonio Berni, Dan Flavin, Víctor Grippo y otros, y numerosos catálogos sobre artistas contemporáneos.

De la Asociación Argentina de Críticos de Arte recibió los siguientes premios: a la mejor exposición (1994), al espacio de arte en los medios (2000), al artículo del año (2001), al mejor prólogo (2002); fue ternado por la Fundación Pettoruti para el Premio Arlequín al Crítico de Arte 1999 y ganador del mismo Premio 2001-2002.





# EL MENSAJE

“Como señala Julia Kristeva, el arte, la poesía, es aquello que no se ha convertido aun en ley, es lo

distinto del lenguaje de la comunicación cotidiana, es la “otredad” del lenguaje.

Lo poético trasciende las leyes de la lógica y se presenta a sí mismo como productor de un sentido otro.

Esta es la propuesta de Xul: un arte otro, un arte visionario capaz de crear nuevos modelos para una

sociedad nueva”.

**BELEN GACHE**

## enCRIPtAdo

En primer lugar nos surge la pregunta de por qué el artista crea, ¿busca en ello la satisfacción personal *per se* o implica además la intención de transformar a quién lo vea mediante la transmisión de nuevas cosmovisiones?

Más allá de que ya hemos analizado este punto en el marco teórico vemos necesario complementar la idea expuesta con una nueva mirada que nos proporcione información sobre los móviles que tiene el artista para crear en su sentido más íntimo. En esta línea la psicología nos ha aportado su perspectiva en palabras del psicoanalista Enrique Pichon Riviere, quien entiende al objeto de arte como aquel que “recrea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Y que, por ello mismo, sirve para recrear la vida”<sup>97</sup>.

Pichon Riviere destaca que toda creación siempre está ligada a la situación socioeconómica del país en el que surge, y desde un punto de vista psicológico recrea la vivencia de la muerte.

Según el psicoanalista, “el artista es un ser de “anticipación”, un verdadero “agente de cambio”, embarcado en el tobogán de la espiral,

---

<sup>97</sup> VICENTE ZITO LEMA, “Conversaciones con Enrique Pichon Riviere sobre el arte y la locura”, Ediciones Cinco, 1986, Buenos Aires. Pág 128.

creando, destruyendo un objeto anterior para recomponerlo a un nivel más alto. Esa actitud de cambio provocará fuertes resistencias y, en el caso de las propuestas más audaces y de ruptura con lo anterior, con la realidad aceptada, puede llegar a que la sociedad diagnostique “alienación” en ese creador: el impacto del nuevo objeto estético ha sido demasiado brusco, profundo, y pone en peligro los esquemas consagrados”<sup>98</sup>.

Tomamos estas palabras porque reflejan muy bien la situación vivida por Xul Solar en su momento histórico. No faltaron los testimonios que afirmaron que era percibido por sus contemporáneos como un excéntrico, con ideas tal vez demasiado originales, que trastocaban las visiones de mundo establecidas. El hecho de que toda su creación tenga una base astrológica, y que sus intereses se inclinen por lo esotérico y lo oculto, fomentaron esta perspectiva. Como dijo su amigo Guillermo de la Torre, “lo que hacía Xul era tan distinto, tan original, y para algunos como si estuviera medio colifato, y muchos no le llevaban el apunte. Todos decían que original, que interesante, pero jamás le dieron cabida, las galerías no lo invitaron jamás”.

Volviendo a la pregunta inicial de por qué el artista crea, la visión psicoanalítica del arte habla de que siempre existe un sentimiento de pérdida, que es el motor de la obra. El artista va recreando nuevamente ese objeto perdido, trascendiendo el conflicto que lo paraliza y consolidando una interacción, un proceso de comunicación. Además, existiría, según este enfoque, una vivencia estética o “de placer” porque resuelve cuestiones que tienen que ver con el miedo a la muerte, que son comunes en todos los seres humanos.

Siguiendo con el análisis desde esta dirección, Pichon Riviere destaca que el hombre crea por una necesidad de reflejarse, un afianzamiento de la identidad, de poder verse en el mundo externo. Otra explicación afirma que las personas tienen objetos, “imágenes internas muy significativas, que aparecen destruidas en un estado de depresión por culpa de uno mismo (...) implica un reconocimiento ambivalente hacia el objeto interno: se lo ama y se lo odia, y se lo puede haber dañado. Se

---

<sup>98</sup> VICENTE ZITO LEMA, “Conversaciones con Enrique Pichon Riviere sobre el arte y la locura”, Ediciones Cinco, 1986, Buenos Aires. Pág 136.

desencadenará entonces el mecanismo creativo por el móvil de reparación”<sup>99</sup>.

Es importante tener en cuenta esta idea ya que nos responde el interrogante planteado, por lo menos en referencia al artista: sabemos con seguridad que el que crea posee en su interior un conflicto que se convierte en móvil de cambio, y que podríamos relacionar con una crisis a nivel espiritual, si tenemos en cuenta el factor de la pérdida del que habla Pichon Riviere.

Ahora bien, en el caso de Xul Solar, no podemos dejar de lado que toda su vida fue un intento constante de transmitir inquietudes de su interior, relacionadas con sus miedos y conflictos más íntimos. Xul escribía en su diario: “¿que son mis quebrantos siempre crecientes, que me hacen ansiar sueños profundos, olvido completo, muerte final? En luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de éxtasis y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga: ¡sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo”<sup>100</sup>.

**Xul tenía la intención de comunicar ese mundo**, esas turbulencias interiores que lo encerraban en profundas crisis espirituales. Jorge López Anaya, por su parte, afirma que “Xul intenta transformar al mundo, no con la belleza de su arte sino con la forma en que comunicaba su mensaje, cambiar al mundo cambiando al hombre”.

Martha Simpson afirma que “para sí mismo y para toda la sociedad el artista realiza una función (...) organiza y coordina las formas para que el orden del universo aparezca claro y simplificado y se hagan visibles las relaciones de los objetos entre sí y las del hombre con el mundo exterior (...) produce aquello que le proporciona al hombre no solamente una mejor comprensión del mundo, sino también gozo y deleite en varios campos de la experiencia”<sup>101</sup>.

Guillermo De la Torre define con precisión lo que considera fundamental en la obra de Xul. “En realidad su sueño siempre fue el de crear el Pan Club. Nos hablaba: “y por que no nos reunimos, no lo

---

<sup>99</sup> VICENTE ZITO LEMA, “Conversaciones con Enrique Pichon Riviere sobre el arte y la locura”, Ediciones Cinco, 1986, Buenos Aires. Pág 146.

<sup>100</sup> ÁLVARO ABÓS, “XUL SOLAR, Pintor del misterio”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, Pág. 31

<sup>101</sup> MARTHA SIMPSON, “El arte es para todos”, Ediciones Hachette, Colección Nuevo Mirador, 1951, Argentina. Pág 22.

hacemos”. Pero nunca se concretaba, que fuéramos todos amigos, era un postulado filosófico muy místico, pero siempre dentro de ese mundo que nadie le creía, un mundo casi subjetivo, abstracto”.

Anaya compara a Xul Solar con otros artistas, y resalta que en la obra del primero se busca una transformación del espíritu, ya que Xul nunca tuvo intenciones de ser un artista profesional, o de vender cuadros. En este sentido coincide con De la Torre, quien afirma que Xul jamás vendió una pintura, e incluso las regalaba; era un ser sin ambiciones económicas, desinteresado, generoso y excéntrico.

Tal como Artundo lo afirma en su texto Papeles de trabajo, introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar, “Xul quería comunicar aquello que había encontrado después de casi cincuenta años de búsqueda y de trabajo continuo: sino había podido fundar una nueva religión, sí tenía un mensaje que quería transmitir a aquellos que lo quisieran oír. Este mensaje había sido extraído de distintas fuentes, convencido de que todas las religiones tienen validez por igual. De esta manera, en su nuevo sistema podían convivir sin conflictos la antroposofía y el budismo, el catolicismo y la Ley de Thelema, o, lo mágico y lo divino. Lo importante era reconocer lo que ellas decían, y, para lograrlo, el hombre debía realizar un trabajo permanente en pos de esa nueva verdad”<sup>102</sup>

Teniendo en cuenta los testimonios de aquellos que conocieron a Xul y los que lo han estudiado, podemos afirmar que la intención que el artista tenía en la creación no era de índole económica, por el contrario, se refleja allí un mensaje proveniente, por un lado, de la necesidad del hombre de comunicarse con sus semejantes, y por otro lado, un intento de transmitir ese mundo particular, y esa visión espiritual que Xul tenía del mundo y de la vida. Su riqueza de conocimiento, su apertura ante lo desconocido y su falta de prejuicios, permitieron que combine en su obra elementos que parecerían contradictorios u opuestos, generando una nueva propuesta basada en la existencia de una conexión del hombre con el mundo.

Si observamos las obras de Xul Solar, vemos una tendencia que muchos calificaron de “utópica”, donde recrea mundos imaginarios y presenta cosmogonías nacidas de sus más profundas creencias astrológicas y sus innumerables estudios. No sin motivo su amigo

---

<sup>102</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 32.

Guillermo de La Torre lo describió como un ser extremadamente culto, estudioso y autodidacta.

¿De qué hablamos cuando decimos Arte Utópico? Hablamos de un arte donde prima la imaginación, donde se pueden dilucidar lugares, situaciones, personajes, colores, formas, que pertenecen a un universo ideal. Desde el punto de vista artístico, muchos han descrito a la obra de Xul Solar como utópica.

Guillermo de la Torre habla de Xul como “un utopista en el buen sentido de la palabra. No era su vida una utopía, era una realidad, pero para él, para lo que él creía de él mismo. Y Algunos poquitos que estábamos cerca. Ni los artistas, ni los periodistas, ni el público en general, porque a Xul Solar no lo conocía nadie”. En este sentido, Anaya coincide, porque considera que todos los artistas son utópicos, y concibe al arte mismo como utopía. La diferencia de Xul radicaría en su conocimiento astrológico y sus saberes esotéricos, que funcionan de base para toda su creación. Xul Solar era un comunicador, y dejó en su obra el legado que llegaría a miles de personas. Patricia Artundo aclaró en relación a esto que veía en Xul un componente utópico siempre y cuando se entienda por utopía a un motor para el hacer, no como un ideal inalcanzable sino como algo positivo que lleva a generar cosas.

Mario Gradowczyk, afirma que “el arte moderno activó la polisemia de una palabra que lo identifica: utopía (...) los primeros abstractos – Kandinsky, Malevich y Mondrian- acompañaron su práctica artística con estudios basados en la filosofía, metafísica, estética, ética, sintetizados en textos que refuerzan el contenido utópico de sus propuestas”<sup>103</sup> Con respecto al Río de La Plata, este autor explica que el pensamiento utópico se desarrolló al margen de las corrientes positivistas dominantes, y estuvieron relacionadas con lo esotérico, lo hermético, la astrología y otros componentes de las “ciencias ocultas”. En este contexto Xul Solar desarrolló su obra, y teniendo en cuenta las concepciones de la época, fue uno de los primeros utopistas argentinos.

Los elementos que definen el término clásico de utopía tienen que ver con una mirada hacia el futuro; un futuro justo para todos, donde existe armonía en lo social y equidad en lo económico. Posteriormente adquirió

---

<sup>103</sup> MARIO GRADOWCZYK, “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de la Plata”, página Web: [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)

connotaciones negativas, pero ello no lo incluiremos en nuestra concepción. La utopía de Xul, es esa que aspira al ideal de perfección, de totalizador, de universalidad.

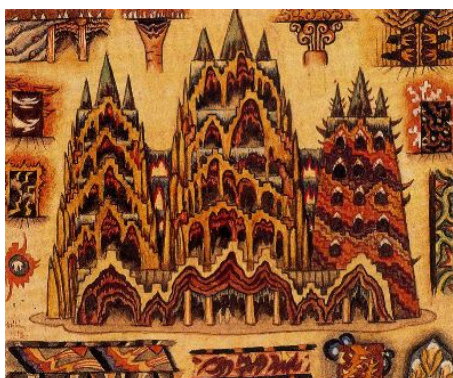
Según su propia declaración, su intención era “llegar a ordenar los instrumentos de una cultura única, tomando siempre por base la astrología, en el sentido que podríamos llamar de cábala y facilitar el estudio de las artes para tornarlas accesibles a todas las personas con sentido creador”

104

Xul Solar era un artista que recreaba todo lo conocido, otorgándole nuevos significados, resignificándolos, y mostrando un costado inexplorado de aquello que todos conocemos. Allí radica su valor, en inventar algo nuevo de lo viejo, en echar luz sobre otras perspectivas que nos hacen ver al mundo de forma diferente, optando por un mensaje de unión y amor, comunicando a través de su obra una cosmogonía única.

Para realizar un análisis más acabado es preciso remitirnos su la obra y descubrir los elementos que la componen.

## Arquitectura utópica



Catedral, 1918

Xul Solar

En toda la obra de Xul Solar se puede ver la transmisión de un ideal utópico, adaptado a distintos elementos que el artista consideraba fundamentales: uno de ellos es la cultura. Como dice Patricia Artundo, “en Xul es precisamente su confianza en la capacidad transformadora de la arquitectura sobre la cultura la que lo lleva a la formulación de nuevos espacios arquitectónicos”<sup>105</sup>

A partir de 1918 Xul comenzó a desarrollar sus proyectos arquitectónicos, como *Catedral*, que seguiría perfeccionando durante

<sup>104</sup> JORGE LÓPEZ ANAYA, “Ritos de fin de siglo, arte argentino y vanguardia internacional”, Emecé, Buenos Aires, 2003. Pág 22.

<sup>105</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 24.

muchos años, y tendrían forma definitiva a comienzos de los años 50, cuando se mudó a su casa del Tigre y realizó sus proyectos para el Delta.

Muchos autores, como López Anaya o Gradowczyk vinculan a los proyectos imaginarios de Xul con el mundo espiritual y artístico del expresionismo alemán de los artistas del Sturm; también con la arquitectura utopista del círculo de Bruno Taut y la Gläserne Kette (La cadena cristalina).

En el caso de Bruno Taut se han establecido paralelismos con Xul, en lo referido a su concepto de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total), y *Volkbauern* (edificios para el pueblo). La ideología de Taut era socialista, y a pesar de que Xul no se manifestó nunca políticamente, podríamos decir que tienen algo en común: ambos concebían a la arquitectura como un lugar donde se funde lo terrenal con lo espiritual.

“El nuevo edificio del futuro, que en esta misma dirección proclama el manifiesto de la Bauhaus de 1919, no aspira a otra cosa que a la fusión del arte y la vida, a través de la ruptura de los condicionamientos que posibilitaron históricamente esa escisión, y de la resignificación de los lugares sociales ocupados por el arte”<sup>106</sup>

Los expresionistas alemanes habrían compartido con Xul una concepción mística del cosmos y un mundo de formas arquetípicas inmersas en el inconsciente colectivo. En este sentido, tanto Gradowczyk como Julio Sánchez afirman que se si realiza una lectura simbólica de las imágenes de Xul, se puede llegar a entender su estructura de pensamiento. Esto se produciría porque estas imágenes estarían contenidas en el inconsciente colectivo y por ende pueden ser interpretadas y analizadas porque son universales.

Esta teoría proviene de la psicología analítica de Carl Jung, quien estudió profundamente la psiquis y su relación con las manifestaciones culturales. En su análisis, el inconsciente solo puede ser aprehendido por medio de sus manifestaciones, las que remiten a determinados patrones llamados *arquetipos*. Los arquetipos modelarían la forma en que la conciencia humana puede experimentar el mundo y autoperibirse y podrían verse en determinados patrones del comportamiento humano. Como ellos actúan en todos los hombres, postuló la existencia de un *inconsciente colectivo*. El hombre podría acceder al inconsciente en base a

<sup>106</sup> MARÍA DE LOS ÁNGELES RUEDA, “Arte y Utopía, la ciudad desde las artes visuales”, Asuntoimpreso Ediciones, Buenos Aires, 2003. Pág 18.



Glass Pavilion, 1914  
Bruno Taut



Proyecto Fachada Delta,  
1954

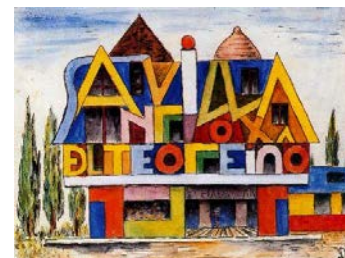


la experiencia de estos símbolos, que es mediada por los sueños, el arte, la religión, los dramas psicológicos. Para Jung era necesario profundizar en el conocimiento de ese lenguaje simbólico para fortalecer la conciencia individual sobre las potencias inconscientes.

Para María de los Ángeles Rueda, las propuestas arquitectónicas de Xul Solar se reafirman por sus elementos plásticos que remiten a festejos populares, actividades sociales, los colores luminosos, las largas escaleras, los paneles colgantes y la conexión con la naturaleza. Así es como crea espacios para la comunicación, el bienestar y la celebración entre los hombres. Además, la autora diferencia a las obras de Xul nucleadas bajo el rótulo de *visiones arquitectónicas*, del *Proyecto Fachada Delta*. Mientras que la primera permanece dentro del terreno de lo utópico, lo irrealizable, el segundo ya posee una ubicación específica (Delta), y corresponde a una remodelación que el artista propuso para su casa del Tigre. Estas últimas características llevarían a que este proyecto pueda ser aplicable, ya que se realizó en base a la estructura ya determinada de la casa. Otras dos obras que pertenecerían a estos proyectos urbanos-utópicos, serían, según Rueda *Proyecto Ciudadá*, y *Mestizos de avión y gente*.

Más allá de estas diferenciaciones, no nos interesa demasiado si los proyectos de Xul eran realizables o no en el sentido práctico, ya que consideramos que lo fundamental es rescatar ese componente de imaginación, de unión y de bienestar que es la esencia de su obra. Xul no tenía la intención de convertirse en un arquitecto en el sentido convencional de la palabra, sino en buscar, dentro de las innumerables alternativas que su inventiva lo proponía, todas aquellas combinaciones de elementos que llevaran a su ideal: a que el hombre se una con los otros hombres, con la naturaleza y con el cosmos.

Los elementos novedosos en la arquitectura de que Xul son enumerados por Mario Gradowczyk: una nueva concepción antigravitatoria, espacios abiertos integrados a la naturaleza y un tratamiento distinto de las fachadas, innovando en el uso del color. Además se refleja la búsqueda de un lugar donde el hombre pueda estar en contacto con la naturaleza, con ese universo espiritual que le es inherente. Para este autor, “el explosivo desarrollo industrial impulsado por el peronismo entre 1945 y 1954 había dejado una concentración de viviendas en Buenos Aires, generando villas miserias. La arquitectura de Xul hubiera podido satisfacer estas



Proyecto ciudadá, 1954



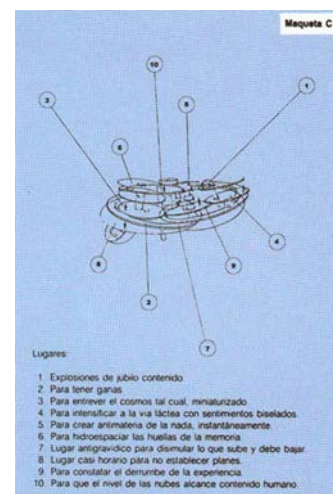
necesidades, evitando la proliferación de edificios anónimos y problemas sociales, ya que resultaban alternativas válidas”<sup>107</sup>

Para Xul Solar el espacio es parte de un todo cósmico, y cómo este se organice tendrá que ver con armonizar la relación entre los hombres y el cosmos. Quiere lograr una arquitectura que privilegie este orden que él considera fundamental, así como también propone espacios y ciudades, como el caso de la *Vuel Villa* (1936). Ésta sería una ciudad flotante creada desde esta particular visión de Xul, que mezcla la irrealidad, con el humor, increíbles colores e imaginarios elementos. Puede establecerse una conexión con la utópica *Ciudad Hidroespacial* de Gyula Kosice. **✂Si quieres saber mas sobre Kosice, ve a la página 146✂**

Lo más interesante en este proyecto de ciudad es que su autor no lo pensó sólo como una obra de arte, sino como algo que podría llegar a ponerse en práctica. Patricia Artundo, en su libro “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, publicó un texto escrito por Xul en el cual el artista explica las condiciones que tendrían que existir para que esta ciudad pueda construirse, y incluso cuáles serían los elementos técnicos que permitirían que la *Vuel Villa* sea una ciudad flotante.

“Todo el material pesado: objetos, libros, muñecos, estatuas, aparatos, etc., para venta; los muchos bancos o sillas para conferencias, conciertos, teatros, etc., paneles de fondos, decorados teatrales, armatostes figurativos didácticos, artísticos, religiosos, de propaganda, mágicos, etc., cuadros en exposición, mercaderías pesadas y otras tales cosas, tendrán que ir por tierra, en tren de camiones o carros, en caravanas de camellos o llamas, con furgones por tractores, por trineos, etc., según países, según convenga”<sup>108</sup>

Xul Solar no sólo planeó el proyecto entero de la construcción de la *Vuel Villa*, sino que también pensó en las posibilidades que habría de que alguna empresa o institución pueda invertir para hacerla realidad. Para la Licenciada María Elena Babino, la actividad creadora de Xul se centra en “preocupaciones que suponen una reelaboración de mecanismos



Maqueta Ciudad  
hidroespacial,

<sup>107</sup> MARIO GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, Buenos Aires. Pág 198.

<sup>108</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Editorial Corregidor. Buenos Aires, 2005. Pág 191.

simbólicos dispuestos para lograr una integración entre el micro y el macro cosmos con un componente utópico”.<sup>109</sup>

Vuel Villa, 1936

Xul Solar



¿De dónde viene este componente utópico de las obras de Xul Solar? Mucho tiene que ver con los cambios sociales, económicos y políticos, pero principalmente con los tecnológicos. Xul era un amante de la técnica, un estudioso de las nuevas posibilidades que puede brindar el espacio, la ciudad e incluso el cuerpo humano. No es de extrañar que ante el avance de la tecnología y el aumento de probabilidades en la realización de proyectos antes impensados, el artista haya destapado su imaginación, plasmando en sus obras todas esas creaciones utópicas, que ya no parecían tan lejanas. Entre estos proyectos se encontrarían sus arquitecturas y ciudades voladoras. María de los Ángeles Rueda afirma que el cambio y la combinación en los materiales, los lenguajes y los soportes, además del pasaje del arte como objeto, al arte como concepto, llevaron a resignificar el arte y su contexto.

Desde esta perspectiva “las experiencias artísticas-utópicas han propuesto, desde hace unas cuantas décadas, salir del museo, inundar la calle, plantear un juego interdiscursivo con otras esferas: la de la tecnología, la ciencia y el medio ambiente, por ejemplo”<sup>110</sup>

Finalmente, adherimos a la idea de Umberto Eco, cuando dice “...resulta que en la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La

<sup>109</sup> LICENCIADA MARÍA ELENA BABINO “Jornadas sobre las vanguardias de América Latina, Las construcciones utópicas de Xul Solar”, UBA. Buenos Aires.

<sup>110</sup> MARÍA DE LOS ÁNGELES RUEDA, “Arte y Utopía, la ciudad desde las artes visuales”, Asuntoimpreso Ediciones, Buenos Aires, 2003. Pág 9.

arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información”<sup>111</sup>

## **El americanismo de Xul**

Cuando Xul Solar regresó de su viaje por Europa tomó contacto con el grupo de artistas argentinos nucleados bajo la revista cultural Martín Fierro, que intentaba, con un discurso anticonservador y renovado, darle vida a una nueva vanguardia artística que rompiera con los cánones establecidos de arte. “Martín Fierro se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen hispano-suizo es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luís XV”<sup>112</sup>

Xul no fue ajeno a esta ebullición patriótica, y su obra de este período refleja elementos latinoamericanistas que denotan un desprecio a la Europa colonizante y un culto a las antiguas culturas. Para López Anaya aparece aquí una contradicción entre la nueva sensibilidad y la tradición, entre el universalismo cosmopolita y el deseo de construir una identidad nacional.

Consideramos que coexisten, en el universo solariano, una misión “universalizadora” que el artista intenta llevar a cabo en su búsqueda de una armonía universal, e incluso por medio del lenguaje, y un resurgimiento de la conciencia latinoamericana, que sale en defensa de la independencia contra el imperialismo ideologizante europeo. Xul es indudable y paradójicamente, un producto de ambos: se nutrió de las más avanzadas corrientes europeas de vanguardia, además fue luego un portador de estos saberes en tierras argentinas.

Muchos autores indican que en los primeros años de la década del 20, se produjo una especie de “revolución primitivista” que comenzó con el interés europeo sobre las culturas prehispánicas y se extendió al resto del mundo. En esos años los textos de autores como Humboldt, que realizaba análisis de comparación entre los sistemas calendáricos y astrológicos de México y el Lejano Oriente, o Aubin, sobre la escritura azteca, se

---

<sup>111</sup> UMBERTO ECO, “La Estructura Ausente”, Pág 369.

<sup>112</sup> JORGE LÓPEZ ANAYA, “Ritos de fin de siglo, arte argentino y vanguardia internacional”, Emecé, Buenos Aires, 2003. Pág 20.

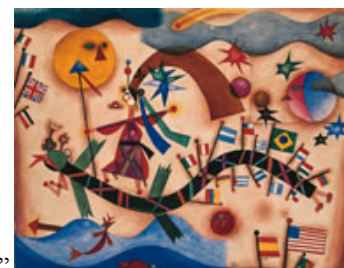
difundieron en Europa y pudieron haber llegado a las manos de Xul Solar. Pero no lo sabemos, sólo podemos afirmar que el artista estudió las culturas de Mesoamérica echando una mirada a sus obras y descubriendo allí las huellas de historias y leyendas precolombinas.

La hipótesis planteada por Patricia Artundo en su texto “Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”, tiene que ver con una modificación en modo de percibir a Europa. Más allá de que seguiría considerándose la cuna del pensamiento occidental, después de la Primera Guerra Mundial, Europa habría adquirido una nueva connotación de “país viejo” o “atrasado”, y la misión de innovar radicaría en el desarrollo de los países jóvenes.

Una de las obras que demuestra su ímpetu de unión y la idea americanista, es el *neocriollo*, una lengua creada por él, que combina el portugués con el español y algunos elementos del inglés, francés, alemán, griego, latín y sánscrito. Para Xul el español tenía un atraso de siglos; era un idioma con palabras demasiado largas, cacofónico. De esta forma, el papel del criollo sería superar el dominio europeo y retomar lo que proviene de las antiguas culturas americanas, sumando la experiencia del artista contemporáneo.

En un texto titulado “Petorutti”, Xul Solar escribe:

*“Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva nos conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos, sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos más nuestras únicas Mecas en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos más de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMERICA IBÉRICA con 90 Millones de habitantes (...) Cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo un departamento especializado de la HUMANIDAD, en espíritus afines que cooperen en construir una futura tierra tan lejana, en que cada hombre –ya superhombre–SERÁ COMPLETO”<sup>113</sup>.*



<sup>113</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Barcelona: Corregidor. Buenos Aires, 2005. Pág 99.

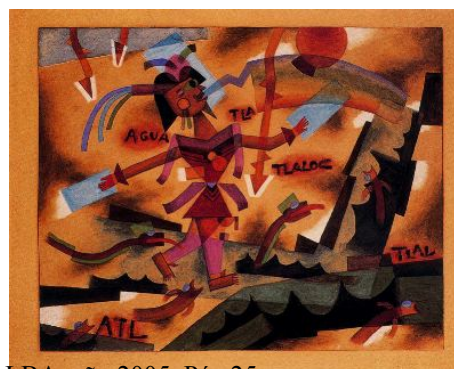
Lo más interesante del *neocriollo* tiene que ver con el proyecto que este nuevo idioma tenía detrás: al igual que en todas sus obras, Xul buscaba los elementos posibles que le permitan unir a todo el mundo, y el lenguaje era uno de ellos. La afición de Xul por el lenguaje puede observarse no sólo en su práctica (sabía doce idiomas), sino también en el hecho de que haya incorporado a sus pinturas palabras de texto, como si la imagen no fuera suficiente. Según Patricia Artundo “para él, el mundo precolombino –con su sistema de creencias y sus ritos- se mostraba todavía “vivo” y, como artista nuevo, era capaz de refuncionalizarlo y dotarlo de una nueva significación”<sup>114</sup>.

Es curioso que Guillermo de la Torre comentara con respecto a este tema “la pintura de él no tiene nada que ver con nadie, porque no siguió ningún ismo. Yo hace poco me encontré con unas retardadas españolas que decían <ah, como se nota la influencia precolombina>, y no tiene nada que ver”.

¿Qué dijo Xul Solar con respecto al *neocriollo*?

*“En este momento y dentro de sus fronteras, América está dando al mundo convulsionado un gran ejemplo de convivencia, de confraternidad, de respeto mutuo, sobre todo entre los países de origen latino. Qué mejor para consolidar esta tendencia de nuevo concepto de efectiva buena vecindad que un idioma común compuesto por palabras, sílabas, raíces sacadas de las dos lenguas dominantes en Centro y Sudamérica: castellano y portugués, que permitirían, vaya otro ejemplo, convertir la frase “la miró cariñosamente” en una mucho más breve que dice “lakermínu”*”<sup>115</sup>

Lo que es innegable, es que Xul tomó elementos que tienen que ver con culturas antiguas, como en el caso de *Tlatoc* o *Nana Watzin*.



Tlatoc, 1923

Xul Solar

<sup>114</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 25.

<sup>115</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Editorial Corregidor. Buenos Aires, 2005. Pág 76.

Entre los elementos del antiguo México que se pueden ver en la obra de Xul encontramos en primer lugar a Tláloc, dios de la lluvia y la fertilidad, y en segundo lugar a Nana Watzin, cuyas imágenes nos remiten a la fiesta azteca del Fuego Nuevo. No estaría muy alejado de la realidad pensar que Xul tuvo acceso a los códices –libros escritos por las sociedades indígenas prehispánicas de Mesoamérica- y de esta forma retrató estas historias en sus pinturas.

Se pueden identificar elementos, unidades pictóricas cuyos significados refuerzan la idea que hemos venido desarrollando con respecto a la intencionalidad de Xul Solar. En Drago, la figura que atraviesa la obra es la serpiente, animal utilizado muchas veces por el artista y que posee un valor especial: para las culturas antiguas es símbolo de poder. Además, se le suma la presencia de banderas pertenecientes a diversos países, lo que enfatiza la idea de fraternidad y unión universal.



Nana Watzin, 1923

Xul Solar

Otro proyecto encabezado por Xul Solar fue la creación de una lengua universal denominada *Panlingua*, que sería perfecta y estaría destinada a la comunicación entre los habitantes de los tres grandes bloques que Xul distinguía: Panamérica, Panasia y Paneuropa. Xul solar la describió como “una lengua monosilábica, sin gramática, que se escribe tal

como se pronuncia, de raíces básicas, unívocas e invariables, combinables a voluntad, de fonética fácil, musical y en la que todos los sonidos pronunciables estén registrados. De esta forma, cada consonante representa toda una categoría de ideas calificadas por las vocales dispuestas en polaridad positiva y negativa. El nuevo idioma es regular, no tiene excepciones y es de acento evidente para que las palabras sean reconocibles”.<sup>116</sup>

En el año 1962, Xul Solar dictó una “Conferencia sobre la lengua” en el Archivo General de la Nación. Fue Patricia Artundo quien escribió sobre este tema y apuntó sobre las afirmaciones de Xul con respecto a la incapacidad de los idiomas español e inglés para convertirse en universales. Por este motivo el artista comenzó a trabajar en una serie de “mejoras” en el idioma que buscaban una mayor simplificación y claridad en la comunicación, que incluían una nueva escritura silábica. Tal vez la *Panlingua* sea el ejemplo más concreto que se puede dar sobre cuál era realmente la intención de Xul Solar; queda a la vista: un lenguaje universal, que sea accesible y fácil de pronunciar y que ayude a generar una mejor y más fluida comunicación entre los hombres de todo el mundo.

Muchos entablan una relación entre la *Panlingua* y el *Esperanto*, esa lengua utópica creada por Luis Lázaro Zamenhof en 1887. Al igual que Xul, Zamenhof nació en un territorio donde los idiomas eran muchos y se mezclaban constantemente: en un enclave situado entre Polonia, Rusia y Lituania. La profesora de la Universidad de Buenos Aires, María Elena Babino, recuerda el *Sistema Característica* creado por Leibniz en el siglo XVII, cuya preocupación coincidía con la de Xul: establecer un sistema de alfabetos visuales.

Belén Gache apunta a la intención de Xul de cambiar las leyes del mundo trastocando las leyes lingüísticas: de este modo el lenguaje funcionaría como un “modelador” de la cultura y el pensamiento de los hombres. Para esta autora, es necesario verlo a Xul inmerso en un momento histórico en donde diferentes vanguardias artísticas intentaban transformar y transgredir todo, incluso las leyes del lenguaje. Sería el caso del Dadaísmo o James Joyce.

Otra perspectiva planteada por Gache nos lleva a ver a Xul Solar como un artista que utiliza códigos extremadamente complejos y difíciles

---

<sup>116</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Editorial Corregidor. Buenos Aires, 2005. Pág 85.

de descifrar, poniendo en conflicto la famosa relación saussuriana entre un signo y su referente. La autora expone que todas aquellas lecturas encriptadas, como jeroglíficos, criptogramas o pseudolenguajes, producen *per se* una fascinación que radica sólo en el hecho de no ser accesible para todos.

¿Forma este proyecto parte de lo utópico de su obra? La respuesta es sí, probablemente sea uno de los elementos con mayor carga utópica en la obra de Xul, ya que está hablando de un lenguaje que debería adoptarse en todos los países del mundo por igual. Sin embargo es interesante resaltar que más allá de la dificultad que radicaría el querer unificar una lengua en todo el mundo, los pensamientos de Xul sobre la *panlingua* iban al plano práctico. En la Conferencia sobre la lengua no sólo detalló punto por punto las ventajas de la lengua perfecta, sino que también hizo referencia a que un cambio en nuestra escritura alfabética impresa, con algunas variaciones podría ahorrar la mitad de papel y la mitad de costo de impresión, a su vez de ser leído en la mitad del tiempo.

Esto deja abierta la puerta a nuevas posibilidades a la hora de mirar la obra de Xul Solar, un utopista de profesión, como él mismo se calificó, pero además alguien que pensaba más allá del plano imaginativo, alguien que consideraba que con voluntad todo puede hacerse realidad. Y esta es una de sus mayores virtudes: crear con la intención de mejorar al mundo, tratando de llevar adelante sus invenciones a pesar de la ignorancia y los apodos, con el convencimiento de que la humanidad hablará la *Panlingua* algún día, y *Vuel Villa* volará por los aires exhibiendo su magia.

Existe en Xul un deseo irrefrenable de relación constante: él vincula sin cesar elementos celestes con terrestres, y en ese afán de relación establece una correspondencia inevitable entre la universalidad y la fraternidad. Su fin es la fraternidad, y ésta sólo puede alcanzarla cuando se vea realizada la universalidad de los idiomas, los juegos, la música, las pinturas, y todos los elementos de la vida del hombre.

*“En la universalización de esas y otras cosas radica la fraternización: la fraternización es la esencia de la religión de Cristo. Lo comprendí hace años, cuando me hastié de la existencia vulgar y me marché al otro lado del mundo metido en un carguero”<sup>117</sup>.*

---

<sup>117</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Editorial Corregidor. Buenos Aires, 2005. Pág 77.



Pan altar Mundi, 1954

Xul Solar



# Influencias y comparaciones

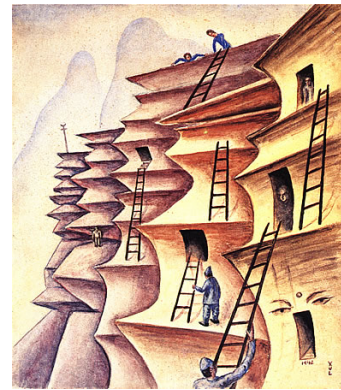
## ¿Artista Único?

**“Toda novedad es un arcaísmo””**

**Cuáles fueron las influencias que tuvo Xul Solar, de quiénes se nutrió en el plano pictórico y arquitectónico.**

Antes de comenzar con el análisis de los artistas y personajes que influenciaron a Xul Solar en su actividad creadora, es necesario tener en cuenta ciertos elementos que pertenecen a su infancia y adolescencia, que fueron marcando el camino que el artista seguiría definitivamente.

A pesar de que lo hemos señalado en la biografía, es preciso apuntar que Xul heredó desde muy chico el multilingüismo de sus padres, ya que éstos hablaban toscazo y xeneixe. El contexto de inmigración y convulsión que lo rodeó, pudo haber sido un punto de partida en su búsqueda de armonía y afán de comunicación. Otro elemento importante



Celdas difíciles,

1948

fue la amistad que mantuvo con Herminio, un amigo de la infancia que pintaba, escribía, componía música, recitaba y actuaba en teatros; además construía objetos insólitos. Todo esto inevitablemente debió haber tocado el corazón de un ser tan sensible como Xul, mostrándole un mundo del cuál se apropiaría rápidamente: el de la creación.

Muchas de las influencias que tuvo en las primeras etapas de su vida tuvieron que ver con su cualidad de autodidacta, ya que fue él mismo quien se interesaba por recortar revistas y diarios, estudiar arquitectura y absorber la idiosincrasia cotidiana y la estructura arquitectónica de la cárcel de la Penitenciaría Nacional, que se vería reflejada en sus obras.

El período en el cual Xul tuvo su mayor aprendizaje fue entre 1912 y 1924 durante su estadía en Europa. En ese punto existen varias hipótesis sobre quiénes frecuentaron a Xul y qué artistas fueron realmente los que tomaron contacto directo con él.

En Londres es donde Xul se encuentra por primera vez con el Almanaque *Der Blue Reiter*, El grupo de El Jinete Azul estaba conformado por Vassily Kandinsky, Franz Marc, August Mocke, Paul Klee y Alexei von Jawlensky. López Anaya señala el encuentro de Xul con el *Almanaque*, publicado en 1912, como uno de los momentos cruciales en la carrera pictórica de Xul. Veremos uno a uno estos personajes que impactaron al artista, retratando los elementos que tienen en común, cuál fue la influencia en la obra de Xul, sus semejanzas y diferencias.

En primer lugar nos ocuparemos de **Vassily Kandinsky**, artista ruso y considerado el padre de la *abstracción*. Aunque no nos detendremos en detalles biográficos, hay que tener en cuenta que Kandinsky vivió su mayor riqueza artística en Munich, rodeado de una sociedad convulsionada y en permanente choque con su concepción de mundo o ideología. Durante los primeros años del siglo XX conoció a quién sería luego uno de sus colegas más cercanos, y otro de los personajes influyentes en la vida de Xul: Paul Klee. Tomó contacto con los movimientos de vanguardia y conformó varios grupos artísticos, de los cuáles se destacan la Nueva Asociación de Artistas de Munich (NKVM), El Jinete Azul y Los Cuatro Azules.

Hay dos aspectos que relacionan la actividad artística de Kandinsky con Xul Solar: el espiritualismo en el arte y sus semejanzas a nivel plástico.

**E Para conocer más sobre el primer aspecto vaya a la página**

128E En este apartado sólo analizaremos la relación plástica entre ambos, aunque inevitablemente tendremos en cuenta que la base de toda la obra de Kandinsky es lo espiritual.

Retomando la última afirmación, podemos decir que toda la obra de Kandinsky, a partir de su primer cuadro abstracto en 1910, tuvo como base estructural su idea de un arte que acabe con el materialismo reinante, elevando el espíritu y creando un nexo con el interior del artista. Al igual que Xul, el pintor ruso estableció una relación entre los colores, la música y el espíritu; no podemos concebir a Kandinsky sin pensar en un luchador que intentaba liberar a la pintura de los parámetros establecidos, proponiendo entender al arte como impulso místico, espontaneidad y libertad.

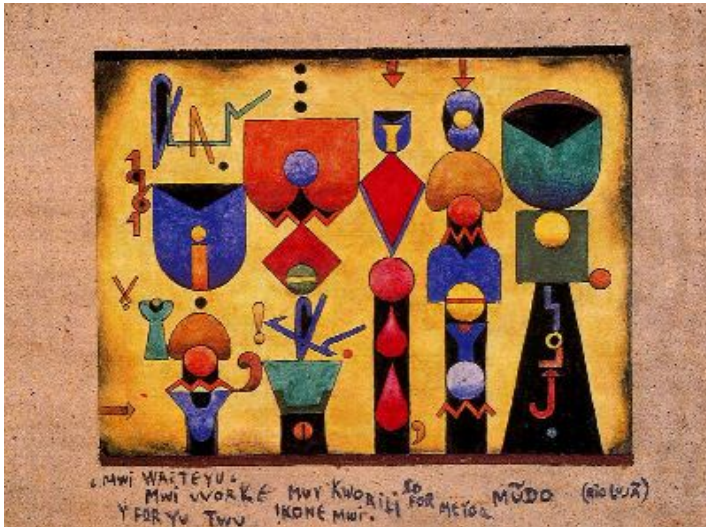
Para sostener este postulado situó a la abstracción como despojada de los límites que establecía la figuración, y su evolución en este campo puede distinguirse realizando una rigurosa observación de sus obras. La más indiscutida de ellas que sacudió a Xul cuando llegó a Europa fue el *Almanaque Der Blue Reiter*, “Donde Xul se encontró con el arte moderno (...) no existe otro documento, producidos por artistas plásticos, que refleje de manera tan profunda la conmoción de los años previos a la guerra. No es extraño, como lo sabemos por su correspondencia, que encontrara, en el clima modernista y espiritual de ese grupo, una referencia concreta que le ayudó a confirmar la intencionalidad de su arte, idealmente ligado al antimaterialismo de carácter utópico”.<sup>118</sup>

Lo interesante al contrastar las obras de Kandinsky con las de Xul, es llegar a identificar los rasgos en común que tienen ambas en el aspecto plástico. ¿Por qué tantos afirman que entre los dos artistas existe una correlación tan evidente, y que Kandinsky, sin lugar a dudas, fue una influencia decisiva en Xul? Tomaremos a modo de ejemplo dos obras de cada uno.



encuentro entre dos utopías”, Pág 40.

Negro y violeta, 1924



Mwi Maite yu, 1961

Composición N 8, 1923

Kandinsky



Juzgue, 1923

Xul Solar

Las pinturas expuestas anteriormente, nos muestran que tenemos dos ejemplos de artistas que utilizan los colores de forma similar; esto es: colores intensos y cargados, ciertas “auras” que rodean algunas de las figuras y un fondo similar en tonalidad. “La armonía de los colores debe estar fundada específicamente en una ley de contacto propicio con el alma humana, esto es, lo que llamaremos “ley interior”<sup>119</sup>.

Otra coincidencia que se ve a simple vista es la presencia de figuras geométricas: triángulos, rectángulos, y algunas líneas simples. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos, radica en el origen mismo de la obra: basta sólo echar un vistazo para distinguir en el cuadro de Xul figuras simbólicas que no pertenecen al campo de la abstracción, pero que a la vez tienen un correlato simbólico con una imagen fácilmente identificable: la serpiente, el hombre que está siendo juzgado, el que representa al juez,

<sup>119</sup> VASSILY KANDINSKY, “Sobre lo espiritual en el arte”, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2006. Pág 59.

las flechas que indican y condenan, los números, la escalera, entre otras cosas.

Consideramos que desde los elementos plásticos, sí existen factores que evidencian el contacto entre ambos artistas, pero que, a pesar del afán que existe en los círculos académicos en entablar un paralelismo entre ambos, la obra de Xul se distingue por la cantidad de imágenes concretas y reconocibles que escapan de la abstracción, para jugar con la simbología y los significados ocultos. Esto no quiere decir que la abstracción esté exenta de significado, sino que difieren los caminos que tomaron para expresar la interioridad por medio del arte.

López Anaya dijo “el arte de Xul es figurativo”, y a la vez “se cree que el arte expresa la interioridad del artista, no es verdad”. Coincidimos con la primera afirmación tal como lo aclaramos anteriormente, sin embargo, con la segunda ponemos reparos. ¿En qué medida un artista no expresa sus sentimientos por medio de su obra? Sólo cabe resaltar que la obra solo puede existir porque hay una necesidad interior que lleva a producirla.

Otro de los pintores muy relacionados con Xul es **Paul Klee**. Nacido en Alemania en el año 1879, fue amigo de Kandinsky y vivió el mismo contexto cultural que éste en su estadía en Munich. También participó junto al ruso de varios grupos artísticos y su obra está marcada de un fuerte componente espiritual. López Anaya recalca que es común en ambos el interés por el arte primitivo y la figuración arcaica, además de coincidir en algunas soluciones plásticas derivadas del tratamiento del color, que encontraron en la pintura de **Robert Delaunay** (de quien hablaremos más adelante).

La simbología es otro elemento compartido: incluye flechas, números, círculos, la elipse, el cuadrado y palabras, aunque estos íconos presentes en Xul provienen siempre de influencias herméticas. ¿Qué intereses compartían más allá de los elementos estrictamente plásticos? La música, la admiración por William Blake, los símbolos propios, la concepción de que existía entre hombre y universo un nexo tan íntimo que ellos eran capaces de reflejar en sus creaciones. Ambos eran “iniciados”.

En su libro “Xul Solar”, Mario Gradowcyk expone la relación que él considera existe entre ambos artistas; opina que hay entre Xul y Klee una similitud en la evocación de una temática: el teatro. Sin embargo, según este autor, “los referenciales son otros, la manera de interpretar, dibujar y

construir las formas en el cuadro son diferentes (...) Klee propone armónicos y voluptuosos relatos y amables fantasías como Las Mil y Una Noches, armónicas relaciones entre el dibujo, los claroscuros y las formas, un ritmo musical. La pintura de Xul, en cambio, es frontal, directa, irracional, una liberación expresiva casi gestual, provocativa, más bárbara, como aquellos bajo relieves babilónicos, testigos de lejanos mundos y pretéritas civilizaciones”<sup>120</sup>

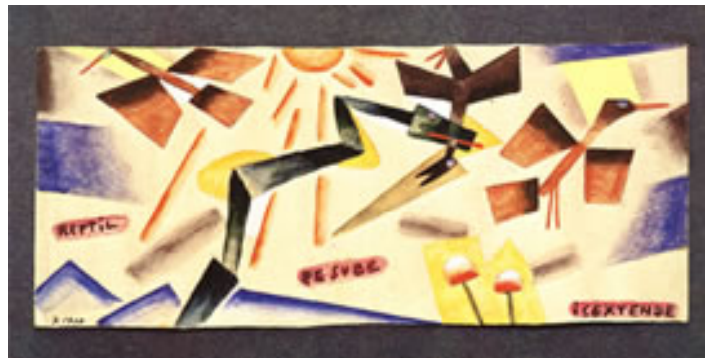
En este punto, Jorge Glusberg coincide con Gradowcyk, y afirma que “carece de todo fundamento suponer una influencia del artista suizo-alemán sobre el argentino”<sup>121</sup>. Más allá de algunas coincidencias en gustos e inclinaciones, estaríamos ante dos artistas cuyas formas de expresarse y contenidos de sus obras, serían disímiles.



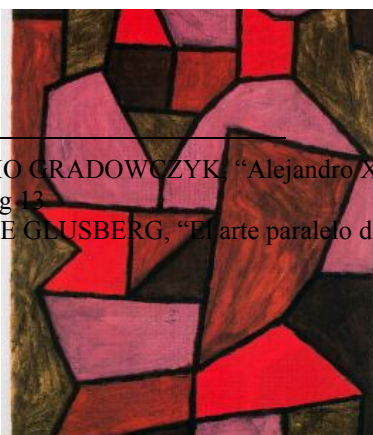
Barrio de los templos

de Pert, 1928

Klee

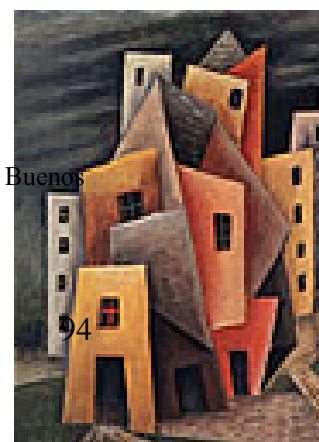


Reptil ke sube, 1920



<sup>120</sup> MARIO GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, Buenos Aires. Pág. 13

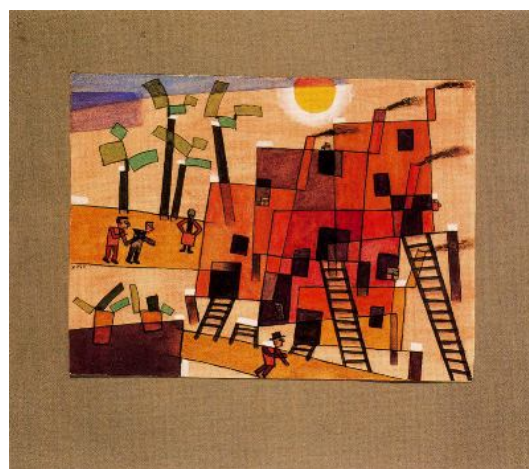
<sup>121</sup> JORGE GLUSBERG, “El arte paralelo de Paul Klee y Xul Solar”, Pág. 7.



Doble, 1940



Barrio, 1953



Il giardino del templo, 1920

Klee

var la obra de estos dos

Dos ruas, 1922

Xul Solar

is, sí,

ios la

ciertas similitudes en el uso del color y las formas, p  
 enorme distancia que los separa, y que señalamos anteriormente en  
 palabras de Gradowcyk: más allá de las similitudes, las composiciones de  
 ambos difieren en la complejidad de la simbología. Tal como Artundo nos  
 señaló, la pintura en código de Xul es muchísimo más compleja y profunda  
 que la de Klee. No hay nada en Xul que sea pura abstracción: todo tiene  
 un trasfondo filosófico y encriptado, fundamentado en sus conocimientos  
 astrológicos y esotéricos. Por supuesto que la obra de ambos es bastísima,  
 aquí solo se realizó una muestra parcial, pero suficiente, para ver esta  
 diferencia de contenido.

No se trata de dilucidar por medio de un juicio de valor, ni de gusto a  
 las pinturas, simplemente exponerlas y analizar elementos en común y  
 diferencias. Existen las pruebas documentales de que Xul conoció la obra  
 de Klee, pero ellas no nos muestran en qué punto la pintura del suizo  
 marcó la de Xul; es más: el estilo de Xul es tan particular, que los

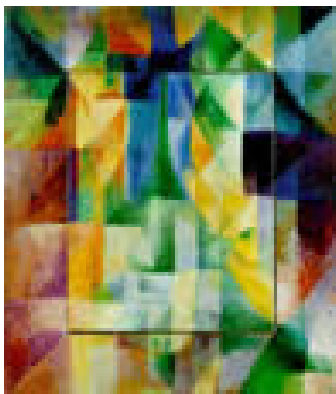


elementos que existan en su obra pertenecientes a otros artistas, no serán tan visibles como parecen. La complejidad radica, justamente, en llegar a generar un estilo pictórico propio (que en caso de Xul tiene que ver con el contenido fuertemente esotérico) que sea tan original y poco visto que adquiera una identidad propia.

**Robert Delaunay** nació en el año 1885 en París, y murió en 1941 en Montpellier. Lo interesante de este artista es la influencia que tuvo en Kandinsky, en Klee, e indirectamente en Xul Solar. Es considerado uno de los antecesores de la abstracción, por haber puesto como protagonista principal al color.

Su aporte radicó en estudiar con detalle las teorías del color, y llegar a la conclusión de que la fuerza de la luz, tanto su difusión, su energía y su inmaterialidad, sólo podía expresarse a través del color. El color lo era todo, atrapando la centralidad en la obra plástica. En el año 1911 fue invitado por Kandinsky a participar de una muestra con el grupo Der Blue Reiter, y comenzó así su amistad con Klee y Macke. Un año después, el mismo en el cual Xul viaja a Europa, Delaunay publicó su libro "Luz", que fue traducido al alemán por Paul Klee.

La obra de Delaunay fue denominada por él mismo como *simultaneísmo*, mientras que Apollinaire la bautizó como *orfismo*.



Fenêtres ouvertes simultanément, 1912  
Delaunay

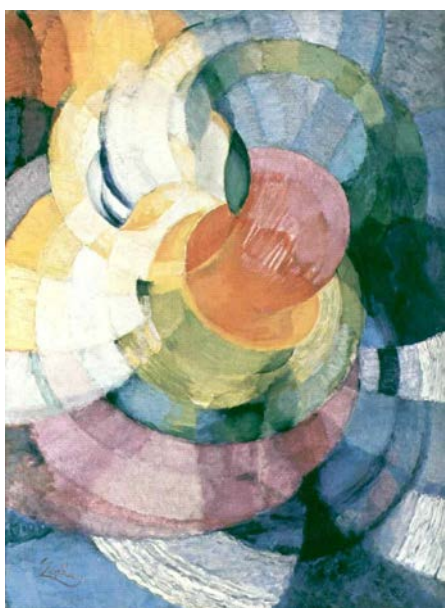


Les fenêtres, 1912  
Delaunay

Robert Delaunay fue un artista que llegó a Xul no sólo porque el argentino lo estudió profundamente, sino además porque sus teorías del color fueron dejando mella en los pintores de los cuáles Xul se nutrió. No existe entre ellos una similitud compositiva, pero sí experiencias de color.

**Frantisek Kupka** nació en el año 1871 en Opatowitz, una localidad de Bohemia Oriental. Desde pequeño se interesó por el arte de las ciencias ocultas, y ya hacia 1906 profundizó sus estudios del color a partir de Newton y Goethe (de quién nos ocuparemos más adelante). “Iniciado en las doctrinas teosóficas, Kupka ve en el arte un medio idóneo para transmitir lo inefable, para acceder al conocimiento intuitivo de determinadas verdades universales”<sup>122</sup>. Algunos lo sitúan junto con Delaunay dentro del  *cubismo órfico*, ya que intentaba transmitir principalmente a través de las formas puras y el color.

Otros troncos,  
1919



Discos de Newton, 1912

Kupka

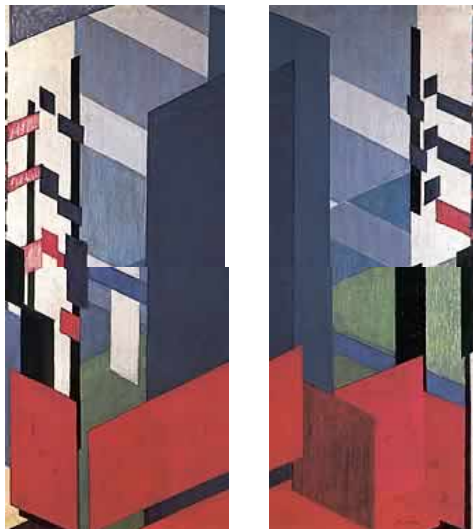


Un castillo de  
troncos, 1953  
Xul Solar

El arte de Kupka tuvo diferentes etapas: al comienzo figurativo, donde retrató a mujeres desnudas y a niñas bañándose; luego abstractas, dando prioridad al color y al estudio de las formas simbólicas; pasó

<sup>122</sup> “Grandes pintores del siglo XX”, KUPKA, Editorial Globos, Tomo 31. Madrid, 1995. Pág. 5.

además por un estilo totalmente geométrico e incluso tuvo cierta afinidad con los futuristas, en cuanto a su interés por las máquinas como obras de arte. En el aspecto plástico tal vez no encontremos demasiadas semejanzas con Xul, ya que los símbolos que ambos utilizaron sólo coinciden en parte. Compartían en sus cuadros las líneas verticales con la intención de demostrar un ascenso espiritual, y ambos se empaparon de los estudios ocultistas y esotéricos que estaban de moda en la época. Por lo tanto, podemos decir que sus elementos en común se acercan más al mundo de las ideas que al mundo plástico. ¿Por qué López Anaya afirmó que el arte de Xul sólo puede compararse al de Kupka? Seguramente por estos elementos esotéricos y simbólicos, pero que no establecen de manera alguna un paralelismo en lo plástico: ni en el uso de los colores, ni en las formas, ni en la distribución del espacio, ni en el contenido.



Arquitectura filosófica, 1913-1923-Kupka

¿Quién fue **Johann Wolfgang Goethe** y por qué tantos dicen que fue decisivo en la obra de los artistas espirituales como Xul?

Goethe nació en el año 1749 en Frankfurt, Alemania y falleció en 1832 en Weimar. Las experiencias de vida y los conocimientos que este

escritor absorbió serían infinitas para enumerarlas aquí, por ello simplemente diremos que se recibió de abogado, fue poeta desde siempre, se introdujo en la química, la anatomía, el arte musical, la botánica, publicó varios títulos, entre novelas, poemas y tragedias. La obra que lo hizo reconocido y le dio mayores satisfacciones fue “Las tribulaciones del joven Werther”, un drama psicológico que reflejaba sus propios sentimientos hacia una joven de la cual se había enamorado, pero que era la prometida de uno de sus amigos. Fue parte del movimiento romántico cultural denominado *Sturm un Drang*.

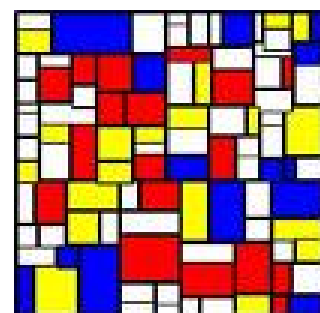
Posteriormente, cerca de los veinticinco años de edad, comenzó a delinear lo que sería su producción monumental “La tragedia de Fausto”, considerada una de las obras de mayor contenido esotérico y místico. Culminó con esta tragedia en 1831, un año antes de su muerte.

Además se dedicó durante décadas a investigar, y elaboró una Teoría de los Colores. Se dedicó a la docencia y escribió: “Cuanto más sientas que sólo eres un hombre, más te acercarás a los dioses; sentirás como todo se dirige hacia el conjunto, cómo cada uno vive y obra para los demás”. ¿Acaso este postulado no tiene vinculación directa con la creencia de Xul de que existe un lazo ineludible entre micro y macro cosmos, y que todos somos uno sólo? ¿No es la misma idea de buscar una universalidad?

Goethe es uno de los personajes más particulares y ricos que tiene la literatura, y es por eso que fue tomado por varios artistas que coincidían con su concepción y fundamentaban con ella su visión espiritual del arte, los colores y la música. Llegó a Xul como llega todo en primera instancia: por la gran curiosidad y las ansias de conocimiento del artista, pero además, porque perteneció, junto con Madame Blavatsky y Rudolf Steiner, entre otros, a ese grupo de intelectuales que nutrió las raíces de lo que sería un arte que alimente el interior. **X Si quieres conocer sobre**

**Blavatsky y Steiner ve a la página 149S**

Goethe en “La tragedia de Fausto” relata la lucha interna que experimenta el protagonista despierto al mundo esotérico. El macrocosmos y el microcosmos, los seres de otros planos y los de la tierra. Por eso es citado en libros astrológicos e incluso en el I Ching traducido por Richard Wilhelm.



**Pieters Cornelius Mondrian** nació en Holanda en el año 1872 y murió 72 años después, en 1944. Su vínculo con las actividades esotéricas datan de sus años de adolescencia, pero es recién en 1909 se inscribió formalmente en la Sociedad Teosófica Holandesa. Tuvo un primer período en el cual pintaba paisajes, en otro se acercó al cubismo sintético – abstracción- y finalmente en 1917, junto con un grupo de artistas publicó la revista “De Stijl” (El Estilo). Su primer trabajo teórico importante se llamó “El Nuevo Plasticismo”.

¿Qué tiene este artista en común con Xul Solar, más allá de los conocimientos esotéricos? En primer lugar existía en el contexto convulsionado de la Europa de aquellos años una actitud de fe con respecto al arte: se creía que por medio del arte se podía cambiar a la sociedad, a la vez que se enfrentaban los cánones artísticos tradicionales. La particularidad de Mondrian radica en sus creencias en relación con estos puntos: él luchaba por la emancipación de la obra, para resaltar en papel del artista como alguien que *tiene la tarea de reflejar la armonía del universo*, modificando desde lo subterráneo a la sociedad, algo que se verá a largo plazo.

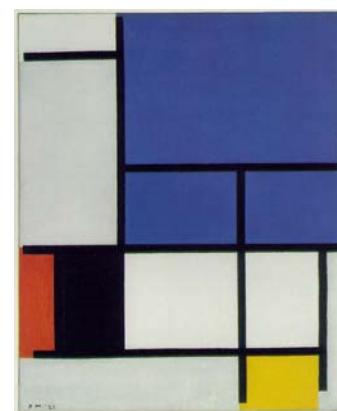
Algunos autores marcan una contradicción en Mondrian, que tendría que ver con su lucha para que no se banalice el arte y que desaparezcan los mandatos del statu quo, pero por otro lado, su participación de un arte moderno que en definitiva termina legitimando las prácticas mercantiles, al convertir a los artistas en otra oferta más.

“Hasta hoy las épocas de la cultura han nacido porque un individuo particular (colocado por encima y al margen del pueblo) ha despertado lo universal en la masa. Iniciados, santos y dioses han traído al pueblo, como desde afuera, el reconocimiento de lo universal y, con ello, el entendimiento del estilo puro”<sup>123</sup>. Estas palabras fueron pronunciadas por Mondrian hacia el año 1917.

La composición plástica más característica de Mondrian tiene que ver con el uso de los colores, los planos y las líneas. Él mismo lo explica en un ensayo que escribió en 1915 llamado “La Nueva imagen del mundo”: “los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra

<sup>123</sup> “Grandes pintores del siglo XX”, Mondrian, Tomo 22. Globus Comunicación S.A. Madrid, 1991.

Composición I, 1923  
Mondrian



Composición with large blue plane, red, black, yellow, and grey, 1921  
Mondrian

alrededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol (...) los tres colores principales son el amarillo, el azul y el rojo. No existen más colores que ellos”<sup>124</sup>.

La conexión que Mondrian tiene con Xul tiene que ver principalmente con la cuestión de cómo ambos concebían al arte. En el aspecto plástico no tienen demasiadas cosas en común, pero sí en el plano de las ideas. López Anaya afirma que “Mondrian pintaba a Steiner”, otro de los maestros de Xul, y que tanto éste como Kandinsky y Malevich son parte de un corpus de ideas esotéricas que estaban en boga en Europa a fines del siglo XIX y principios del XX. Además Mondrian habría sido una gran influencia para otro de los artistas que analizaremos más adelante: el constructivista Joaquín Torres García.



*Estas imágenes sacadas de Internet muestran como otras disciplinas (en este caso la moda y la decoración) se apropian del estilo de Mondrian. Un ejemplo de la apropiación que hizo el mercado de un estilo pictórico.*

**Kasimir Malevich** es considerado otros de los pintores de vanguardia más importantes del siglo XX. Nacido en Ucrania en 1878, pasó de una vida de campesinado al mundo industrial moderno. En Moscú tomó contacto con la obra de Seurat y Cézanne –quien sería su mayor influencia en este período- y hacia 1908 expuso con otros artistas rusos



La cosecha del siglo,  
1912

---

<sup>124</sup> Op. Cit. Pág 20.



como Kandinsky y Chagall, entre otros. Luego se unió al autodenominado cubofuturismo, e hizo amistades con poetas vanguardistas que crearon una lengua “transmental” llamada *Zaum*.

Durante la Primera Guerra Mundial realizó carteles de propaganda desde su ideología próxima al anarquismo, y ya se vislumbraba el nuevo rumbo: el suprematismo; aquí es cuando realizó el famoso *Cuadrado Negro (1915)*. Comenzó su interés por la arquitectura y la escultura, y el suprematismo fue adquiriendo cada vez más un vínculo con la era industrial. Al llegar Lenin al poder el arte había levantado la bandera del realismo socialista y Malevich toma contacto con la Bauhaus y otras corrientes de vanguardia. En sus últimos años volvió a lo figurativo, y murió en 1935.

“La razón –escribió Malevich- es una cadena de presidiario para el artista”<sup>125</sup> En sus *collages alógicos* se vislumbra esa teoría de la no- razón, donde reina el caos y la ironía. Cuando expuso su *Cuadrado Negro*, estaba dando cuenta de una nueva visión, radicalmente diferente a lo anterior, sumida en la abstracción y gestando lo que sería luego un nuevo lenguaje pictórico. Poco a poco fue agregando colores creando nuevos planos con figuras geométricas de colores y tamaños variados.

Toda la obra de Malevich, está al parecer ligada a buscar una desconexión con el mundo de la naturaleza, interesándose exclusivamente por lo plástico, y las posibilidades de la pintura. Es tal vez en su período de experimentación con esculturas arquitectónicas, donde podríamos hallar una relación más clara con Xul. Estas maquetas realizadas bajo la mirada suprematista de Malevich, tienen ese componente de ideal utópico que también tenía Xul: un sentimiento de posible cambio radical, de revolución inminente y accesible que flotaba en el aire. Malevich con la Revolución Rusa y un mundo nuevo que habría que reinventar, y Xul, con un ideal menos cercano y palpable, pero que se concebía posible en cada rincón de su obra.

Malevich se diferencia de Kandinsky, Kupka y Mondrian, por no tener antecedentes claros de pertenecer a corrientes esotéricas, pero es innegable que sí tomo contacto con la “onda espiritualista” que se olía en Europa. Su obra, al igual que la de Mondrian, no tiene parecidos plásticos

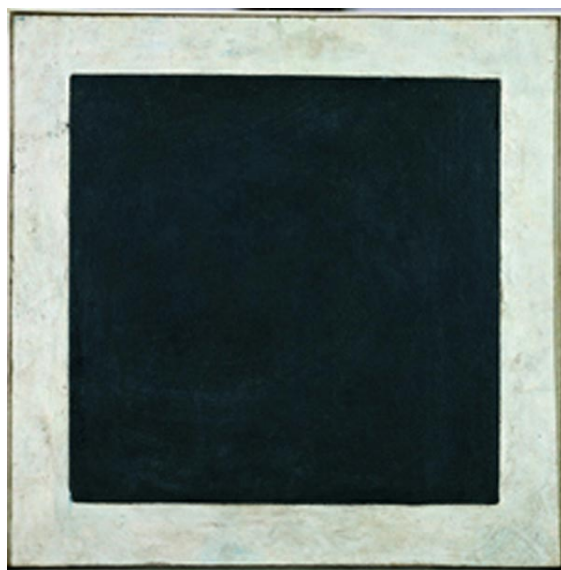
Mujer con cubos,  
1915  
... ..



Aeroplano en vuelo, 1915  
Malevich

<sup>125</sup> “Grandes pintores del siglo XX”, Malevich, Tomo 19. Globus Comunicación S.A. Madrid, 1995. Pág 40.

con la de Xul, tampoco existe una relación directa en el mundo de las ideas. Podríamos decir que ambos eran utopistas a su manera.



El cuadrado negro, 1930  
Malevich

El londinense **William Blake (1757-1827)** es un artista que nos interesa particularmente ya que fue una de las influencias más cercanas de Xul Solar. Fue pintor y poeta; su obra, tal como aclaramos anteriormente, está colmada de elementos fantásticos y sobrenaturales y su mundo “tiene esa lógica incomprensible de las definiciones esotéricas. Entreabre las puertas de un universo organizado, metódico y monstruoso, de un universo que ciertos textos sagrados dejan entrever, y donde el pensamiento se sirve de números, formas y seres del mismo modo y con la misma lógica misteriosa e impersonal”<sup>126</sup>.

En este apartado analizaremos a la obra de Blake en relación con Xul Solar, pero desde el aspecto plástico. Sabemos que sus intereses

esotéricos los unían fuertemente, pero eso **X** [buscalo en la página 128](#) **S**

En primer lugar debemos tener en cuenta que estos dos artistas suelen ser comparados por muchos intelectuales y estudiosos. Por ejemplo, Jorge Luís Borges escribió un texto sobre Xul Solar al que tituló “Nuestro William Blake”, mientras otros autores afirman que ambos expresan experiencias íntimas y que coinciden en *contenido simbólico*.

---

<sup>126</sup> RAYMOND COGNIAT, “El Romanticismo”, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966. Pág 36.





William Blake



Penitentes, 1917



Jesús crucifijo,  
1920



El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol, 1806-09

Gestación de Jesús,  
1954



Dos anjos, 1915

La visión de Cristo  
Blake



Ofrenda cuori, 1915

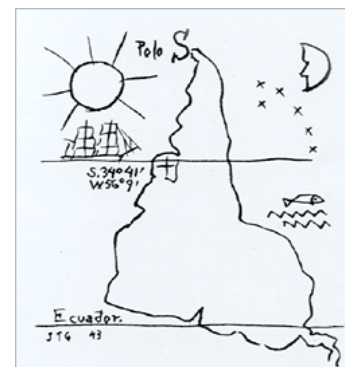
XII. Solar

¿Por qué seleccionamos estas imágenes de cada artista? Justamente porque reflejan por sí mismas las coincidencias y las diferencias entre ambos. Existe una temática en común: la divinidad, el

cielo y el infierno, el mundo celestial, el misterio, lo fuertemente místico. Pero es muy distinta la forma de expresarlo: Blake desarrolla imágenes muy cargadas, intensas, densas, oscuras, y casi monstruosas. Muestra sin tapujos, explayando al máximo su imaginación con figuras fácilmente reconocibles (todos nos damos cuenta que el hombre de la barba blanca es Dios), plasmando misterios y rincones de miedo y terror simultáneamente con las representaciones del mundo celeste. Los ángeles hacen guardia, Dios está sobre nosotros con su inmensidad, o tal vez sentado en su gran trono. Estamos hablando de una religión monoteísta, llena de elementos sagrados que juzgan y castigan; seres sobrenaturales con cuernos, enormes, musculosos y aterradores.

Por su lado Xul Solar desarrolla su mundo místico pero con un tono menos denso, utilizando colores luminosos y seres livianos, transmitiendo por medio de simbolismos que parecerían, a simple vista, más inocentes. Los personajes de sus obras no demuestran el dramatismo de los de Blake, sino que yacen pacíficamente en el cuadro. ¿Significará esto que ambos otorgaban cargas simbólicas diferentes al mundo celestial? En realidad, sabemos que los dos son seres esotéricos interesados en las posibilidades de conocimiento que las religiones y lo divino podían brindar. Pero parece existir una diferencia con respecto a la concepción que ambos tienen de ello: Xul Solar era un estudioso de todas las religiones, y tal como dice López Anaya, hizo una mezcla de todas ellas en sus obras. Por eso dibujó la Cábala, personajes en medio de trances espirituales, seres meditando al estilo hindú, a la Virgen María en su período de gestación, entre otros. Por otro lado, Blake no sólo se centró en imágenes estereotipadas de la figura de Dios y los ángeles, sino que no hay referencias claras sobre otras religiones en su obra. Sólo se distingue a Dios y a los ángeles. Sin embargo, es importante destacar que fue un representante de ese costado oscuro y misterioso de la religión católica, difamado y cuestionado en ciertos círculos ortodoxos.

El pintor **Joaquín Torres García** nació en Montevideo, Uruguay, y murió en el año 1874. No nos detendremos demasiado en las innumerables experiencias del artista, como tampoco en la cronología de sus trabajos profesionales. Solo destacaremos que siempre fue un autodidacta –al igual que Xul- y que se vinculó con los más importantes pintores y arquitectos de su época. Dentro de estas amistades se



América invertida,  
1943



encontraba Antonio Gaudí, con quien colaboró en las obras que se realizaban en el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Su estilo fue evolucionando poco a poco y sus obras integraban arquitectura, muralismo y decoración, actividad para la cual era frecuentemente requerido. Utilizó la técnica del fresco y publicó en 1913 su primer libro “Notes sobre Art”. Su traspaso a la abstracción se vio motivada por su encuentro con el pintor uruguayo Rafael Barradas.

Otra de las actividades de Torres García que se vincula directamente con Xul es la fabricación de juguetes de madera, que el artista se dispuso a vender al vivir una crisis económica. Al comienzo de la década del 30 participó en reuniones que tenían a Mondrian a la cabeza, y donde se originaría el grupo Cercie et Carré, promotor de la primera exposición de arte constructivista y abstracto. En 1935 publicó su libro “Estructura”, creó la Asociación de Arte Constructivo (AAC). En 1938 se ve la influencia del arte precolombino e indígena en sus obras.

En 1944 publicó su teoría del Universalismo Constructivo, el corpus de ideas que nos interesa particularmente relacionar con Xul. Varios autores hacen hincapié en crear un paralelismo entre Torres García y Xul Solar. Veamos por qué.

Según Mario Gradowzyck, Torres García se propuso, ya desde su primer libro, “que el artista contemporáneo abandone su bohemia, romántica, individualista, para transformarse en un artista –filósofo creador de un arte superior, sustentado sobre la geometría”<sup>127</sup>

Pero ¿qué es el universalismo constructivo y qué tiene que ver con la propuesta de Xul Solar? Justamente la relación entre ambos queda evidenciada porque utilizan una idea básica que hace a la esencia de sus obras: aspectos metafísicos del arte. Los dos buscan unir por medio del arte, la simbología y los signos, al hombre con un nivel cósmico superior. Al igual que Xul, Torres García se nutrió de otras corrientes plásticas, como el neoplasticismo, el cubismo, el surrealismo, el primitivismo, el arte precolombino, y la regla áurea, proveniente de la cultura árabe. De esta forma, buscaba la universalidad, la unión del micro y el macrocosmos, haciendo referencia a un fuerte componente místico.

Con respecto a los intereses personales y a su vida social, podemos decir que Xul Solar fue un ser más aislado de la vida cultural, y a

Joaquín Torres García



Joaquín Torres García

<sup>127</sup> MARIO GRADOWCZYK. “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de la Plata”, Texto publicado en Internet. [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)

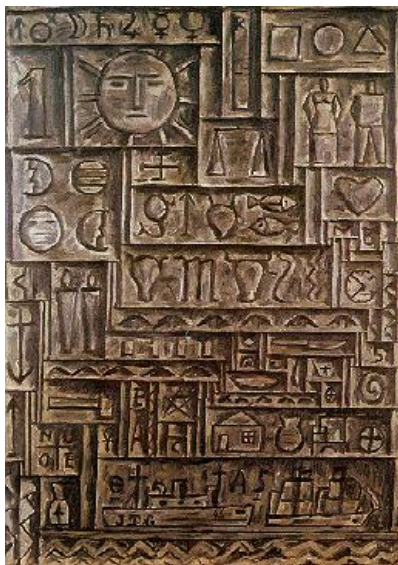


excepción de los cursos sobre confección de cartas astrales que dictaba en su casa, nunca se dedicó a la docencia, como sí lo hizo Torres García. Además, la situación económica de este último, mucho menos cómoda que la de Xul, lo llevaba a que gran parte de su producción artística –como por ejemplo los juguetes de madera- se comercialicen.

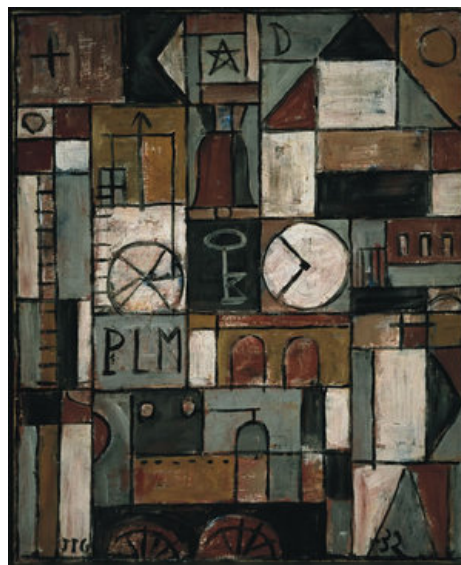
“Xul se puede compara con Joaquín Torres García, otro pintor simbólico que remontó la mitología convirtiéndola en parte de su lenguaje. Ambos captaron el verdadero sentido de lo mitológico, ambos develaron en su arte el destino humano” <sup>128</sup>

Para López Anaya “Torres García era un pintor tradicional, un buen pintor pero no hubiera sobresalido si no conoce a la gente del grupo de Mondrian (...) la diferencia está en que Torres García toma un tipo de estructura que viene del neopasticismo y una teoría. Xul desarrolla muchas”.

Joaquín Torres García



Arte Universal, 1943  
Torres García



Constructivo con campana,  
1932

¿Qué elementos plásticos vemos en la obra de Torres García que nos recuerden a Xul? Probablemente el tema de las culturas precolombinas, sus símbolos y formas geométricas. Por otro lado el mensaje de universalidad y en ciertos casos de americanismo. Podemos

<sup>128</sup> “Xul Solar: un artista que trascendió su época. Parte I: una singular personalidad”. Texto perteneciente al archivo del Pan Club. Museo Xul Solar.

concluir, sin embargo, que la riqueza de contenido, así como ciertos rasgos plásticos como el color, los dibujos y la simbología, es más variada en Xul Solar. Con esto no establecemos un juicio de valor, sino que identificamos en Xul –comparándolo con otros artistas- aquellos elementos que hacen al contenido de la obra, que pueden considerarse “encriptados” o de una codificación más difícil para el espectador.

“Constitucionalmente todos los habitantes de la tierra – expresó **Batlle Planas** en sus escritos- somos una materia premonitoria de nuestros propios acontecimientos, nuestra vitalidad nace antes que nuestra misma vida; lo que en el lenguaje de la gramática está determinado como demoníaco no es nada más que la ley que rige la materia” <sup>129</sup>

**Juan Miguel Luis Batlle Planas** nació en Cataluña en 1911 y su familia viajó a Buenos Aires en 1913. Se dedicó a la pintura, la poesía, estudió la filosofía zen, el psicoanálisis y los trabajos de Wilhelm Reich sobre la energía cósmica universal. El surrealismo ingresó a la Argentina por medio de *La Revolution Surrealiste* y los intentos de Aldo Pellegrini de crear un grupo literario. A esta corriente se sumó Batlle Planas alrededor de 1934.

En este contexto es donde tenemos que incluir a Xul Solar, que era en ese entonces un raro, un excéntrico, aportando ideas y concepciones transformadoras de la plástica vigente. Batlle Planas es un ejemplo aislado, contemporáneo de Xul, que perteneció a una nueva forma de arte en el país raramente presente en aquellos días. Expuso en 1939 en Amigos del Arte, salón frecuentado por Xul y sus amigos. En esa ocasión presentó collages, pero luego introdujo materiales extra-pictóricos, creó objetos y esculturas.

También en 1939 los trabajos de Batlle Planas adoptaron temáticas ocultistas: *El mensaje*, *El Tibet*, *El Alma*, *El destino* y *el Lama*. Años más tarde utilizó un recurso compartido con Xul: el lenguaje verbal en los cuadros. Su cercanía a la psicología puede deberse, además de su interés, a la relación de amistad que mantenía con el psicoanalista Enrique Pichon Riviere.

---

<sup>129</sup> “Batlle Planas, escritos personales”. Publicados en Pintores Argentinos del Siglo XX. Batlle Planas. Tomo 24. Pág 2.





El destino

Paraíso perdido y Gaudi

Decidimos incluir a éste Batlle Planas porque es uno de los pocos ejemplos de artistas latinoamericanos, pertenecientes al contexto histórico de Xul, que a pesar de no tener demasiadas similitudes en el aspecto plástico, sí compartía intereses referidos al ocultismo y la concepción de que existe una unión entre el micro y el macro cosmos.



Barreras Melódicas, 1948

Xul Solar

Otro ejemplo que podemos dar de la intención de Xul Solar de unir incluso diferentes disciplinas artísticas en una sola obra, es el de la música. La musicóloga Cintia Cristiá, doctorada en la Universidad de París IV y autora del libro “Xul Solar, un músico visual”, estudió profundamente las representaciones musicales en las obras de Xul, y llegó a la conclusión de que fue su mirada musical la que organizó todo el universo de sus obras.

La autora enumera los contactos que tuvo Xul con el mundo de la música: “propuso una modificación de la notación musical y del teclado del piano, fue violinista y pianista, la música era un mundo en sí mismo, como

una inquietud que determinó e influyó toda su vida artística y personal”<sup>130</sup> Además desde muy chico estudió violín, piano, teoría musical y concurre a conciertos. En Europa conoció a los músicos del Grupo Renovación, pero sus gustos musicales se concentraron principalmente en Richard Wagner y Johann Sebastian Bach. Con respecto a Wagner, a quién Cristiá considera influencia directa en Xul, la autora establece un paralelismo entre un poema escrito por Xul y los pasajes musicales de ciertas obras de ese artista.

Otro de los primeros pilares que sirvieron de base a la obra de Xul fue Charles Baudelaire, de quién Cristiá cita los versos que Xul escribió en su diario:

*“Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, le coeur gros de rancune et désirs amers” (“Le voyage”, de Baudelaire.)*



Cinco melodías, 1949

Xul Solar

“La influencia musical en la obra pictórica de Xul –explica Cristiá– se materializó en el ritmo, que, asociado al movimiento, fue introducida

---

<sup>130</sup> “Xul Solar dejó sus marcas en la experimentación musical”, Diario Clarín, 14 de septiembre 2007.



plásticamente por medio de figuras cuyas posiciones imitan estructuras rítmicas, o bien a través del tratamiento cromático, utilizado como “vector dinámico” (...) el lirismo de las melodías, el suave movimiento armónico, la génesis de las formas musicales y su poder mágico son aspectos revisitados por Xul a través de su obra plástica”.<sup>131</sup>

“Cinco Melodías capta el movimiento ondulante de las líneas melódicas que se transforman en montañas, en planos de colores cuyas transparencias generan nuevos matices (...) en esta acuarela Xul parece invitar a explorar la geografía oculta de una obra polifónica, cuya audición permitiría alcanzar la armonía (el círculo del sol) y la iluminación (su luz dorada)”<sup>132</sup>.



Entierro, 1915  
Xul Solar

*“En Entierro, “la ubicación relativa de los monjes sobre el camino elíptico sugiere un ostinato rítmico de carácter solemne (un tresillo de corcheas seguido de tres negras), que explicaría por qué Xul la describió como una marcha fúnebre”.*<sup>133</sup>

<sup>131</sup> “Xul Solar dejó sus marcas en la experimentación musical”, Diario Clarín, 14 de septiembre 2007.

<sup>132</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 66.

<sup>133</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 64.

Otros elementos que podemos distinguir en la obra de Xul, que indicarían “la relación estrecha entre inspiración musical, vuelo poético y elevación espiritual”<sup>134</sup>, son las arpas, las liras y la figura femenina. Según Cristiá, a partir de finales de la década del 20, Xul hace un giro en lo que respecta al ritmo en sus obras: “con su complejidad sintáctica habitual, Xul presenta a la música como dos campos en donde se oponen dos enemigos irreconciliables: la libertad de las melodías, gestos y texturas musicales y la tiranía del ritmo. En definitiva, su decisión de alejarse de <la parte primaria, (...) grosera, material de la música>, como habría dicho Macedonio, es absolutamente coherente con la espiritualidad a la que tendió toda su vida”<sup>135</sup>.

No sería muy errado remitirnos a las palabras de Kandinsky en “De lo espiritual en el arte”, cuando se refiere a la capacidad de los colores de transmitir estados de ánimo, y de su relación con diferentes tonos musicales. Por ejemplo, el azul para los sonidos graves, como el de un contrabajo; o un amarillo para el sonido intenso pero dulce de un violín. Al igual que en la música, el efecto visual que provocan los colores y las formas está cargado de emociones. Ver un cuadro donde predominen los colores azules y violetas nos da tranquilidad, o tristeza, al igual que una música compuesta a base de instrumentos de cuerda graves. De la misma forma que una melodía puede excitar nuestros sentidos, los colores nos remiten a sensaciones y nos hacen experimentar cosas a nivel físico y anímico.

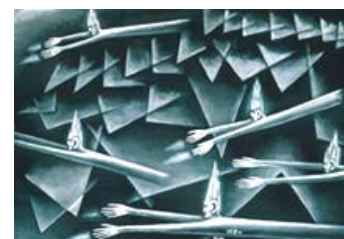
Con respecto a este tema, ponemos como ejemplo al piano que modificó Xul, en el cuál no sólo transformó elementos sonoros, distribución de teclas y aspectos de este tipo, sino que lo más importante, fue la introducción de los colores en conjunción con lo musical.



San danza, 1925

Xul Solar

## ALGUNAS CONCLUSIONES



---

<sup>134</sup> Op. Cit, Pág 64.

<sup>135</sup> Op. Cit, Pág 65.

En las páginas precedentes hemos analizado el mensaje que Xul Solar intentó transmitir a través de sus obras, y comparamos sus componentes plásticos y corpus de ideas con otros artistas. De éste último rescatamos influencias, elementos en común y diferencias.

El primer punto a destacar lo ponemos en palabras de Guillermo de la Torre: “No era una artista que pintaba de caballete como Berni, como Castagnino, o como cualquier pintor. La pintura de él no tiene nada que ver con nadie, porque no siguió ningún *ismo*”.

Retomamos estas palabras porque consideramos que explican a la perfección la unicidad que tiene la obra de Xul. A pesar de que todos los artistas pueden considerarse únicos, porque ninguno es “idéntico” a otro, vemos que Xul tiene muchos elementos de los artistas de vanguardia, pero que ninguno es predominante. Xul ha hecho una gran síntesis de ideas ocultistas y esotéricas que estaban en boga en aquellos años en Europa, agregando representaciones propias de la astrología, más un simbolismo complejo y encriptado, pero siempre coherente con la misma idea.

En Kandinsky encontramos a la primera y más fuerte influencia, prodigando una *espiritualidad en el arte* que Xul de alguna manera ya tenía, que traía consigo desde sus primeros años. Tanto Klee, como Mondrian, Malevich, Blake, Kupka y Torres García, tienen en común con Xul un ideal de arte transformador, de arte superior, que puede demostrar niveles más altos de conciencia y develar un camino de autoconocimiento. Un arte para el interior, para el espíritu, donde todo está relacionado: el uso de los colores, las formas, la distribución, los planos, las figuras, el tamaño de la obra e incluso la forma de contemplación.

¿Qué buscaban todos estos artistas? Seguramente todo nació con una necesidad interior de expresar un mundo de ideas, modificar un espíritu angustiado y dar a conocer sus concepciones por medio de la expresión artística. De algunos de ellos tenemos referencias comprobables de que fueron leídos por Xul, ya que sus libros estaban en su biblioteca: nos referimos a Goethe, Blake y Delaunay. Con respecto a los demás establecemos un vínculo posible, teniendo en cuenta que los ambientes del arte son reducidos y siempre los mismos grupos asisten a las reuniones.

Hay varias formas de encarar a Xul como artista y como personalidad, y depende de ello en qué casillero se lo ubica. Para Julio Sánchez Xul es un iniciado que hace arte, y lo primordial de toda su producción tiene que ver con esta perspectiva.

Para Mario Gradowczyk las primeras producciones de Xul como *Nido de Fénices* o *Entierro*, corresponderían a un período relacionado con la obra de Kandinsky, mientras que de a poco se iría perfilando hacia el simbolismo, por medio del cual representa las imágenes de su inconsciente. Adjudica sus obras de la década del 20 al expresionismo alemán.

Una de las coincidencias con Paul Klee radica en la integración pintura-imagen verbal, que muchas veces busca enfatizar el mensaje, y otras parece estar porque “con la imagen no alcanza”. Gradowczyk establece un paralelismo entre Kupka, Malevich, Kandinsky, Mondrian y Arp, como artistas que llegan a la abstracción luego de atravesar un desarrollo espiritual. El mundo artístico de Xul se ve modificado por estos personajes y por el contexto social –guerras, pobreza, lucha social-. En este período sus pinturas están en concordancia con el “avance de las utopías”, y es cuando las arquitecturas se hacen eco de una nueva forma de ver el mundo.

En síntesis, podemos definir la idea de Gradowczyk con su afirmación: “la estructura de pensamiento de Xul no corresponde a conceptos filosóficos de ninguna escuela particular. En Xul se advierte una conexión fluctuante entre sus ideas, sus pensamientos, sus pinturas y sus visiones”<sup>136</sup>. En este sentido reafirmamos la primera idea de que la obra de Xul no puede encasillarse dentro de ninguna corriente en particular, ya que es una mezcla de varias escuelas.

“Sin practicar ningún tipo de fidelidad exclusiva inventa un camino que con variaciones definirá su lenguaje pictórico. Unas veces más cerca de posiciones analíticas; otras, haciendo suya una escritura que todavía conserva el perfil de las cosas, aun cuando éste sea ahora abstraído, es decir, geometrizado”<sup>137</sup>.

Una forma de conectar la obra de Xul con los demás artistas y los círculos del arte, es ponerlo en relación con el contexto histórico. Un ejemplo de ello lo vemos en su participación en la revista *Martín Fierro*, acompañando una nueva tendencia que daría lugar a una vanguardia “criollista”. Junto con Borges y Marechal, Xul fue parte de un intento de

---

<sup>136</sup> MARIO GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, Buenos Aires. Pág 11

<sup>137</sup> PROA, Revista Bimestral, septiembre/octubre 1998. Pág 79.

reflotar nuestra patria y nuestra historia, por medio de productos culturales que afirmaban el vocabulario criollo, defenestrando al europeo y el yanqui.

Para Borges, “en el caso de Xul fue muy distinto, no hubo imitación. Creo que en el caso de Xul hubo algo más importante, hubo una esencial afinidad. Lo conocí a Xul y comprendí que nunca había tratado con un hombre de tan rica, heterogénea, imprevisible e interesante imaginación. En general, vivimos de memoria; nuestra vida –como dijo Emerson-tiende a ser una cita: Life becomes a quotation, pero Xul vivía inventando y pensando continuamente”<sup>138</sup>.

Patricia Artundo es quién cita a Osvaldo Svanascini, que destaca en el prólogo de un catálogo lo que consideramos el aporte fundamental de Xul Solar, tanto para el mundo del arte, como para la sociedad: “(...) ninguno de nosotros a podido comunicarse de manera tan generosa. Pero todo ese engranaje organizado por escrituras cursivas, geométricas, silábicas, gesticulatorias, vegetales, animales o de bordura –como él acierta en agruparlas- está concebido para estimular la bondad, a la manera del predicado de un boddhissatva con particularísimo sentido del humor, y para provocar una simbiosis entre la realidad, lo permanente, lo metafísico, lo ingenuo, lo poético, el sueño, lo insospechado, lo ultraterreno, la cotidianeidad exaltada, lo mágico, lo divino”<sup>139</sup>.

Xul Solar, un artista único como todos los artistas, pero con una unicidad diferente. Se nutrió de sus colegas predicando un arte espiritual pero astrológico, musical pero verbal, colorido pero monocromático, triste pero festivo, utópico pero real. Lleno de anhelos personales, de sentimientos idealistas e inevitablemente, imbuido de la época. Hoy lo consideramos uno de los artistas más complejos, ricos y polifacéticos de Argentina. Sus obras recorren un mundo interior, sabio y desconocido, creando seres, planetas y cielos, ciudades enteras y casas sobre el río. Pudo hacer partícipe en un mismo mensaje al sentido del humor con la más profunda concepción de vida. Sin pensar en lo encriptado de su simbología, que está y es muy marcada, nos produce emoción de espectador la contemplación original, colorida e intensa de su obra.

Autodidacta de nacimiento, Xul podría ser estudiado desde muchos ángulos ya que el pictórico es sólo un rincón más de su creación: lingüista,

<sup>138</sup> “Palabras de Jorge Luís Borges”, Conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes de La Plata, en 1968.

<sup>139</sup> OSVALDO SVANASCINI, “Xul Solar”,. Óleos, Buenos Aires, Galería Rioboó, 22 de abril- 4 de mayo de 1963. “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 32.



inventor, músico, matemático, astrólogo, religioso. Su sueño de crear un Pan Club se hizo realidad a medias, porque su mensaje habría de ser más ampliamente difundido.

## *Xul Solar, Borges y Marechal*

Este terreno ha sido muy estudiado por muchos autores que investigaron sobre la vida de Xul Solar; puede decirse que su relación con Jorge Luís Borges ha sido planteada con diversos matices, pero ya se convirtió en un dato conocido. Con respecto a Leopoldo Marechal tampoco es desconocida su amistad, aunque tal vez no alcanzó el grado de profundidad que Borges.

Jorge Luís Borges

“Xul comprendía, Xul sentía que lo que llamamos realidad es lo que queda de antiguas imaginaciones”<sup>140</sup>. Borges describió en varias oportunidades a Xul Solar, y de esas declaraciones se desprende la gran admiración que el escritor sentía hacia este artista y su obra. No sólo le ha dedicado varios libros y muchos de sus textos hacen referencia directa a Xul, sino que se consideraba un discípulo suyo, con el que compartía intereses, charlas, estudios, lecturas, juegos y pensamientos. Xul pintó la tapa de dos de sus libros (“El idioma de los argentinos” y “El tamaño de mi esperanza”).

Un punto en común entre ambos fue su estadía en Europa prácticamente en el mismo período histórico: los dos se deslumbraron con las lecturas esotéricas de Schopenhauer, Swedenborg y Blake, entre otros. El lenguaje es un tema crucial para los dos artistas.

Por su parte, Leopoldo Marechal escribe, durante su estadía en París, la novela “Adán Buenosayres” en donde retrata a sus amigos:

*Adán Buenosayres es una novela publicada el 30 de agosto de 1948, donde Marechal narra lo que sucedió en la ciudad durante los días 28 al 30 de abril de la década del veinte. El autor se reconoce bajo el nombre de Adán Buenosayres, y los amigos que aparecen son el astrólogo Schultze (Xul Solar), el “moralista, polígrafo y boxeador Bernini (Raúl Scalabrini Ortiz), el criollista y gramático Luís Pereda (Borges), el filósofo Samuel Tesler (Jacobo Fijman) y el “globe-trotter”,*

---

<sup>140</sup> Palabras de Jorge Luís Borges, Conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes de La Plata, en 1968.

*Franfy Amundsen (Francisco Luís Bernárdez). Los amigos inician un recorrido por el infierno porteño, o Cacodelphia (ciudad de los hermanos feos y malos). (Extracto de la Biografía de Xul).*

En un texto publicado por Norma Carricaburo en la “Revista Proa”, titulado “Las innovaciones de Xul Solar en el Adán Buenosayres”, la autora desarrolla la coincidencia de ciertos pasajes de la obra de Marechal con elementos utilizados por Xul Solar; por ejemplo el *neocriollo*, los ángeles, algunos personajes místicos y míticos.

En el libro “Motivos y Razones”, María Cecilia G. de Bendinger y Máximo A. Bendinger, realizan un ensayo donde comparan ciertos temas en común entre Xul, Borges y Marechal, y cómo los tres pertenecientes al grupo Martín Fierro, tiene un período en donde sus obras transmiten el mismo mensaje.

En primer lugar, el grupo Martín Fierro fue un núcleo de unión para los tres, en el cual compartían un discurso profundamente patriótico, criollo y culturalmente autóctono. En este sentido, buscan que el criollo pueda acceder a un arte universal y espiritual, “para ello utilizarán nuevos medios y formas de expresión (...) proyectarán luz sobre el ser humano argentino. Realizarán un profundo estudio del hombre”<sup>141</sup>.

Otro proyecto en el cual se encontraron fue la “Revista Proa”, fundada en 1924 por Borges, Caraffa, Rojas Paz y Ricardo Güiraldes. Xul pintó para la tapa de esta revista, que invitaba a participar a todos aquellos que formaran parte de una nueva forma de expresión.

En su análisis, Bendinger recalca que dentro de los temas que tienen en común estos artistas está la presencia de los ángeles, su rechazo al puro materialismo, la relación entre el micro y el macrocosmos, el lenguaje, y las representaciones arquetípicas.

Con respecto a la relación Xul- Borges, ambos participaron de varios proyectos juntos: la ya mencionada Martín Fierro (años 20), Azul (años 20), Revista Multicolor de los sábados (años 20), Destiempo (años 30), La revista de Crítica para los hogares argentinos (años 30) y Anales de Buenos Aires (años 40). A su vez, los dos compartían un gran interés por la literatura alemana y el expresionismo alemán como filosofía.

---

<sup>141</sup> MARÍA CECILIA G. DE BENDINGER Y MÁXIMO A. BENDINGER. “Motivos y Razones”. Jorge Luís Borges, Leopoldo Marechal. Xul Solar. Adrogué 1999. Pág 9.

Tanto Patricia Artundo como Annick Louis identifican un momento en la vida de ambos artistas en el cual se distancian; la causa de esto muchos la sitúan en el advenimiento del peronismo, donde al parecer los dos escogen caminos opuestos. Mientras que Borges firmó la “Declaración de escritores en apoyo a la Unión Democrática”, Xul firmó una nota en la adhería al rechazo del Libro Azul. Para Louis, “se trata de concepciones opuestas en el arte; en un caso (Xul), la creatividad se ejerce en privado y sus únicos receptores son algunos amigos próximos; en el otro (Borges), el texto se da a leer, se multiplican las publicaciones y la obra se constituye en una serie importante de medios que responden a características diferentes...”<sup>142</sup>.

En la obra de Borges, Xul se puede divisar en “El idioma infinito”, “La inscripción de los carros”, “Las kenningar” y en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”. En ésta última, Borges habla de un planeta desconocido, manejado por una especie de genio, al que muchos autores vinculan con Xul Solar; además se hace una referencia clara al idioma *neocriollo* inventado por el artista (“*upa tras perfluyue lunó*”). “Xul está relacionado con la multiplicación de traducciones, aunque ninguna de ellas se haga hacia un idioma que corresponde a una comunidad de hablantes; pero, a partir de la propagación de Tlon, el mundo entero constituirá la comunidad de hablantes del idioma de Tlon; y la utopía de una lengua universal es una de las ideas base de la exploración del lenguaje de Xul”<sup>143</sup>.

Según el autor, la distancia entre ambos se va intensificando, y en ése último cuento, la intención de Borges es mostrar cómo un idioma puede contener elementos totalitarios y el lenguaje se vuelve fascista.

Estas fueron las palabras que Xul escribió para despedir a su amigo Leopoldo Marechal:

*“Querido poeta: La culpa la tuvo mi heterotraste claro. Su tela (lana gris, seda blanca y criptoalgodón, creo) fue adquirido por otra persona por Génova y algún año después fue confeccionado todo en cacoforma, por Milán (...) esa trajistoria me pesa me semipesa ya. Sienta Ud mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taqipaises de Fantasía”*<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 85.

<sup>143</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 85.

<sup>144</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Editorial Corregidor. Pág 113.



Algunos encontraron que entre Borges y Xul existió una “amistad intelectual”, mientras que para otros sólo un interés en común. Para Guillermo de la Torre sí existió una amistad: “como era muy intelectual, lo respetaba mucho, porque era muy delicado, se hacían grandes caminatas, y según decía Lita, Xul fue el creador del neocriollo y Borges tomó mucho del neocriollo. Era un comentario de Lita sobre Borges, que sabía pero que no era muy confiable esa relación, porque según Lita Borges tomó mucho del neocriollo”.

Más allá de las alusiones y los comentarios, entre ambos artistas hubo más que homenajes mutuos, se respetaban y admiraban mutuamente.

*“Sea lo que fuere, Xul está aquí en sus obras. Xul vive en mi memoria; a veces, cuando creo haber inventado algo, me doy cuenta de que Xul está inventándolo a través de mí. Los invito ahora a olvidar lo que yo he dicho; los invito a que vivamos todos juntos, a que convivamos, o polivivamos, o panvivamos, como diría Xul, en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores”<sup>145</sup>.*

## XUL Y LA VANGUARDIA

Xul ha tomado elementos de las distintas vanguardias europeas del siglo XX. ✂Si deseas recordarlo, vuelve a la página 88✂ Numerosos escritos lo relacionan con el *expresionismo* alemán, el *simbolismo*, el *surrealismo*, la *abstracción*, el *dadaísmo*. Esto demuestra, de manera indudable, que el artista se ha apropiado de estas corrientes; pero, sería incorrecto situarlo específicamente en algunas de ellas. Según Francisco Jarauta, “Xul se apropia y dialoga con el arte europeo de los primeros años del siglo, un arte marcado por una ansiosa búsqueda de nuevos lenguajes y propuestas”<sup>146</sup>.

En especial, se lo relaciona con la arquitectura de los expresionistas, que estaban en contacto con la masonería y el esoterismo. Según María Elena Banino, “el interés por las culturas antiguas –la egipcia, la hebrea, la hindú, la bizantina, etc.- la referencia recurrente a formas geométricas simbólicas pautadas por la numerología y sus relaciones armónicas y la

---

<sup>145</sup> Palabras de Jorge Luis Borges, Conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes de La Plata, en 1968.

<sup>146</sup> FRANCISCO JARAUTA, “El espacio visionario de Xul Solar”, en Jorge Lopez Anaya, “Xul Solar, una utopía espiritualista, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, 2002. Pág 4.

concepción de la integración de todas las artes en el mismo esfuerzo por reconstruir un mundo en extinción y el deseo de integración del hombre en la Unidad cósmica, aparecen tanto en el análisis de la obra de estos arquitectos alemanes como en el universo simbólico del propio Xul”<sup>147</sup>.

Las primeras obras de Xul, comenta Jarauta, tienen una clara y directa herencia expresionista. Xul retoma los dos postulados de esta corriente; por una parte, la dimensión subjetiva de la obra. Según el autor, en Xul “es el mundo interior el que se impone con toda su violencia”. Por otro lado, una progresiva disolución de los elementos formales. Es a lo que Pual Klee hacía referencia con la frase “el arte no reproduce lo visible, hace visible al mundo”.

Jarauta asegura que “hay en Xul una amplia y generosa apropiación de estas tesis y posiciones. Sin practicar ningún tipo de fidelidad exclusiva inventa un camino que con variaciones definirá su lenguaje pictórico”<sup>148</sup>.

El historiador de arte y periodista, Jorge López Anaya, lo clasifica como espiritualista. Quizás, ésta sea la categoría que más se ajusta al arte y los intereses de Xul. Sin embargo, es una idea discutible. En todo caso, la cosmovisión de Xul, su percepción del mundo, está bañada de ideas visionarias, místicas y principalmente esotéricas. [🔗 Para recordar este tema, busca la pagina 128 🔗](#)

Pero, estas percepciones no tienen su inicio en Europa sino en la Argentina. A principio de 1912, en el cuaderno personal que guardó su tía Clorinda, Xul escribió: “Esta mañana quise fundar una nueva religión sobre mi arte y crear un mundo para mis seguidores”<sup>149</sup>.

Nuestro artista sufre una crisis espiritual en una sociedad, científicista y positivista, que no lo entiende y lo lleva a la desazón. Esta preocupación es la que lo incentiva a viajar a Europa; que se presenta para él como un mundo nuevo, donde podía encontrar mayor cantidad de experiencias que le brindaran satisfacción emocional y artística.

Allí, conoció a los principales representantes de la vanguardia. Por ejemplo, Xul compró un almanaque, el *Der Blaue Reiter*, que contenía reproducciones de los artistas más conocidos del movimiento vanguardista.

---

<sup>147</sup> MARÍA ELENA BABINO, “Las construcciones utópicas de Xul Solar”, en Jornadas sobre las vanguardias en América Latina, organizado por la Universidad Católica Argentina, Editorial EDUCA, Pág. 215

<sup>148</sup> FRANCISCO JARAUTA, “El espacio visionario de Xul Solar”, en Jorge Lopez Anaya, “Xul Solar, una utopía espiritualista, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, 2002. Pág 6.

<sup>149</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág. 22

Jorge López Anaya comenta: “A los tres meses de haberse publicado, compró la obra más importante. Otros pasaron veinte años en París, sin haber visto la vanguardia. Genial, la mente abierta”. En el mismo sentido, el historiador y crítico de arte, Julio Sánchez explica que a Xul “le tocó un momento histórico de gran cambio en los movimientos artísticos; él se acercó a ellos, era abierto”.

Sobre el almanaque, el mismo Xul expresa:

*“Creo que no me gusta mucho en verdad pero estoy muy satisfecho porque veo cómo yo solo, sin ninguna inspiración de afuera, he trabajado en la tendencia que será la dominante del arte más elevado del porvenir por una parte y por la otra veo cómo podré sobresalir entre estos artistas nuevos fácilmente porque tengo más sentido de la composición y color que la mayoría de ellos”<sup>150</sup>.*

En estas palabras, Xul parece mostrar su desconfianza sobre aquellos movimientos. Sánchez, dice que Solar creía que toda novedad era un arcaísmo. De hecho, Xul se consideraba a sí mismo como un recreador y no un inventor; porque los artistas, por más que se pretendan nuevos e innovadores, nunca pueden dejar de incorporar elementos de sus antecesores artísticos. Dice Sánchez “estos, eran nuevos desde la forma pero no en el contenido, en la apariencia y no en la esencia. Como dice el dicho, no hay nada nuevo bajo el sol. Uno cree que es nuevo porque desconoce lo anterior”.

Al plantear esto, se produce un cortocircuito con la idea de los “vanguardistas”. Veamos pues, qué quiere decir este término; para luego tratar de dilucidar si Xul fue o no un vanguardista.

Los primeros movimientos denominados vanguardistas, se desarrollaron como forma de oposición al arte burgués, el mercado y los circuitos de arte tradicionales. Proponiendo nuevas técnicas y temáticas; provocando, muchas veces, a esa clase social. En los años '20, los dadaístas hicieron un espectáculo en el cual el público aguardaba en un sótano oscuro a Charles Chaplin. La convocatoria fue una farsa; los dadaístas dispararon a la pulcra multitud con huevos y monedas de cobre. El evento finalizó en un escándalo con intervención de la Policía.

Según María Cecilia Guerra Lage, existen dos significados de la palabra vanguardia; una la define como un movimiento que produce una

---

<sup>150</sup> ALVARO ABOS, “Xul Solar, Pintor del misterio, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2004, Pág 35

ruptura con la tradición del arte de la sociedad burguesa. La otra, supone como vanguardia a las expresiones que se adelantan a una época.

La noción de vanguardia como *avanzada* adquiere el término de la vieja jerga militar que representaba la “avanzada de un ejército”. A comienzos del siglo XIX, el teórico de la guerra Von Clausewitz definió a la vanguardia como una fuerza de choque, que se coloca en primera fila para vigilar y atacar por sorpresa y cuya tarea primordial consiste en la destrucción instantánea del enemigo. En el plano estético, la metáfora militar se utiliza para designar a un conjunto de obras que, en tanto anticipan una determinada sensibilidad no esclarecida en su época, que sólo llegará a entenderse e imponerse en el futuro.

Por otro lado, la noción de vanguardia como *ruptura*, contempla a las intervenciones que implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes, las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónico. Peter Bürger considera que los movimientos de vanguardia “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por lo tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa”<sup>151</sup>.

Entonces, si pensamos en el término vanguardia como algo novedoso, que desconoce lo creado con anterioridad, Xul no era vanguardista. López Anaya comenta: “Xul no era tan raro. No hay que creer que la gente es única y saca las cosas de la nada. En todos estos artistas lo que existe es una utopía, el arte como utopía; intentar transformar el mundo con el arte”. [🌊 para saber más sobre la visión utopista de Xul vuelve a la página 71 🌊](#) Si salimos de esa idea “milagrosa”, podemos encontrarnos con un Xul que bebió de esos movimientos, los criticó y los incorporó a su plástica; pero nunca considerándolos el origen de un arte especial.

Según la curadora del Museo Xul Solar, Patricia Artundo, Xul perteneció a la vanguardia sólo durante su viaje en Europa, entre 1912 y 1924; a partir de la década del '30 ya no estaría dentro de ella. Pero, cuando el pintor se instala en la Argentina empieza a relacionarse con la vanguardia del país, vinculándose con Jorge Luís Borges y el grupo Florida. De hecho, para María Lucía Bastos Kern, no hay dudas de que Xul

---

<sup>151</sup> <http://www.asterionxxi.com.ar/numero5/vanguardias.htm>

actuó como uno de los protagonistas de la vanguardia argentina, buscando consolidar el arte moderno del país.

Esta autora explica que “las primeras décadas del Siglo XX en Buenos Aires se caracterizaron por el intenso debate intelectual referido al nacionalismo, al cosmopolitismo y al arte moderno, frente a la modernidad de la Argentina y las rápidas transformaciones sociales y culturales”<sup>152</sup>. “Los contactos de los artistas con las innovaciones plásticas europeas permitieron la absorción de diferentes concepciones y prácticas y, consiguientemente, de tensiones en el interior del campo del arte, conformado por instituciones relativamente conservadoras. En los años veinte, las instituciones oficiales y la crítica seguían, en general, preservando y valorando lo tradicional y las temáticas nacionales rurales, usándola como eje de resistencia a la modernidad”<sup>153</sup>.

A pesar de esta propuesta de incorporar los elementos estéticos europeos y aprender de ellos, estos artistas también proponían la creación de una expresividad propia, autónoma con respecto al viejo mundo. Esta característica no es ajena a Xul, quien nunca dejó de hacer referencia a su patria. Dice:

*“Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos más nuestras únicas M e c a s en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (...) Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMÉRICA IBÉRICA con 90 millones de habitantes”*<sup>154</sup>.

Sobre su propuesta latinoamericanista, Artundo sostiene que es “un proyecto de autodefinición formulado desde Europa, sí, pero donde por primera vez la vanguardia latinoamericana incorpora al Brasil (...) fue este proyecto latinoamericano –y el discurso subyacente- el que, una vez reinstalado en la Argentina, le aseguró su ingreso a la vanguardia nucleada en torno al periódico Martín Fierro”<sup>155</sup>.

Su incorporación a esta revista, refleja un acercamiento a la vanguardia argentina que, en ese momento, intentaba romper con la

---

<sup>152</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 71

<sup>153</sup> Op. Cit, Pág 71

<sup>154</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 25

<sup>155</sup> Op. Cit, Pág 26

tradición artística vigente. Xul promueve dar rienda suelta a la imaginación, proponiendo nuevos nuevos campos y posibilidades plásticas.

Según Bastos Kern, Martín Fierro “tenía por objeto establecer un proyecto de renovación estética y de integración de las actividades dispersas de los nuevos escritores, artistas y arquitectos para dar cierta unidad al movimiento moderno que debía llevarse a la práctica”. Intentaban superar el tradicionalismo y proponían, a cambio, el cosmopolitismo, con el fin de crear una nueva identidad nacional. “Buscaban promover la unidad frente a la diversidad étnica y cultural que era parte de la moderna sociedad argentina, tratando de solucionar de este modo los conflictos sociales generados por el intenso flujo de inmigrantes europeos”<sup>156</sup>.

En contraposición con el arte tradicional, relacionado con el mundo rural y el paisaje pampeano; los nuevos artistas propusieron, como campo de representación, a la ciudad, ícono de la sociedad moderna. Para dicha autora, “Xul Solar, miembro activo del grupo y colaborador de la revista Martín Fierro, también concebía la ciudad como el locus de la modernidad, al representar los nuevos modos de vida social en sus pinturas, que estaban pobladas de rascacielos, aviones, maquinas imaginarias, etc. Su ciudad se configuró con la presencia de la multitud y de las banderas de las distintas nacionalidades como insignias de su cosmopolitismo aunque no dejaba de conectarla con su imaginación mística al incorporar símbolos de diferentes convicciones”<sup>157</sup>. Podemos agregar que, estas ciudades con edificios y caminos ascendentes tienen que ver, principalmente, con la idea de elevación espiritual que proponía el artista.

Se podría decir que existe en su planteo una contradicción entre la búsqueda universalista y la lucha nacionalista. Pero el artista dice:

*“cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo como un departamento especializado de la HUMANIDAD, en que espíritus afines cooperen en construir la futura tierra tan lejana, en que cada hombre –ya superhombre- será COMPLETO”*<sup>158</sup>.

Para Artundo, Xul pensaba que este nuevo hombre se desarrollará en el Nuevo Mundo, América.

Pero dejemos de lado lo que el artista dice y centrémonos en su obra. Pongamos como ejemplo *Drago* y *Chaco*. En la primera, los países

---

<sup>156</sup> Op. Cit, Pág 72

<sup>157</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 72

<sup>158</sup> Op. Cit, Pág 26

Europeos se encuentran en los extremos de la pintura, “observando” la entrada de Latinoamérica. La segunda representa uno de los paisajes del país.



Drago, 1927



Chaco, 1922

Según López Anaya, “los códigos plásticos que articula Xul son absolutamente modernos”; o sea, son los mismos que utilizaron las primeras vanguardias. Pero, Xul no se encierra en ninguno de estos movimientos; sino que ve, en cada uno de ellos, posibilidades plásticas, acercándose al *simbolismo*, al *expresionismo*, al *surrealismo*. Este aspecto vanguardista, no es la totalidad de Xul; porque propone en Argentina una nueva visión: la búsqueda de la elevación espiritual a través del arte.

La licenciada María Elena Babino, cree que “es posible ubicar a Xul Solar como parte integrante de una cadena formada por pensadores que, en distintas épocas, se ocuparon de relacionar diversas actividades del hombre con el propósito de integrarlas dentro de un nivel cósmico, constituyendo así un espacio de configuración del esquema del universo”<sup>159</sup>.

Es en este aspecto, más relacionado a sus intereses y cosmogonía, que Xul se aleja de la vanguardia argentina; para comunicar estas experiencias que tienen que ver con la utopía de una hermandad universal, ¿una vuelta a lo sagrado? En esta búsqueda, nuestro artista encuentra como uno de los problemas principales el de la comunicación, la falta de entendimiento entre los hombres. Xul quiere cambiar el mundo cambiando al hombre, elevarlo espiritualmente, desafectarlo del mundo material,

---

<sup>159</sup> MARÍA ELENA BABINO, “Las construcciones utópicas de Xul Solar”, en Jornadas sobre las vanguardias en América Latina, organizado por la Universidad Católica Argentina, Editorial EDUCA, Pág 214.

positivista; planteando la existencia de un ser universal, que nos une a todos.

Retomemos a Bastos Kern: “Con los miembros del grupo Martín Fierro, batalló por la renovación artística, divulgando sus ideas por medio de manifiestos, obras y textos en revistas y exposiciones (...) También destaco la acción de la vanguardia criolla dirigida al futuro, demostrando así la conciencia del proyecto de reformulación del arte argentino y del papel que los artistas deberían desempeñar”. Las obras de Xul “resultaron poco comprendidas y aceptadas por la crítica de arte y el público. Por ese entonces, los argentinos, en general, desconocían las prácticas artísticas de las vanguardias europeas y se resistían a las innovaciones plásticas”<sup>160</sup>.

La obra de Xul comprende una amplia complejidad y multiplicidad de saberes y prácticas pero, para Artundo, la coherencia de todos estos elementos está dada por su interés esotérico. Esto es cierto pero, como dice López Anaya: “La literatura esotérica, en esa época estaba muy de moda; no era algo raro, la cultura del siglo XX estaba interesada por lo esotérico (...) Se empezó a aceptar el esoterismo, porque comenzaba a agotarse el positivismo francés (...) Lo que lo diferencia a Xul es que usa todas las escuelas esotéricas juntas”.

Para Bastos Kern, “si bien Xul formaba parte y era miembro activo del grupo Martín Fierro, se alejó parcialmente de la propuesta dominante cuando comenzó a mezclar modernidad estética con cuestiones místicas. En la pintura, retomo los símbolos arcaicos precolombinos, nacionales y americanos, como banderas que distribuían a la par de los signos de la modernidad europea”<sup>161</sup>.

Para sintetizar, decimos que Xul se nutrió de las experiencias vanguardistas, de ahí su carácter como tal. El problema radica en querer identificarlo sólo con una de ellas. Además, una vez en la Argentina, la unión que propuso entre el arte y el ocultismo fue una representación que lo diferenciaba con sus contemporáneos, sin por eso creerse “único” ni “novedoso”. Recordemos sus palabras: toda novedad es un arcaísmo. La apuesta es pensar en las vanguardias más allá de la novedad.



<sup>160</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 75

<sup>161</sup> “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 75

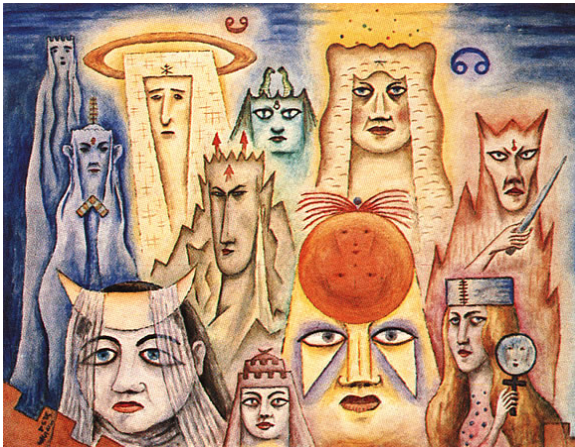


Puerta del este, 1935



# EL OCULTISMO de XS

## Noche de Lunas



Máscaras planetarias, 1953

Afirmar que Xul Solar era tan solo un pintor es restringir la lectura de su persona, ya que dentro de su obra figuran pinturas pero también un súper ajedrez, títeres, nuevos lenguajes como el *neocriollo* y la *panlengua* entre otras invenciones. Xul era un artista que combinaba diversas disciplinas en un constante resignificar, por eso es que lo han estudiado semiólogos, arquitectos, músicos, y no sólo historiadores del arte o críticos. Así es como Mario H. Gradowczyk lo define como “Comunicador visual y social”, a partir

de haber analizado detenidamente las *grafías plastiútiles* en donde Xul crea un meta-lenguaje plástico.

Patricia Artundo opina sobre este aspecto. “En algún momento yo también planteaba a Xul como un creador multifacético, con múltiples intereses; pero luego encontré que esa diversificación, su trabajo con la cábala, con las lenguas artificiales, con el I-Ching, con la clarividencia y con la astrología, forma parte de las raíces del ocultismo, constituyen un corpus de saberes común a todos los grupos ocultistas. Son saberes básicos para entrar”.<sup>162</sup>

Coincidimos con el aporte de la especialista, aunque podemos insistir en que la característica principal de Xul tiene que ver con ser un eterno “reinventor” y original por recrear y unificar todas las líneas del ocultismo. Porque además de las temáticas nombradas por Patricia, Xul estudió música, ajedrez, arquitectura, incorpora nociones de danza, teatro y hasta cine en sus pinturas. Tal son los casos de *Teatro*, *Escena teatri*, *Cine*, y *Danza*, por ejemplo.

Xul Solar era un artista y también un ocultista, iniciado en 1924; toda su obra trata temáticas concernientes al mundo esotérico y místico. [¿Qué significa el término esotérico? Vuelve a la página 12](#)

La serie de pinturas sobre los signos astrológicos, que tienen como antecedente el teatro de títeres llamado “Teatro del Destino”, son un ejemplo del Xul astrólogo, quien interesado profundamente en el conocimiento de esta cosmogonía, recrea a las figuras mitológicas desde sus conocimientos sobre la cultura egipcia y precolombina; también sus saberes sobre religiones y orientalismo.

Por ejemplo, el signo Aries que según la astrología occidental está regido por el planeta Marte, cuya característica principal es la fuerza, la agresión, lo masculino; del carnero popular pasa a ser una figura con el rostro del perro Anubis, dios del antiguo Egipto, ubicado de perfil. Xul rompe con la imagen tradicional del signo pero manteniendo el mismo significado original. Anubis lleva una armadura, una espada y una lanza, ya que su función es la de perro guardián de los muertos, que acompañaba a los difuntos ante el tribunal.

En el caso de Acuario, Xul une las características atribuidas al signo (la cooperación entre hombres, las utopías, la imaginación, el hombre



Danza, 1925  
Xul Solar



Teatro, 1955

<sup>162</sup> Entrevista a Patricia Artundo. Por Ángel Berlanga. [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com) Junio de 2005.



nuevo) con el budismo. La imagen del signo tradicional del aguador es reemplazada por la de un elefante parado en dos patas con brazos humanos. El elefante para el budismo desempeña un papel angélico y un instrumento de acción y de bendición<sup>163</sup>.

Xul además ubica a los signos del elemento aire y fuego juntos, ya que los primeros (acuario, géminis, libra) simbolizan la mente, y los segundos (aries, sagitario y leo) lo espiritual, por eso las figuras son estilizadas y luminosas. Por otro lado los de tierra (capricornio, tauro, virgo) y agua (piscis, cáncer, escorpio) que representan lo material y emocional, Solar los hace chatos, pesados, sólidos, no como en sus representaciones convencionales. La innovación aparece también en el ordenamiento de los signos: para Xul el número uno es géminis y no aries. Rompe también con la forma circular astrológica.

Cine, 1921

Xul Solar

Zodiaco, 1953



En sus obras plásticas se reiteran los seres ubicados en distintos niveles, subiendo por caminos angostos, caminantes solitarios que pueden simbolizar distintos estadios espirituales. Algunos cargan cruces, otros hacen posiciones del yoga. Las lunas, los soles, estrellas y las serpientes se repiten a lo largo de sus pinturas. Estos símbolos, propios del lenguaje esotérico y religioso tienen en algunos casos interpretaciones diversas. La serpiente, según cómo sea su imagen, tiene distintas representaciones. Cuando es como un dragón, expresa para Blavatsky “la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior, el mal, la tentación”.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> “Considerado como un dios, el elefante es un animal sagrado y venerado desde hace más de 5.000 años. En el nacimiento del mundo, Brahma - dios creador en la religión hindú - creó a Airavata, antepasado de los elefantes y el primero en salir de la concha fundadora del dios. Sus poderosas piernas serán los cuatro pilares que sustentarán el peso del universo. Más tarde, la montura de Indra, divinidad hindú que preside el rayo y la guerra, estará representada por un elefante”. <http://www.conciencia-animal.cl/paginas/temas/temas.php?d=911>.

<sup>164</sup> MA. CECILIA G. BENDINGER “Xul Solar. Grafías plástiútiles”. Editor Elena Lacasa de Porvaché.2004. Pág 34

La Yuga Kundalini es la serpiente como imagen de la fuerza interior. Se encuentra enrollada y luego se despliega hasta quedar en forma vertical simbolizando la columna vertebral. Bendinger analiza exhaustivamente los símbolos y explica que las columnas, la estaca, los mástiles, la cruz, las escaleras y los árboles, son maneras de indicar la energía cósmica del eje del mundo en sentido vertical. El pentagrama es la figura astrológica de la correlación entre el macrocosmos y el microcosmos. Invertida, significa el pensamiento egoísta, el diablo, las tentaciones. Así como en tarot, las cartas invertidas se interpretan en sentido opuesto.

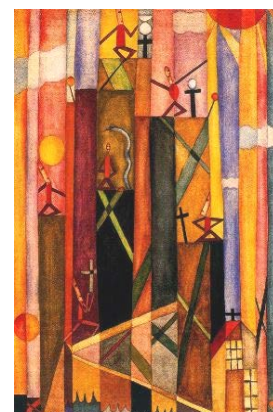
El sello de salomón o hexagrama, más conocido, es el sello de la memoria del paraíso y la caída, el de la Ley o Torah. Por último las flechas, que son un “poderoso componente de vida rítmica como relación entre diferentes niveles. Este vocabulario plástico, la flecha, que también es usado por Klee, es estudiado por Xul Solar en los mundos superiores”, específicamente en una de sus visiones donde dice “flecha (que quizás signifique voluntad directa”. Si la flecha va de izquierda a derecha, se traslada en los niveles de espacio y tiempo, en sentido vertical en dos polos, cielo y tierra.

René Guénon, gran estudioso de las religiones y sus símbolos, afirma que “el símbolo sugiere, no expresa. Por eso no nos encontramos ante un lenguaje llano directo, sino que apela a la intuición y no a la razón”. Esta frase sintetiza cómo debemos acercarnos al lenguaje simbólico de Xul.

Xul crea cartas de *Tarot*, así como también lo hizo Salvador Dalí y otros artistas como la francesa Niki de Saint Phalle.

Existen distintas teorías acerca del surgimiento de estas cartas. Unas dicen que cuando Moisés recibió las Tablas de la Ley, hizo dibujos para transmitir mejor la palabra divina. Otras tradiciones, ubican los inicios del tarot en los antiguos templos iniciáticos egipcios y lo asocian con la mítica figura de Hermes Trimegisto (considerado el padre del saber hermético).

Está integrado por 22 Arcanos Mayores: El Loco, El Mago, La Sacerdotisa o Papisa, La Emperatriz, El Emperador, El Papa, Los Amantes, El Carro, La Justicia, El Ermitaño, La Rueda de la Fortuna, La Fuerza, El Colgado, La Muerte, La Templanza, El Diablo, La Torre, La



Místicos, 1924



Noche de

Estrella, La Luna, El Sol, El Juicio y El Mundo. Se vincula a los arcanos con el inconciente y la psiquis, por consiguiente al autoconocimiento.

Xul realizó 24 naipes en témpera sobre papel del tamaño de la baraja española. Los llamó Tarot con coecos astri (Tarot con correspondencia astrológica). Cada una de las barajas fue dibujada con lápiz y luego pintada sobre cartulina. Tienen un tamaño de 9,5 por 5,8 centímetros, y pueden verse en el museo. Este tarot vincula al juego con la Cábala y la astrología, combinando los diversos planos. Xul dibuj  y pint , en los doce primeros naipes de su tarot, los doce signos zodiacales que ya había retratado anteriormente pero ahora con pequeñas variaciones: “al macho cabrío de Capricornio, que en el zodíaco era castigado por Xul con la decrepitud, y aquí rejuvenece, pero a costa de que le hayan nacido t rgidas mamas, lo que también sucede con el hierático indígena de Tauro. El elefante de Acuario se ha urbanizado y viste ahora un elegante ambo mientras que el travieso hombre-equino de Sagitario fue llamado a sosiego por su autor”.<sup>165</sup>



Santos y guardianes,

Estas modificaciones tienen que ver con continuar el espíritu de constante resignificación, pero también con la idea de cambio o mutación que profesa el I Ching. Es decir, los signos cambian, se transforman como así también lo hacen las personas. En astrología se dice que las cartas natales sirven para conocerse a uno mismo, para aprender de aquello en lo que uno tiene que trabajar. Así, la evolución verdadera, la interna, hace que la persona se vaya liberando de lo que lo ata en este mundo y así poder pasar a otro estadi  espiritual, como los que retrata Xul.



“En la segunda serie Xul abandona los signos del zodíaco y dibuja y pinta los símbolos tradicionales del tarot de Marsella, fusionando la iconografía de cuño medieval con invenciones gráficas propias. Como siempre, le introduce variantes”.<sup>166</sup> Así, no dibuja algunos de los Arcanos Mayores del tarot medieval, como el Loco, la Sacerdotisa, la Emperatriz, la Muerte, la Templanza, la Estrella y el Universo. S  realiza su personal versión de otros arcanos.



Además Xul los dispuso formando columnas para cada elemento: La primera columna corresponde a las cartas de aire, identificadas por el color azul; la segunda a las cartas de tierra, por el color amarillo; la tercera a las de fuego, por el color rojo, y la cuarta a las de agua, por el color verde. “De

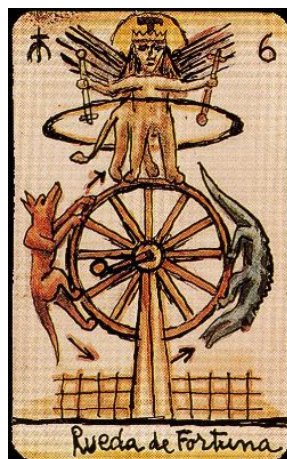


<sup>165</sup> <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/xul/elzodiacodexul.htm>

<sup>166</sup> <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/xul/elzodiacodexul.htm>

esa manera, Xul acentúa el número cuatro, que significa estabilidad, y el número tres, que significa movimiento, es decir, una cifra terrena (cuatro) y una cifra celeste (tres). La interacción da como resultado el doce, número básico del sistema sexagesimal y símbolo de todo el ciclo en su plenitud”<sup>167</sup>.

El tarot de Xul parece ser una innovación totalmente original, pero se han hecho vinculaciones entre el tarot y la astrología: “Dentro de los Arcanos Mayores se encuentran los símbolos planetarios. Esto permite hacer asociaciones, ya que la astrología trabaja con diez planetas y doce casas zodiacales (los signos); exactamente el mismo número que los arcanos”<sup>168</sup>.



Cartas de Tarot

Tarot, Xul Solar

Julio Sánchez indagó sobre el tema arte y tarot en una muestra que tenía como hipótesis que las cartas de Tarot, más allá de su significado adivinatorio es una guía de viaje de la vida. “Yo me pregunté si en Argentina había o no artistas contemporáneos que siguieran esa tradición, y me encontré con que había cinco. Está Claudia Melo que hizo un tarot con arte digital; Gabriel Grün que también sabe bastante hizo un tarot en dibujo; Bárbara Steimberg también en digital; después Diego Perrota que trabaja mucho con el tema de lotería, con una iconografía que tiene mucho que ver con la adivinación; bueno y Dani Dan que es un chico muy joven pero que hizo el Tarot especialmente para esta exposición. Y hablé con la

<sup>167</sup> Op.Cit

<sup>168</sup> [http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota\\_id=891043&origen=acumulado&acumulado\\_id=](http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=891043&origen=acumulado&acumulado_id=)

Fundación Pan club para que nos preste un Tarot para mostrarlo pero bueno, al final no se pudo concretar”.

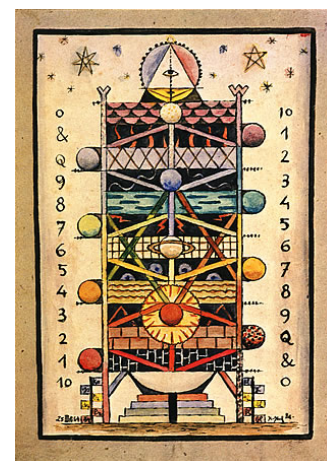
Del tarot llegamos a la *cábala* de Xul. Qabalah, que en hebreo significa tradición, es un sistema de doctrinas teosóficas iniciado por los judíos para interpretar el Antiguo Testamento de forma mística y alegórica. Es un método de interpretación esotérico que quiere revelar doctrinas ocultas acerca de Dios y el mundo.

Los grandes documentos clásicos de la cábala son el Bahir, el Zóhar y los escritos luriánicos. El primero fue la fuente más importante y citada dentro de las enseñanzas cabalísticas, hasta la publicación del Zóhar. “Si bien el Bahir tuvo sus orígenes en las enseñanzas de Rabi Nehunia Ben Hakana, grandes partes se le atribuyen directamente a otros sabios. Rabi Nehunia enseñó los misterios de la Kabbalah a muchos sabios de su época, y debe asumirse que esta escuela preservó sus enseñanzas después de su muerte. Es a esta escuela a la que debemos atribuir la mayor parte del texto del Bahir”<sup>169</sup>.

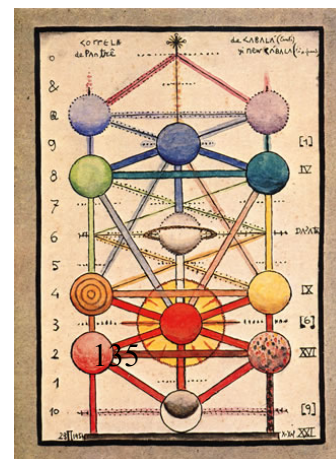
El Zóhar, denominado Libro del Esplendor, es una colección de libros donde se discuten varias temáticas. Está escrito en arameo y hebreo en algunas partes. El Jardín celeste, el misterio de la oración, angeología, los siete palacios, los siete tronos, los nombres de Dios, los misterios de la emanación, o la visión de Ezequiel con el carro azul que se eleva, figuran por ejemplo entre los textos que se tratan.

El Bahir, de lenguaje simbólico, explica la Escritura desde el Mundo Divino además que desde el creado. Las Sefirot se conocen como los primeros 10 números, atributos y poderes de la Divinidad, y cada una cumple una función en la creación. Este libro habla de los poderes divinos y del Árbol secreto.

Y es en el *Árbol de la vida* en donde nos queremos detener específicamente. “Es una representación conceptual empleada para comprender las relaciones que se dan en el universo, principalmente la interacción humana y especialmente los mecanismos para servir (adherirse) al Eterno. Pero también sirve como modelo para simbolizar los mecanismos por los cuales el Eterno *descubre* su operar en el universo”.<sup>170</sup>



Pan árbol, 1954  
Xul Solar



<sup>169</sup> [ar.geocities.com/elhuertodelnogal/kabalahseferbahir.htm](http://ar.geocities.com/elhuertodelnogal/kabalahseferbahir.htm)

<sup>170</sup> [http://serjudio.com/rap1651\\_1700/rap1661.htm](http://serjudio.com/rap1651_1700/rap1661.htm)



A este esquema lo conforman 10 esferas (sefirot) de manejo de la energía y 22 canales por donde se transmite dicha energía (correlativos a las letras del alfabeto).

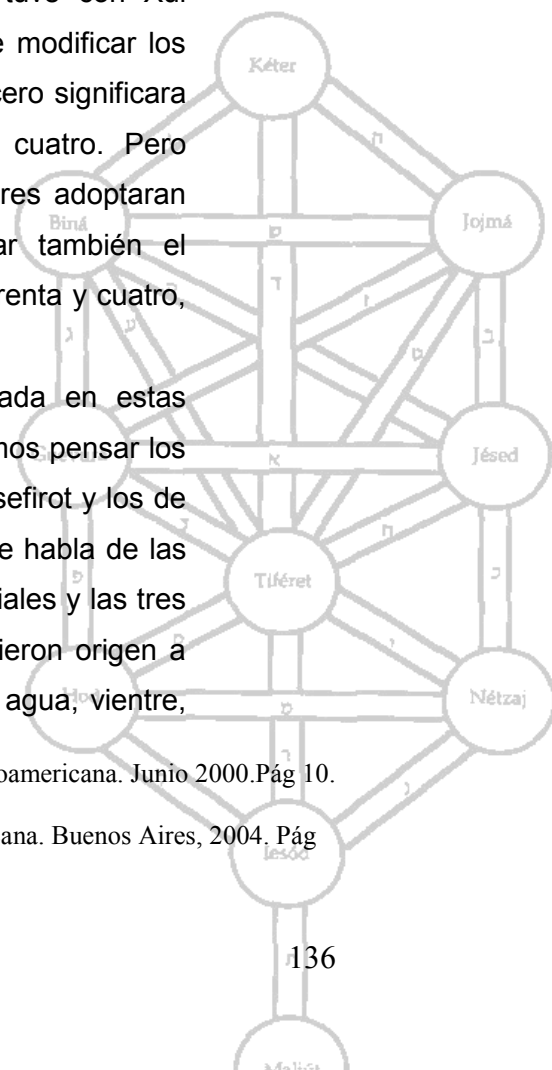
Xul, dentro de sus invenciones creó su *Pan árbol*. En esta obra reinventa el árbol de la cábala desde la astrología. Los Sefirot ahora son planetas y no son 10, sino 12. Esto tiene que ver con su propuesta de reemplazar el sistema numérico decimal por uno duodecimal. En los *pan-tree*, a los costados, el artista enumera del 0 al 9 y luego agrega dos símbolos más. Borges dijo al respecto, en una reseña sobre el libro “Duodecimal arithmetic” de George S. Ferry en 1939: “hace más de doce años que Xul Solar predica (vanamente) el sistema duodecimal de numeración; más de doce años que todos los matemáticos de Buenos Aires le repiten que ya lo conocen, que jamás han oído un dislate igual, que es una utopía, que es una mera practicidad, que es impracticable, que nadie escribe así, etc. Quizá este libro (que no es obra de un mero argentino) anule o atempere su negación”.<sup>171</sup>

Al escritor le fascinaba particularmente esta propuesta. En la inauguración de una muestra de pinturas de Xul en 1968 dijo estas palabras: “Recuerdo que en Cambridge estuve explicándole a mi mujer el sistema duodecimal y recuerdo la conversación que yo tuve con Xul cuando llegamos a la conclusión de que sería muy fácil de modificar los signos, es decir, agregar dos signos más, de suerte que 1-cero significara doce; y 1-cero-cero, doce por doce, ciento cuarenta y cuatro. Pero llegamos a la convicción de que sería difícil que los hombres adoptaran esa innovación, porque para eso tendrían que modificar también el lenguaje oral, es decir tendrían que llamar cien a ciento cuarenta y cuatro, y así a los demás”.<sup>172</sup>

En síntesis la nueva cábala de Xul queda retratada en estas pinturas, en una relación directa con la astrología. Así podemos pensar los puntos en común entre los significados tradicionales de los sefirot y los de los planetas. En el Libro de la Formación o Sefer Ietzirah, se habla de las letras y los números en la creación. De los números primordiales y las tres letras madres que representan los cuatro elementos que dieron origen a todo. Así: Alef significa aire, pecho, pulmones. Mem, tierra, agua, vientre,

Pan árbol, 1954

Xul Solar



<sup>171</sup> Programa XXXIII Congreso del Intituto Internacional de literatura Iberoamericana. Junio 2000. Pág 10. Salamanca

<sup>172</sup> ÁLBARO ABÓS. “Xul Solar. Pintor del misterio”. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2004. Pág 232.

útero y líquido amniótico; y Shin que hace referencia al fuego y a la cabeza.

Al igual que en astrología los cuatro elementos principales, vinculados a signos y planetas tienen una correspondencia con los distintos órganos del cuerpo. El sol, por ejemplo, correspondiente con el signo leo, del elemento fuego, rige el corazón y sistema circulatorio, la médula espinal y el plexo solar. También tiene influencia sobre los órganos del sentido de la vista, la espalda y la columna vertebral. O la luna, correspondiente con el signo cáncer, de agua, gobierna la circulación de líquidos acuosos en el cuerpo, el sistema linfático, la glándula pituitaria y el sistema nervioso simpático y se asocia al proceso de la digestión.

También la numerología está presente en la astrología. Cada signo y planeta tiene un número. En la cábala, siete letras se corresponden con números y partes del cuerpo: A los ojos: Bet (letra 2) y Kaf y Jaf (letra 20); A los oídos: Gimel (letra 3) y Pei y Fei (letra 80); A la nariz: Dalet (letra 4) y Resh (letra 200); A la boca: Tav (letra 400).

“Estas 7 letras representan los días de la semana, los 7 planetas descubiertos en la antigüedad, los 7 colores del arco iris, las 7 virtudes, los 7 mares, los 7 templos, etc”.<sup>173</sup> Después están las 12 letras simples que representan doce partes del mundo, los signos del zodiaco, los meses del año, etc.

Por otro lado, cada esfera del árbol tiene una serie de características que representan distintos estadios espirituales, emociones o estados. Malkuth, el número 10 ubicado abajo del todo, representa el mundo físico. Lo simboliza un Altar de doble cubo, una cruz de brazos iguales, un círculo mágico u el triángulo de evocación. Vimos a lo largo de la obra de Xul, en especial en las *grafías*, los círculos, triángulos, cruces y otros símbolos cabalísticos. La esfera número 4, Chesed, tiene la imagen de un rey poderoso, coronado, y la virtud de la obediencia.

Acercarse a la cábala, entenderla no es tarea fácil. No sólo por el lenguaje que utiliza, sino porque apela a los sentidos ocultos, como los otros elementos del esoterismo, y por qué no, como la obra de Xul Solar.

También, el artista crea un nuevo método para acceder a la sabiduría del libro de las Mutaciones, el *I Ching*. La mejor traducción conocida del *I*



Monedas para  
tirar el I Ching

---

<sup>173</sup> <http://www.kabalahliteratura.com.ar/seferim.ht>

*Ching* es la realizada por Richard Wilhelm<sup>174</sup>; en esa versión se lo define como un libro sapiencial y como una práctica divinadora u oracular. Se explica su función con estas palabras: “Como libro sapiencial es fuente de una irreversible sabiduría de la vida que consiste fundamentalmente en lograr la armonía del individuo con el cambiante fluir de las corrientes universales; en adaptarse (...) a los cambios, las mutaciones del acontecer. Como libro oracular provee un instrumento auxiliar para hallar esta posible armonía: una brújula virtualmente infalible para la orientación correcta”.<sup>175</sup>

El Libro de las Mutaciones alimentó diversas religiones y filosofías extremo-orientales y ha sido considerado una gran obra filosófica de la historia de la humanidad. Su aplicación e interpretación es ilimitada y universal.

Desarrollo del Yi  
Ching, 1953  
Yul Gilman



En el prólogo C. G. Jung, reconocido psicólogo, explica cómo este libro es un instrumento valioso para la exploración del inconsciente, pero para ello dice el autor que es preciso dejar de lado ciertos prejuicios de la mente occidental. El *I Ching*, según Jung está destinado a gente pensante, que reflexiona y medita, y no para intelectualizantes y racionalistas.

El Libro está compuesto de 64 hexagramas que representan 64 situaciones diferentes y típicas. Para acceder a la conformación de un hexagrama se utiliza la tirada de tallos de milenrama o monedas antiguas. Xul creó palillos que pintó detalladamente. Pero el aporte más importante que hizo en relación al *I Ching* fue la escritura de los *San Signos*, descrita por Daniel E. Nelson como “una obra maestra de la literatura mística,

<sup>174</sup> **Richard Wilhelm** (n. 10 de mayo 1873 en Stuttgart, Alemania; † 2 de marzo 1930 en Tübingen, Alemania), sinólogo, teólogo y misionero alemán, tradujo muchos trabajos de filosofía del *chino* al *alemán* que luego fueron a su vez traducidos a otros lenguajes de todo el mundo. Fue amigo personal de C. G. Jung. Según Jung, *Richard Wilhelm* creó como sinólogo un puente entre Este y Oeste para legar al Occidente la preciosa herencia de una cultura milenaria destinada quizás a declinar. <http://es.wikipedia.org/wiki/R.Wilhelm>.

<sup>175</sup> *I Ching*. El libro de las mutaciones. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1975. Pág 11.

escrita en un lenguaje de su propia invención, el *neocriollo* o creol”.<sup>176</sup> Los *San Signos* son visiones, 64 visiones místicas escritas en *neocriollo* que vendrían a reescribir al mismo Libro de las Mutaciones. Xul Solar dijo además que serían “bocetos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas pero con la más cuidadosa atención a un método uniforme de presentación”<sup>177</sup>. Patricia Artundo asegura que en esta obra Aleister Crowley sirvió de guía a Xul durante el proceso de creación entre los años 20 y 30.

Se puede asegurar que la obra de Xul Solar tiene un gran sentido espiritual y esotérico. ¿Pero es importante determinar si Solar era un esoterista que hacía arte, o un artista como cualquier otro, con un conjunto de ideas a transmitir? En definitiva la pregunta es acerca del proceso artístico en Xul y su finalidad. Por otro lado, sería bien distinto pensar a un artista que plantea cosmogonías ultraterrenas como producto de su imaginación, a un hombre convencido de querer comunicar saberes no legitimados socialmente y planteados con total convencimiento. Los principales estudiosos de su obra responden de manera distinta a este interrogante.

Patricia Artundo, entiende que los trabajos de Xul exigen un abordaje no tradicional debido al carácter de ocultista del autor. En efecto la muestra que organizó en el MALBA en el año 2005 la enfocó a partir del ocultismo, ya que cree que cuando uno entiende al artista desde ese lugar “todo lo que hizo Xul cobra coherencia y unidad”<sup>178</sup>.

Por otro lado Jorge López Anaya afirma que a Xul no le interesaba ser un “artista profesional”, y lo ubica dentro de los pintores espiritualistas. Esto es interesante si queremos pensar las intenciones del artista. Pero por otro lado Anaya señala: “en Xul nada debe ser interpretado aparte del arte. El arte para él era una forma de unir a los hombres y él lo buscaba de cualquier manera, los lenguajes, los juegos, las cartas natales, los títeres todo sirve para lo mismo”. Mientras que Artundo resalta el carácter particular de Xul como ocultista, López da una interpretación más inocente, si se quiere: “sólo arte”. Es que Anaya percibe a Xul como un chico al que le gustaba jugar, que decía y hacía cosas para provocar. En la misma línea

---

<sup>176</sup> Citado en “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 49

<sup>177</sup> Op. Cit, Pag 50.

<sup>178</sup> Entrevista a Patricia Artundo. Por Ángel Berlanga. [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com) Junio de 2005.

de pensamiento, cuando le preguntamos qué pensaba de la frase de Xul acerca de que sería comprendido en el año 2000 y respondió que a ciertas cosas que decía Xul “hay que darle menos importancia de la que tiene”.

Julio Sánchez, especialista en arte y esoterismo dice que “Xul es un iniciado<sup>179</sup> que hace arte”. Sánchez parte de su idea personal de que el arte es un instrumento de evolución espiritual y en este sentido sí afirma que Xul era primero un iniciado. Su experiencia personal como Historiador del arte y docente en distintas Universidades y al mismo tiempo el haberse adentrado en las cuestiones concernientes a “lo sagrado” o lo espiritual, hizo que percibiera cómo se han hecho lecturas de artistas desde lugares científicistas o conservadores. De alguna manera las miradas que juzgan al arte con estas características como superstición, siguen existiendo, a tal punto que Sánchez cuenta que ser un académico serio, con algunos títulos importantes es lo que le permite hablar por ejemplo de “arte y alquimia” en la Universidad. Julio también subraya cómo históricamente y a distintos artistas se los ha opacado “por la máquina mediática de la estructura económica de los Estados Unidos”.

Guillermo de la Torre, un prestigioso escenógrafo y amigo de Xul Solar, sostiene que fue Lita Cádenas, su mujer, la que se encargó de hacer los contactos con una galería de arte para que Xul comenzara a ser visible. Anaya también resaltó la faceta del Xul desinteresado por vender o promocionar su arte, pero De la Torre lo describe más detenidamente. Dijo en relación a su actitud con respecto a sus obras: “yo creo que nunca vendió una, tal vez las regalaba. No era su ambición, es más, si por ejemplo, te enseñaba a hacer una carta astral, y le enseñabas a alguien, y ese alguien las vendía o buscaba hacerlas por interés económico, era una ofensa espantosa (...) Él mismo decía que la representación de sus obras no son las de caballete, era un pensamiento derivado de una carta astrológica de fulano o mengano, sus pinturas estaban basadas en la representación visual de la persona X y de las visiones también”. Y aún

---

<sup>179</sup> Iniciado: La iniciación, que debe introducir al aspirante en el camino de una realización personal, consiste esencialmente en la transmisión de una influencia espiritual. Esta “bendición” es transferida por un maestro, el ya iniciado, a un discípulo en virtud de la cadena ininterrumpida, de la filiación efectiva que relaciona al maestro iniciante con el origen de la cadena y tiempo. La iniciación debe ser efectivamente valorizada por un trabajo personal, ya que cada persona lleva en sí misma su propio maestro. (BENOIST, Luis. El esoterismo. Compendios Nova de Iniciación Cultural, Buenos Aires, 1969) esta info la tenía para el marco teórico, pero como al final no agregamos el concepto de “iniciado” al marco teórico, me parece q esta bueno aclararlo..

con más contundencia afirmó Guillermo: “Yo creo que le importaba tres pitos que lo reconozcan como artista. Lita fue la que vio un filón interesante”.

Guillermo se juntaba con Xul y un grupo de gente todas las semanas a tomar té y al curso de astrología; de pintura Solar nunca dio clases. Una anécdota que cuenta el escenógrafo retrata cómo Xul creía profundamente en cuestiones esotéricas y las ponía en práctica en su vida cotidiana. “Una vez un amigo muy prestigioso hizo un viaje y se hundió en barco, y estuvimos mucho tiempo tomándonos de las manos como una meditación y todos nos sumábamos porque Xul lo hacía con tanto respeto que lo hacías lo creyeras o no lo creyeras. Xul lo sentía profundamente”.

De la Torre llega a confesar que desde su punto de vista, Solar no pintaba cuadros figurativos, sino que representaba en la tela las cartas natales que realizaba. El mismo decía la representación de sus obras era un pensamiento derivado de una carta astrológica de fulano o mengano, sus pinturas estaban basadas en la representación visual de la persona X y de las visiones también.

Retomando la pregunta inicial, Artundo explica que la característica central del ocultismo es no ser público, no tener fin de difundirse y que sin dudas “Xul se distinguió, se sintió cómodo, en la pintura. El soporte para sus escritos y sus complejidades fue siempre la pintura”; pero agrega que “fue su herramienta para dejar mensajes a la sociedad”. Esta observación sostiene que en Xul hay algo que descifrar y que esto no es apto para cualquiera, también porque piensa que “Xul no dice todo y al lector siempre le queda la sensación de que, detrás de sus palabras, permanece algo inaprensible”<sup>180</sup>. Entonces, existiría coherencia en pensar que un ocultista va a expresar de manera hermética los contenidos, ya que no sería un objetivo la difusión directa. Desde esta perspectiva la idea de que la obra de Xul no fue comprendida tiene sustento; pero esto ya lo desarrollamos.

**♪ Busca la página 151 para ampliar sobre este tema ♪**

Aldo Pellegrini, poeta, ensayista y crítico de arte argentino, sostiene que “en pocos artistas puede señalarse, como en Xul Solar, una perfecta unidad entre vida y obra. El conocimiento de su vida ayuda a penetrar en su obra y resulta la mejor introducción para comprenderla. Y esa vida no

---

<sup>180</sup> Citado en “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 21.

fue más que una vasta aventura en procura del conocimiento esencial”<sup>181</sup>. También el mismo autor piensa que la astrología es la actividad que constituye el centro de todo en Xul, al igual que Anaya y De la Torre.

Si la vida y la obra son una en Solar, el ocultista y el comunicador conviven al mismo tiempo. Xul retomó la frase de Klee “la misión del pintor es ver lo invisible y hacerlo visible”, y en este sentido el artista se convierte en el visionario, como dice Pellegrini: “el visionario es un súper artista y no puede ser medido simplemente con las normas comunes para estimar la contribución plástica de un artista”<sup>182</sup>. Porque coincidimos en afirmar que Xul encuentra en el arte la forma más perfecta de transmitir lo que la comunicación verbal no puede.

La composición final de la obra de Xul contiene símbolos herméticos, esotéricos o religiosos que encierran listas interminables de saberes ancestrales y elevados; pero es mucho más que eso. El arte de Xul está en la utilización de colores, en la disposición de las formas, en el estilo tan distinguible que da por resultado un efecto intransferible. El conocimiento espiritual expresado con el único medio capaz de transmitirlo de manera más perfecta: el arte.



*“Siento el vértigo de todo aquello Infinito que vi en Xul”*

**J.L. B**

---

<sup>181</sup> ALDO PELLEGRINI, “Xul Solar”, Pellegrini, Aldo. Argentina en el Arte. Buenos Aires, n. 9, 1967. Pág 12.

<sup>182</sup> ALDO PELLEGRINI, “Xul Solar”, Pellegrini, Aldo. Argentina en el Arte. Buenos Aires, n. 9, 1967. Pág 13.

¿Xul era único debido a la lectura esotérica a la que accedía? [Si quieres ampliar este tema, está en la página 151d](#)

López Anaya como gran conocedor de la historia del arte sostiene que la literatura esotérica estaba muy de moda en el siglo XIX, que no era algo raro. “Se empieza a aceptar el esoterismo porque comenzaba a agotarse el positivismo francés de la época; por eso el éxito de Madame Blavatsky o Rudolf Steiner”. Y agrega, “Xul tiene elementos en los cuales se funda: en las visiones, en las lecturas de los autores que leía. (...) Una de sus pinturas se llama *Los navi*, que en hebreo quiere decir profetas, es un grupo joven que encuentra un lenguaje simbolista. Estaban metidos en la orden de los rosacruces. Xul seguramente antes de viajar a Europa ya los conocía, por su biblioteca se comprueba. Xul adhiere a una concepción filosófica: la mirada del mundo inducida de esoterismo”.

Compartamos ahora un recorrido por la vida de aquellos que inspiraron a Xul Solar.

“Yo siempre que pienso en Xul, siento la necesidad de compararlo con William Blake” respondió Jorge Luís Borges en una entrevista y también que “Xul lo sentía a Blake como un hermano suyo. Blake era un visionario y un poeta como él. Y además, un artista como él”<sup>183</sup>. Es notable esta comparación realizada por Borges, ya que ubica primero el carácter de visionario antes que de artista; dice que las obras de ambos salieron de la experiencia íntima.

**William Blake** fue un poeta inglés nacido en 1757. Muchos lo consideran un "prerromántico", ya que se piensa que se adelantó al romanticismo. Manifiesta en su obra la profundidad del mundo interior. “En su producción la mitología y la religión son una constante, en especial el Antiguo Testamento. Observando sus obras nos sumergimos en un universo de lo desconocido, en un mar religioso-místico del que no conocemos Dios ni Verdad”<sup>184</sup>. Ilustró entre otros libros, “La Divina Comedia”. [Si quieres agregar datos que ya olvidaste, vuelve a la página 88](#)

Borges en reiteradas oportunidades elogió la biblioteca de Xul, según él, de las mejores y comenta en una entrevista realizada por Christian Wildner; “Yo he hablado mucho sobre Swedenborg con el pintor y místico



Carta natal, Xul Solar

<sup>183</sup> “Una evocación de Jorge Luís Borges. Xul Solar”. Revista Proa sep/oct 1998. N° 37. Pág 93.

<sup>184</sup> <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/blake.html>.



argentino Xul Solar, (...) leíamos a Swedenborg, leíamos a Blake, leíamos a los poetas alemanes, leíamos al poeta inglés Swinburne y muchos otros textos”<sup>185</sup>. El escritor argentino considera a Blake el discípulo rebelde de Swedenborg, que escribió en oposición a su maestro “El Matrimonio del Cielo y el Infierno”.

**Emmanuel Swedenborg** nació en Estocolmo en 1688 y fue un científico, filósofo y autor de gran número de obras religiosas. Honoré de Balzac llegó a llamarle el *Buda de los países nórdicos*. Swedenborg, que vivió varias décadas en el extranjero, en Amsterdam y Londres, tuvo fuertes vivencias religiosas y consideró que podía dar cuenta de vislumbres tanto del cielo como del infierno. Los discípulos congregados a su alrededor en Londres fundaron, algunos años después de su muerte, la Nueva Iglesia, que posteriormente, tuvo nuevas comunidades en Inglaterra, Estados Unidos y Australia, entre otros países. Su obra ha sido traducida a 30 idiomas y se considera que ha influido en muchos autores como Baudelaire, Strindberg y Yeats.

“Sus publicaciones a partir de 1745 son extrañas obras visionarias, filosóficas, teológicas y místicas (“Los arcanos celestes”, “Apocalipsis revelado”, “El Último Juicio” y “La Babilonia destruida”, “El Caballo blanco”...) en las que trata de superar toda dicotomía radical entre mundo científico y mundo filosófico-teológico, extrapolando las categorías del saber científico a la esfera espiritual. En esta segunda etapa se amalgaman inquietudes religiosas y metafísicas, cuestiones de hermenéutica bíblica y los mismos problemas científicos que con anterioridad suscitaban su interés, solo que ahora transformados por la experiencia mística”<sup>186</sup>.

Las pinturas *Dos Anjos* y *Anjos*, por ejemplo, que traducido del *neocriollo* significa “ángeles”, dan cuenta de ese mundo angélico del que hablaba Swedenborg y del que sin dudas Xul experimentaba. También en las visiones de los *San Signos* aparecen referencias a seres ultraterrenos. Dicho en las mismas palabras de Xul en *neocriollo* y luego su traducción al castellano:

*“Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, Rufo, color en ojos cerrados so el sol. Agitado en endotempestá, vórtices, ondas y hervor. En sus*



Dos anjos, 1915

Xul Solar

<sup>185</sup> [http://www.temakel.com/textswen\\_denborg.htm](http://www.temakel.com/textswen_denborg.htm)

<sup>186</sup> [http://www.geocities.com/cultura\\_nordica/Emanuel\\_Swedenborg.html](http://www.geocities.com/cultura_nordica/Emanuel_Swedenborg.html)

*grumos i espumas dismultitú omes flotan pasivue, disdestellan, hái también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.*

*Se transpenvén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá sólida terri, sin ningun rapor con este Hades, que ahora lô real.*

*Es un hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos cerrados debajo del sol, agitado por una tempestad interior, en vértices y ondas y hervor. En sus grumos y espumas distintas multitudes de hombres flotan pasivamente y destellan de distintas maneras, hay también seres solos, más grandes, en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente.*

*A través de todo esto, apenas se ven fantasmalmente las casas y la gente y el suelo de una sólida ciudad terrestre sin ninguna relación con este Hades que es ahora lo real”.*

Daniel E. Nelson, en su artículo sobre los *San Signos* y el *I Ching*, dice: “cada visión está encabezada con el correspondiente hexagrama del I Ching y comienza cuando, ayudado por la meditación, el autor entra en un estado de trance y, dejando atrás su cuerpo físico, se eleva al plano astral. Allí encuentra un espacio poblado de extraños seres etéreos: dioses, ángeles, demonios, genios y gurús con sus discípulos. Siempre viajando hacia arriba y progresando hacia la iluminación espiritual, explora los varios niveles de este otro plano que él mismo denominó “Bría”, el mundo de las almas. Mientras viaja por el plano astral, el autor se comunica con estos entes insólitos de manera espiritual, lo cual no resulta extraño porque, durante sus proyecciones astrales, se suele encontrar transformado en uno de ellos”<sup>187</sup>.

Está claro que Xul compartía las mismas experiencias místicas que Swedenborg, que desde pequeño decía experimentar visiones y contactos con ángeles y demonios. Borges en una conferencia recordó palabras de Xul: “los visionarios ven –digamos- las formas del bien, las formas del mal, hablan con las divinidades que rigen al mundo”<sup>188</sup>.

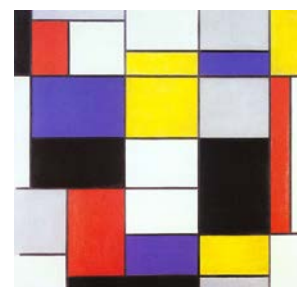
También se encontraron en la biblioteca de Xul libros de **Madame Blavatsky**. Su nombre completo es Helena Petrovna Blavatsky, nacida en 1831 en la población rusa de Ekaterinoslav (hoy Dniepropetrovsk, en

<sup>187</sup> Citado en “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 50

<sup>188</sup> Conferencia por Jorge Luís Borges. Apuntes del Museo Xul Solar. Pág 13.



M. Blavatsky



145  
Composición, 1923

Mondrian

Ucrania), de padres alemanes. En Estados Unidos fundó un sistema filosófico-religioso, la Teosofía, que según explicó ella misma en su libro “Estudios ocultistas”, significa ocultismo teórico, mientras que las Ciencias Ocultas es la práctica.

Blavatsky asegura que “Es muy fácil ser teósofo, pues puede serlo cualquiera de medianas facultades intelectuales, aficionado a la metafísica, de conducta pura e inegoísta, que mayormente se goza en prestar que en recibir auxilio, que siempre está dispuesto a privarse de su gusto en bien de los demás, y sea amante de la verdad, la bondad y la sabiduría en sí mismas y no por el provecho que prometan allegar”<sup>189</sup>.

En septiembre de 1875 funda La Sociedad Teosófica, que era un reducido pero activo grupo internacional de ocultistas que creían en la reencarnación como etapa necesaria para alcanzar la purificación de la humanidad.

Madame B. en 1878 se estableció en la India. A lo largo de su vida viajó por casi todo el mundo en algunos casos a pedido de su maestro. Fue acusada de disensión, charlatanería y plagio. Sin embargo, mantuvo hasta el final de su vida que los mahatmas le habían transmitido su desarrollado y poco común grado de espiritualidad. Editó varias revistas y fundó la Logia Blavatsky y la Escuela Esotérica. Entre sus principales obras se encuentran “Isis sin velo” (1877) de más de 1300 páginas y “La doctrina secreta” (1888). Falleció en Londres en el año 1891.

Se sabe que **Mondrián** y **Kandinsky** adhirieron a la teosofía. También se sabe que Blavatsky influyó en Aleister Crowley, James Joyce, Guido List, Rudolf Steiner entre otros. En el caso de los pintores, Mondrian decía: “solo cuando estemos en lo real absoluto el arte no será ya más necesario”. Esto tiene que ver con aquello que Blavatsky manifestaba en sus escritos acerca de obtener un conocimiento de la naturaleza más profundo que el proporcionado por los medios empíricos. Interpretaciones en este sentido sobre Mondrián dicen que al dedicarse a la abstracción geométrica, este artista buscaba encontrar la estructura básica del universo, la supuesta “retícula cósmica”. Hace planos geométricos rectangulares y los pinta con los colores primarios, para él los colores elementales del universo. Entonces aparece su concepción del arte como



Improvisación  
soñadora, 1913



<sup>189</sup> HELENA. P. BLAVATSKY. “Estudios Ocultistas”. Pág 3

una indagación de lo absoluto subyacente tras toda la realidad fenoménica. Busca el arte puro.

Kandinsky, también se interesa en la teosofía y eso queda en claro en su obra “De lo Espiritual en el Arte”, en donde habla de llegar al equilibrio perfecto a través del uso de los colores. El pintor relaciona los colores con emociones e instrumentos musicales, lo que recuerda a Xul quien en el piano modificado relaciona colores con notas musicales o interpreta las vibraciones de los colores. Para Kandinsky el color marrón coincide con el sonido del tambor, el rojo con las trompetas y tubas y el violeta, por ejemplo con una gaita. Además expresa en dicho libro “el artista construye misteriosamente la auténtica obra de arte a través de una vía mística”<sup>190</sup>.

La conexión entre artistas se manifiesta además en **Rudolf Steiner**, a quien Xul le dedicó uno de sus retratos. Nació el 27 de febrero de 1861 en lo que en aquel entonces era el sudeste del Imperio Austro-Húngaro y murió el 30 de marzo de 1925. De familia humilde, Steiner se crió en un entorno de naturaleza intacta, que dicen le permitió despertar y madurar facultades de observación profunda tanto externa como interna. “Comprendió que las ciencias naturales explicaban científicamente los fenómenos que se perciben con los sentidos, pero que no había una explicación científica de los fenómenos suprasensibles que para él eran tan “visibles” como los primeros”<sup>191</sup>. Lo que Steiner se preguntó fue ¿cómo formar una disciplina o metodología científica de lo “no visible” que fuera compatible con las ciencias naturales?

Así fue que se graduó en el secundario técnico y luego en la Escuela Técnica Superior de Viena, adquiriendo finalmente el doctorado de filosofía en Rostock, cerca de Berlín. A través de sus libros fundamentó su propia teoría de conocimiento de la realidad metafísica postulando la inexistencia de los límites del conocimiento. Después se presentó ante el mundo como el maestro espiritual de la época.

Entonces desarrolla la Antroposofía o Ciencia Espiritual, que él mismo define como “un camino de conocimiento que quisiera conducir lo espiritual en el ser humano a lo espiritual en el universo (...) El hombre es

Graffia, Rudolf Steiner  
Xul Solar



Rudolf Steiner

<sup>190</sup> VASSILY KANDINSKY, “Sobre lo espiritual en el arte”, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2006. Pág 40.

<sup>191</sup> Página oficial Fundación Rudolf Steiner Buenos Aires, Argentina  
<http://www.casasteiner.com.ar/steiner.htm>

objeto y herramienta de investigación al mismo tiempo. La Antroposofía es un método y no una doctrina de revelación, tampoco una religión. La Antroposofía indica el camino de auto educación para despertar las facultades de percepción espiritual, latentes en cada alma humana”<sup>192</sup>.

Su obra se extiende a la filosofía, la medicina, las ciencias sociales, la agricultura, la pedagogía, las artes. Dentro de estas últimas creó el arte de la formación del habla y el arte del movimiento: euritmia.

En la Navidad de 1923 celebrada en Suiza, Rudolf Steiner preside la constitución de la Sociedad Antroposófica General donde hoy se ubica el “Segundo Goetheanum”. Allí se funda la Escuela Superior Libre para la Ciencia Espiritual, que es el núcleo propiamente espiritual o esotérico. En Buenos Aires funciona La Casa Rudolf Steiner desde diciembre de 1989 donde brindan distintas actividades artísticas y cursos, además del Colegio Rudolf Steiner en la calle Warnes, Florida. Allí dicen seguir la frase de R. S “Recibir al niño con respeto. Educarlo con amor. Dejarlo ir con libertad”.

Rudolf desde ya estudió la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, el cuerpo astral del hombre y el zodíaco, también a Goethe **¶ Si quieres recordar sobre la influencia de Goethe en Xul, volvé a la pág 88 ¶** y la teoría de los colores. Cuerpo, alma y espíritu y su correspondencia con la Tierra, los planetas y las estrellas fijas. También escribió sobre la vigilia y el sueño; arriba y abajo en el hombre y en el cosmos; sobre materialismo y conocimiento espiritual; astronomía egipcia; ciencia natural y cristianismo; concepciones orientales y occidentales entre otras tantas e innumerables temáticas.

**Aleister Crowley** (1875-1947) fue un personaje polémico al que muchos artistas como la banda Led zeppeín y Rolling Stones, homenajearon y recordaron en sus producciones. Lo llamaron “El hombre más perverso del mundo” y él mismo se denominó “La bestia 666”; es sin dudas considerado el ocultista más enigmático y escandaloso.

Nació un 12 de Octubre en Leamington Spa, Warwickshire. La leyenda cuenta que cuando tenía 8 años le dio arsénico a un gato, luego lo quemó vivo y lo despellejó. A los 14 años perdió su virginidad con una criada y sus dos primeras esposas murieron alcoholizadas. Consumía drogas de todo tipo y experimentó distintas relaciones sexuales. También se dice que algunos de sus discípulos sufrieron alteraciones nerviosas y



Aleister Crowley



Aleister Crowley

<sup>192</sup> Op. Cit <http://www.casasteiner.com.ar/antroposofia.htm>



otros, como Raoul Loveday como se relatará más adelante, perdió la vida, al igual que Alexis Pache un alpinista suizo cuando se quedó a solas con Aleister en una escalada y hasta uno de sus maestros.

Así Crowley pasó a ser el responsable de todas las tragedias de Inglaterra, declarado por la justicia británica como “el personaje más inmundo y más perverso del Reino Unido”<sup>193</sup>.

También están quienes hoy en día interpretan a este personaje desde un lugar muy distinto. Por ejemplo, pensando que Crowley era considerado perverso por proponer muchas cuestiones que irrumpían en la puritana sociedad inglesa como terribles pecados. Un ejemplo es que el mismo Aleister se hizo pasar por conde ruso y riéndose de la hipocresía de la “nobleza”, publicó un libro erótico “White Stains” (Manchas Blancas) que desde ya causó escándalo. Acto seguido organizó una conferencia “La miseria sexual en Gran Bretaña, por el Doctor Aleister Crowley”, escapado de la Universidad de Cambridge. Téngase en cuenta también que su infancia transcurre en un ambiente opresivo, ya que sus padres pertenecen a la secta “Hermanos Plymouth” caracterizada por ser estricta y rigurosa. “Por eso, Emilie, su madre, nunca le abraza, ni le besa, ni le cuenta cuentos, ni le deja leer ningún libro, excepto la Biblia”<sup>194</sup>.

En 1897 Crowley experimentó una profunda crisis espiritual. El libro “La Nube sobre el Santuario” de Eckartshausen, místico alemán del siglo XVIII, sobre una orden secreta generó en Crowley la necesidad de entrar en contacto con ellos. Ingresa a la Orden Mágica al año siguiente. Sin embargo la experiencia más importante que se conoce de Crowley ocurrió en Egipto junto a su esposa Rose Nelly. Tras una invocación, tuvo contacto con el Dios Horus. El resultado es el Libro de la Ley, un compendio de formulas mágicas veladas bajo el simbolismo Cabalístico y Egipcio. Con la llegada del siglo XX comienza su período de viajes.

En 1920, Crowley vive en el pueblo siciliano de Cefalú donde funda la Abadía de Thelema con sus dos amantes y sus hijos, Bajo el lema de “Haz lo que quieras” se concreta en una vida en la que hay libertad sexual, droga y magia.

Pero llega una de las épocas más difíciles de su vida. Un día a Cefalú arriba Raoul Loveday, quien parecía ser el heredero de Crowley. Pero éste

Aleister Crowley



Muy mago Krowley

Alistar, 1961

Xul Solar

<sup>193</sup> [www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister\\_crowley.html](http://www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister_crowley.html)

<sup>194</sup> [www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister\\_crowley.html](http://www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister_crowley.html)

muere y el escándalo hace que Mussolini ordene la expulsión de toda la comuna. En este caso es la Orden de los Templarios de Oriente quienes lo ayudan llevándolo a Alemania. Durante el resto de su vida continuaron acosándolo y acusándolo, suspendiendo la publicación de sus obras y cancelando sus intervenciones públicas. A los 72 años de edad muere “La Bestia” de una crisis cardíaca. Dicen que sus últimas palabras fueron “estoy perplejo” y también “a veces me odio a mí mismo”<sup>195</sup>.

Este personaje fue quien inició a Xul Solar y quien lo guió en la realización de los *San Signos*. Al igual que Xul conocía mucho de astrología y ajedrez; en realidad en esta instancia podríamos reafirmar lo dicho por Artundo: los ocultistas comparten saberes como la cábala, la astrología, los dioses egipcios, el *I Ching*, y sólo se perciben algunas variantes según el lineamiento.

Hemos observado que cuando se nombra a Crowley y su relación con Xul, se pasa por alto algún tipo de interrogante sobre este vínculo y la mala fama del mago inglés. Los casos de otros artistas son algo distintos, pero no tanto. Los Beatles en su disco Sargeant Pepper colocaron las imágenes de sus ídolos de la adolescencia. “La lista más controvertida fue la de John Lennon: Adolf Hitler (finalmente removido), Lenny Bruce, Dylan Thomas, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, el Marqués de Sade... y un tal Aleister Crowley, un autodenominado poeta y mago negro que se ganó de este modo un apretado lugar al lado de uno de los tantos gurúes indios sugeridos por George Harrison. A poco de editado el álbum, el diario Daily Express señaló con una mezcla de disgusto y desconcierto la presencia allí de Crowley, exponente distinguido de esa incesante tradición de extravagantes británicos”<sup>196</sup>.

Lo cierto es que tanto Crowley como Blavatsky o Swedemborg fueron, a distintos niveles, muy criticados. Evidentemente más allá de lo que hay de mito y verdad, es innegable que las propuestas que ellos traían difícilmente podían encajar dentro de los discursos de la época, ni siquiera hoy. A Xul no se lo ha criticado desde su lugar de ocultista, porque Xul es antes que nada un artista. Al igual que otros como Borges o Blake, que en sus obras reúnen temáticas esotéricas y metafísicas, o pintores como Kandinsky o Mondrián.

---

<sup>195</sup> [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com)

<sup>196</sup> [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com)

Si Xul no hubiera hecho arte no sería Xul Solar, sería tal vez algún esoterista oculto, admirado por algunos en esos mundos o criticado por otros.



Barca de Isis, 1922

Xul Solar



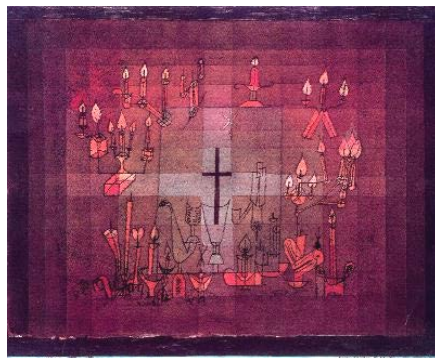


¿Un incomprendido?

¿Un adelantado?

¿Un artista para pocos?

## Claves de un **chaman**



Domestic  
réquiem, 1923  
Klee

Muchas veces en la historia ha sucedido que los artistas adquieren reconocimiento después de muertos ¿A qué se debe?

Cuando un artista rompe con los cánones del momento, tanto por la temática o por la combinación de los elementos plásticos, la reacción social es de condena o indiferencia. Muchos artistas durante su vida han experimentado “fracasos” que los mantuvieron en la pobreza, como Picasso y Van Gogh.

¿El artista es incomprendido por estar adelantado a su época? ¿Qué implica comprender a un artista?

Julio Sánchez opina al respecto: “a todos nos pasa que vamos creciendo y vamos reconociendo cosas que antes no. Si trasladas el inconciente personal al inconciente colectivo pasa lo mismo con la sociedad y el arte. La típica es la relación con los padres, uno a medida

que va creciendo los ve de forma distinta. O uno cuando es chico no necesariamente le siguen gustando las mismas cosas después. A la humanidad con el arte le pasa lo mismo (...) Entonces bueno, a mí me parece lógico que la humanidad reconozca su pasado en diferentes momentos”.

Esta hipótesis de Sánchez supone que es el arte el que modifica a la sociedad; otra mirada implicaría pensar que es la sociedad misma la que produce el arte innovador. Para Javier Sanguinetti, filósofo y artista plástico, el arte es la primera forma de producción de sentido, generadora de transformaciones. Siguiendo este pensamiento, el arte es el eje que influencia a las que él denomina “agencias”: económica, religiosa, política, etc.

Planteado este problema, pensemos en Xul. Muchos han considerado a nuestro artista como un adelantado, un genio, un cosmopolita. “Yo he conocido pocos hombres dignos de ese título, dignos de ser ciudadanos del universo y de sentirse como tales, y quizás el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido fue Xul Solar”<sup>197</sup>. De alguna manera se percibía su talento, sin embargo se lo veía como un excéntrico. La crítica de Alfredo Chiabra Acosta, en 1924, sobre las obras de Xul presentadas en la Galería Witcomb, muestra esta idea: “habría que remontarse al Conde de Lautréamont para encontrar un estricto parecido que acordase rítmicamente con el espíritu de Xul. Tendríamos que remontar las corrientes de los ríos sagrados de las civilizaciones que preteridamente existieron en Asia para hallar algo tan complicado y de infantilidad tan ingenua como esta pintura (...) Arte extraño el de este pintor de ensueño de niño, que, sin imitar a nadie, sería fácilmente imitado, aunque dudamos que halla alguien que se atreva a hacerlo”<sup>198</sup>. Gradowczyk aclara, por otra parte, que las pocas personas que lo comprendieron, no lograron instalarlo. Estas palabras muestran que Xul era poco considerado. [📖Indagamos más en esto en la pág 181📖](#)

¿Qué tan extraño era? ¿Se puede decir que era distinto? Como ya se ha dicho, en la Europa de principios de siglo las corrientes esotéricas estaban en su auge. Por lo menos en aquellas tierras, no era raro que los artistas adhirieran a lecturas y prácticas de esa índole.

---

<sup>197</sup> Conferencia por Jorge Luís Borges. Archivo Museo Xul Solar. Pág 7.

<sup>198</sup> Citado en “Xul Solar” de Mario H. Gradowczyk, Archivo Museo Xul Solar, Pág. 7

Por otra parte, cada artista tiene su particularidad. López Anaya dice que lo que hace a Xul especial es que une todas las escuelas esotéricas. Podemos agregar que la composición plástica de Xul es difícil de comparar.

El retrato que hacen quienes lo conocieron, refuerza la idea de que era una persona diferente. El poeta argentino, Francisco Luís Bernárdez dijo “se recordaba la figura de un muchacho argentino, entre pintor y astrólogo, cuyos sueños solían mezclarse amistosamente con los que por aquellas mesas flotaban. Era Xul Solar. Medía lo suficiente para sobresalir en cualquier parte. Usaba boina. Y vestía un basto poncho a rayas celestes y blancas que le daban un aspecto de gran bandera viviente y lo envolvía siempre en una nostálgica emoción rioplatense”<sup>199</sup>.

El ser una persona diferente lo alejaba de ser comprendido en la sociedad. “Xul expresaba a sus interlocutores, con esa mezcla de dadaísta y místico oriental que lo caracterizaba, que su arte sería comprendido en el año 2000”<sup>200</sup>.

Le preguntamos a López Anaya qué piensa sobre esta frase y nos dijo: “¡Ah! Son esas cosas que decía él. Hay que darle menos importancia de la que tiene. Yo creo que dijo el 2000 porque era una fecha que para un hombre que trabajaba tanto con la astrología, y con datos tomados de estas visiones, y el cambio de milenio. Por empezar, Xul era un tipo muy humilde, no como Petorutti que era bastante soberbio, mandón. Xul se tomaba bastante en broma las cosas, era bromista, era gracioso. Por eso los escritores lo querían. Y tenía estas frases y esas invenciones”.

Nosotras tomamos más en serio la frase de Xul, nos parece que él estaba pensando en que los cambios espirituales en la sociedad, desembocarían en un mayor entendimiento de su obra. Hoy Xul es respetado como artista incluso en el extranjero, [Indagamos más en esto en la pág 181](#)

¿Pero se lo ha comprendido? Si la comprensión significa que exista una mejor comunicación entre su obra y el público, pues sí se lo comprende. Esto es así teniendo en cuenta la cantidad de gente que diariamente accede a sus creaciones, las publicaciones sobre su vida e

---

<sup>199</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA, Fundación Bunge y Born, Pág. 22

<sup>200</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Alejandro Xul Solar”, Ediciones ALBA, Fundación Bunge y Born, Pág. 227

invenciones y las investigaciones académicas en distintos niveles. No obstante para Patricia Artundo Xul aún hoy sigue siendo inasequible, nosotras nos preguntamos ¿Qué artista es entendido completamente?

Dijimos anteriormente que el arte es principalmente comunicación. Ahora aparece la idea de que pueden existir obstáculos entre el espectador y la obra. Esto debido a una falta de comprensión. En este sentido, cuando decimos “comprender” nos referimos a un proceso racional. En cambio, creemos que la comunicación no sólo puede entenderse desde el plano intelectual, sino también desde lo intuitivo, experimental y sensible.

Sánchez opina que el avance tecnológico de estos tiempos hace que sea más fácil acercarse a ciertos artistas: “Hay más instrumentos al alcance de la mano para que uno pueda llegar a entenderlo”. La mediatización del arte y del ocultismo hace que hoy sea más fácil conocer y luego comprender temáticas que antes eran de acceso restringido.

Nos adentramos entonces en la discusión acerca de si el arte de Xul es para muchos o sólo llega a unos pocos.

## “Cada uno segun su necesidad, cada uno segun su posibilidad” **xul solar**

“El arte no demuestra, sólo presenta su verdad, la cual, felizmente no es agotable. No puede ser descripta y, en cuanto experiencia, no es transferible ni para todos igual o semejante. Siempre es nueva e inédita para cada acto contemplativo auténticamente asumido”<sup>201</sup>. Cartier sostiene que el hecho artístico no tiene que ver con un acto racional, sino con el sentir vivencial. Además el autor resalta que el mero acto de contemplación es un saber.

En sentido opuesto está Artundo. Ella propone que para conocer a Xul se requieren saberes específicos. “Sus obras presentan un contenido que, para ser actualizado, exige de los espectadores otras competencias

---

<sup>201</sup> HÉCTOR J. CARTIER “El arte como experiencia vital”. Instituto de estudios artísticos, La Plata, 1961. Pág 12.

muy distintas de las habituales”<sup>202</sup>. Esta posición revela la idea de que su obra no es para todo el mundo, sino para aquellos capaces intelectualmente de interpretarla. De esta manera deja afuera la posibilidad de conectarse con la obra desde lugares más vivenciales como propone Cartier.

“Hay gente que por ahí puede quedarse simplemente con los colores lindos, y otro tipo de público que se anima y hace el esfuerzo que te exige, el trabajo adicional que pide la obra de Xul. Muchos se aproximan desde los lugares que conocen, la astrología, el tarot o el I-Ching. Y además es un artista que, aunque no se entienda, propone un tipo de imagen absolutamente distinto”, explica la curadora del Museo.

¿Por qué no pensar en distintos estadios de interpretación de la obra de arte? Sánchez encuentra dos: “El primero es el intuitivo, cuando decís ¡wou, qué me pasa que esto me emociona! Con la música es más fácil, te hace vibrar el cuerpo, porque el cuerpo de última es el cuerpo físico también. La segunda es empezar a investigar; bueno quién es este tipo, qué hizo, por qué hizo esto. A mí me pasó por ejemplo con los minimalistas. La primera vez que vi arte minimalista se me partió la cabeza. A mí ya no me gustaba nada, porque estaba viendo lo que me dijeron que era arte, pero no era lo que me gustaba a mí. Entonces con los minimalistas entré al budismo Zen. Después no me bastaba con la lectura y necesitaba la experiencia”.

Para nosotras, estos dos estadios están en el mismo plano; no es uno mejor que el otro, son formas distintas de conocer. La diferencia es que la experiencia intuitiva tiene que ver con lo interno, no cuantificable en forma científica, pero no por eso menos válido. Cuando uno se enfrenta a una obra de arte lo primero que siente es si esa obra “le gusta” o “no le gusta”; eso tiene que ver con la subjetividad de cada espectador, cargada de experiencias, de una formación particular, e intereses individuales.

El ejemplo de Sánchez sobre minimalismo sirve para ilustrar el pasaje de un tipo de interpretación a otro; esta corriente artística se caracteriza por condensar sus principios estéticos en pocos elementos. Se la conoce como la pintura del silencio, crítica al mundo material y al ruido de la sociedad de consumo. Al mismo tiempo, el budismo Zen “es un dedo que en pleno silencio apunta hacia ignota dirección. Prescinde por completo de

---

<sup>202</sup> Citado en “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 21.

palabras, letras, símbolos y de libros consagrados. Quiere ser algo vivo que señala hacia una virtud mayor. Todo academismo y rigor lógico lo sofoca, por lo que suavemente se evade de él, y por ese medio no hay posibilidad alguna de aprehenderlo”<sup>203</sup>.

Artundo agrega que Xul tenía una intención de “hacer trabajar al espectador”: “Él estaba convencido de que cuando uno decide emprender un camino de superación, de los aspectos más terrenales del individuo, para poder ascender hacia un estado espiritual mucho más puro y más en contacto con la divinidad, sea la que fuera, todo eso exige un trabajo”<sup>204</sup>.

López Anaya sostiene que el objetivo principal de Xul es transformar al hombre. [¿Te olvidaste del mensaje? Vuelve a la página 71](#) Sin embargo afirma que a él Solar no lo modificó, que en realidad ningún artista lo hizo: “Sí te modifica en cuanto al saber, pero no espiritualmente”. Lo mismo le sucede a la curadora del museo, quien dice que sólo un par de obras consagradas pudieron transformarla; sin embargo no está de acuerdo en que una obra de arte te cambia la vida.

El carácter de historiadores del arte los obliga a distanciarse de los artistas que estudian; pero el objetivo xuliano de transformación del hombre, pasó inadvertido. Nos sorprende que estos profesionales puedan acercarse a las pinturas sin experimentar aquello que hace especial al arte, lo sensorial. Es que conciben la idea de que comprender el arte no implica vincularse más allá de la investigación formal.

Otra problemática es si existe una contradicción entre la intención de universalizar los saberes y la complejidad de sus propuestas. Por ejemplo, el *neocriollo*, que surge como intento de unión latinoamericana, buscaba una mayor comprensión entre los hombres; pero sin embargo, aprender este idioma significaría conocer varios. Para facilitar, termina generando dificultad.

Otra producción en la cual es visible esta dualidad son las *grafías*. Son pinturas que él denominó “pensilformas” que expresan mensajes espirituales para todos los hombres; pero para llegar a entenderlas es necesario decodificarlas. Por un lado hay que descifrar los símbolos al *neocriollo* para después traducirlos al castellano. Gradowiczzyk afirma que se identifican seis clases de *grafías*: geométricas, bloques de letras,



Grafía: mwi waite  
yu, 1961



Grafía antica, 1939  
Xul Solar

<sup>203</sup> ALFREDO S. TRAMONTE, “Budismo Zen. Armonía para la vida”. Editorial Andrómeda, 2006, Pág.

13

<sup>204</sup> Entrevista a Patricia M. Artundo. www.pagina12.com Junio, 2005.

cursivas, vegetales, antropomórficas y mixtas. Por otro lado, Cecilia Bendinger realizó un trabajo exhaustivo sobre la simbología de las grafías. Ella misma cuenta al respecto que además de su experiencia como traductora de los *San Signos* se valió del “conocimiento de idiomas, estudio de colores y formas, estudios de las leyes de la ciencia oculta, astrología, cábala, Feng Shui, I Ching y mis vivencias del mundo espiritual”<sup>205</sup>. En este trabajo, la autora describe tres temáticas que encierran el objetivo de Xul: “El primer grupo incluye a aquellas cuya intención es la de una nueva manera de mirar, con devoción y generosidad. Dentro de este grupo podemos incluir dos grupos: devoción a los seres superiores del mundo espiritual; devoción a los Maestros. El segundo grupo incluye a aquellas grafías que tienen una relación de introspección de Xul con el entorno, de balance interior, de conocimiento de uno mismo. El tercer grupo incluye a aquellas que manifiestan temáticas que consisten en la lectura de las manifestaciones de la sombra y de la muerte”.<sup>206</sup>

En relación a la música, Xul hace una modificación del pentagrama para que sea más fácil tocar música. Cintia Cristiá dice: “el pentagrama tradicional ha sido reemplazado por una nueva grilla (un trigrama y hexagrama respectivamente), donde no existe diferencia gráfica para dos notas enarmónicamente equivalentes. El mismo signo representa, por ejemplo, al do sostenido y al re bemo”<sup>207</sup>. Además Xul cambia los signos tradicionales de la notación musical por signos esotéricos o místicos.

En definitiva, esta propuesta no se utilizó y su significado se remite a ser una obra de arte. Aunque cabe preguntarse si Xul pretendía que sus invenciones realmente fueran llevadas a la práctica o sólo modificaran al hombre con la sola observación y conocimiento de la obra.

También creó un *piano* con teclas de colores y texturas, para ciegos. Cada color está en relación con la correspondiente vibración sonora. Como Kandinsky, que en “De lo espiritual en el arte” plantea la correspondencia entre colores e instrumentos musicales. [A Kandinsky y la teosofía. Ir a página 146 A](#)

Xul reduce su teclado a una medida equivalente a dos octavas, para facilitar su uso. Este piano se puede ver en el museo, no tocar.



Piano modificado,  
Xul Solar

<sup>205</sup> MA. CECILIA G. BENDINGER. “Xul Solar. Grafías plastiútiles” Editor Elena Lacasa de Porvaché.2004, Pág 15

<sup>206</sup> MA. CECILIA G. BENDINGER. “Xul Solar. Grafías plastiútiles” Editor Elena Lacasa de Porvaché.2004, Pág 21

<sup>207</sup> Citado en “Xul solar, Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2005, Pág 66.

Otra creación de Xul es la *panlengua*. Un idioma universal, sin gramática, monosilábico, de base astrológica, que permitiera la comunicación universal. Algunos dicen que se pensó como una alternativa al esperanto, lengua creada en 1887 por Luís Lázaro Zamenhof. López Anaya sostiene que Xul con la panlengua “retoma el antiguo sueño de una lengua adánica, que fue desarrollada en innumerables versiones por la teología, la liturgia y los mitos. Era lengua de origen divino que, en principio, permitía la comunicación directa con Dios”<sup>208</sup>.

Borges, en una conferencia sobre Xul Solar que pronunció en 1975 el Hotel Plaza de Buenos Aires, da esta explicación de la panlengua: “Vamos a suponer que todos los seres vivos tienen un nombre que empieza con B, de modo que si vemos una B sabemos que se trata de un ser; luego vendrá una A, sabríamos si ese ser es vegetal o animal; después otra letra sería una R, que serían los invertebrados; cada palabra se explicaría a sí misma; la dificultad de aprender ese idioma sería menor si pensamos que lo podría aprender un chico, como aprende su propio idioma. Luego, con el tiempo, se da cuenta de que simplemente hablando tiene una serie de nociones de zoología, mineralogía, botánica, de todas las ciencias, de diversas partes del idioma, que todo eso le estaba dado por las palabras”.<sup>209</sup>

El nombre de la *panlengua* y su necesidad surge de los bloques en los que se divide el mundo: Paneuropa, Panamérica y Panasia. Xul proponía su lengua universal como un instrumento complementario para los tres. Aunque no alcanzó a desarrollarse, circularon algunos ejemplos que dio Xul relacionados al uso de ciertas letras: por ejemplo la "T", que Xul consideraba la letra más dura, y que correspondía al planeta saturno. Así hacía referencia a valores de cantidad. Ta: cuanto; Ti: poco; Tu: mucho; Te: menos; To: más. La "R", letra más movediza, indicaba acción: Rra: actuar; Rri: hacer o fabricar; Rru: deshacer; Rre: intercambiar; Rro: moverse. La correlación entre sonido y signo tiene que ver, además de una cuestión pereptiva, con la astrología. La T se relaciona Saturno, planeta que representa la disciplina, la firmeza, y la rigurosidad y conciencia del tiempo y el espacio; mientras que la R que Solar vincula a Sagitario, por ser un signo movedizo, emprendedor, energético.

---

<sup>208</sup> Museo Xul Solar: <http://xulsolar.org.ar/index2.htm> ver

<sup>209</sup> Conferencia por Jorge Luís Borges. Archivo Museo Xul Solar. Pág 9



Esta lengua es una invención más de Xul, una creación artística basada en intereses altruistas, para una mayor comprensión entre los hombres. Si la pensamos como una propuesta destinada a la práctica, claro que parece imposible. Sin embargo, el significado que la obra conlleva, la comunicación entre sus ideales y la gente, ya es un gran aporte. El sentir y el espíritu de Xul se transmite en sus creaciones, por lo tanto, la panlengua como un todo cargado de sentidos universales, está en quien se abra a recibirla.

El *panajedrez* viene a ser el diccionario de la *panlengua*. Es un juego de base astrológica sin reglas fijas, que busca en el mismo acto de jugar crear poemas y melodías musicales.



Panajedrez, Xul Solar

Se juega en un tablero de 13 casillas por lado y 60 piezas, además de una, denominada azar, que puede ser utilizada por ambos. “Las piezas pueden ser invertidas; entonces, cambian de color y cabe utilizarlas al jugador que las ha comido al adversario. (...) Cada movida admite una representación de diez minutos, de una nota musical o de 2,5º de arco. La notación de cada jugada permite formar palabras, temas musicales o temas pictográficos, de acuerdo con el principio de correspondencia entre las percepciones ensérialas”.<sup>210</sup> La función del panjuego es ser un “elemento fomentador de elevados estados espirituales durante los cuales el sujeto se abriera a la revelación”.<sup>211</sup> Por eso carece de reglas y desenlaces específicos como el triunfo o empate de los contrincantes.

Sin embargo Xul fue claro en algo: todo jugador tiene que descubrir su propio proceder. Una vez más, una prueba para el espectador que se anime a jugar: el desafío de liberarse y romper con los pensamientos

<sup>210</sup> “Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito”. Archivo Museo Xul Solar. Pág 43

<sup>211</sup> “La palabra y el hombre” N°65 enero-marzo, 1998. “Entre libros y comentarios. Xul Solar y la recreación vanguardista del discurso sagrado”. Pág 119.

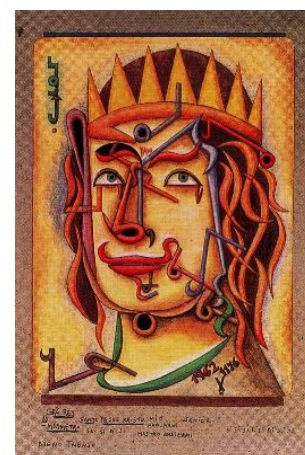
lógicos. No funcionaría para quien se acerca al juego con la mente estructurada ya que el juego se inicia con las piezas fuera del tablero. Estas son de diversos colores, llevan líneas, círculos, símbolos astrológicos y religiosos. Se produce un encuentro directo entre los símbolos, cargados de significados sagrados y el espectador, quien con la observación y concentración ya comienza una labor mística.

“Este juego tenía ciertos inconvenientes: cuando Xul lo explicaba se le ocurrían innovaciones y así lo iba enriqueciendo e invalidando muchas cosas anteriores. De esta forma creo que no llegó a explicarlo nunca del todo, porque siempre se le ocurrían modificaciones”<sup>212</sup>, comentó Borges. Se dice que el escritor fue el único que pudo jugar con Xul, pero él mismo contó en una entrevista que existían discípulos de Xul que también jugaban.

Lo cierto es que se repite en este invento una enorme complejidad y también aparece aquí algo interesante. La invitación a pensar el mundo desde otro lugar, de crear sin acudir al pensamiento lógico. Se trata de este trabajo extra que tiene que hacer el hombre para crecer, al modo de Xul.

¿Es una contradicción en Xul? Patricia Artundo piensa que sí, mientras que López Anaya considera que “es arte”. Esta idea depende de entender cuál fue el objetivo real de Xul en relación a estas invenciones. Xul es un artista, ocultista, interesado en comunicar a su manera y sobre todo reinventar constantemente. Sus intenciones se expresan en sus obras, esa es la función del artista, más allá de lo que ocurra en la sociedad con ellas. Borges, opinó: “previsiblemente las utopías de Xul fracasaron, pero el fracaso es nuestro, no suyo. No hemos sabido merecerlo”.<sup>213</sup>

Todo ello nos sirve para pensar si Xul es un artista fácil de interpretar, ¿para muchos o sólo para unos pocos? Para la curadora del museo, Xul sólo puede ser comprendido por un grupo muy reducido de personas que se animan a estudiarlo o a profundizar sobre la complejidad que propone. En cambio nosotras nos inclinamos a darle la misma importancia al análisis intelectual que a la percepción intuitiva, lo que nos lleva a pensar en que



Grafía gran rey santo jesus kristo,  
1962

<sup>212</sup> Revista Proa. Septiembre / octubre 1998. “Homenaje a Xul Solar”. Pág 64.

<sup>213</sup> ÁLBARO ABÓS. “Xul Solar. Pintor del misterio”. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2004. Pág 232.

Xul es un comunicador para todos. Esto teniendo en cuenta que el círculo del arte plástico ya es reducido.



Grafía, 1959



# Reconocimiento y legitimación de un artista

## Arte masivo o Arte elite

### Juzgue

A través de esta tesis nos acercamos al “mundo del arte”, compuesto por el círculo de críticos, historiadores del arte, curadores, merchands, artistas plásticos y de otras disciplinas. Ante este panorama, surgió como eje temático de nuestra tesis un interrogante que nos acompañó a lo largo del proceso de tesis: **¿quién legitima una obra de arte?** Es decir, quién o qué requisito básico permite que cierto objeto pueda ser considerado una pieza de arte.

La reflexión pasará por problematizar los requisitos –implícitos y explícitos- que una pieza u objeto debe reunir o reúne hoy en día para ser considerada una obra de arte. Y conocer distintas reflexiones al respecto.

Además, la cuestión de la legitimación de la obra de arte se halla muy emparentada con otro interrogante que se nos presentó: **¿es el arte cuestión limitada a un sector de elite de la sociedad, o tiene realmente carácter masivo?**

La respuesta podría ser centro de una tesis entera. Se necesitaría una investigación transdisciplinaria para abordar a fondo esta cuestión, que bien podría ser objeto de análisis de la sociología, la antropología, la gestión cultural y muchas otras disciplinas.

Al abordar la investigación sobre Xul Solar desde el campo de la comunicación, la cuestión de la masividad o el carácter elitista del arte fue punto de arduas discusiones. Nos encontramos con una carencia muy notable de análisis cuantitativos e investigaciones en Argentina (de tipo sondeos o encuestas) para conocer la constitución del público de circuitos



Juzgue, 1923

artísticos. Rescatamos, sin embargo, algunos datos independientes y hasta recopilados quizás de una manera un tanto dispersa sobre la situación cultural del país. Los incluiremos en este apartado.

Vale aclarar que hablamos de artes pero siempre nos estaremos focalizando, sobre todo, en las artes plásticas, no excluyendo de los argumentos a otras manifestaciones culturales. Después de todo, nuestra tesis es sobre el artista plástico Xul Solar, a partir del cual se nos dispararon estos ejes complementarios de debate.

Como última salvedad, es necesario decir en esta instancia no nos valdremos de comprobaciones empíricas. Esta discusión tiene como fin plantear el debate y dejar plasmados interrogantes que creemos es necesario seguir investigando en el campo de las artes, la comunicación y la sociedad.

Pero quién mejor que nuestros entrevistados para comenzar aportándonos su visión sobre estas cuestiones.

Comencemos con López Anaya, quien se refiere al grado de “conocimiento” o “legitimidad social” de un artista. “Los artistas son conocidos siempre. En el mundo del arte. Digamos que no existe el desconocido. No hay tal cosa. Puede ser que para el público que no le interesa el arte y que no va a exposiciones hay desconocidos, pero para el que le interesa el arte no hay desconocido. Se los conoce de entrada. Eso del artista desconocido no existe”. López Anaya dice que no existen los artistas desconocidos. Claro, “para quien le interesa el arte”.

El curador Julio Sánchez también habla del factor “interés” como determinante del acceso al arte. “Al que le interesa se va a preocupar por saber dónde quedan los museos. Para mi el arte no es una cuestión de elite, es una cuestión de interés. Cualquiera puede llegar al arte, si quiere. Vos le preguntas a cualquier tipo que le guste el fútbol quién fue Pelé y sabe, o sea que un poco de historia del fútbol sabe, y saben donde quedan las canchas, con el arte es lo mismo”.

Es decir que el arte se convertiría en un caso especial dentro de la norma de vida de un ser humano de hoy, por una elección dentro de sus intereses. En tal caso, ¿el arte no sería una cuestión de hobby hedonista, quizás? Y decimos hobby hedonista, porque en el imaginario colectivo existe una atribución de “status” a aquellas personas que acceden al circuito artístico, “consumen” arte, van a exposiciones, escuchan música clásica, etc.

Aquel imaginario colectivo, fue estudiado en un primer intento en el país por Regina Gijaba, en el libro “El público del arte”. En dicha publicación se plasmó lo que un grupo de sociólogos argentinos del Instituto Di Tella estudió, en el año 1961. Esto es: al público de una muestra de arte moderno en el Museo Nacional de Bellas Artes. Su objetivo no fue estudiar al artista que exponía en aquella oportunidad, sino al público de la exposición.

De las 15.000 personas que concurren a la muestra, los sociólogos encuestaron a un grupo. El análisis se centraba en cómo difieren en sus pautas culturales participantes de una misma actividad cultural. La pregunta central era: ¿el público de una exposición de arte moderno es reclutado masivamente o forma coherentemente un grupo de *élite*, entrenado en la apreciación de la obra de arte y en las manifestaciones culturales superiores?

A través del análisis cuantitativo de dicha encuesta arribaron a conclusiones como: “el nivel educacional promedio de los que concurren a la muestra es muy alto, con un 43% de educación universitaria”. “Cerca de la mitad de la muestra ha realizado estudios complementarios vinculados con el arte”; “El público en su gran mayoría está motivado por la exposición y no concurre casualmente, la coherencia con sus otras pautas culturales, autoriza a pensar que es un público consecuente en sus actitudes frente a las manifestaciones culturales de nivel superior”; “la educación modifica opiniones y actitudes elevando su estándar cultural”<sup>214</sup>.

Se desprende de este análisis, realizado hace 50 años, que el arte pertenecía a un circuito reducido, más de *élite* que amplio en sus dimensiones. ¿Coincide con esto el contemporáneo López Anaya? “Los pintores son conocidos primero en su medio, después entre los artistas típicos, después entre los coleccionistas, se va sumando cierto núcleo al cual se va transmitiendo lo que se dice de él, y son muy pocos los que llegan al público en general. El arte funciona dentro de un núcleo, que es muy poco lo que se sabe afuera; es horrible pero es así. Los que adquieren dimensión pública son por otros medios (por ejemplo, Mondrián se hizo conocido por ser sus cuadros escenografía de un desfile de moda).

Siguiendo con su apreciación, López Anaya agrega: “El arte tiene un funcionamiento particular. El funcionamiento del arte es reducido. Tiene un

---

<sup>214</sup> REGINA GIJABA, “El público del arte”. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 1964.

efecto retardado, que llega a más gente a través de una difusión de segundo orden: de la decoración, de la arquitectura, del diseño de objetos. La difusión del arte no es masiva. ¿Cuánta gente ve una exposición? Si es un éxito, 10 personas por día”.

De la reflexión de Anaya surge, como segunda característica a destacar, que el funcionamiento del arte es reducido, “de efecto retardado”; una difusión no masiva, apoyando la conclusión del estudio del público anteriormente citado.

Entonces, si como dijimos al comienzo el acceso al arte está signado por el interés, ese interés suponemos que no surgirá naturalmente en el hombre. ¿O quizás sí? ¿De manera innata? Seguramente si es así, también lo sea “retardadamente” –parafraseando a López Anaya-. Si partimos de que el arte tiene poca difusión y pertenece a un “circuito chico”, ¿no se ve reducida en los hombres la capacidad de generar interés en el arte? ¿O es justamente el desinterés de los hombres en el arte lo que lo reduce a un circuito chico de difusión? Entramos en la famosa discusión del huevo o la gallina.

Entendemos que la difusión en los medios masivos es retroalimentada por las necesidades de la sociedad en su conjunto. Por lo cual, la escasa propaganda por el arte desde los medios de comunicación, es consecuencia del desinterés mismo de la población; cuyas razones probablemente partan de su pertenencia a una cultura no volcada a hacer hincapié en lo artístico desde la formación básica. Es decir: materias como arte, plástica, música son tomadas por el corriente de los establecimientos educativos del país como asignaturas complementarias, de segunda importancia.

El incentivo de expresiones creativas no se considera como un pilar de la educación dentro de la currícula escolar, y -si bien las raíces de tal característica tengan que ver con profundas pautas implícitas desde el sistema- podemos ver este punto como un lugar donde se alimenta la cadena de “desinformación” y falta de interés e importancia en el arte.

El docente y curador Julio Sánchez nos reintroduce en sus conceptos sobre la “llegada” al arte: “El arte es para unos pocos de la misma manera que el fútbol o el baseball es para unos pocos. O sea, esto es así, si yo te llevo a ver un partido de baseball, o de fútbol americano, si vos no entendes el código no entendes el juego. Si no entendes las reglas, no

entendes el juego. Con el arte pasa lo mismo, si vos no entendes la regla no entendes el juego”.

¿Cuáles son las reglas para entender el arte? ¿Acaso saber de la técnica utilizada, poder describirla? ¿O entender el arte pasa por conectarse intuitivamente, dejando de lado el intelecto? **¶**Esta discusión la abordamos en la página 151 **¶**

Repasemos: el interés sería la respuesta momentánea aportada por nuestros entrevistados sobre el acceso al arte. Ahora también, Sánchez aporta otro elemento: nos dice que deben conocerse sus reglas; aunque con interés cualquiera pueda llegar al arte. Entonces, la llegada es cuestión de interés, mas no así el entendimiento, pero ¿qué implica “conocer las reglas para entenderlo”? ¿Acaso haber estudiado? ¿Facultades extraordinarias del ser? ¿Sensibilidad superior?

Y en este punto nos remontamos una vez más a la problemática evocada en esta tesis en el eje “niveles de interpretación”. ¿Qué efecto distinto provoca contemplar un cuadro y luego conocer información sobre su autor, fechas, antecedentes en los que se inspiró? Seguramente, nos permite una visión ampliada de lo que vimos. Pero ¿de qué manera tener ese conocimiento post-contemplación modifica aquella sensación inicial que nos hizo conectarnos a querer saber más sobre ese autor /obra?

Si la regla para “entender” un cuadro fuera saber de su contexto y disponer de otro tipo de información más allá de la obra, ¿qué objetivo perseguiría un cuadro en sí mismo? Si su contemplación no bastara, ¿lo incompleto debería llenarse con conocimientos para poder “conectarse realmente con una obra”?

A través de sus palabras, Patricia Artundo adhiere a la idea de que para entender al arte se deben descifrar códigos que confluyen en estudios y análisis intelectuales. “Lo conocido de Xul son tres o cuatro obras, *Palacio Almi*, *Vuel Villa*, pero no las *grafías*, por ejemplo. ¿Por qué? Porque guardan un alto grado de complejidad para su interpretación. Con las *grafías*, por ejemplo, yo las veía y la sensación que me causaban era de profunda desazón, y para entenderlas debí descifrar y traducir el lenguaje *neocriollo* del año ‘60”.

Un ejemplo práctico quizás sirva en este punto para seguir demostrando que, a medida que la discusión se complejiza, las fronteras del arte se vuelven difusas. *Una galleta puede convertirse en una obra de arte, pero una obra de arte nunca va a convertirse una galleta*. Se nos está



señalando que no hay reglas claras en cuánto a qué puede llegar a ser una obra de arte. Es decir, cualquier objeto, situación y hasta actitud puede constituirse en una obra de arte. ¿Es acaso la valorización que se hace del objeto la que la convierte en obra de arte? En aquel supuesto, ¿valorización de quién?

Como describimos al comienzo de este capítulo, el estilo a través del cual nuestros entrevistados dijeron sujetarse a la hora de valorizar una obra de arte nos sorprendió. En la mayoría de los consultados –con reconocimiento como críticos de arte- encontramos una manera de juzgar que desconoce totalmente la emoción primaria experimentada ante una obra (lo que concretamente se llama “experiencia estética”). En este sentido, mostraron omitir una experiencia estética en sí mismos al contemplar una obra de arte, salvo contados ejemplos que vivieron estando ante “grandes obras” de la humanidad famosas mundialmente.

Alejémonos de los contemporáneos y vayamos a un análisis histórico. Arthur Danto<sup>215</sup> fue uno de los teóricos más “prácticos” en cuanto a definiciones se trata: dijo que cualquier cosa podía ser obra de arte. Y por ello, trasladó la atención de la cosa misma hacia la gente que lo miraba como obra de arte. Hablaba de un “mundillo” del arte que lo decide. En este sentido, según Danto, para que la opinión sobre un objeto importara, debía pertenecer al mundo del arte. “Ver algo como arte requiere una atmósfera de teoría artística, cierto conocimiento de la historia del arte”.

Según Danto, solamente bajo el visto bueno de cierta clase de personas calificadas para hacerlo, podría convertirse un objeto en obra de arte. Aunque también destacó este autor que lo particular del arte es que siempre tiene un significado. Significado al cual, claro está, no todos podrían acceder.

Esta visión nos deja dudas en cuanto a la “comprensión” del arte. El diccionario dice que “comprender” significa percibir el significado de algo. Volvemos al debate de los niveles del arte: si “comprender”, como lo entendemos de las palabras de Danto significa racionalizar, analizar, intelectualizar, entendemos que eso va más allá de la función básica del arte. Pues creemos que el arte ya cumple con su cometido si el espectador se movilizó ante la obra, tuvo su experiencia estética, “buena” o “mala”

---

<sup>215</sup> JOHN CAREY “¿Para qué sirven las artes? Debate”. Buenos Aires. Marzo de 2007. *Arthur Danto* es crítico de arte y alcanzó celebridad por su tesis sobre una supuesta “muerte del arte” en el horizonte contemporáneo de la cultura.

pero reparó en aquella obra y sintió. Claro, si esa fuera la acepción que se tiene de comprender, muchos más serían los facultados.

Cuando uno contempla una obra de arte, un cuadro, mira una “síntesis” de ideas, pensamientos, sentimientos, miedos, experiencias de otro, que es su autor; uno lo contempla y puede identificarse o no desde la propia subjetividad. Le toca cierta parte de sus miedos/fantasías/sentimientos/ideas, se conecta de cierta manera que es única e irrepetible con cualquier otra conexión. Tanto si gusta la obra, como si no.

Pero también debemos reparar en un gran punto de encuentro con Danto: creemos sin lugar a dudas que el arte siempre tiene un significado. Es decir, siempre comunica algo. Y por ello, porque el arte siempre comunica socialmente, es que nosotras decidimos estudiarlo en esta tesis. Al fin y al cabo, ¿hay algo en el mundo que no comunique?

Y si profundizamos en qué tipo de finalidad persigue la comunicación en el arte, se abren aún más interrogantes. ¿Un autor comunica en su obra sólo para sí mismo? ¿Es su manera de decirse, de trascender su estado? ¿Cuánto vale la recepción de una obra? ¿Aquella recepción es parte integrante del fenómeno artístico? ¿La obra de arte, en sí misma, no es comunicación? Cuando se produce una obra de arte, el artista está comunicando, la obra misma comunica (sus efectos, colores, formas, temáticas), y los diversos espectadores generan múltiples interpretaciones, la manera de exhibir la obra comunica, el lugar donde se exhibe está diciendo algo de ella, el crítico que la comenta también está comunicando

<sup>216</sup>.

Volvamos a la discusión sobre la legitimación en el arte. Ejemplificando con Xul Solar, Patricia Artundo justifica la inclusión del artista en el mundo del arte “más masivo, con llegada, conocido”, a partir de los aportes económicos internacionales a la obra de Xul. “En el caso de Xul, la inserción económica del artista estuvo ligada a que se realizaron análisis que lo vincularon con artistas como Klee, Kandinsky, el expresionismo, etc. A partir de la década del '70, comenzó el valor internacional de la obra de Xul de la mano de coleccionistas interesados en comercializarlo” <sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> Marco teórico/ definición de comunicación.

<sup>217</sup> PATRICIA M. ARTUNDO. “Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963”. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” FFyL – UBA

Los precios que valen las “grandes” obras permiten que sólo pueda adquirirlas gente con grandes capitales. ¿Así es que nace el círculo elitista del arte? Es innegable que se conformó un círculo en torno a la posesión de obras artísticas. Y muy reducido, cada vez más por los precios que manejan. Incluso hay quienes admiten que hoy en día muchos inversores prefieren mantener sus capitales en obras de arte. Pero, ¿la posesión de obras de arte, nos hace más cercanos al arte en realidad?

“Existen, al menos, dos grandes mercados de obras de arte. El de las galerías que exponen y venden cuadros de pintores recientes, donde el cliente debería seguir una pauta similar a la adquisición de cualquier otro bien para uso personal. Esto es, comprar en función de su gusto por un cuadro, al margen de la estimación sobre la rentabilidad futura de la inversión. Y el de las grandes casas de subastas, con obras de artistas consagrados, que a diferencia del caso anterior gozan ya de un valor eterno en el mercado”, explican A. Tizón y C. Llorente desde un artículo publicado en el año 1997.

Y yendo a una escala diferente al de la posesión del arte en sí mismo, que indudablemente se supedita a un selecto grupo de merchands: ¿Qué hay del acceso a los museos? ¿Todos podemos acceder a ellos, en iguales condiciones?

Una persona de clase media–baja, preocupada por conseguir una inserción laboral, en una realidad que lo obliga a actuar en el inmediato por su situación de vida, como lo es un altísimo porcentaje de la población argentina, no creemos que repare en un museo como lugar adonde ir. Es más, ese porcentaje no está en condiciones de acceder, porque su realidad lo obliga a ocupar su tiempo en otras actividades, para conseguir un medio de subsistencia.

Paralelamente a esta dificultad para con el arte, se han comprobado a partir de muchos estudios las bondades del arte en instituciones como cárceles, o en escuelas de emergencia, que lo implementaron como proceso de resocialización, por ejemplo. Es el caso de la conformación de orquestas de música clásica. Los resultados visibles se traducen en beneficios psíquicos, de aprendizaje, de socialización, etc.

La pregunta es cuánta responsabilidad recae en la cultura de masas en la que vivimos, que impone un ritmo de vida y una inmediatez en todos los ámbitos, y que asigna el privilegio de ciertos valores y hábitos en detrimento de otros.

En el año 2002, en una página web<sup>218</sup> se publicó un sondeo referido al tiempo de esparcimiento de los argentinos. Como grandes conclusiones, el informe destacó las siguientes:

**1-** Hay una estrecha correlación entre el nivel educativo y socioeconómico y el nivel de consumo cultural. Tanto el consumo de libros, como de cine, así como las visitas a museos y la concurrencia al teatro, aumentan a medida que se eleva el nivel socioeconómico.

**2-** También hay una correlación muy marcada entre el nivel socioeconómico y el consumo de cultura. En las cuatro actividades analizadas, aumenta el consumo a medida que se eleva el nivel educativo.

**3-** Por ambas razones, resulta lógico que los porteños tengan un nivel de consumo cultural, marcadamente superior al de los bonaerenses y los habitantes del interior, dado que en la Capital, tanto el nivel educativo como el socioeconómico es más alto que en el resto de los distritos.

**4-** Este fenómeno, plantea la necesidad de promover las expresiones culturales gratuitas, de manera de hacerlas más accesibles a los sectores de menores recursos. Ello implica también la necesidad de hacer más accesible la información sobre las actividades gratuitas.

**5-** En cambio no se registra una correlación significativa entre el consumo de cultura y el sexo de las personas. La concurrencia al cine y al teatro y las visitas a museos, muestran porcentajes bastante similares entre hombres y mujeres. Sólo en lo que hace a la lectura de libros, hay una diferencia de cierta significación a favor de las mujeres.

Yendo al caso particular de Xul, a partir de cotizar en el mercado internacional, crece como figura artística y se inserta al mundo del arte. ¿Es el factor económico el que hace a un artista masivo? Sánchez opina: “En estos momentos el mercado domina porque estamos todos bajo un gran paraguas de producción y consumo capitalista. El arte pasó a primer plano en los diarios cuando batió precios record en los remates

---

<sup>218</sup> [www.contexto.com.ar](http://www.contexto.com.ar)

internacionales. Eso para mí no está mal, es una forma de entrar al arte. Para mucha gente el arte es inversión y otra que les gusta y no piensan en la inversión. Entonces los valores para legitimar el arte cambian siempre y siempre desde diferentes subgrupos”.

Julio Sánchez nos había dicho páginas más arriba que el acceso al arte estaba circunscrito al interés de las personas en el mismo. Aunque reconoció que se trataba de un circuito chico. Se refuerza, con su última cita, el segundo concepto en detrimento del interés, pensamos. Porque, si el interés económico delimita qué es y qué no arte, al menos desde la consagración de un autor u obra, ¿todos tenemos acceso al mercado del arte?

Y así hemos llegado a formular un interrogante que no nos hace difícil su respuesta: no. Más aún, escuchemos a Sánchez nuevamente: “Alrededor del artista está el crítico de arte, el museo, la galería de arte, el mercado de arte, las revistas de arte, los catálogos de arte que son los diferentes factores de legitimación. Y dentro de esos circuitos de legitimación también hay subcircuitos. O sea, no es lo mismo que un artista triunfe en el mercado que triunfe en el ámbito académico, por ejemplo. A veces puede suceder que haya un muy buen vendedor pero que no sea reconocido por la crítica de arte, o al revés como Gripo que es muy reconocido por la crítica de arte y es muy difícil en el mercado”.

Pero, ¿piensa que el arte es un fenómeno de alcance masivo, o entonces coincide con percibir cierto elitismo? “Masivo no, es difícil que el arte sea masivo. Ni en Xul Solar ni nadie. Ni siquiera Dalí es masivo, por tirarte un nombre muy mediático”.

Enriqueciendo este debate, Artundo también fundamentó que Xul Solar no adquirió carácter masivo por su esencia mística ocultista, opinando que: “Es una característica del ocultismo: el no ser público, no tener fin de difundirse”. El perfil diferente, ocultista y místico de Xul ya lo hemos citado en el apartado [🔗Vuelve a Xul ocultista, página 128🔗](#) Pero, ¿se constituye aquella como una condición válida para decir que no se lo legitimó en su momento?

Sí, se constituye. Y a su vez apoya la idea de que el mercado legitima la obra de arte. Veamos: en su momento, años de auge y apogeo en la carrera profesional privada de Xul Solar, el misticismo, la astrología y demás referencias espirituales no eran moneda corriente en Argentina. Más bien, esa línea de estudios Xul la profundizó en sus estudios por

Europa, si bien su interés por aquellas materias no cesó de regreso a Argentina.

Hoy en día, el auge orientalista y new age que se percibe quizás hayan permitido que Xul se instale en la escena mediática, como un artista de renombre. Sánchez (de la generación joven del mundo del arte) se refiere al acercamiento de López Anaya (crítico del diario "La Nación", de renombre y vasta trayectoria) con Xul Solar. "López hizo un gran esfuerzo por entender a Xul y creo que hay que reconocerlo. Porque es de la vieja escuela. El arte no es masivo ni arrastra multitudes ni mucho menos. Dentro de la pequeña multitud que arrastra el arte, hay muchos que están atraídos por el falso glamour del arte, los precios de los remates, la idea exótica de los artistas, entonces la parte simbólica o de crecimiento o evolución espiritual no es muy visible".

Patricia M. Artundo concluye en su artículo "Xul y el mercado del arte" afirmando: "En general fueron muy pocas las obras que Xul vendió en vida y, en general, esas compras fueron debidas a amigos y no a coleccionistas. Pero tal vez lo más importante sea comprender que él no parecía entender su pintura como objeto posible de consumo artístico y que los parámetros que manejaba eran diferentes a los que se evaluaban en el mercado de arte de local<sup>219</sup>".

Y en la misma línea, sobre el reconocimiento de un artista, Sánchez puede agregar: "El reconocimiento depende de lo que se llama la fortuna crítica. A todos nos pasa que vamos creciendo y vamos reconociendo cosas que antes no. Si trasladas el inconciente personal al inconciente colectivo pasa lo mismo con la sociedad y el arte. La típica es la relación con los padres, uno a medida que va creciendo los ve de forma distinta. O uno cuando es chico no necesariamente le siguen gustando las mismas cosas después. A la humanidad con el arte le pasa lo mismo".

¿Qué es entonces lo que comienza a conectar a Xul Solar con el inconciente colectivo actual, que los hace acercarse y que la obra tome legitimidad y presencia cada vez más masiva? ¿Es que la sociedad está buscando cada vez en mayor medida mensajes utopistas y espirituales, se está vinculando a ellos, direccionándose hacia otras preferencias? ¿El mercado, los merchands del arte, ven esa necesidad en la gente y

---

<sup>219</sup> Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963 Ponencia presentada en Temas actuales de arte: Jornada sobre coleccionismo en la Argentina. Universidad de Palermo. Facultad de Ciencias Sociales, 1º de septiembre de 2005.

descubren en Xul un buen negocio hoy? ● [Esto puedes leerlo en Recorrido a lo largo del tiempo, página 181](#) ●

Al respecto, habla De la Torre: “Xul falleció sin que nadie le haya dado ni la hora y la obra quedó muerta y sepultada. Pero Lita, que era de mucho empeño y ella se puso la obra abajo del brazo, la llevó a las galerías y a nadie le interesó. Porque era un tipo de pintura poco corriente, a la gente a veces le gusta las cosas más convencionales, paisajes, figuras. Y lo que hacía Xul era tan distinto, tan original, y para algunos como si estuviera medio colifato, y muchos no le llevaban el apunte. Todos decían que original, que interesante, pero jamás le dieron cabida, las galerías no lo invitaron jamás. Pero Xul sabía que la obra de él, se lo decía a todos, “yo sé que mi obra va a ser comprendida en el futuro”, decía. Lita, era muy mpeñosa hasta que logró interesar a un señor, que está en la galería, que es un gran marchan, o comerciante, y vislumbró un mundo. Pero en función de la voluntad de Lita, perseguía a todo el mundo y no cuajaba, y de repente se transformó en una personalidad de una trascendencia impresionante”.

En el caso de Xul Solar, él mismo lo vaticinó: *“Mi obra va a ser comprendida en el año 2000”*. ¿Será por conocer esos mecanismos del circuito del arte que Xul nunca se interesó en vida por formar parte de la horda intelectual artística porteña de su época? No es un dato menor que muchos lo consideraban un excéntrico.

Nuestro entrevistado Julio Sánchez propició un ejemplo práctico de una de las maneras más conocidas, “masivas”, en las que hoy se difunde el arte en Argentina: Canal A. Esto opina: “Yo tengo mis reparos con canal A porque banaliza mucho el arte. Yo conozco a la productora ejecutiva de canal A (...) y ella decía bueno el arte es divertido, hay que des-sacralizarlo. Lo que pasa es que está malentendido todo, sacralizado no quiere decir hoy en día hacerlo sagrado. Sacralizado no quiere decir acartonado. Entonces esta gente que conduce los medios de comunicación masiva lo que quieren es des-sacralizar el arte, (...) Me parece una banalización, una vulgarización, y una falsa democratización del arte. Me parece que no va por ahí”.

Y otro exponente de una nueva forma de masividad del arte puede ser la convocatoria que se hace en Argentina desde hace 4 años en Capital Federal; la denominada “Noche de los Museos”. En esta jornada la mayoría de los museos de la ciudad abren sus puertas de manera gratuita.

Cada año la convocatoria va a acrecentando su nivel de público, llegando en 2006 a tener alrededor de 250.000 espectadores. Así comentó el diario "Clarín" el emprendimiento: "Unas 263.000 personas pasaron entre las últimas horas del sábado y las primeras del domingo por las 76 salas que abrieron sus puertas gratuitamente y con horario especial por "La Noche de los Museos", organizada por el gobierno porteño. Esta fue la tercera edición de la convocatoria que año a año supera ampliamente el nivel de asistencia de los anteriores.

Según la Dirección General de Museos del Ministerio porteño de Cultura, organizadora del acontecimiento, el año pasado visitó la muestra unas 120 mil personas, más del doble de las 55 mil que disfrutaron de la primera, en 2004.

En esa oportunidad, los museos que participaron fueron 29. Ya en 2005, la cifra se elevó a 53, para ascender este año a 76 salas abiertas al público de manera gratuita desde las 19 horas hasta las 2 de la mañana.

Cuán real es la democratización del arte a partir de estas iniciativas, lo sabremos quizás con más certeza en futuros análisis de la recepción del arte en Argentina. Pero no hay dudas que estos eventos propician a una mayor masividad en el arte.

No olvidemos que en su nacimiento, la definición de arte no era problemática ni eje de discusión y dudas, sino por el contrario, referenciaba un claro objetivo: lo sagrado. Así lo explica Sánchez: "El nacimiento del arte está de la mano con lo sagrado, o sea el arte es sagrado. A partir del renacimiento se hizo bello, desde ahí se modificó todo. Para mi el arte es un instrumento de evolución espiritual, es la definición que yo doy del arte. Para mi el arte es un instrumento de reunión con lo sagrado, ya que nació siendo sagrado".

Legitimado o no por el circuito socialmente autorizado para juzgarlo; fenómeno masivo o de un sector minoritario y de cierto status social; el debate sobre el arte está abierto y necesita nuevos interlocutores. Creemos que cuanto más crezca y se enriquezca la reflexión y el debate en torno al arte, ese interés se traducirá en ampliación del circuito artístico.





Soto con trío, 1930

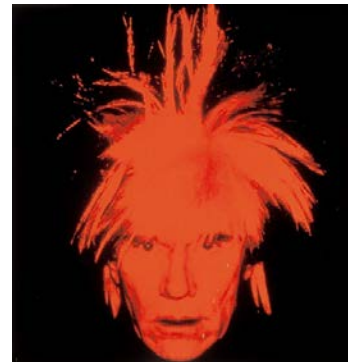
Xul Solar



# MERCADO DEL ARTE

# MERCAD

# O DEL



# ARTE

Es un dato interesante para tener en cuenta como parámetro a la hora de analizar la recepción de la obra de un artista, la manera en la cual se venden sus cuadros. Nos habla de cómo es valorado un artista por un grupo de personas de alto nivel adquisitivo que se caracteriza por adquirir obras de arte como objeto de consumo personal.

Si bien desde esta tesis creemos que el lugar que una obra ocupe en el mercado del arte no definirá la calidad de la obra en sí; tampoco podemos negar que el valor de mercado de una obra es un dato que existe y que hoy en día significa socialmente.

Es decir: no se puede negar que el interés de los grandes compradores de arte en una obra posiciona a un artista y le otorga cierto nivel de reconocimiento. Los precios de las obras, la demanda en el mercado artístico, el lugar en las subastas de arte definen cierto perfil de un artista, suman al “marketing”. Son las guías del interés de los poseedores de arte

La revista de Cultura Ñ en su edición N° 210 del sábado 6 de octubre de 2007 realizó un informe<sup>220</sup> sobre el estado del mercado de arte contemporáneo. Vale la pena rescatar algunos datos a modo de pantallazo para contextualizar el término de “mercado de arte”, tanto internacionalmente como en el caso de Argentina.

El mercado del arte internacional maneja cifras como 140 millones de dólares por un Pollock, 135 millones por un Klimt, 104 por un Picasso, 72 por un Rothko, 71 por un Warhol. “Locura es la palabra. El arte está de remate” definen los autores de la nota.

Mientras tanto en Argentina, con muchos y muy buenos artistas, el mercado del arte sigue siendo poco menos que inexistente, que mira desde lejos cómo crece y crece la burbuja internacional. Los que saben explicar el crecimiento de esa burbuja recurren a varios factores: el crecimiento de casi toda la economía mundial, con la consecuencia de mucho dinero en busca de posibles inversores; la aparición de nuevos coleccionistas provenientes de países asiáticos, con mucho capital y comportamientos imprevisibles para los occidentales; que no hay tantas buenas obras clásicas en venta (de artistas activos entre 1870 y 1950). Otra novedad importante es la aparición de los llamados *hedge funds*, fondos de inversión alternativa grupales, gestionados por sociedades profesionales y a las que sólo pueden ingresar grandes inversores, lo que aporta nuevos pools de compradores para el arte

El especialista en mercado del arte en Argentina Mario Gilardoni es citado en el artículo. Explica que el mercado argentino no es significativo ni participa del boom internacional. Y detalla: “el mercado global de subastas

Retrato, 1986



Arlequín, 1915



Kiss, 1907

Klimt

<sup>220</sup> PEREZ BERGLIAFFA, Mercedes y VILLAR, Eduardo. El mercado del arte, de remate. Revista de Cultura Ñ. sábado 6 de octubre de 2007.



públicas de arte generó el año pasado ingresos por 6.400 millones de dólares, un 56% más que en 2006. En la Argentina, mientras tanto, no llega a los modestos 15 millones de dólares anuales”.

La obra argentina vendida a mayor precio es *Ramona espera*, de Berni, que se subastó a 717.500 dólares. *Chelsea hotel*, también de Berni, a 442.500 dólares y ocupa el octavo lugar de las obras argentinas. Antes, hay dos de Prilidiano Pueyrredón, un Pettoruti, y *La fogata de San Juan*, que también es de Berni.

Las dos casas de remates más antiguas y más prestigiosas del mundo son Sotheby's, fundada en 1744 y Christie's en 1766. Ambas rematan no sólo pinturas y otras obras de arte, sino también joyas, automóviles, vitrales, pósters, etc. Christie's tiene en Argentina, desde 1964, una filial directa de la Casa Central. Sotheby's está en el país desde 1985. En ambas Casas, además de realizar subastas se asesoran a los potenciales clientes, tanto en las ventas como en las compras. Christie's realiza operaciones en 41 países y tiene 18 salones de ventas, dos de ellos en Nueva York, su principal plaza. Sotheby's opera en 46 países y realiza remates en 19 de ellos<sup>221</sup>.

El trato del mercado del arte con la obra de Xul Solar entre 1920 y 1963 (durante su vida profesional) fue analizado por la Dra. Patricia M. Artundo<sup>222</sup>. En su artículo, la curadora del *Museo Xul Solar* detalla los pormenores de la vida comercial de este artista.

En primera instancia, una vez llegado el artista a Argentina, luego de realizar sus estudios en Europa, vendió dos obras en Uruguay por \$30 en 1928. En 1929 Xul fijó el precio de sus obras en \$50, \$80, \$100 y \$150, aunque no registró ninguna venta. Cabe destacar que en aquella época \$100 valía un calefón o una cocina a gas; y específicamente en el mercado del arte un Buttler se adquiría por \$500 y un Fígari por \$1000.

Entre los años 1929 y 1932, Xul expone, pero ninguna de sus obras es vendida. Sólo *Palacios in Bria* es adquirida por el Salón de Artes de La Plata, cuyo director era Pettoruti. En 1940, es muy conocida la anécdota de que Borges adquiere un Xul Solar en la módica suma de \$50; pero Xul al mismo tiempo le regala otra más grande y de mayor valor aún.

Ramona espera, Berni



Chelsea Hotel, 1977



La fogata de San Juan, 1948



<sup>221</sup> [www.oni.escuelas.edu.ar/.../ramona\\_espera.GIF](http://www.oni.escuelas.edu.ar/.../ramona_espera.GIF)

<sup>222</sup> Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963 Ponencia p en Temas actuales de arte: *Jornada sobre coleccionismo en la Argentina*. Universidad de Palermo Facultad de Ciencias Sociales, 1º de septiembre de 2005.

En 1949, vende una obra a Gonzalo Lozada en \$700, a la vez que regala otras tres obras. En el año 1951 Xul vende una obra en la Galería Guión en \$500; aunque los valores que se manejaban en la época eran de \$4.581 para una Heladera Siam, y \$60.000 para el cuadro *La Resistencia* de Pettoruti. 1953 lo encuentra con la venta de tres obras; una a \$300 pero otra, más grande, cotizada en \$1.100. Toda una cifra para el pintor. Y recién en 1962 es cuando una obra de Solar es vendida en la suma de \$15.000; aunque ya los valores del mercado del arte comenzaban en \$5.000 y un Fígaro llegaba a los \$26.000.

Por último, la autora señala que días antes de inaugurar una muestra, en 1963, el artista fallece; pero que aún así la exposición no cotiza, lo que demuestra la poca especulación existente en torno a su obra.

Ahora bien, después de fallecido Xul Solar, el interés de los compradores de obras de arte se modificó y creció notablemente. Desde su artículo, Artundo hace hincapié en la estrategia conjunta que llevaron adelante Lita (la viuda de Xul) y Natalio Porvaché (director del Museo Xul Solar y la Galería Rubbers). Ambos se ocuparon de vender los trabajos de Xul a precio muy alto “para que valga el desprendimiento”<sup>223</sup>.

Según esta autora, en los años '70 aparecen los primeros coleccionistas de Xul Solar: Ernesto Lowenstein, Carlos Blaquier y Jorge Helft, principalmente, y también Antonio Paolini, Adolfo Gilardoni y Mario Gradowczyk. Ya en la década del '90 Xul ingresa a la sala del M.O.M.A. de la mano del auge de las muestras de arte latinoamericano. Artundo subraya como hito el año 2005, cuando la pintura *Jefa* es vendida en el precio más alto para un ejemplar de Solar: \$200.000.

Según datos recabados en medio de difusión nacionales sobre las últimas transacciones del mercado del arte registradas respecto a obras de nuestro artista, en el año 2002 un Xul Solar ofrecido por Sotheby's se vendió modestamente en US\$65.000, dentro del estimado alto de US\$50.000/70.000.

Como publicó el diario “Clarín” el 10 de octubre de 2005, además de *Jefa* también otra obra de Solar cotizó fuerte entre los coleccionistas ese año: se trata de la obra *Lu Diabo Mui*, pintada en 1962, que se vendió por 125.000 pesos en la casa Hijos de Martín Sarachaga. En esa oportunidad, el subastador agregaba: “Xul se viene valorizando afuera también. El

Palacios in bría,  
1932



Jefa, 1923  
Xul Solar

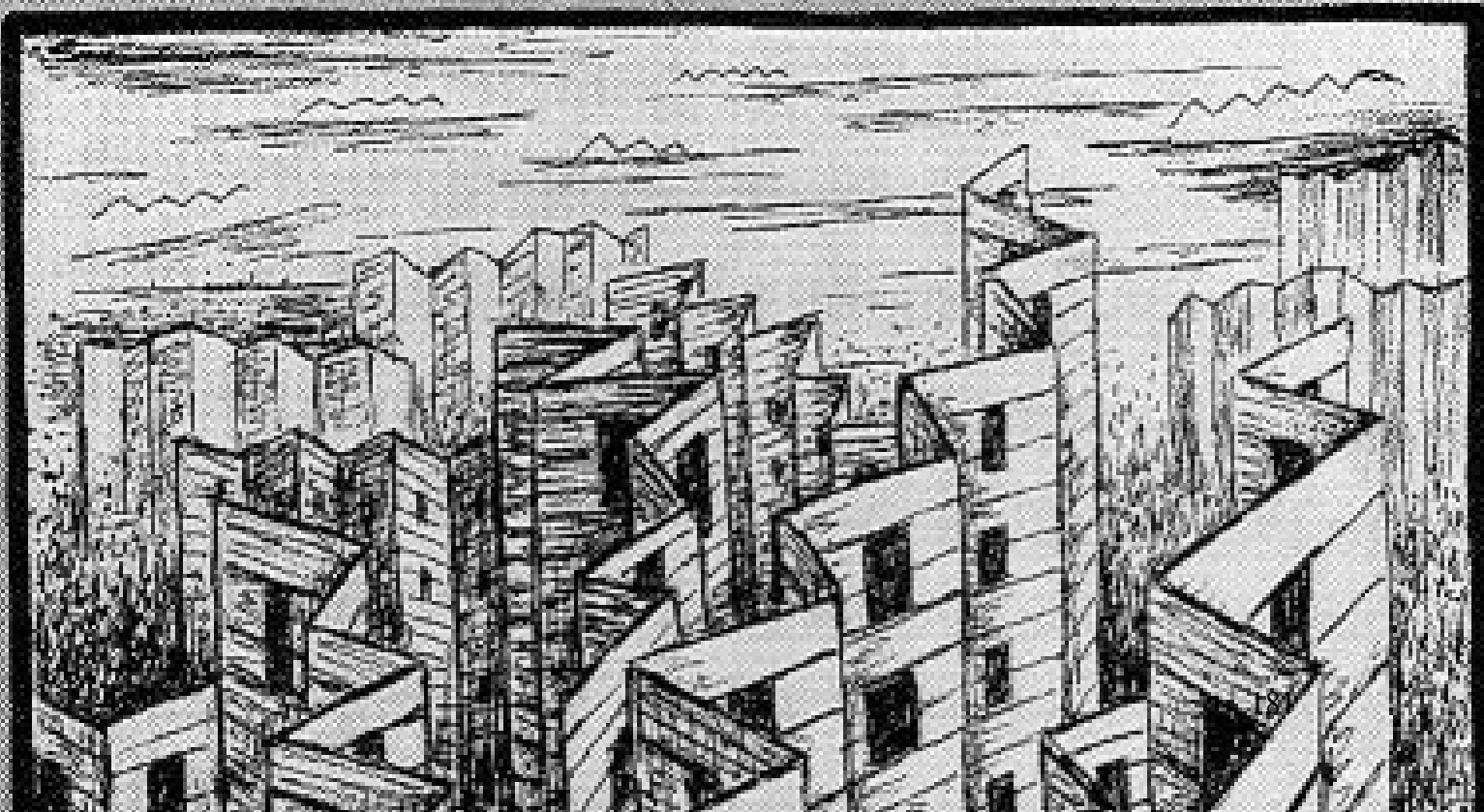
<sup>223</sup> Op. Cit.

Museo de Arte Latinoamericano de Houston compró obras”. La nota continuaba diciendo: “Este interés no es de hoy: el año pasado, otra de sus obras se había vendido en 98.680 pesos, lo que lo ubicó entre los diez valores más altos del arte argentino en el año”.

Por otro lado, en una nota del 25 de mayo de 2006 se informó que en la Galería Rubbers, además de una grafía de Xul Solar, vendida en US\$ 55.000 -*Xamine todo*, de 1962-, Povarché cerró trato por otros dos Xul de su galería, valuados en 70.000 y 60.000 dólares.

Y la noticia más reciente del mercado del arte respecto a un Xul Solar se conoció el 30 de mayo de 2007, cuando se informó que “con la sala atestada de oferentes, la acuarela *Gonfa 18 (1923)*, de Xul Solar, pasó por el estrado con una base de 200.000 y se vendió en \$291.400 a un comprador de la sala. El lote fue una de las cuatro obras del autor subastadas anoche, entre las que se encontraba el dibujo monocromo *Tronco*, de 1946 (vendida en \$ 224.000) y otras dos grafías plastiútiles del 60, subastadas en \$ 112.000 y en \$140.000”.

Estos datos revelan que el pintor místico Xul Solar se encuentra cotizando “en alza” dentro del mercado de arte, siendo cada vez más requerido por coleccionistas internacionales y galerías de arte del exterior. Ya que paulatinamente se van ampliando las fronteras de conocimiento de la obra de este artista, vislumbramos que el crecimiento de esta figura en el campo del arte está en pleno auge y expansión. Lo que nunca podremos saber es si el propio Xul Solar se sentiría gustoso de ello.



# Recepción a lo largo del tiempo

## Análisis cuantitativo

### 86 AÑOS DE XUL SOLAR

Muchos estudiosos que hablan sobre Xul Solar lo consideran “un artista atípico”, entre otras cosas, por el particular modo en que se encargó de dar a conocer sus creaciones. Es algo fuera de lo común que un creador viva desinteresado en difundir su obra. Los críticos y allegados a Solar confesaron haberse preguntado muchas veces de qué vivía este singular pintor, ante la escasa trascendencia que su obra consiguió en comparación con la de sus contemporáneos (Pettoruti, Fígari, Buttler,

Guttero, etc). **¿Cómo fue variando la difusión y recepción de la obra de Solar a lo largo del tiempo?**

Para aproximarnos al perfil público de la obra de Xul será menester repasar las exposiciones y la venta de sus cuadros, tanto durante su vida como con lo sucedido con su trabajo una vez fallecido. También aportará conocer seguidores de su obra en Argentina, para conocer si sembró algún tipo de “tradición pictórica”.

Es un dato curioso y no menor que la vida “profesional” de Xul Solar como artista desde su primera exposición comenzó en 1920 y culminó con su muerte en 1962. Es decir que constituyó 42 años de su vida. Y desde 1963 y hasta 2007, período en el cual estudiamos la recepción póstuma de la obra artística de Xul Solar, pasaron 44 años. Se desprende, entonces, que los dos grandes períodos de tiempo precisados para estudiar la exposición de la obra de Solar son similares, variando el segundo por sólo 2 años. Esta característica sumará rigurosidad en el análisis comparativo que haremos de ambos períodos dentro de la recepción de su obra.

Como aclaración previa se advierte que dividiremos la información de este apartado en aquellas dos grandes líneas de tiempo que mencionamos, que cuentan lo sucedido en los años de vida y los años póstumos de Xul. Es decir, trabajaremos como un bloque los 42 años de la vida “profesional” de Xul; y como otro los 44 de vida profesional una vez fallecido el artista. Oportunamente ambas etapas se entrecruzarán para enriquecer esta exploración.

## EXPOSICIONES

Recurramos en primer término a un análisis cuantitativo sobre la cantidad de exposiciones del artista, ya que las muestras son el medio más tradicional y directo con el que cuenta un pintor para llevar su obra al público.

Durante su vida, el artista plástico realizó sólo 6 exposiciones de



manera individual. Fueron las siguientes:

- *Settima Esposizione. Mostra Personale dello Scultore Arturo Martini e del Pittore Alessandro Xul Solar* . Galleria Arte. Milán, 27 de noviembre – 16 de diciembre de 1920.

- *Exposición Xul Solar*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1929.

- *Exposición Xul Solar*. Buenos Aires, Amigos del Arte, julio de 1940.

- *A. Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Samos, 18 de julio – 2 de agosto de 1949.

- [*Alejandro Xul Solar*]. Buenos Aires, Galería Guión, 3 – 15 de septiembre de 1951.

- *Pinturas y Dibujos. A. Xul Solar*. Buenos Aires, Sala V. Galería Van Riel, 22 de septiembre – 7 de octubre de 1953.

Sin embargo, Solar optó mayoritariamente por mostrar su obra en forma colectiva. Compartiendo exposiciones con otros artistas, Xul se presentó en 47 muestras. Ellas fueron:

- *Exposition d'Art Américain-Latin organisée par La Maison de l'Amérique Latine et L'Académie Internationale des Beaux-Arts* . Paris, Musée Galliéra, 15 de marzo – 15 de abril de 1924.

- *Primer Salón Libre*. Buenos Aires, Galería Witcomb, 10 - 24 de diciembre de 1924.

- *Primer Salón de Artistas Independientes*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1925.

- *Exposición de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, junio de 1926.

- *Exposición de Pintura y Escultura*. Buenos Aires, “La Peña”. Café Torton, 14 - 28 de junio de 1926.

- *Primera Exposición Permanente de Arte Argentino*. Buenos Aires, Salón Florida, 1927.

- *Gran Feria de la Pintura Joven*. Buenos Aires, Boliche de Arte, 26 de octubre – 10 de noviembre de 1927.

- *2ª Exposición de Pintura y Escultura bajo los auspicios del Ateneo Popular de La Boca*. Buenos Aires, Sociedad “Unión de la Boca”, 1928.

- *Nuevo Salón. Año Primero*. Buenos Aires, Amigos del Arte, septiembre

de 1929. (Exposición itinerante: Rosario; Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929; La Plata, Asociación de las Artes. Museo Provincial de Bellas Artes, 1929-1930).

- *Salón de Pintores y Escultores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, octubre de 1930.

- *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos*. Montevideo. Salón Centenario, mayo de 1931.

- *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, septiembre de 1931.

- [*Exposición de Pintura*]. Buenos Aires, Agrupación “Signo”. Hotel Castelar, 15 - 30 de junio de 1932.

- *Salón de Arte del Cincuentenario de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes. Museo Provincial de Bellas Artes, 14 - 30 de noviembre de 1932.

- *Salón de Pintores y Escultores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1933.

- *Exposición Feria Mar del Plata, Gran Exposición de Arte*. Salón de Dibujos, Acuarelas, Grabados. Mar del Plata, Asociación Amigos del Arte (Organizadores), 18 de enero – 1º de febrero de 1934.

- *Segundo Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 1934.

- *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1934.

- *Flores en Florida*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935.\*

- *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, mayo de 1935.

- *Cuarto Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 22 de mayo – junio 21, 1936.

- *Salón de Pintores Argentinos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, septiembre de 1936.

- *Exposición de Pintores Argentinos*. 2ª exposición. Buenos Aires, Galería Moody, 2 a. 14 de noviembre de 1936.

- *Salón de Pintura organizado en honor de los Delegados al Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1936.

- *IVº Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, mayo de 1937.

- *Quinto Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 1° de junio – 1° de julio de 1937.
- *Exposición de dibujos y grabados de 34 artistas argentinos*. Bajo los auspicios del Instituto Cultural Argentino – Colombiano – Ecuatoriano – Venezolano. Bogotá, Sala de Exposiciones Teatro de Colón. Dirección Nacional de Bellas Artes, 25 de mayo – 10 de junio de 1939.
- *VII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Buenos Aires, Salón de Amigos del Arte, mayo de 1940.
- *Encuadernaciones artísticas*. Organizada por Legrain. Buenos Aires, Salón de Exposición de la Librería Huemul, 4 de noviembre de 1940.\*
- *XXXIII Salón Anual*. Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Buenos Aires, Galería Witcomb, noviembre de 1948.
- *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre. XXV Aniversario. 1924-1949*. Buenos Aires, SADE, 1949.
- *Etapas*. La Plata, abril de 1949.
- *1er. Salón de Verano de Pintura*. Buenos Aires, Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Municipal, 1950.
- *X Salón de Arte de Mar del Plata*, Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Hotel Provincial, 25 de enero – 15 de marzo de 1951.
- *41° Salón Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, 18 de octubre – 18 de noviembre, 1951.
- *Primer Salón Nacional de Dibujo y Grabado*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, año 1951.
- *Salón de Navidad 1951*. Buenos Aires, Galería Bonino, 1951.
- *42° Salón Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires. Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, 18 de octubre – 21 de noviembre, 1952.
- *Feria. Navidad – Año Nuevo – Reyes*. Buenos Aires, Galería Van Riel. Sala V, diciembre de 1952.
- *Pintores Argentinos contemporáneos*. Buenos Aires, Galería de Arte Krayd, noviembre de 1952.
- *Exposición de la Pintura y la Esculturas Argentinas de este Siglo*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 30 de octubre de 1952 – 29 de marzo de 1953.
- *2° Plan Quinquenal. XX Salón de Arte de la Ciudad Eva Perón* . Eva

Perón, Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura, Salas de la Dirección de Artes Plásticas, 19 de noviembre – 19 de diciembre, 1953.

- *Pintura Mágica*. Buenos Aires, Galería Rubbers, junio de 1957.

- 150 Años de Arte Argentino. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

- *Arte Argentina Contemporânea. Auspiciado pela Embaixada da Republica Argentina no Brasil*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julio de 1961.

- Art Argentine Actual. Paris, Musée Nationale d'Art Moderne, 1962.

Una vez fallecido el artista, su obra comenzó a ser cada vez más valorada. Después de su muerte en 1963 y hasta el día de hoy, se realizaron 45 muestras individuales de la obra de Xul:

- *Xul Solar. Óleos*. Buenos Aires, Riobóo. Galería de Arte, 22 de abril – 4 de mayo de 1963.

- *Homenaje a Xul Solar*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963.

- *Homenaje a Xul Solar. Acuarelas, témperas, óleos*. Buenos Aires, Galería Candilejas, 3 – 31 de mayo de 1965.

- *Exposición Homenaje a Xul Solar presentada por Jorge L. Borges*. Buenos Aires, Galería Diálogos, 2 – 22 de agosto de 1965.

- *Xul Solar*. Buenos Aires, Proar, 23 de agosto – 11 de septiembre de 1965.

- *III Bienal Americana de Arte. Exposición Homenaje a Xul Solar*. Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, octubre de 1966.

- *Xul Solar. Obras 1915/1962*. Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, noviembre de 1967.

- *Homenaje a Xul Solar*. La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 17 de julio – 11 de agosto de 1968.

- *Xul Solar/Pinturas*. Buenos Aires, Javier Galería de Arte, 3 – 14 de junio de 1969.

- *Xul Solar. Retrospectiva. Obras 1915-1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 19 de mayo – 6 de junio de 1970.

- *Xul Solar. Acuarelas y Témperas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1975.
- *Xul Solar. 1884/1963*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1976.
- *Xul Solar 1887-1963*. Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 de octubre – 27 de noviembre de 1977.
- *Xul Solar. Obras 1919/1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 1978.
- *Xul Solar (1887-1963) Œuvres de 1915 à 1962*. Paris. Grand Palais. Galería Rubbers. FIAC 78, Art Contemporain, 20 – 29 de octubre de 1978.
- *Xul Solar. Obras 1920-1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 17 de mayo – 6 de junio de 1979.
- *Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Rubbers, abril – mayo 1980.
- *Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 13 de mayo – 1° de junio de 1982.
- *Xul Solar 1887-1963*. Buenos Aires, Galería Rubbers, abril – mayo de 1984.
- *Xul Solar. Témperas/Acuarelas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo – junio de 1985.
- *Xul Solar. Exposición en ocasión de a reunión del ICOM*. Buenos Aires, CAyC, 1986.
- *Xul Solar (1887-1963)*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1987.
- *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. Buenos Aires, Galería Kramer con la colaboración de Galería Rubbers, 8 – 20 de agosto de 1988.
- *Xul Solar. 1887-1963. Graffas. La vista al acecho*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 29 de mayo - 17 de junio de 1989.
- *Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 1990.
- *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. Maldonado-Uruguay, Museo de Arte Americano de Maldonado, 20 de enero – 3 de febrero de 1990.
- *Xul Solar (1887-1963). Obras Inéditas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 26 de junio – 24 de julio de 1990.
- *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. New York, Rachel Adler Gallery, 2 de mayo – 8 de junio de 1991.
- *Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari. Xul Solar 1887-1963*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 13 de febrero – 3 de abril de 1993.
- *Xul Solar. A Collector's Vision*. New York, Rachel Adler Gallery, 1° de mayo – 30 de junio de 1993.

- *Xul Solar: the Architectures*. London. Courtauld Institute Galleries, 1994.
- *Xul Solar - J.L. Borges. Língua e Imagem*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco de Brasil, 2 de octubre – 11 de enero de 1997. (São Paulo. Fundação Memorial da América Latina, 23 de enero – 1º de marzo de 1998).
- *Xul Solar (1887-1963). I Bienal de Artes Visuales del Mercosur. Porto Alegre, Brasil*. Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 31 de julio – 23 de agosto de 1997.
- *Xul Solar (1998-1963). I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2 de octubre – 30 de noviembre de 1997.
- *Xul Solar. El sol herido*. Málaga. Palacio Episcopal, 5 de junio – 5 de julio de 1998. (Sevilla. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, julio – agosto de 1998).
- *Xul Solar. Works 1916-1963*. Stockholm, Moderna Musset – Ministry for Foreign Relations, International Commerce and Worship, Argentina, mayo – agosto de 1998.
- *Xul Solar*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1998.
- *Paul Klee invita a Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
- *Xul Solar: 1887-1963*. Mendoza, Museo Municipal de Arte Moderno, 10 al 29 de abril de 2001.
- *La Biblioteca de Xul Solar*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001.
- *Xul Solar*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de febrero al 13 de mayo de 2002.
- *Xul Solar, arquitectura y diseño: 1918-1922*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 5 de marzo al 5 de mayo de 2002.
- *Xul Solar y sus amigos: obra inédita*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 22 de noviembre de 2002 – 29 de marzo de 2003.
- *Xul Solar: visiones y revelaciones*. Buenos Aires, Malba – Colección Costantini; São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Houston, The Museum of Fine Arts; México, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2005-2006.
- *Xul Solar Tintas*. Galeria Rubbers- 2006

Y, de manera colectiva con otros artistas, ya han habido 69 muestras

póstumas de Solar:

- *Surrealismo Imaginación*. Buenos Aires, Galería Serra, 23 de septiembre – 23 de octubre de 1964.
- *Exposición homenaje a Ignacio Acquarone. Historia de la pintura en la Argentina*. Buenos Aires, Librería Galería de las Artes, 1965.
- *Argentina en el mundo. Artes Visuales I*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 15 – 31 de diciembre de 1965.
- *Magia e imaginación en la pintura*. Buenos Aires, Dédalo. Galería de Arte, junio de 1965.
- *Exposición Homenaje a J. Batlle Planas*. Buenos Aires, Proar. Galería de Arte, 4 – 27 de mayo de 1965.
- *De Carlos Pellegrini a nuestros días. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 14 – 30 de julio de 1966.
- *Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 – 28 de junio de 1967.
- *Pintura argentina. Primeras manifestaciones de vanguardia (1920-30)*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 3 – 21 de junio de 1968.
- *Panorama de la pintura argentina I*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Salas Nacionales de Exposición, 15 – 30 de abril de 1969.
- *Pintura Argentina. Promoción Internacional/Argentine Painting. International Promotion*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Museo Nacional de Bellas Artes, 10 – 30 de julio de 1970.
- *S.A.D.E. Sociedad Argentina de Escritores. Subasta de obras Pro-Edificio del Escritor*. Buenos Aires, Galería Bonino, 1971.
- *Pintura Argentina. Promoción Internacional*. Santiago de Chile. Fundación Lorenzutti. Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1971.
- *Mediator Dei. IX Salón de Arte Sagrado*. Buenos Aires, Galería Rubbers, noviembre de 1971.
- *Obras maestras de la pintura argentina I*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Salas Nacionales de Exposición, 5 – 21 de julio de 1972.
- *Obras de arte argentino pequeño formato (tout petit)*. Buenos Aires, Centoira Galería de Arte, 1974.
- *1974 Centenario de Mar del Plata, Muestra Homenaje de los Plásticos Argentinos*. Mar del Plata, Fundación Lorenzutti. Sala de Exposiciones, 1º de febrero – 10 de marzo de 1974.

- *A 45 años del Nuevo Salón de Amigos del Arte*. Buenos Aires, Vermeer Galería de Arte, agosto de 1974.
- *Maestros de la pintura argentina (De Prilidiano Pueyrredón a Emilio Pettoruti)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Dirección de Cultura. Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, 19 – 30 de noviembre de 1975.
- *Más allá de la pintura*. Buenos Aires, Martina Céspedes, abril de 1975.
- *Pintores Argentinos en Rubbers. “Adhesión al Mundial 78”*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 7 – 24 de junio de 1978.
- *Los raros*. Buenos Aires, Galería Vermeer, 1982.
- *El símbolo de la cruz en el arte argentino*. Buenos Aires, Fundación Arché, 1982.
- *Funi Asociación para el Futuro del niño*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 22 de septiembre – 1° de octubre de 1983.
- *El Anti-Rinoceronte. Periódico Martín Fierro. Las primeras vanguardias*. Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, octubre – noviembre de 1983.
- *Funi Asociación para el Futuro del niño*. Buenos Aires, Galería Van Riel, 14 - 31 de agosto de 1984.
- *Inauguración de la Galería Sur*. Punta del Este, Galería Sur, 1985.
- *Art of The Fantastic Latin America 1920-1987*. Indianapolis. Museum of Art, junio - septiembre de 1987. (Exposición itinerante: New York, The Queens Museum; Miami, Center for the Fine Arts)
- *Cultura de lo surreal*. Buenos Aires, CAyC, 1988.
- *Art in Latin America. The Modern Era 1820-1980*. London, The Hayward Gallery, mayo - agosto de 1989. (Exposición itinerante: Estocolmo. Museo Nacional y Museo de Arte Moderno, 1989; Madrid, Palacio de Velázquez, 1989-1990).
- *Arte argentino contemporáneo: donación Fundación Antorchas*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1991.
- *America, Bride of the Sun, 500 years. Latin America and the Low Countrie*. Bélgica. Royal Museum of Fine Arts Antwerp, 1° de febrero – 31 de mayo de 1992.
- *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Sevilla, Estación Plaza de Armas, 1992. Exposición propiciada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 y organizada por The Museum of Modern Art of New York (Exposición itinerante: Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992-1993; Colonia, Kunsthalle Cologne, 1993; New York, The



Museum of Modern Art, 1993).

- *El universo de Borges*. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luís Borges. Palais de Glace, 14 de septiembre – 14 de octubre de 1993.

- *El “Nuevo Salón”. Entre Xul Solar y Víctor Pissarro*. Buenos Aires, Art House, 1993.

- *Art from Argentina. Argentina 1920-1994*. Oxford. The Museum of Modern Art, 1994. (Exposición itinerante: Sudwestdeutsche Landesbank, 1995; London, Royal College of Art Galleries 1995; Lisboa. Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém, 1995; Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995).

- *La Colección Bemberg en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

- *La Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

- *I Exposición de artes visuales con subasta*. Buenos Aires, Fundación Amigos de DAIA, 1996.

- *20 obras maestras: arte argentino del Siglo XX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, marzo – abril de 1996.

- *El ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia. IVAM Centre Julio González, 27 de junio – 8 de septiembre de 1996. (Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes, 1996; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996-1997)

- *Gino Bogani. El arte está de moda*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997.

- *Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea. Xul Solar. Deira Noé Seguí De la Vega. Bonevardi Hlito Puente. García Herce Warck Meister Young*. Madrid, Pabellón Latinoamericano. ARCO '97. Fondo Nacional de las Artes, 1997.

- *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

- *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1998.

- *Claves del arte latinoamericano: Colección Costantini*. Madrid, Fundación “la Caixa”, 1999.

- *Jorge Luís Borges: Homenaje en el Centenario de su nacimiento*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

- *Saavedra sueña 2: música, pinceles, gubias y cinceles*. Buenos Aires,

Museo Histórico Saavedra, 7 de noviembre – 13 de diciembre de 1999.

- *Rudolf Steiner: dibujos sobre pizarrones*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, abril de 2000.

- *Vision Machine*. Nantes. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 13 de mayo – 10 de septiembre de 2000.

- *Versiones del Sur. F[R]ICCIONES*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 – 26 de marzo de 2001.

- *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1916-1968*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 – 26 de marzo de 2001.

- *Art Miami*, Miami, Miami Beach Convention Center. Rubbers Gallery, 18 – 22 de enero de 2001.

- *Feria de artistas en Galería Rubbers*,. Buenos Aires, Galería Rubbers, julio 2001.

- *Surrealismo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, agosto – octubre de 2001.

- *MALBA Colección Costantini*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, septiembre de 2001.

- *Una década de la plástica argentina: los años 30*. Caseros, Provincia de Buenos Aires, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, julio 2002.

- *Borges y el arte en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; Caseros, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero; Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre – noviembre de 2002.

- *Arte argentino del siglo XX: intercambio patrimonial*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano; Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, septiembre-diciembre 2002.

- *Cosmópolis: Borges y Buenos Aires*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 29 de octubre 2002 al 16 de febrero de 2003.

- *Arte Astratta Argentina*. Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo-Fundación Proa, diciembre 2002-marzo 2003.

- *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924: la experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires, Malba – Colección Costantini, 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003.

- *29 pintores, escultores y grabadores*. Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes, UCA, 10 de diciembre de 2003 al 8 de marzo de 2004.

- RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor Olea. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven and London, Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004.

- *Colección Museo Provincial de Bellas Artes*. La Plata, Espaciomultiarte SIGEN,

- *Diálogos: arte latinoamericano desde la Colección Cisneros*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 25 de noviembre de 2004 – 28 de febrero de 2005.

- *Diálogos: arte latinoamericano desde la Colección Cisneros*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 5 de mayo de 2005 – 29 de junio de 2005.

- *Guttero: un artista moderno en acción*. Buenos Aires, Malba, 2006.

- *Vasos Comunicantes. Vanguardias Latinoamericanas y Europa 1900-1950*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 diciembre 2006 - 18 febrero 2007.

Cabe destacar que desde el año 1993 existe una muestra permanente sobre Xul Solar en lo que se constituye como su museo, la “*Fundación Pan Club*”.

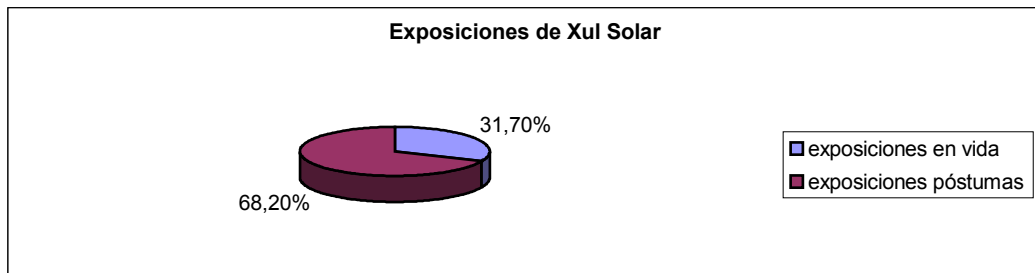
Con estos datos, pueden sacarse varias conclusiones:

- Las exposiciones de la obra de Xul Solar suman 167 en total, contando las realizadas en vida por el propio autor y las póstumas, tanto de manera individual como colectiva.

Las exposiciones enumeradas durante los 86 años de aparición de las obras de Solar se traducirían en una estadística como un máximo de 2 apariciones expositivas por año en todo el mundo (desde 1920 hasta 2007).

- De esas 167 exposiciones, sólo el 31,7% fueron realizadas durante la vida del artista, entre los años 1920 y 1962. El 68,2% fueron realizadas una vez fallecido el artista, entre mayo de 1963 y febrero de 2007.

**La obra de Xul Solar adquirió luego de la muerte del artista dos veces la trascendencia que tenía cuando vivía.**



Veámoslo en detalle:

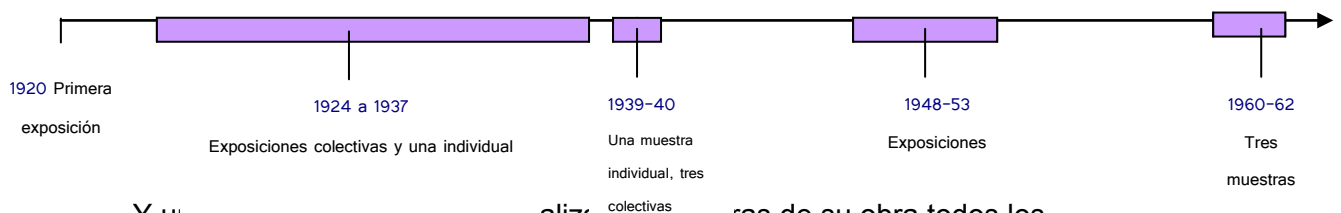
Su primera exposición fue en el año 1920.

Luego, durante 13 años (entre los años 1924 y 1937) participó de manera ininterrumpida en exposiciones colectivas: una por año, como mínimo, con un pico de mayor cantidad de exposiciones con cuatro en 1936. Y realizó una sola exposición individual, en 1929.

Entre 1939 y 1940 realizó una muestra individual y tres colectivas. Luego pasó 7 años sin realizar exposiciones: entre 1941 y 1947. Los 6 años siguientes, entre 1948 y 1953, expuso periódicamente: dos veces individualmente y el resto en muestras colectivas. Desde 1954 y hasta 1960, Xul pasó otro período de 7 años sin exponer, salvo una participación en una muestra colectiva en 1957. Entre el '60 y el '62 hizo tres muestras colectivas, antes de morir.

## LÍNEA HISTÓRICA EXPOSICIONES en vida de Xul Solar

(1920-1962)

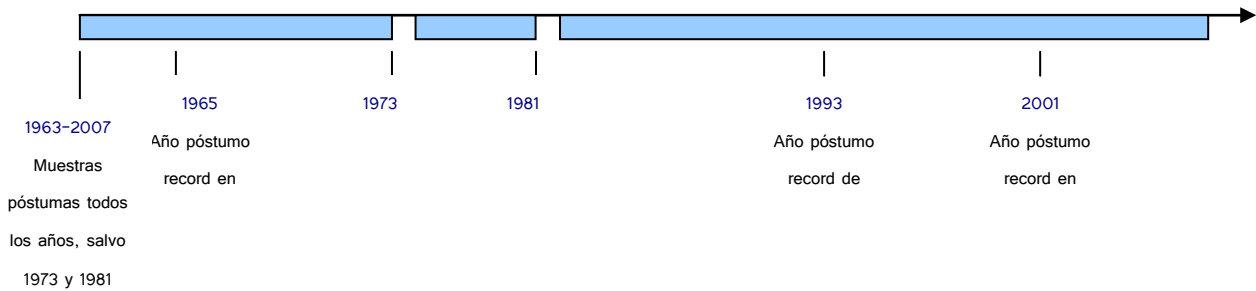


Y utilizó, en sus exposiciones, para mostrar sus obras de su obra todos los años (exceptuando solamente 1973 y 1981).

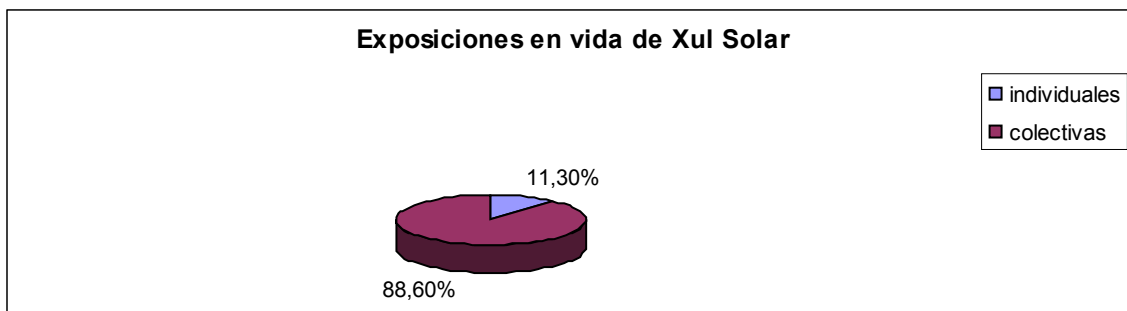
Los años con mayor cantidad de muestras del artista fueron 1965, 1993 y 2001. En ellos hubo entre 6 y 8 muestras por año –entre individuales y colectivas-. Se suma en 1993 la propia apertura del *Museo Xul Solar*.

## LÍNEA HISTÓRICA EXPOSICIONES póstumas de Xul Solar

### (1963-2007)

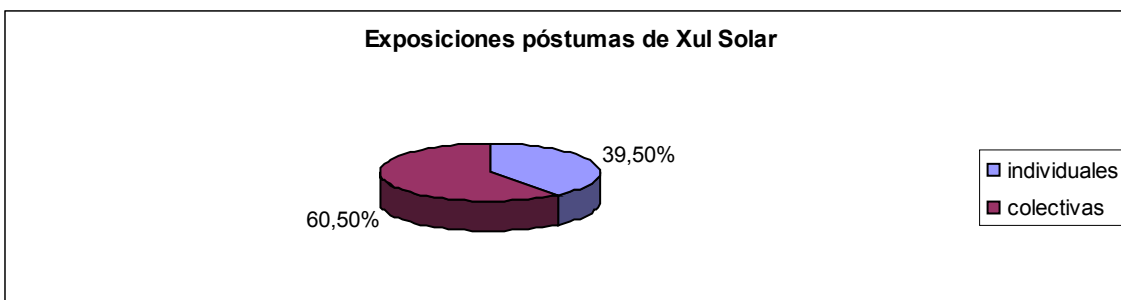


- Durante su vida Xul sólo realizó el 11,3% de sus exposiciones de manera individual. Mientras que el 88,6% de sus muestras optó por realizarlas de manera colectiva, acompañado por otros artistas.



**Xul Solar era un artista poco interesado en difundir su obra mediante muestras y en posicionarse como pintor en el circuito del arte vigente. En la mayor parte de los casos, eligió difundir sus obras en muestras colectivas.**

- Del total de exposiciones póstumas sobre la obra de Solar (114), el 39,5% fueron individuales. Y en el 60,5% de los casos fueron colectivas.



**Se vislumbra que, contrariamente a la preferencia de Xul por las muestras colectivas, las exposiciones en su memoria optaron**

**mayoritariamente por la realización de exposiciones individuales sobre su obra. Lo que demuestra que su figura profesional tomó mayor trascendencia e identificación una vez fallecido.**

– El incremento en la cantidad de muestras individuales de la obra de Xul Solar después de su muerte fue del 88,2% (entre 1963 y 2007). En tanto que el incremento en la cantidad de muestras colectivas después del fallecimiento de Xul Solar fue del 59,48% (entre 1963 y 2007).

**Se reafirma que Solar tomó mayor valor como artista individual luego de su muerte.**

– También se deben distinguir del total de muestras de Xul Solar las realizadas a nivel internacional:

De las 53 exposiciones que Xul realizó durante su vida –entre individuales y colectivas- sólo 6 fueron internacionales; el resto, las realizó en Argentina.

Ahora bien, de las 124 muestras que se realizaron luego de su muerte –entre individuales y colectivas- 35 se hicieron en el exterior.

Veámos en detalle esta tendencia hacia las muestras internacionales en las muestras póstumas:

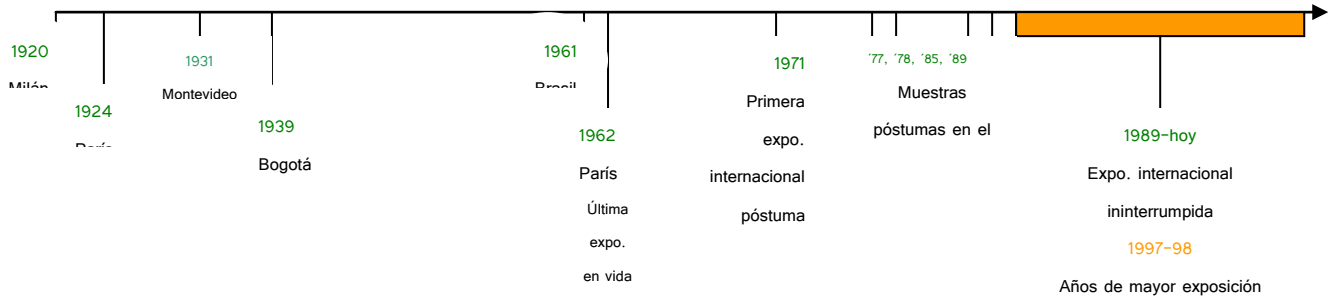
Durante su vida, su primera muestra fue en el exterior, en Milán. También antes de desembarcar a Argentina, realizó una en París en 1924. En 1931, realizó una muestra en Montevideo. En 1939, en Bogotá. Recién en 1961 eligió exponer en el exterior nuevamente: en Brasil. Por último, realizó una exposición en París poco antes de morir, en 1962.

En las exposiciones luego de su fallecimiento: en 1971 fue la primera vez que una obra de Xul se expuso en el exterior luego de su muerte (y fue en una muestra colectiva). Luego hubo cuatro muestras en el exterior que lo incluyeron, en 1977, '78, '85 y '87.

Ya a partir del año 1989 hasta la actualidad, la inclusión de la obra de Xul Solar en el exterior se desarrolló de manera ininterrumpida. Las obras de Solar tuvieron su espacio en alguna galería del exterior año tras año, tanto en muestras individuales como en exposiciones colectivas.

Los años 1997 y '98 fueron los de mayor exposición internacional de la obra de Xul, con cuatro exposiciones cada año.

# LÍNEA HISTÓRICA CON LA APARICIÓN INTERNACIONAL de las obras de Xul Solar (1920-2007)



Se demuestra la creciente inserción de las obras de Xul Solar en el plano internacional del arte, en especial a partir de que se cumplieron 30 años del fallecimiento del artista.

## ¿DISCÍPULOS?



Tribunal de pintores, 1938  
Juan Batlle Planas

¿Algún argentino retomó la obra de Xul? En esta parte del trabajo sobre el artista y su obra se señalarán creadores que hayan tomado elementos de Solar. La existencia de “discípulos” o continuadores de su

obra e ideas también es un punto interesante para conocer la intención que tuvo el autor de instalar y enseñar su estilo. Sin dudas influye en su nivel de difusión.

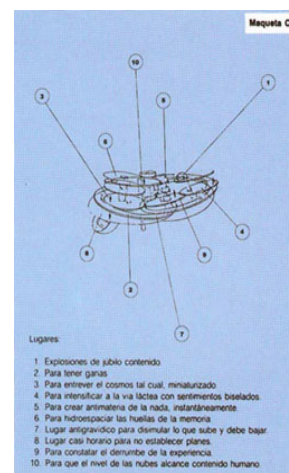
Guillermo De la Torre no vaciló en afirmar que no existen seguidores de Xul “porque nunca dio clases”. Exactamente lo mismo dijo Jorge López Anaya respecto a la posibilidad de que existan discípulos del estilo de Xul. La cercanía de De la Torre con Solar permitió que éste confiese que las únicas clases que conoció que Solar daba eran sobre astrología, en su casa, ante un nutrido grupo de amistades que frecuentaban el hogar del artista.

En este apartado mencionaremos a los artistas argentinos que consideramos más se acercaron a la obra de Solar, que lo hayan retomado por su propuesta plástica como por su mensaje místico y universal y su característica esotérica.

En este sentido, el artista **Juan Batlle Planas** mantuvo un acercamiento a las raíces del arte de Xul Solar y su mensaje. Batlle Planas fue contemporáneo de Solar durante su vida, nació en 1911 y murió en 1966. Su obra contenía imágenes de alucinación, fantasmagóricas y collages; para luego indagar en la energía del ser, en Wilhelm Reich, conceptos yoguis, parapsicología y psicología de la forma, así como en la comunicación a través de otros sentidos, poderes ocultos, el azar, el destino y meditaciones astrológicas. Este artista terminó su obra cerca de la abstracción.

**Gyula Kosice** fue la personalidad más destacada del grupo “Madí”, que nació en el año 1946. Como lo define López Anaya<sup>224</sup>, fue el más abierto en la experimentación y el más entusiasta creador de utopías. En los '60 elaboró su *ciudad hidroespacial*, urbe habitable suspendida en el espacio, sobre el Río de La Plata, para experimentar una nueva vida en un hábitat que una al arte y la vida. El tono del proyecto era utópico, científico, tecnológico. Esta gran obra sin dudas nos remite a la arquitectura utópica y los proyectos de ciudad desarrollados en la pintura de Xul Solar.

Por otro lado, **Emilio Renart**<sup>225</sup> (1925-1991) desarrolló una particular modalidad de arte objetual, derivada del informalismo. Como explica López Anaya, este artista trabajó en su concepto de “integralismo”: unir, asociar escritos, inventos, investigaciones, obras plásticas, etc. Esto también



La ciudad hidroespacial, 1970

Gyula Kosice

<sup>224</sup> JORGE LOPEZ ANAYA, “Arte argentino”. Emecé arte. Buenos Aires, 2005. Pág 238.



retrotrae al artista Xul Solar, que en sus obras integraba diversas disciplinas como la música, la astrología, el lenguaje, etc.

**Victor Grippo** (1936-2002) fue uno de los artistas miembro del “Grupo de los trece” en los años ´70, junto con Jaques Bedel, Gregorio Dujomy, Carlos Ginzburg, Luís Fernando Benedit, Jorge Gonzales Mir, Vicente, Lucas Marotta, Luís Pazos, Alfredo Portillo, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Clorindo Testa. Se puede vincular a Grippo con la obra de Solar porque desarrolló una estética artística en experimentos con papas en torno a mensajes de la alquimia. La papa, como el metal de los alquimistas místicos, nace en el seno de la madre tierra. Después, las técnicas transmutan tanto a una como a otro. Por eso la papa, por su origen y su historia, le resultó a Grippo un elemento para mezclar, como en un crisol, referencias a la conquista del continente, a la alimentación, a la ética, a la libertad de conciencia y a la energía espiritual.



Obra de Emilio Renart



Analogía IV, 1972. Víctor Grippo

En 1979 el artista Roberto Elía presentó su primera muestra individual. La inspiración de su obra parte del esoterismo, el budismo zen, la cábala, la alquimia, los mitos y la historia. Ocultaba interpretaciones unívocas de sus obras. Como señala Lopez Anaya, este artista era afin a

artistas como Raymond Russel, Borges, Cortazar, Beuys, Duchamp y por supuesto Xul Solar, cuyas sus raíces e inspiraciones son coincidentes.



De la Serie Klammer, 1988

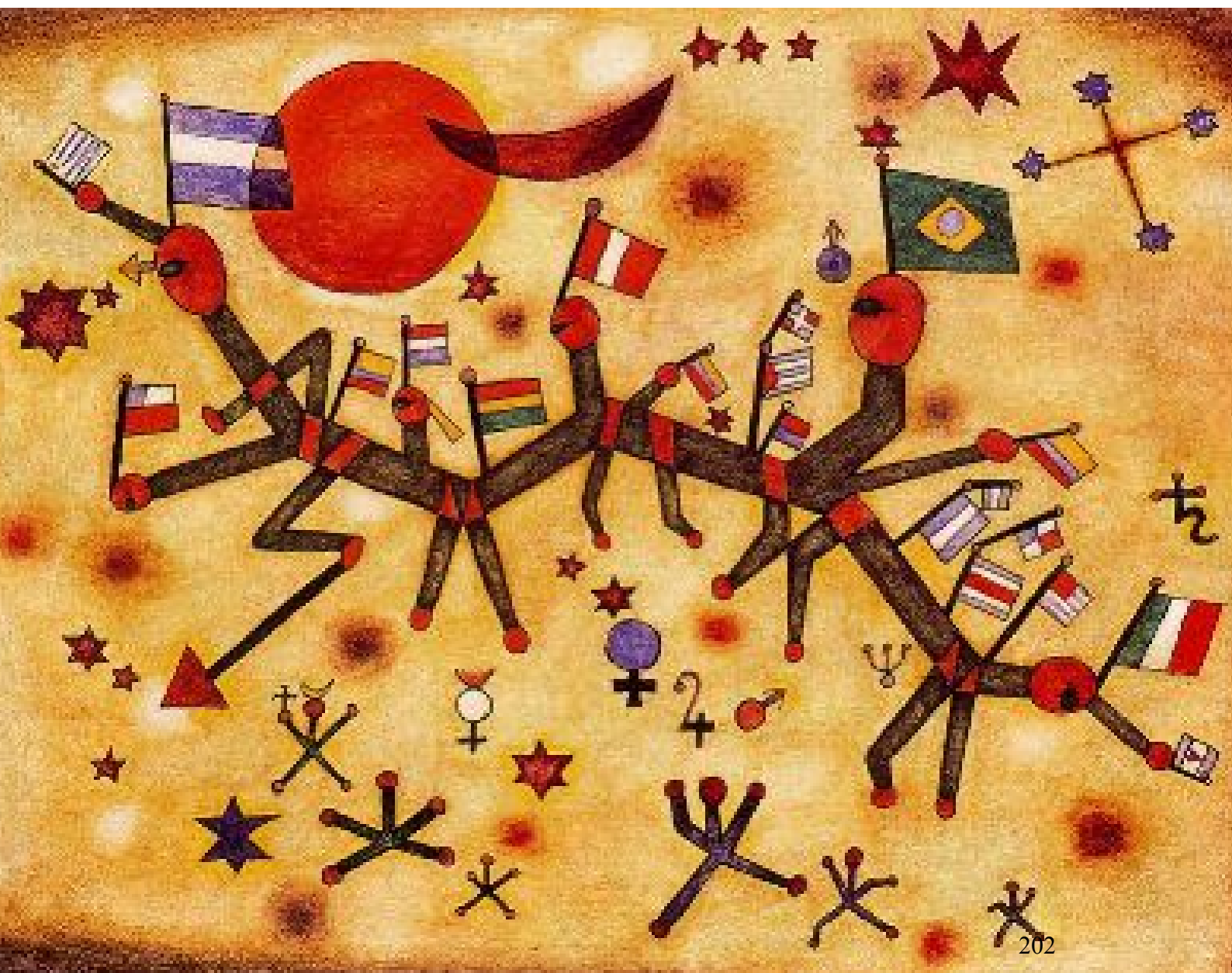
Esta obra de Elía en particular simula ser un tablero de ajedrez, lo cual lo une aún más a Xul Solar, autor del famoso *panajedrez*.

En la década del '90 un conjunto de artistas mujeres optan por la vía del objeto, en dimensión metafórica y simbólica. Entre ellas, se encontraba Fabiana Barreda, quien en 2004 expuso fotografías bajo el título "Proyecto Hábitat: Utopía y deconstrucción", entre ellas *el Proyecto Fachada Delta* de Xul Solar, retomando al artista.

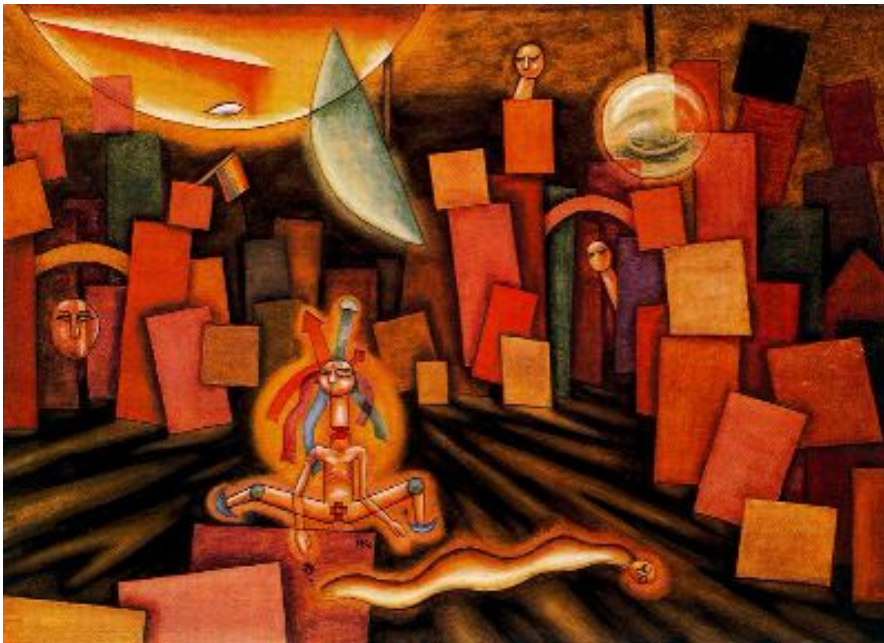
También en los '90, el arte argentino mostró sucesivas caras; en los primeros años fue el arte débil, light, rosa, kitsch o guarango. También el instinto del género, el neodecorativismo figurativo y la abstracción decorativa y citacionista. Entre los artistas cultores de estos géneros, encontramos a Benito Laren, quien según dicen plagió una obra de Xul Solar en idioma kitsch, falso y reciclado, como si fuera una manualidad escolar.

Por último, Mónica Girón realizó una exposición de esculturas en el MALBA, cuyo título inspirado en el idioma creado por Xul Solar es "Neocriollo".

Estos ocho artistas citados refieren con sus obras algún aspecto de Xul Solar. Aunque también demuestran que en 86 años de existencia de su legado artístico, son pocos los que lo retomaron. Su obra no creó una tradición pictórica, sino que por el contrario fundó una vertiente artística a la cual nadie se le acercó comparativamente.



# Xul en la sociedad actual



Un yogui, 1932  
Xul Solar

## *Una invitación a meditar*

Al plantear la relación entre el arte y la sociedad nos encontramos con que existen dos teorías distintas. Una supone que las modificaciones

que se producen en el campo social, luego, son retomadas por el arte, transformando a éste. La otra propone que el proceso es al revés; los artistas promueven nuevas concepciones estéticas que, después de un determinado tiempo, son admitidas por la sociedad. Esta última perspectiva estaría asegurando que es el arte el que transforma a la sociedad.

Esto que dimos en llamar el problema del huevo o la gallina, puede ser superado si planteamos que ambos campos están en constante unión e interacción, modificándose mutuamente. El artista es parte de la sociedad; como dice Manuel López Blanco, el artista no es un ser excepcional, es un caso particular de la personalidad en general. Este autor plantea que “la obra de arte, como cualquier producto humano, refleja siempre la concepción del mundo de su autor, una toma de conciencia, un modo de aprehender y dominar la realidad humana o natural, una especial manera de relacionarse con sus semejantes. Y esto es más que conocimiento. Es un hacer consciente, un comunicar, un realizarse, y un liberar de lo humano”<sup>226</sup>.

Por lo tanto, si el artista expresa una nueva cosmovisión es porque en la sociedad se están produciendo modificaciones. Surgen inquietudes, dilemas, crisis de saberes; que de alguna forma u otra “afectan” al artista. Pero, también es cierto que, cuando el artista crea algo provocador que rompe con la estética tradicional; la sociedad lo acepta mucho tiempo después, como si el arte hubiese transformado a ese público hasta lograr su aceptación.

No es extraño decir que la obra artística, está atravesada por los procesos sociales, políticos, culturales, económicos. Pero esta tesis no se propone hacer un análisis exhaustivo sobre en qué medida esos elementos afectaron la obra de Xul. Es necesario pensar, sí, por qué hoy en día Xul es investigado con mayor énfasis y profundidad que hace cincuenta años.

El historiador de arte Julio Sánchez nos dice que el centro de esta cuestión es que hoy en día existe mayor caudal de información, y más acceso a ella. En relación a los avances tecnológicos, Eric Hobsbawm comenta que “el mundo está dominado por una tecnología revolucionaria que avanza sin cesar, basada en los progresos de la ciencia natural (...) La consecuencia de mayor alcance de esos progresos ha sido, tal vez, la revolución de los sistemas de transportes y comunicaciones, que

---

<sup>226</sup> MANUEL LÓPEZ BLANCO, “Notas para una introducción a la estética”, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Pág. 60

prácticamente han eliminado el tiempo y la distancia. (...) Esa tecnología hace posible que personas separadas por océanos y continentes puedan conversar con sólo pulsar unos botones”<sup>227</sup> .

Pero intentemos ir más profundo sobre el por qué de la mayor repercusión de Xul. Cuando este artista empezó a producir, existía en algunos sectores de la sociedad una crisis sobre el valor del positivismo y las ciencias exactas.

Mario Gradowczyk plantea que la posibilidad de crear contenidos ajenos a la realidad exterior nació con la modernidad. “El positivismo decimonónico de la burguesía ilustrada sería cuestionado desde aquellas concepciones que rescataban los valores espirituales y cósmicos de la humanidad, entre los que se señala el movimiento teosófico, muy ligado al arte simbolista”<sup>228</sup> .

Entonces, es posible trazar una comparación entre aquel momento y el actual, ya que nuevamente nos encontramos frente al descreimiento de que todo lo que sucede en el mundo puede ser comprobado y explicado desde estas teorías científicas. Se abren nuevos canales de explicación y el público indaga en campos sensoriales distintos; como lo son, la expansión de las prácticas del yoga, la medicina oriental, terapias alternativas, retiros espirituales, etc.

Algunos de los comentarios de Hobsbawm se refieren a esta cuestión. “Paradójicamente, una época que sólo podía vanagloriarse de haber beneficiado a la humanidad por el enorme progreso material conseguido gracias a la ciencia y a la tecnología, contempló en sus momentos postreros cómo esos elementos eran rechazados en Occidente por una parte importante de la opinión pública”<sup>229</sup> .

Según plantean Andrea Scatena y Cintia Bugin la cuestión social actual debe ser analizada dentro del concepto de globalización, que abarca fenómenos económicos, políticos, culturales que trascienden las fronteras nacionales para convertirse en un hecho global.

Las autoras retoman a Renato Ortiz, quien postula que “se trata de un espacio ‘transglósico’, en el cual conviven e interactúan entre sí

---

<sup>227</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, Año 1998, Pág.22

<sup>228</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de La Plata”, [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)

<sup>229</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, Año 1998, Pág.21

diferentes lenguas y culturas sin que esto signifique la no existencia de conflictos”<sup>230</sup>.

La producción industrial, la tecnología y el consumo de bienes transforman las identidades y el sentido de pertenencia, el ser social ya no se sabe a qué grupo pertenece. "Las identidades nacionales o locales se reconstituyen en las redes globalizadas y transterritoriales de los escenarios comunicacionales”<sup>231</sup>.

Para Daniel García Delgado, se trata de un proceso de globalización que reproduce la exclusión, la falta de futuro y la situación de que unos pocos vivan a expensas de los demás. A esto, se le suma la falta de responsabilidad de las elites que toman las decisiones. "Las naciones del mundo periférico han experimentado la irrupción del capitalismo globalizado como un movimiento de desestructuración en dos direcciones contradictorias entre sí. Por una parte, el proceso de transnacionalización de la economía, que enajena (la capacidad de usar la riqueza generada). Por otra, la fragmentación del orden social y la proliferación de intereses particulares que diluyen identidades colectivas y debilita la capacidad de gobernabilidad de la sociedad sobre ella misma”<sup>232</sup>.

Según el historiador Hobsbawm, una de las características más destacada desde el fin del Siglo XIX "es la incapacidad de las instituciones públicas y del comportamiento colectivo de los seres humanos de estar a la altura de ese acelerado proceso de mundialización. Curiosamente, el comportamiento individual del ser humano ha tenido menos dificultades para adaptarse al mundo de la televisión por satélite, el correo electrónico (...) y los trayectos transoceánicos”<sup>233</sup>.

Mario Gradowczyk, retomando a Marta Traba, advierte "sobre los peligros de una cultura global o planetaria que convierte al artista en un productor no diferenciado, que sólo atiende los pedidos de la superestructura cultural que le da salida en el mercado, lo obliga a cambiar de acuerdo a las expectativas, garantiza su circulación y promete el alza de

---

<sup>230</sup> ANDREA SCATENA Y CINTIA BUGIN, "El espacio del arte dentro de la comunicación", Revista Trampas, abril de 2004, Pág.31

<sup>231</sup> Op. Cit. Pág.31

<sup>232</sup> Apuntes de la Cátedra de Sameck de Sociología del C.B.C., U.B.A., 2º Cuatrimestre, Unidad 3, Año 2007, Pág. 94

<sup>233</sup> ERIC HOBSBAWM, "Historia del Siglo XX", Editorial Critica, Año 1998, Pág. 25

sus cotizaciones... Esto equivale a renunciar al arte como ficción, como metáfora”<sup>234</sup>.

Para Gradowczyk, el arte latinoamericano debe retomar las ideas utópicas de los pintores modernos, para revalorizar el sentido ético de la creación artística. De esta forma, se convertiría en un arte de resistencia frente a la imposición del mercado de satisfacer las demandas y tendencias de los consumidores. “Esta batalla podría ser ganada por aquellos creadores de un arte enraizado en sus propios orígenes, que se proyecte tanto hacia el centro como hacia la periferia, haciendo realidad una consigna lanzada por Xul Solar: Nuestro (patriotismo?) es encontrar el más alto ideal posible de la humanidad –realizarlo y extenderlo al mundo”<sup>235</sup>.

Sin embargo, existe en el país, sobre todo en las principales ciudades, un gran interés sobre el arte. Por ejemplo, durante la Noche de los Museos de este año, asistieron 414.000 personas; experiencia que se viene desarrollando en la Capital Federal hace tres años y que consta que los museos abran sus puertas, por un día, en forma gratuita.

Otro indicador se observa en la muestra que se hizo sobre Xul Solar, en el Museo Nacional de Bellas Arte, en el año 1998. Quizás por ser gratuita, concurren más de 110.000 personas. Además, crecieron las experiencias de murgas, danzas, teatro, recitales, festivales de cine, entre otros.

Sabemos que las Bellas Artes no son masivas. Pero, estos hechos demuestran que, ante la posibilidad de museos abiertos y gratuitos, en conjunto con campañas de publicidad, la gente responde de manera multitudinaria.

Volvamos a plantear la necesidad de que exista un proyecto de educación y concientización sobre qué es el arte y las posibilidades creativas que éste acciona.

Ya dijimos que un país en donde, según cifras del INDEC, un 26,9% de la población está por debajo de la línea de pobreza y más del 10% está sin trabajo, es poco posible que logre una masificación del interés por el arte. A esto se le suma que, hace cinco años atrás el índice de pobreza estaba en un 57,5%; o sea que se arrastra con todas las secuelas que esas cifras produjeron.

---

<sup>234</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de la Plata”, [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)

<sup>235</sup> MARIO H. GRADOWCZYK, “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de la Plata”, [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)



Vale aclarar que, cuando hablamos de masificación no estamos proponiendo la banalización del arte, sino la posibilidad de que mayor cantidad de gente pueda acercarse a un museo, que haya más educación y que todos tengan la oportunidad de acceder a este tipo de experiencias.

También sería necesario que el círculo relacionado con el arte, o sea los críticos, historiadores, los dueños de las galerías y museos dejen de lado el interés meramente comercial y se presten a “democratizar” el conocimiento que tienen. En este sentido, López Anaya y Julio Sánchez fueron los mas dispuestos a compartir sus saberes y perspectivas.



Retrato Xul  
Solar

**¿Por qué es importante**

**Xul hoy?**



Ruin,  
1949

Para Hobsbawm el Siglo XX, no sólo “ha sido el siglo mas mortífero de la historia a causa de la envergadura, la frecuencia y la duración de los conflictos bélicos que lo han asolado sin interrupción (...) sino también por las catástrofes humanas, sin parangón posible, que ha causado, desde las mayores hambrunas de la historia hasta el genocidio sistemático”<sup>236</sup>.

A esto, se le suma varios datos escalofriantes pero reales: uno, desde la primera guerra mundial, ha habido mucha más bajas civiles que militares en todos los países beligerantes; dos, la tortura y el asesinato han llegado a ser un instrumento de seguridad de los estados modernos; tres, las muertes registradas a lo largo del Siglo XX suman 187 millones de

<sup>236</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, Año1998, Pág.22

personas, más del 10% de la población mundial que había en 1900; cuatro, miles de humanos viven en condiciones crueles y, en teoría, intolerables; cinco, en 1990 había tres veces más de población que a principios de siglo, esto sucedió a pesar de que durante estos años se ha asesinado o dejado morir a más gente que en cualquier otro período de la historia de la humanidad<sup>237</sup>.

La sociedad argentina y el mundo entero han sufrido, en las últimas décadas, una gran fragmentación y desigualdad. Hobsbawm plantea que el colapso de los gobiernos comunistas “no sólo dejó tras de sí una ingente zona dominada por la incertidumbre política, la inestabilidad, el caos y la guerra civil, sino que destruyó el sistema internacional que había estabilizado las relaciones internacionales durante cuarenta años y reveló, al mismo tiempo, la precariedad de los sistemas políticos nacionales que se sustentaban en esa estabilidad”<sup>238</sup>. Esto provocó, además, el surgimiento de pequeños estados.

Se acrecentaron los conflictos políticos, económicos y religiosos provocando choques bélicos. La lista es larga: invasión y guerra a Irak (más de 12.000 civiles iraquíes muertos durante el 2006, más miles de soldados, sumados a 3.000 norteamericanos fallecidos), crisis nuclear entre Estados Unidos e Irán, desalojo de la Franja de Gaza (centenares de palestinos asesinados), atentado a las Torres Gemelas en New York (alrededor de 3.000 muertos), atentado a una estación de Madrid, España (cerca de 200 muertos) y, dentro de Argentina, los atentados a la Embajada de Israel y la Amia.

Por ejemplo, la guerra en los Balcanes, que se desarrolló en 1992, acabó con la vida de 150.000 personas en menos de un año. Como resultado Yugoslavia se desintegró, por un lado la República Serbia de Bosnia, por el otro Montenegro, Eslovenia, Croacia, Macedonia y Kosovo. Las comunidades étnicas y culturales, que habían convivido en paz hasta 1990, se enfrentaron violentamente. La religión sirvió para identificar a los distintos grupos. Los eslovenos y los croatas, ambos católicos, se escindieron de los serbios ortodoxos; crearon estados propios y expulsaron de su territorio a la mayoría de los que eran diferentes a ellos. Las familias se separaron y mucha gente perdió sus hogares.

---

<sup>237</sup> Datos extraídos de Eric Hobsbawm, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, Año 1998, Pág.21 y 23

<sup>238</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, Año 1998, Pág.20

“Pero los conflictos más terribles se produjeron en Kosovo y en Bosnia. En Bosnia convivían bosnio-croatas católicos, bosnios musulmanes y serbo-bosnios ortodoxos. En Kosovo compartían territorio, musulmanes de origen albanés y serbios ortodoxos.

La violencia, los asesinatos y la llamada «limpieza étnica» fueron tan terribles en estas zonas que fue necesaria la intervención armada de las Naciones Unidas y de la OTAN para detener el conflicto”<sup>239</sup>.

En tanto, que “mientras el conflicto palestino-israelí continúe abierto, con su periódica ración de asesinatos, acciones terroristas, incursiones armadas y operaciones de represalias por parte de uno y otro bando, la crisis que se ha abierto entre un sector importante del mundo islámico y los Estados Unidos y Europa occidental seguirá agravándose y provocando violencias de incalculables consecuencias para el futuro de la humanidad”<sup>240</sup>.

Los habitantes de Medio Oriente, “viven en el terror cotidiano de unos atentados cuya ferocidad no tiene precedentes y con la perspectiva de un futuro incierto, en el que lo único seguro es la perennización del terrorismo. Los asesinatos selectivos, las invasiones periódicas de aldeas, la destrucción de viviendas y propiedades de vecinos inocentes en represalias por los atentados”<sup>241</sup>.

En tanto que en Irlanda perdura un conflicto territorial/religioso. En una zona denominada el Ulster se enfrentan dos grupos: los católicos, que quieren la unión con Irlanda y son un 40% de la población, y los protestantes, que quieren seguir formando parte del Reino Unido y son el 60%.

La causa de esta división, es que los protestantes son descendientes de los inmigrantes ingleses que dominaron Irlanda en 1609. Por lo tanto, los irlandeses consideran que los británicos están ocupando de manera ilegal la zona del Ulster.

La opción de formas diferentes de cristianismo ha sido un modo de diferenciación muy eficaz, que ha ayudado a que las posturas sean más sesgadas y se radicalicen. Las dos comunidades viven en barrios distintos y no suelen mezclarse. Hay partidos políticos en ambos bandos, en los que

---

<sup>239</sup> [http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion\\_hoy1.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion_hoy1.htm)

<sup>240</sup> [http://www.portalplanetasedna.com.ar/paz\\_oriental.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/paz_oriental.htm)

<sup>241</sup> [http://www.portalplanetasedna.com.ar/paz\\_oriental.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/paz_oriental.htm)

participan sacerdotes católicos y pastores protestantes, que se dedican a la política manteniendo el ambiente de enfrentamientos y violencia.

En Líbano, convivían musulmanes sunitas y chiitas, católicos maronitas, cristianos ortodoxos y otras minorías religiosas. Pero en 1975 se inicio una guerra civil, en la que se crearon alianzas entre grupos de distinta religión.

Tras el alto el fuego de 1990, el balance del enfrentamiento fue que una parte importante de la población del país había emigrado.

Al finalizar el dominio británico, el territorio del subcontinente indio fue dividido en dos: una parte se llamó Pakistán y contaba con mayoría musulmana; la otra era la India, con mayoría hinduista, pero con una notable minoría islámica. En 1971, Bangladesh se dividió de Pakistán.

Inmediatamente después de la independencia de los británicos, India y Pakistán iniciaron un conflicto que perdura hasta hoy. El centro de esta lucha está en Jammu y Cachemira, una región de la India de mayoría musulmana que Pakistán reclama como suya y que está situada entre los dos países.

Dentro de la India los sijs son un movimiento nacionalista/religioso y, a pesar de ser una minoría, su fuerte implantación los llevó a exigir por la fuerza un estado independiente; como el que tuvieron en el Siglo XIX hasta que los ingleses los conquistaron tras largas y sangrientas guerras.

En 1984 las autoridades indias mandaron al ejército para que exterminara a los radicales sijs. Unos meses después fue asesinado Indira Gandhi, a manos de su guardia personal, formada por sijs. La religión es en el caso de los sijs una seña de identidad para una población que se debate entre mayorías musulmanas e hinduistas.

La Republica Popular de China, en 1950, ocupó militarmente el Tíbet. En consecuencia, se produjo una fuerte emigración desde China a esta zona; a la vez que muchos tibetanos, como el Dalai Lama, optaron por salir del país debido a la persecución a la que fueron sometidos.

Esta situación ha provocado que la identidad tibetana, que estaba basada en el budismo, vaya transformándose; tanto por la política antirreligiosa de las autoridades chinas, como por la inmigración de población no tibetana desde China al Tíbet. Frente a esto, muchos budistas tibetanos han sostenido una resistencia no violenta que ha sido reconocida

internacionalmente, con la concesión del Premio Nobel de la Paz al Dalai Lama en 1989<sup>242</sup>.

Hobsbawm considera que el Siglo XX ha sido un siglo de guerras de religión, cuyo rasgo principal es la intolerancia. “Los decenios transcurridos desde la primera guerra mundial hasta la conclusión de la segunda fueron una época de catástrofes para esta sociedad, que durante cuarenta años sufrió una serie de desastres sucesivos”. Luego, desde 1945 a 1970, se desarrolló un extraordinario crecimiento económico y una profunda transformación social, que dio en llamar al período, como la edad de oro. Pero, “la última parte del siglo fue una nueva era de descomposición, incertidumbre y crisis y, para vastas zonas del mundo como África, la ex Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa, de catástrofes”<sup>243</sup>.

En esta sociedad, tan carente de ideales y utopías, Xul se presenta como algo provocativo y motivador. Ya aprendimos, o deberíamos haberlo hecho, que las guerras y la omnipotencia no conducen a buenas sendas. Por eso, el mensaje de Xul adquiere mayor importancia. Xul invita a pensarnos a nosotros mismos, a buscar la paz interior, a encontrar un sentido y a sentir el universo dentro. Eso posibilitaría un mundo unido que toleraría la diferencia.

Hobsbawm considera que se ha producido un quiebre de las pautas que regían las relaciones sociales. “Esto es sobre todo evidente en los países más desarrollados del capitalismo occidental, en los que han alcanzado una posición preponderante los valores de un individualismo asocial absoluto (...) (Esta sociedad está) constituida por un conjunto de individuos egocéntricos completamente desconectados entre sí y que persiguen tan sólo su propia gratificación”<sup>244</sup>.

Frente a la fragmentación de la sociedad actual y las guerras religiosas, las propuestas de universalización de Xul adquieren un carácter renovador y cuestionador de nuestra forma de vivir. Xul transmite alegría, paz y comunión, provoca en el espectador una multiplicidad de sensaciones y una necesidad de indagar, cuestionar y producir. Además plantea la multireligiosidad, la unión de todas las religiones y saberes esotéricos que aportan al autoconocimiento. Es que Xul une elementos de

---

<sup>242</sup> [http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion\\_hoy1.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion_hoy1.htm)

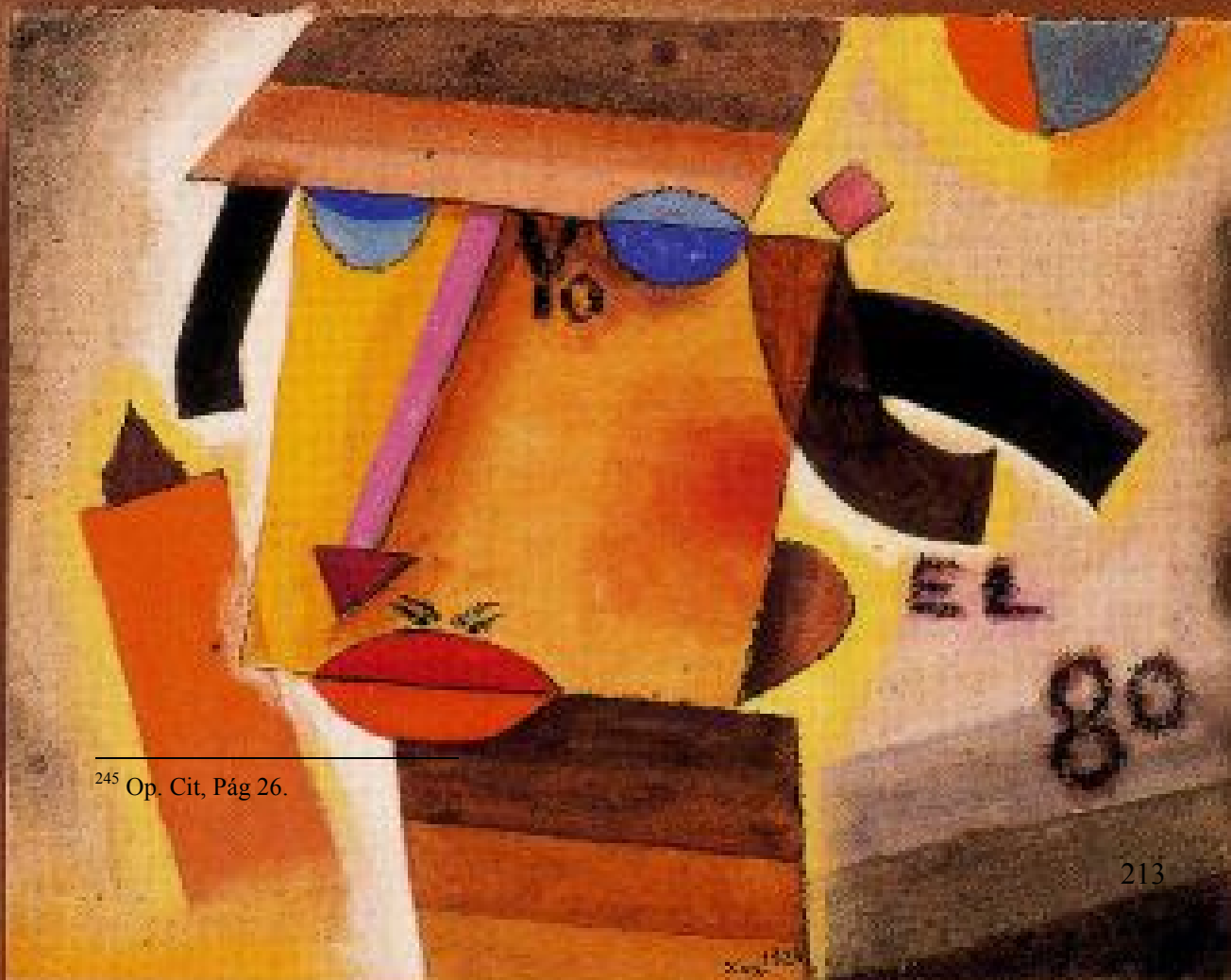
<sup>243</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, año 1998, Pág. 16.

<sup>244</sup> ERIC HOBSBAWM, “Historia del Siglo XX”, Editorial Critica, año 1998, Pág. 25

la cultura egipcia, el catolicismo, la cábala judía, el budismo y otras filosofías orientales.

Al final de su “Vista panorámica del Siglo XX”, Hobsbawm deja expresar un sentimiento común en la sociedad actual. “Los viejos mapas que guiaban a los seres humanos, individual y colectivamente, por el trayecto de la vida, ya no reproducen el paisaje en el que nos desplazamos y el océano por el que navegamos. Un mundo en el que no sólo no sabemos adónde nos dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos”<sup>245</sup>.

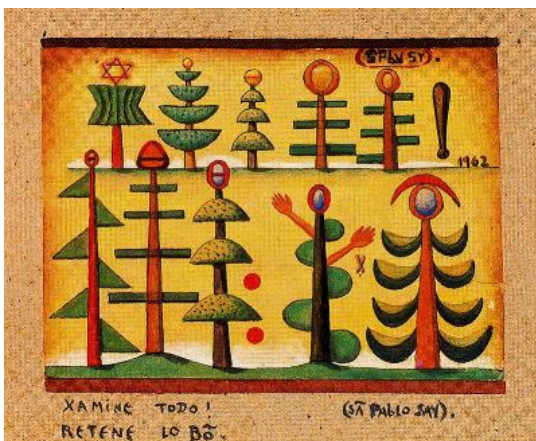
Podríamos refutar esta frustración diciendo que al acercarnos a Xul, sabemos muy bien que vamos en busca de una mejor sociedad, mas fraterna, igualitaria y tolerante. Quizás es una utopía imposible de cumplir, pero es válida porque nos mantiene con esperanzas de que debajo de tantas nubes negras están el sol y los colores brillantes y atrapantes de Xul.



<sup>245</sup> Op. Cit, Pág 26.

# Xul comunicador

**Xamine todo,**



**retene lo bom**

El campo de la comunicación es basto y complejo. Estudiarlo hoy implica también navegar en un mundo tecnologizado, virtual, que confunde por su vertiginosidad y velocidad desenfrenada, pero también debe irse más allá.

Hacer un recorrido por la historia de los principales estudios de la comunicación, nos sirve para darnos cuenta de la amplitud del campo así como de lo importante que fueron estos aportes para comprender un aspecto más de la sociedad.

Por ejemplo la teoría hipodérmica, nacida en el marco de la Psicología Conductista, durante la década del 1920 y amparada en los estudios de propaganda en la I Guerra Mundial, planteaba que cada individuo se encontraba aislado en la masa anónima, “atomizado”, de manera que resultaba manipulado por los mensajes que recibía. Propio del conductismo, se planteaba un modelo lineal basado en la idea de estímulo-respuesta, que suponía un receptor pasivo e indefenso víctima de un efecto directo. Estudios posteriores dejaron bien atrás estas ideas.

La Teoría de la Persuasión tuvo su momento de auge entre la década del '30 y '40, en el marco de la Psicología Experimental. Planteaba que la recepción de los mensajes se encontraba mediada por procesos psicológicos, influidos según la edad, el sexo, el entorno, la familia, las experiencias pasadas, la personalidad; que hacían que se produzcan algunas variantes en los efectos que se generaban. Por eso ya no se habla de manipulación como en la anterior teoría, sino de persuasión. Los métodos propios de este enfoque son las herramientas cuantitativas y positivistas.

Entre los años 40 y 60, Jesús Martín Barbero propuso el término “Informacionismo” para denominar a un conjunto de investigaciones que compartían la idea de entender a la comunicación como transmisión de información desde un polo emisor hacia un polo receptor. En este sentido, el emisor tenía la intención última de causar algún efecto en el receptor como lograr un cambio en su conducta o comportamiento. Por ello el interés principal de esta corriente se centró en el análisis de los efectos que producen los mensajes, con una especial preocupación por lo que generaban los medios de comunicación.

Desde ya que, como toda estructura de pensamiento, no puede abarcar todo. Por eso Martín Barbero sintetiza lo que estos estudios no tuvieron en cuenta a la hora de entender la comunicación: “Queda afuera toda la gama de preguntas que vienen de la información como proceso de comportamiento colectivo. Queda fuera el conflicto de intereses que juegan en la lucha por informar, producir, acumular o entregar información, y por consiguiente los problemas de la desinformación y del control. Y al dejar



fuera del análisis las condiciones sociales de producción del sentido, lo que el modelo informacional elimina es el análisis de las luchas por la hegemonía, esto es, por el discurso que ‘articula’ el sentido de una sociedad”<sup>246</sup>.

Otra es la Teoría de los Efectos Limitados, que se desarrolló en el seno de la sociología. Se centró en la propaganda, la opinión pública, los usos y efectos de la comunicación. Fundamentalmente siguió el esquema elaborado por Lasswell “¿Quién dice qué, por qué canal, a quién, con qué efecto?”, para identificar los distintos tipos de efectos que los emisores podían generar en relación a las intenciones de voto. Utilizaban encuestas en el terreno, no en laboratorios como en la Teoría de la Persuasión.

Desde la Sociología Funcionalista surgió la Teoría Funcionalista, que mantenía como hipótesis que la sociedad es comparable con un sistema, que cumplía una serie de funciones –latentes o manifiestas- que permitían que el espacio social tienda al equilibrio. Se abordaron desde esta mirada estudios sobre las funciones de los medios, encontrando allí una disfunción: el efecto narcotizante.

La llamada “Agenda Setting” planteó que los medios eran los encargados de colocar determinados temas en la agenda pública. O sea: los medios no dicen lo que el público debe pensar, pero sí sobre qué temas deben construir opinión.

Por otro lado la Teoría Matemática de la Comunicación, nacida en el seno de la ingeniería y la cibernética, explicó el proceso de comunicación como transmisión de información desde una fuente a un destino, a través de un canal y utilizando un determinado código unívoco y neutro. Desde este lugar, la relación entre emisor y receptor es simétrica. Por esa razón, la comunicación se considera “exitosa” cuando el destinatario recibe exactamente lo que la fuente ha organizado como mensaje a transmitir. Lo que se busca con este modelo analítico es emitir la mayor cantidad de información, en el menor tiempo y con el costo más bajo; característica propia de la actualidad dominada por la lógica del mercado. Claro que esta mirada deja afuera todas las consideraciones realizadas por las demás corrientes, y además pretende entender a la comunicación de manera rígida como si los sujetos sociales fueran máquinas ordenadoras.

---

<sup>246</sup> JESUS MARTÍN-BARBERO, 1987, Apunte de cátedra Didáctica de la comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP, Pág 283.

El Interaccionismo Simbólico entendió que son las relaciones las que definen la comunicación. Apareció la noción de comunicación como proceso social en donde se ponen en juego no sólo palabras, sino gestos, miradas, movimientos. Este aporte nos parece clave, ya que pensamos que la comunicación trasciende el lenguaje verbal.

Las Teorías Críticas retoman categorías marxistas en combinación con elementos de la filosofía y las ciencias sociales. Parten de la concepción de sociedad como estructurada en clases y del término ideología como el sistema de representaciones falseadas del mundo. Lo que estudiaron en relación a los medios fue su papel como instrumentos de la ideología dominante. Los medios en manos de los dominadores generan alienación. En su contra puede decirse que esta mirada no contempla la posibilidad de resistencias, conflicto, las contradicciones y las luchas.

La Escuela de Frankfurt privilegió el análisis del contexto social en el cual se desarrolla el acto de la comunicación. Se abordaron desde esta escuela cuestiones como la de la Industria Cultural, la Racionalidad Instrumental, o las redes de interacción social. Marcuse, Adorno, Walter Benjamín, y el filósofo Habermas figuran entre las principales voces de Frankfurt que tuvo su mejor momento entre 1940 y 1960.

El estructuralismo aportó al campo de la comunicación primordialmente en la década del '60 y '70. En especial se ha dedicado a estudiar la cultura de masas. Althusser es un ejemplo con la "teoría de la Ideología y de los aparatos ideológicos del Estado", y Barthes, por otro lado, estudió los discursos masivos indagando en los mitos contemporáneos que instala la publicidad, el cine o la gráfica, que naturalizan valores ideológicos de la clase dominante. Mattelart y Dorffman también trabajaron en este sentido.

En los años '60 nacieron la Teoría de la Dependencia, el Imperialismo Cultural, e Invasión Cultural. Ocuparon estas perspectivas un lugar preponderante en el pensamiento latinoamericano hasta 1980. Su objeto de estudio fue la economía política de la comunicación, y sus principales pensadores Pascuali, Muraro, Schmucler, entre otros. En síntesis su papel fue el de denunciar el imperialismo cultural que sufrían los países del Tercer Mundo, sector que para ellos requería grandes cambios en las estructuras de los medios dominados por principios comerciales e intereses extranjeros.

También en esa década surgieron los estudios semióticos encabezados por Eliseo Verón y Umberto Eco. Sostenían que existe una semiosis infinita que entrelaza los discursos en una red que nunca acaba. Los discursos son entendidos más allá del lenguaje, por lo tanto las prácticas y significados que circulan socialmente, los valores, las percepciones, o sea, las prácticas sociales son consideradas discursos. Así, no puede pensarse en un único efecto, sino en múltiples. Sin embargo, Verón habla de condiciones de producción y condiciones de reconocimiento, que delimitan posibilidades de sentido (estos son los factores culturales, económicos, políticos, psicológicos).

Una de las más destacadas escuelas de comunicación es la de Estudios Culturales. Aquí la cultura es entendida como construcción humana, en donde se genera un proceso de producción colectivo de significaciones. Se habla de la resignificación de los discursos. Toman como base la conceptualización Gramsciana de Hegemonía, que da cuenta de cómo el poder legitima determinados sentidos sociales sobre otros. Figuran categorías como “Hibridación Cultural”, “Mediación”, y además hacen profundos estudios sobre la “cultura popular”. Barbero, Canclini, Reguillo, Kaplún, entre otros, fueron quienes se encargaron de desarrollar los aportes de Williams y Hall en Latinoamérica en la década del '80. Muchos de estos investigadores trabajaron sobre la vida cotidiana, el consumo, marketing y publicidad, tecnologías de la información y los medios masivos.

Para finalizar este breve recorrido puede mencionarse otra corriente: la que se centró en la economía política de la comunicación. Alcira Argumedo es un referente en la materia, estudió entre otros temas el control transnacional de las comunicaciones y el problema tecnológico.

Este repaso que se limita a las escuelas más influyentes de los estudios de comunicación, sirve para plantear algunas cuestiones en relación a nuestra tesis. Para empezar ¿dónde se encuentra el arte en estas clasificaciones?

Cuando iniciamos la tesis y decidimos que sería del rubro “Comunicación y Arte” no imaginábamos que íbamos a encontrar tantos problemas para reflexionar sobre esta unión. Autores que tratan las cuestiones del arte no faltan, pero mayormente son historiadores o en todo caso semiólogos que elaboraron teorías muy ricas, pero que no dejan de

estar limitadas por la forma de mirar de esa disciplina. Por otro lado, encontramos en la currícula de la carrera “Periodismo y Comunicación Social”, variedad de materias que piensan la cultura pero mayormente desde una perspectiva sociológica, semiológica o antropológica.

La materia “Análisis y Crítica de Medios” se aproxima al arte ya que brinda algunas herramientas para hacer una crítica así como qué implica realizar una buena labor como periodistas. También se aportan reflexiones de autores como Walter Benjamín que trabaja sobre el aura de las obras de arte.

También se estudian temáticas relacionadas con el arte en materias como Comunicación y Cultura o Semiótica, utilizando obras de arte a modo de ejemplo de cuestiones teóricas. En Semiótica, por ejemplo, se aprende a distinguir en imágenes pictóricas distintos rasgos de su composición.

Abundan a lo largo de la carrera los trabajos prácticos que requieren analizar películas, documentales, obras literarias, temas musicales y hasta se promueven nociones de diseño o estética; pero aún así vemos que las discusiones teóricas sobre el arte desde la comunicación quedan relegadas y en especial el arte plástico casi no figura. Es decir ¿cómo estudia el campo de la Comunicación Social al arte?

En realidad sólo pretendemos con esto plantear ciertos interrogantes y en lo posible algunas respuestas que nos fueron surgiendo en el proceso de investigación. Antes de comenzar, teníamos conocimientos acerca de cómo encarar una investigación periodística; sabíamos que debíamos indagar en distintas fuentes y relacionarlas con un contexto histórico y datos biográficos de los autores; que antes de encarar un análisis de la obra debíamos tener en cuenta toda esta información y a pesar de realizar afirmaciones justificadas, estas serían muestra de una parcialidad, un recorte o una construcción y no una verdad; que la producción finalizada sirve para que la cadena de interpretaciones se ensanche, para que otros la retomen, la critiquen o la nieguen.

Así es que nos arriesgamos a entrar en el mundo del arte, repasamos distintas miradas y sintetizamos la nuestra. Ya casi resuelta la tesis, conocimos a Javier Sanguinetti, artista plástico y docente en la Facultad, quien propone en una carrera de Comunicación Social, una teoría para pensar al arte. La denominada “Teoría Estético-ontológica del campo Cultural”, expone que el arte es la primera forma de producción de sentido, pero esta siempre teniendo en cuenta la pregunta por el ser o la relación

entre ser, tiempo y sentido. Sanguinetti cuando se refiere a la producción cultural, lo hace desde la filosofía, retomando a Platón y Aristóteles, Hegel y Marx y Nietzsche y Heidegger. Nosotras nunca entramos en terreno filosófico, por eso tenemos más diferencias que similitudes con el autor.

El profesor plantea que las tan solidificadas teorías sociológicas y materialistas, no pueden entender al arte desde su objeto de estudio. En este sentido expresa: “las elucubraciones sociales apuntan insistentemente a que el arte tome una *conciencia crítica* de las necesidades de las clases oprimidas. Se le exige que dirija su discursividad al apuntalamiento de movimientos políticos preconstituidos sin su intervención, como si el arte pudiera o debiera labrar el campo socio-político para acceder a su contenido y forma final”<sup>247</sup>.

Pero lo que más nos interesa destacar es dónde Sanguinetti ubica a la comunicación. En definitiva distingue la denotación de la connotación.

Entonces entiende lo comunicativo como lo denotativo. La argumentación es su recurso, que persigue el fin de persuadir y al mismo tiempo tiene que ver con la reproducción; mientras tanto lo connotativo se relaciona con lo metafórico, la producción de sentido. Sanguinetti dando un ejemplo comentó que Berni es muy comunicativo, mientras que Xul es connotativo. Lo comunicativo sería el mensaje más directo, más evidente. Sin embargo reconoce que existen matices y no sólo estados puros: la literatura está más cercana a lo denotativo aunque no carece de elementos metafóricos.

Esta teoría nos invita a repensar el debate establecido páginas atrás, sobre si Xul es para unos pocos. [d Xul incomprendido, pág 151d](#)

Si utilizamos las categorías que plantea el profesor y retomamos el ejemplo de Berni, podríamos sacar por conclusión y por oposición, que la obra de Xul no es “tan” comunicativa. Nos preguntamos ¿Lo connotativo no comunica? O ¿Por qué decir que comunica menos? Preferimos la siguiente afirmación: lo connotativo comunica pero desde otro lugar. En efecto, la metáfora para el mismo Sanguinetti habla más de la cosa en sí de lo que lo hace cualquier otro recurso. Ahora, evidentemente comprender la metáfora requiere de un esfuerzo y tal vez también de intuición, imaginación y apertura.

---

<sup>247</sup> JAVIER SANGUINETTI. “Elementos para una teoría estético-ontológica del campo cultural”. Buenos Aires- agosto 2007. Pág 6.

Lo que se manifiesta de manera directa, difícilmente deja dudas de cuáles son sus intenciones. Siguiendo la teoría de Sanguinetti, el comunicador busca transmitir un contenido plasmando distintas argumentaciones. En ese acto no hay producción, sino reproducción y circulación de información. El artista en cambio crea desde los lugares más recónditos del ser: "la reflexión no es un grado superior a lo irreflexivo", afirma el autor cuando describe la racionalidad tecno-poiética. En sentido contrario sostiene que cuando el artista reproduce el discurso de una agencia, entonces deja de ser artista.

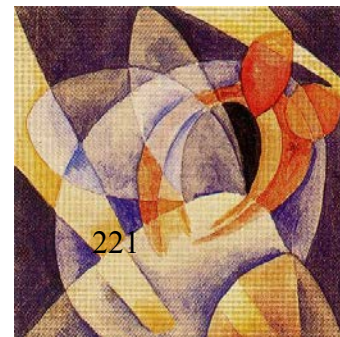
Nosotras distinguimos la tarea del comunicador de lo que implica el término comunicación. Ya hemos expresado que el arte no es sólo comunicación y la comunicación no es sólo arte, por lo tanto: cómo distanciar al arte de la comunicación. Y ahí es dónde queremos detenernos. Aparentemente los estudios sobre el campo de la comunicación han viajado por una vía distinta a la del arte, por eso nuestra propuesta es empezar a ver lo que hace comunes a estas disciplinas.

## Propuesta Artística

Xul Solar es artista y comunicador. Lo paradójico, lo que lo hace tan complejo es que es al mismo tiempo un ocultista que quiere dialogar con el mundo. Xul crea e inventa para acercar a la humanidad, para que los seres se unan y se comprendan mejor. Sin dudas su obra es su voz, su legado y el paso del tiempo hace que el contenido de su arte se siga expandiendo.

Xul por sobre todo comunica, lo hace a través de pinturas, de invenciones, unificando saberes y sentidos. Más allá de los símbolos y la condesación de contenidos, su arte irradia energía y sensaciones que trascienden la comprensión intelectual.

Investigando a un artista uno recrea un sistema de relaciones: los acontecimientos históricos de la época, las obras de arte como parte de ese contexto. El futuro, el pasado y el presente conviven en la mente y el



corazón del artista que pinta porque las palabras le quedan cortas, o porque es la única forma de expresar lo que quiere expresar.

En comunicación nuestra herramienta es el lenguaje verbal, pero también trabajamos con la imagen y con el sonido. Aprendimos que el silencio habla y del impacto que puede producir una imagen. ¿Por qué no entonces aprender más sobre lo pictórico? Sanguinetti lo hace tomando como base a la filosofía, ¿cómo sería desde el campo de la Comunicación Social?

Ritmos, 1919

Xul Solar

Al estudiar a un artista desde la comunicación social, vimos que también hay comunicación en intercambios no-intelectuales (anímicos, emocionales, energéticos, psicológicos, intuitivos). Es sabido que en el arte prevalecen estos elementos de la comunicación por sobre los racionales y lógicos. Entonces en esta tesis estudiamos a un artista para poder establecer una relación entre la comunicación y estos aspectos menos desarrollados.

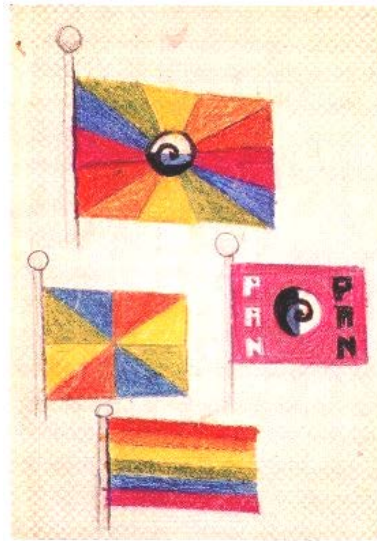
En cuanto al proceso de recepción, sacamos por conclusión que todo espectador de una obra de arte se vincula intuitivamente con ella, más allá de la valoración que haga. Es decir, el agrado o desagrado que causa una obra de arte tiene en su génesis un proceso comunicativo. Esto no quita reconocer que existen distintos estadios de interpretación que van de lo intuitivo a lo intelectual, no siendo unos mejores que otros.

Por otro lado diferimos con el profesor Sanguinetti, que critica a quienes estudian al arte desde otras disciplinas, en especial a los sociólogos como Canclini y Barbero, porque argumenta que no terminan de comprender los motores (ontológicos) del arte. Para este autor, tampoco los historiadores de arte o el mismo Marx (desde la teoría crítica) se acercan a una mirada certera sobre el arte, porque tienen visiones parcializadas.

En cambio nos parece que es válido que cada disciplina estudie al arte desde su campo, ya que estas incorporan saberes complementarios, tan autorizados como los que plantearía un artista. Es decir que un sociólogo tal vez no entienda sobre las necesidades existenciales del artista, pero sí pueda analizar cómo una obra impacta en la sociedad o qué sentidos surgen a partir de su aparición pública. Asimismo, un historiador puede establecer una relación entre una obra de arte y el contexto histórico

en el que surge; o un comunicador puede hacer dialogar a todos estos actores, resignificando y produciendo una nueva mirada.

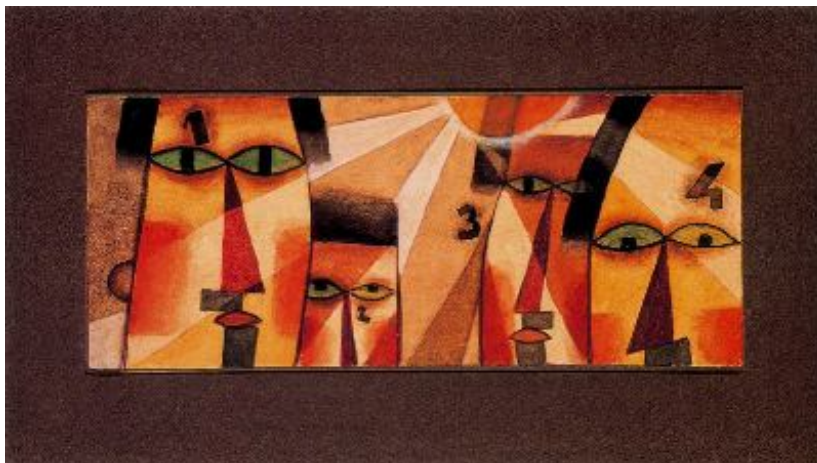
Como alumnas de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social nos parecería interesante incluir ámbitos académicos relacionados con el periodismo cultural. Por ejemplo, cátedras libres interdisciplinarias a cargo de especialistas del arte y la comunicación, ciclos de charlas que generen debates con respecto a esta temática, fomento de publicaciones periodísticas sobre arte, entre otras.



Proyecto Banderas

Pan Klub

## PANMIRADAS



Los cuatro,  
1921



## c Cintia

Por acaso me aproximé a esas cuatro o cinco pinturas expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Aunque al instante de observarlas me invadió una intensa atracción. Eran cuadros absolutamente distintos a todo lo poco que había visto en museos en mi vida. Tenía un costado infantil, de colores pasteles, primitivo, pero por otro lado ese desacademismo pictórico tenía una profundidad única.

Salí del Museo, comenté con mi gente la belleza de este autor. Por el nombre suponía que era brasilero. Luego, comentando con otros amigos, ¡algunos lo conocían! “Mi mamá es fanática” llegaron a decirme. Me sorprendía de lo que me había perdido hasta ahora.

Meses después, tampoco se sabe bien cómo en una librería llegó a mis manos un pequeño y breve librito de bolsillo, titulado “Panlingua”. No dudé en comprarlo. Xul Solar, que ahora ya sabía era argentino, además de pintar, se ocupaba del lenguaje. Otro feliz descubrimiento para mi parte de comunicadora.

Los astros y las conexiones cósmicas dieron nacimiento a una tesis de este genial pintor, con la fortuna de encontrar tres amigas más fascinadas con compartir el descubrimiento. Dedicaríamos horas enteras a debatir ideas, analizar cuestiones básicas vistas en la carrera. Nos dedicamos con pasión a revisar todo lo aprendido, ahora mirándolo desde esta nueva perspectiva para nosotras, la Comunicación y al Arte. Y siempre alguna aportaría un concepto que le daría una vuelta de tuerca más a las cuestiones, para poder concluir con los conceptos absolutamente claros.

Casi dos años después, la comprensión más grande que deja en mí esta tesis es la certeza de que Xul Solar consiguió el objetivo que persiguió en su vida a través del arte. Y eso me enseña que mi camino por la comunicación social recién comienza. Xul logró comunicar el mensaje universalista que profesaba e intentaba dejarles a los hombres. De lo contrario, estas palabras no podrían existir.

## c Clarisa

Existieron para mí dos caminos paralelos que se desarrollaron en el proceso de tesis; por un lado el aprendizaje derivado de la investigación, y por el otro, lo que significó el descubrimiento de Xul Solar.

La primera etapa estuvo llena de debates, discusiones interminables y fructíferas, donde todo se ponía en duda y era motivo de reflexión. En ese momento comenzó la adaptación a un trabajo en equipo, donde no siempre existían las coincidencias, y donde se mezclaban las experiencias de cada una más una visión idealizada del mundo del arte.

Las primeras entrevistas y aproximaciones al ambiente artístico desembocaron en una gran desilusión: caí en la cuenta de que el mundo del arte es cerrado, elitista y generalmente prioriza jerarquías y títulos antes que una difusión popular del arte. Claro está, que este era el lugar en donde teníamos que pararnos, porque era el espacio en el cual se movía Xul Solar.

Tuvimos que enfrentarnos con la negativa y la indiferencia de muchos personajes que hacían notar sus “lugares” de superioridad en conocimiento y acceso a los materiales; un acceso restringido para nosotras. Esto nos pasó particularmente en el Museo Xul Solar, donde tuvimos que luchar para hacernos un lugar y lograr la colaboración de los especializados en el tema. Otro mundo que conocí más de cerca fue el circuito del negocio del arte, un negocio muy lucrativo, hermético, donde se manejan miles de dólares y se libran batallas corporativas.

Particularmente aprendí muchísimo sobre corrientes artísticas y pintores, artistas en general, y su vinculación con el contexto histórico, que es lo que los hacía más interesantes. Aquí muchas veces se filtraba la duda acerca de la validez de nuestra tesis en el marco de la comunicación social, pero las mismas se veían disipadas al entrar en contacto con mis compañeras y con el director de tesis, que en ningún momento nos manifestó planteos de este tipo.

En la investigación tuvimos idas y vueltas, volviendo sobre las mismas dudas y reflexiones, hasta que las mismas se vieron pulidas cuando logramos llegar a un acuerdo acabado sobre los conceptos que queríamos utilizar. Esto nos pasó, por ejemplo, con la elección de la estrategia de trabajo: no estábamos seguras si utilizaríamos análisis del discurso o crítica de arte. Carlos Vallina nos ayudó con la definición de la metodología: haríamos análisis de las obras, comparando a Xul con otros artistas, viendo sus diferencias y similitudes; teniendo en cuenta su

unicidad, su originalidad, y los aportes que nos daría. No fue fácil ya que no contábamos con herramientas concretas que nos den una base de conocimiento firme en cuestiones del arte. Fue todo un desafío que disfruté mucho, pero del cuál todavía resta mucho por aprender.

Xul Solar me adentró en un mundo desconocido para mí: el del esoterismo, el misterio, las religiones, las culturas antiguas y los colores deslumbrantes. Aprendí sobre ese mundo oculto en el cual Xul se movía, y en ese recorrido me encontré con personajes fascinantes y emblemáticos en la historia del arte argentino y mundial. Comprendí la importancia que tiene el arte en la sociedad, y cómo es reflejo de la época, de qué manera la expresa y la describe.

Uno de los puntos más conflictivos tuvo que ver con la cuestión de si el arte es elitista o no, el acceso masivo, los círculos que terminan denegando la entrada a la gente que no es del ambiente. Las respuestas que obtuvimos fueron muy variadas, pero lo más importante fue nuestra propia experiencia.

Me interesó formar parte de un proyecto donde principalmente reinaba el entusiasmo y la motivación, donde siempre se intentó buscar nuevas miradas y lograr una nueva visión. Creo en la comunicación social como una herramienta que puede y debería ir unida al arte: por eso planteamos nuevas propuestas que logren unificar ambas disciplinas.

## c Leticia

La experiencia de esta tesis fue gratificante en distintos niveles. Estudiar a Xul Solar, no sólo me sirvió para comenzar a conocer la historia del arte, sus circuitos y características en el mercado; sino que especialmente me llevó a repensar a la comunicación.

La investigación fue una perfecta síntesis de lo recorrido en la carrera. Por un lado, el emplear las herramientas prácticas y metodológicas apropiadas; por otro seleccionar, discutir y reflexionar sobre un marco teórico que entienda al arte desde una mirada comunicacional; así como

también generar nuevos caminos de análisis que exploren al objeto de estudio desde una particular impronta: la de la Comunicación Social.

En un plano interno, debo decir que Xul pasó a ser para mí un verdadero maestro. En él se fusionaron mis intereses personales: los saberes esotéricos, la comunicación y el arte. Indagar en su obra, su biografía, el contexto en el que vivió y su imagen en la actualidad, fueron un proceso exhaustivo pero sobre todo placentero.

Es evidente que el perfecto grado de armonía a la hora de trabajar en equipo, la confianza y equitativa distribución de tareas, fueron fundamentales para que el trabajo se desarrolle de manera fluida y satisfactoria. También es cierto que en este año y medio, existieron hondas dudas, por momentos desorientación, viajes de vuelta con manos vacías; pero cada momento fue entendido como parte del proceso que conlleva elaborar una tesis.

Estudiar a Xul Solar, es un desafío a lo dogmático, a las formas de vida frívolas, a las fuerzas que quieren estructurar y encerrar. Resulta ser un artista con un fuerte mensaje, basado en múltiples intereses y disciplinas, complejo y al mismo tiempo con la pureza de un niño que sueña y que invita a jugar.

Aunque es propio del esoterismo el ser “oculto”, el decir sin decir; Xul atraviesa su misma faceta hermética porque se dirige al sentir del espectador, al corazón, al alma. No importa allí si se está citando a la escuela antroposófica o teosófica, o si el observador conoce las características del signo Escorpio, el significado numerológico de la cábala, o los misterios egipcios. En el arte de Xul lo que importa es comunicarse más allá de lo que el intelecto pueda comprender. Y en todo caso, el sólo contemplar, dialogar con la obra ya genera inquietudes, búsquedas.

El conocimiento superior se alcanza después de caminar por distintos senderos empinados, dice Xul en pinturas como “Místicos”. Es por ello que la intención de “esfuerzo” también está implícita en su obra; esta es una forma, si se quiere, de enseñanza maestro-discípulo.

Hay algo para mi clave: sin espectador, Xul no es Xul, sino Alejandro. Las formas de comunicación existentes son diversas, la de él es el arte. Su obra produce una sensación de calidez, luz y al mismo tiempo oscuridad: la penumbra de las profundidades del ser, de los laberintos y los fuertes contrastes propios de las visiones y de los extraños paisajes.

Xul no era un “artista profesional”, regalaba sus pinturas, meditaba y se ejercitaba para la próxima reencarnación, mientras su amigo Pettoruti buscaba contactos para exponer en galerías o museos. También, según contó Guillermo de la Torre, nada le gustaba la idea de lucrar con la astrología. En definitiva rechaza lo material: es un espiritualista inspirado en busca de la unión universal.

Sin embargo decía que sería comprendido en el año 2000, y esta frase yo la tomo con delicadeza y cuidado, porque pienso, y aún mejor intuyo, que bien en serio lo decía. Los motivos tendrán una razón numerológica, pero también tiene que ver esto con un estado social apto, o como dijo Julio Sánchez: se trata del tiempo necesario que tarde un artista novedoso o rupturista en ser aceptado o comprendido en el imaginario colectivo.

Xul Solar. El visionario, el artista, el comunicador espiritual crece en reconocimiento mundial. Su casamiento con Lita, permitido gracias al interín que le brindaban los astros, desencadenó en la organización de su Museo y la difusión de su obra. El sueño del Pan Klub, por otro lado, no terminó de hacerse realidad, ya que la Fundación que lleva ese nombre solo se limita a manejos del Museo. No hay reuniones con te y conversaciones metafísicas, literarias o astrológicas.

Reconozco cierta melancolía por finalizar esta tesis, aunque mi conexión con Xul Solar continúe. Me encantaría que el interés por este artista se profundizara, y que esta investigación sirva de inspiración para futuros proyectos.

## c Laura

Esta tesis representó un desafío para mí. Por empezar, porque nunca me imaginé que iba a hacer una tesis sobre arte y además porque, sin importar el tema, pensaba realizar una investigación individual. Pero, ante la posibilidad de sumarme a un grupo de trabajo, se abrieron nuevos caminos y alternativas que me interesaron e inquietaron ¿por qué no intentarlo? Las dudas se despejaron del todo cuando llegamos a Xul Solar.

Este nuevo mundo que descubrí en el artista fue mágico, alegre, dulce, melancólico, soñador. Ante tantos momentos y hechos que se

presentan injustos y tristes, la existencia de Xul, su utopía comunicacional y humana, me invadió de manera inevitable. Mirar una obra de él, representa una felicidad difícil de explicar; quizás porque de eso se trata el arte, pocas palabras y muchas metáforas.

Al principio, aparecieron algunos prejuicios y simplificaciones. Un artista tan complejo no podía ser más que un elitista que pintaba para unos pocos. Luego, me fui dando cuenta que la creación artística supera cualquier división de clase, nos habla directo al alma o al espíritu. Algunas de una manera más directa, otras más implícitas.

Y Xul me proponía tanta diversidad en colores tan vivos que era imposible resistirse. Las preguntas sobre si realmente es posible lograr lo que el proponía, tanto la aplicación de sus lenguas como la práctica de su panjuego (entre otras cosas), creo que no tienen respuestas. Se puede pensar en ellas sólo como obras artísticas o en relación al urgente anhelo que tenía Xul de que el hombre alcanzara una superación material (con una mejor comunicación), mental (conociendo y descubriendo distintos saberes), pero sobre todo espiritual (practicando, imaginado y meditando).

Por otro lado, no hay que desconocer que esa complejidad inherente en su obra deja un desasosiego en el espectador. Pero, a mi entender, esta multiplicidad de elementos son puestos en juego, por Xul, para motivar a quien se enfrenta a uno de sus cuadros, para generar dudas, inquietudes, necesidad de saber. Y en el contexto político y social actual tan poco interesado en que las personas aprehendan más y cuestionen lo que ven, esta dinámica creada por Xul es excitante.

Creo que los artistas reflejan dudas sobre la realidad, nos hacen preguntar por lo que se supone ya sabido y nos incentivan a imaginar mundos fantásticos pero reales. Como si nos mostraran que fuera de las imágenes que vemos todos los días, hay muchas otras “realidades” que se escapan a la inmediatez de nuestros ojos. De hecho, si todo estuviera ya dicho y sabido no sería necesario representarlo en una obra de arte. Xul se consideraba un realista, porque pintaba lo que él veía en sus visiones. Entonces, esos mundos imaginarios, que muchos asocian con fantasías infantiles, son en verdad mundos posibles y verdaderos.

Esto muestra que la idea de verdad es distinta a la que concebimos desde la modernidad occidental. Verdad puede ser entonces la imaginación, las representaciones fantasiosas, las imágenes que aparecen en sueños o en meditaciones, como lo hacía Xul. Es en este sentido, que

resulta inquietante nuestra tesis porque lo que proponemos escapa a la concepción positivista de la ciencia, tal cual se la entiende en el contexto académico.

Otra de las dificultades que atravesamos fue la de realizar una tesis sobre arte en la Facultad de Comunicación Social debido a que, como ya lo expresamos, no teníamos las herramientas suficientes para hacerlo. De este modo, inspeccionamos en autores desconocidos y unimos teorías que consideramos acertadas para sostener teóricamente nuestras hipótesis.

Considero que el arte es comunicación, porque el artista expresa, transmite, muestra, indaga acerca de las cuestiones y elementos que conforman el campo del ser humano: ya sea la naturaleza, las ciudades y productos del hombre, la ciencia, las religiones, los sueños, la imaginación, la búsqueda espiritual, sensorial. A su vez, nos abocamos a un artista que nos habla de la comunicación de manera directa, crea nuevos lenguajes, formas de escritura, piensa en cómo hacer más fácil interpretar un pentagrama musical, en aprender a tocar el piano en menos tiempo de lo previsto. Además de mostrar un profundo interés en los problemas comunicacionales que eran palpables en su momento y que son mucho más visibles ahora.

Xul nos muestra la necesidad de que convivan las distintas culturas, religiones, creencias, banderas; la utopía de que toda América Latina se suba a esa serpiente mágica rumbo a un horizonte común. Un espacio donde se mezclen las múltiples diferencias pero donde todas existan en igualdad. Este terreno, bien podría ser creado por el arte; y eso es lo que nos está proponiendo Xul.

En relación al proceso grupal, considero que lo más rico de la experiencia de esta tesis fueron las interminables pero fructíferas charlas que tuvimos durante el transcurso de la investigación. En ellas, discutimos dudas, ideas, conceptos, metodologías y, lo más importante es que considero que nuestro pensamiento fue variando con el transcurso del tiempo. Ninguna terminó este proceso de la misma forma que lo inició, y esta transformación creo que se dio de manera positiva; en el sentido de que sabemos mucho más de lo que sabíamos, aprendimos a trabajar de manera conjunta y a no desviarnos de nuestros objetivos principales.

Siempre que se nos generó alguna duda sobre el camino a recorrer volvimos al principio, a leer lo que habíamos puesto en el marco

conceptual y a modificarlo si era necesario. Creo que esto es parte esencial de una investigación.

Como en todo grupo de trabajo, las diferencias existieron. Algunas queríamos una cosa y otras, otra. Las opiniones teóricas tampoco eran idénticas, por eso creo que es importante que durante el proceso, todas fuimos revisando nuestras posiciones y opiniones, aprendiendo de las demás, lo que nos permitió analizar las cosas de maneras distintas.

Considero que la dificultad principal estuvo en que cada una vivió esta investigación desde un momento existencial distinto. Por eso, algunas veces surgieron tensiones que, por suerte, pudimos sobrepasar.

En referencia a lo personal, vislumbro que este proceso generó un hilo entre nosotras. Una unión que espero que, mas allá de lo material y mental (retomando a Xul) sea también espiritual.

## BIBLIOGRAFIA

- Mario H. Gradowczyk, "Alejandro Xul Solar", Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994.
- Álvaro Abós, "XUL SOLAR, Pintor del misterio", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- Revista Quid. Año 1. Número 4. Junio – julio 2006.
- Revista Proa. Ediciones Proa S.A. Buenos Aires, Argentina. Número 37. Septiembre/ Octubre 1998.



- “El arte es para todos”, Martha Simpson. Noviembre, 1961, Talleres Gráficos de la Compañía Impresora Argentina S.A., Buenos Aires.
- “El Romanticismo”, Raymond Cogniat, colección dirigida por Claude Schoeffner. Ediciones Reencontré Lausanne. S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. París 1966.
- “Historia del Arte”, Hermann Leicht. Edición Destino Barcelona, enero de 1961, Talleres Gráficos Agustín Nuñez, Barcelona.
- “Historia Universal del Arte”, Volumen 11, 12 y 13. Editorial Rombo S.A. Barcelona, 1994.
- “Historia del arte. El arte moderno y contemporáneo. Tomo 4” , Camillo Semenzato, Editorial Grijalbo, Barcelona.
- “Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos”, Lourdes Cirlot, ed. Editorial Labor, Barcelona, 1995.
- “Movimientos en el arte desde 1945”, Edward Lucie-Smith, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- “Grandes Pintores del Siglo XX”, Globus Communication, SA, 1996. Madrid, España. Tomo 42.
- “Arte Argentino. Cuatro siglos de historia”. López Anaya, Jorge. Ed Emecé Arte, Bs As 2005.
- “Panorama de la pintura argentina contemporánea”. Pellegrini, Aldo. Paidós, Bs As, 1967.
- “El espacio del arte dentro de la comunicación”, Andrea Scatena y Cintia Bugin, Revista Trampas, abril 2004.
- “Notas para una introducción a la Estética”, Manuel López Blanco, UNLP.
- “Obra Abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo”, Umberto Eco, Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1965.
- “Resumen de Teoría General del Arte”, José Jordán de Urríes y Azara, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1930.
- “La Estética”, Denis Huisman, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1962.
- “El arte como experiencia vital”, Hector J. Cartier, Instituto de Estudios Artísticos. La Plata, Buenos Aires, 1963.
- “El ejercicio del criterio, la crítica y su relación con los medios de comunicación”, Cintia Bugin, Luís Carreras.
- “Contingencia, ironía y solidaridad”, Richard Rorty, Primera Parte.

- Oscar Adler, “La astrología como ciencia oculta”, Editorial Kier, Buenos Aires, 1978.
- Javier Sanguinetti, “Elementos para una teoría estético-ontológica del campo cultural”, Buenos Aires, Agosto de 2007.
- “Conversaciones con Enrique Pichon Riviere sobre el arte y la locura”, Vicente Zito Lema, Ediciones Cinco, 1986, Buenos Aires.
- “Xul Solar. Visiones y revelaciones”, Pinacoteca y MALBA, año 2006.
- “Utopía, modernidad y arte joven en el Río de la Plata”, Mario Gradowczyk, [www.kulturburg.org/el\\_fondo\\_del\\_mar/utopia\\_modernidad\\_y\\_arte\\_joven.htm](http://www.kulturburg.org/el_fondo_del_mar/utopia_modernidad_y_arte_joven.htm)
- “Ritos de fin de siglo, arte argentino y vanguardia internacional”, Jorge López Anaya, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- “Arte y Utopía, la ciudad desde las artes visuales”, coordinadora María de los Ángeles Rueda, Asuntoimpreso Ediciones, Buenos Aires, 2003.
- “Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos”, Patricia M. Artundo. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 2005.
- “Jornadas sobre las vanguardias de América Latina, Las construcciones utópicas de Xul Solar”, Licenciada María Elena Babino, UBA. Buenos Aires. Archivo Museo Xul Solar.
- “La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica”, Umberto Eco, Editorial Lumen, 1968.
- “Xul y Klee, el encuentro entre dos utopías”, por Jorge López Anaya. Revista Estímulo. Archivo Museo Xul Solar.
- “Sobre lo espiritual en el arte”, Vassily Kandinsky, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2006.
- “El arte paralelo de Paul Klee y Xul Solar”, por Jorge Glusberg. Archivo Museo Xul Solar.
- “Grandes pintores del siglo XX”, KUPKA, Editorial Globos, Tomo 31. Madrid, 1995.
- “Grandes pintores del siglo XX”, Mondrian, Tomo 22. Globus Comunicación S.A. Madrid, 1995.
- “Grandes pintores del siglo XX”, Malevich, Tomo 19. Globus Comunicación S.A. Madrid, 1995.
- “Xul Solar: un artista que trascendió su época. Parte I: una singular personalidad”. Texto perteneciente al archivo del Pan Club. Museo Xul Solar.
- “Batlle Planas, escritos personales”. Publicados en Pintores Argentinos del Siglo XX. Batlle Planas. Tomo 24.

- “Xul Solar dejó sus marcas en la experimentación musical”, Diario Clarín, 14 de septiembre 2007.
- PROA, Revista Bimestral, septiembre/octubre 1998.
- “Xul Solar”, en Xul Solar. Osvaldo Svanascini. Óleos, Buenos Aires, Galería Rioboó, 22 de abril- 4 de mayo de 1963.
- “Motivos y Razones”. Jorge Luís Borges, Leopoldo Marechal. Xul Solar. María Cecilia G. de Bendinger y Máximo A. Bendinger. Adrogué 1999.
- “El espacio visionario de Xul Solar”, Francisco Jarauta. En Jorge López Anaya, “Xul Solar, una utopía espiritualista”, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, 2002.
- María Elena Babino, “Las construcciones utópicas de Xul Solar”, en Jornadas sobre las vanguardias en América Latina, organizado por la Universidad Católica Argentina, Editorial EDUCA.
- “El público del arte”, Gijaba, Regina. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 1964.
- “¿Para qué sirven las artes?” John Carey. Debate. Buenos Aires. Marzo de 2007.
- “Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963”. Patricia M. Artundo. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” FFyL – UBA-.
- “El mercado del arte, de remate”. Perez Bergliaffa, Mercedes y Villar, Eduardo. Revista de Cultura Ñ. Sábado 6 de octubre de 2007.
- Conferencia por Jorge Luís Borges. Archivo Museo Xul Solar.
- “Xul Solar. Visiones y revelaciones”. “Papeles de trabajo”. Pinacoteca do Estado de Sao Paulo y MALBA. Año 2005.
- “Budismo Zen. Armonía para la vida” de Alfredo S. Tramonte, Editorial Andrómeda, 2006.
- “Xul Solar. Grafías plástiútiles” Ma. Cecilia G. Bendinger. Editor Elena Lacasa de Porvaché.2004.
- “Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito”. (COMPLETAR)
- “La palabra y el hombre” Nº 65 enero-marzo, 1998. “Entre libros y comentarios. Xul Solar y la recreación vanguardista del discurso sagrado”.
- Programa XXXIII Congreso del Instituto Internacional de literatura Iberoamericana. Junio 2000.
- “I Ching. El libro de las mutaciones”. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1975.

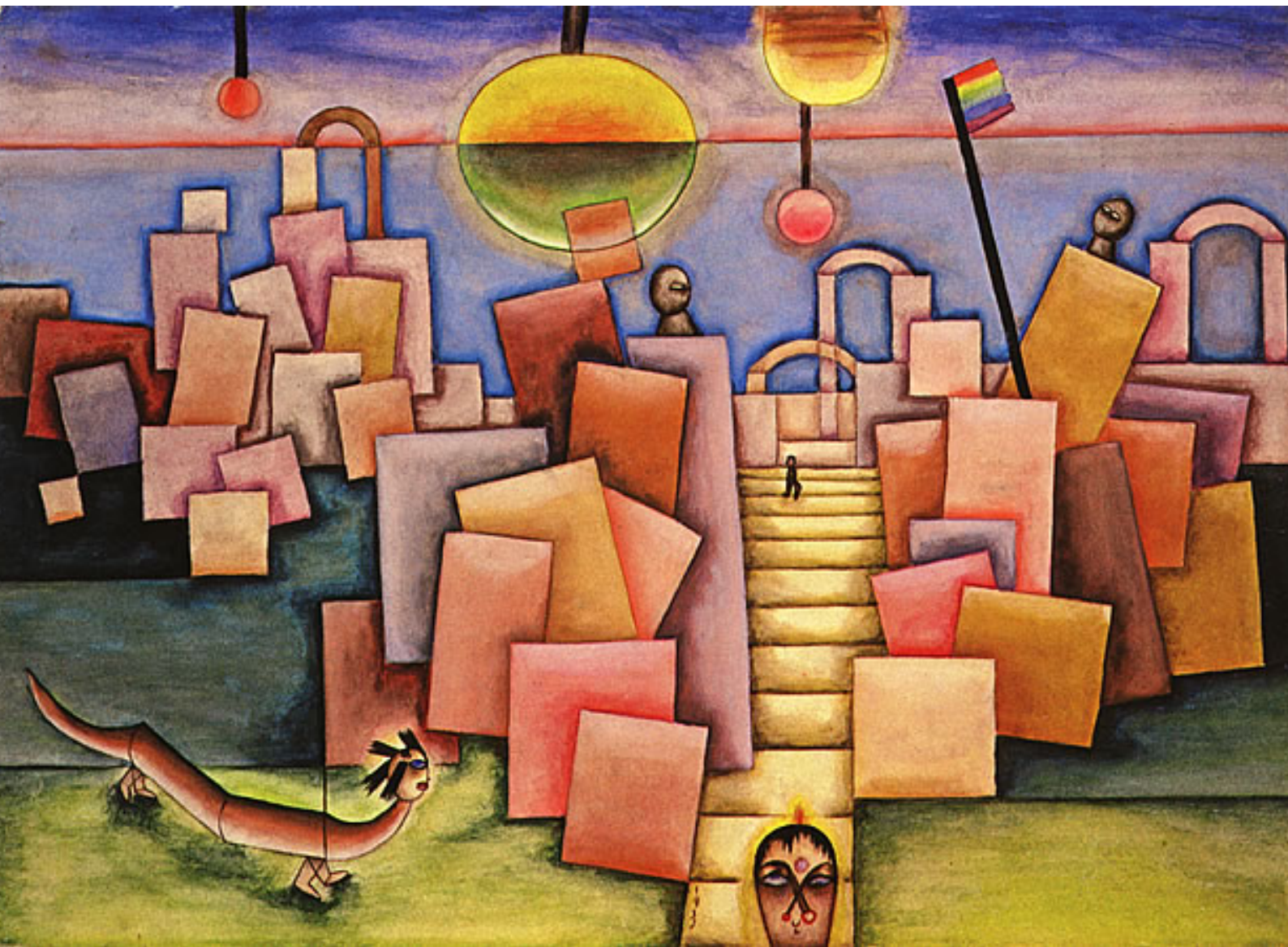
- “Los San Signos de Xul Solar: el libro de las mutaciones” Daniel E. Nelson.
- “El esoterismo”. Benoist, Luís. Compendios Nova de Iniciación Cultural, Buenos Aires, 1969.
- “Xul Solar”. Aldo Pellegrini, Artículo extraído del museo Xul Solar.
- “Una evocación de Jorge Luís Borges. Xul Solar”. Revista Proa sep/oct 1998. N° 37.
- “Estudios Ocultistas”. Helena. P. Blavatsky. Doctrina Secreta Tomo I. Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía. Cosmogénesis.
- “Notas para una introducción a la estética”, Manuel López Blanco, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- “Historia del Siglo XX”, Eric Hobsbawm, Editorial Critica, Año 1998.
- Apuntes de la Cátedra de Sameck de Sociología del C.B.C., U.B.A., 2º Cuatrimestre, Unidad 3, Año 2007.
- Apunte de cátedra Didáctica de la comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Jesús Martín-Barbero.
- “Elementos para una teoría estético-ontológica del campo cultural” Javier Sanguinetti. Buenos Aires- agosto 2007.
- Xul Solar. Panlingua. fundación panklub, editorial mate. Junio de 2005. Bs as.
- “Pintura argentina. Primeras vanguardias”. N° 11, Ediciones Banco Velox.
- “La síntesis de Xul Solar”, Lindstrom Naomi, *Américas*. Washington. OEA, junio - julio de 1979.
- “Invitación a panvivir”, Caleb Bach. *Américas*. Washington. OEA.
- “Xul Solar”, Pellegrini, Aldo. *Argentina en el Arte*. Buenos Aires, n. 9, 1967.
- “Pintores argentinos del Siglo XX. Xul Solar”, J. M. Taverna Irigoyen. N° 27, Centro Editor de América Latina.
- “El brillante sistema Xul Solar”, Álvaro Abos. Revista Ñ, 25 de junio de 2005. páginas 6-8.
- “Los símbolos de Xul”. Revista La Maga. 16 de septiembre de 1998. Páginas 14 y 15.
- “del FIN DE SIGLO a las VANGUARDIAS”, Revista El Dorado. Centro Interdisciplinario de literatura y cultura argentina y latinoamericana. Año I, N° I, primer semestre, 2004.
- “Nuestro William Blake”, Marcos- Ricardo Barnatán en Xul Solar. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Año 2002.
- “Arte y percepción visual”, Rudolf Arnheim, Alianza Forma.

- “Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista”, Jesús Martín Barbero. Editorial FELAFACS GG, 1987.
- “Ensayos Críticos”, Roland Barthes, Editorial Seix Barral, Buenos Aires. Año 2003.
- “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, Walter Benjamín.
- Artículos periodísticos. Diario Clarín, sección información general, 13 de septiembre 1998. Página 46.
- Artículos periodísticos. Diario La Nación, sección 4, 14 de septiembre de 1998. página 7.
- “Comunicación y Cultura de Masas”. Antonio Pasquali. Caracas, Monte Ávila Latinoamérica, 1980.

## PAGINAS DE INTERNET

- [www.oni.escuelas.edu.ar/.../ramona\\_espera.GIF](http://www.oni.escuelas.edu.ar/.../ramona_espera.GIF)
- [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com) Junio, 2005.
- <http://xulsolar.org.ar/index2.htm>
- <http://www.conciencia-animal.cl/paginas/temas/temas.php?d=911>.
- <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/xul/elzodiacodexul.htm>
- [http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota\\_id=891043&origen=acumulado&acumulado\\_id=](http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=891043&origen=acumulado&acumulado_id=)

- [ar.geocities.com/elhuertodelnogal/kabalahseferbahir.htm](http://ar.geocities.com/elhuertodelnogal/kabalahseferbahir.htm)
- [http://serjudio.com/rap1651\\_1700/rap1661.htm](http://serjudio.com/rap1651_1700/rap1661.htm)
- <http://www.kabalahliteratura.com.ar/seferim.htm>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/R.Wilhelm>.
- <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/blake.html>.
- <http://www.temakel.com/textswendenborg.htm>
- [http://www.geocities.com/cultura\\_nordica/Emanuel\\_Swedenborg.html](http://www.geocities.com/cultura_nordica/Emanuel_Swedenborg.html).
- <http://www.casasteiner.com.ar/steiner.htm>
- [www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister\\_crowley.html](http://www.mundoparanormal.com/docs/parapsicologia/aleister_crowley.html)
- [http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion\\_hoy1.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/religion_hoy1.htm)
- <http://www.asterionxxi.com.ar/numero5/vanguardias.htm>



# ANEXOS

# Entrevistas

## Guillermo de la Torre

**-¿Usted cómo aprendió a hacer cartas natales? ¿Por su cuenta?**

-No, no, era difícilísimo. A mi me enseñó Xul y se enseñó Lita. Ya me volvían loco, me aburrían, mirá la cantidad que hay, de compañeros, amigos, parientes. Mi hermano no quería saber nada porque era muy religioso y esas cosas no le gustaban. Me decía que yo era un brujo. Había algunas que eran horribles, la hermana de una amiga tenía una carta astral espantosa, eran terribles, algunas me dan pánico. Ocurrió que había ciertos casos que eran muy graves, y yo me impresionaba. Yo tengo todos los libros correspondientes a todos los calendarios de nacimiento, en realidad esas estupideces, Xul se ponía furioso, esos que dicen “dos de julio, sos de cancer”, eso no es así. Hay que ir a la carta astral, el día de nacimiento, en la línea de horizonte el momento de nacer, hay un signo astrológico, un planeta. Pero en realidad como los calendarios son del hemisferio norte, había que hacer una transferencia del hemisferio norte al hemisferio sur a través del Meridiano de Greenwich, así que eran unas ecuaciones, que eran un trabajo terrible, pero después te hacés práctica. Algunos eran terribles, uno de una compañera fue bastante negativo porque ocurrieron cosas terribles, y Xul me dijo “bueno, no lo vas a poder decir”. Porque de acuerdo a la carta astral le iban a ocurrir cosas bastante graves.

Yo de a poco me fui traumatizando, y era mucha responsabilidad. De todas maneras aprendí mucho con Xul, porque yo lo ayudaba a hacer los marquitos de los cuadros. Después el también creó un teatro de títeres de tamaño natural, que eran como seres humanos. Y uno era sagitario, otro cancer, eran maravillosos. Y yo lo ayudaba a lijarlos, pero era todo creación de él, yo en realidad era un pinche, un ayudante. Pero como empecé muy jovencito me tomaban un poco como “Willie Querido”. Pero Xul tenía una personalidad realmente fascinante, hablaba 12 idiomas, hasta el sánscrito, que era el idioma de Jesucristo. Era una cultura fascinante, vivía estudiando, tenía una biblioteca que era como si fuera tres salones de éstos, todas paredes que las hacía él, y yo lo ayudaba a armar las maderas. Él hacía todo, los dibujitos, los marquitos, los vidrios, todo. Y a veces desaparecía Xul, y yo le decía,



Xul, qué estás haciendo?, “estoy meditando”, me decía y se quedaba en un cuarto, como una hora hora y media, porque él decía que estaba meditando para la próxima vida, él creía en la próxima vida.

**-¿Cómo era Xul, usted que tuvo la oportunidad de conocerlo?**

-Él de repente venía y daba clases en un enorme pizarrón con Lita, era una casa muy linda, muy antigua, y ellos casi tenían media cuadra, porque la familia era gente solvente, el papa era ingeniero, y se llamaba Schultze Solari, eran de origen alemán, y la mamá Solari, de origen genovés. Y las viejitas, muchas veces que yo llegaba, preparaban el té, estaban con sus sombreritos, sus guantecitos, eran divinas las viejitas. Eran muy cuidadosas, no hablaban ni opinaban. Yo también era una persona muy introvertida, la que hablaba mucho era Lita, era una mujer grande. Xul tenía un metro 82, era muy alto.

**-¿Y de qué daban clases?**

-En realidad de todo el proceso como se hace una carta astral. Es muy complicado, es tanto lo que hay para hablar, que no creo que tengamos ni tiempo. Todo tiene un proceso, cada signo, como se va realizando, todo ello lo explicaban. Complicadísimo, todo el curso era enorme, interminable. No solo el diseño de la carta, sino el traspaso del hemisferio norte al sur. Xul además era un creador, él tenía un piano, le gustaban Bach y Chopin. Él tocaba, era un gran artista, y además había creado un lenguaje propio. El neocriollo. Y había echo un sistema taquigráfico, que acá lo tengo todo dibujado por él. Y él dice que no eran cuadros, sino interpretaciones de las cartas astrales de cada una de las personas. Xul en realidad, muchos días me decía, vamos a dar una vuelta. Había muchas galerías de arte en la calle Florida (las nombra), íbamos a todas y nos encontrábamos con muchos amigos y artistas, pero los artistas lo tomaban como una personalidad extravagante, nos juntábamos con Soldi, con Berni. La mujer de Soldi, Estela, era muy amiga de Lita. Pero mayormente no le daban importancia, y Xul lo sentía eso. Él decía, “en realidad yo sé que mi obra a los artistas no les interesa, pero puede ser que después del año 2000, tal vez le den una comprensión diferente”. Y él tenía una paciencia, era de un expresismo, de una manera tan...yo trabajé mucho en cerámica, e hice cerámica astrológica...

**- Nosotros nos preguntábamos como era tomado Xul en ese momento...**

-Ya te digo, lo tomaban como un personaje extravagante, exótico, lo respetaban porque era una personalidad muy esotérica. No era una artista que pintaba de caballete como Berni, como Castagnino, o como cualquier pintor. La pintura de él no tiene nada que ver con andie, porque no siguió ningún ismo. Yo hace poco me encontré con unas retardadas españolas que decían “ ah, como se nota la influencia precolombina”, y no tiene nada que ver.

**-Y también lo asocian a Kandinsky, a Paul Klee...**

-Klee no tiene nada que ver, nada. No es que sea mejor o peor. Pero en realidad los artistas....por ejemplo Estela venía mucho. Porque todos los martes y sábados se hacían comidas en la casa de Xul, y venían todas las señoras amigas mayores, varios arquitectos amigos. Soldi fue maestro mío y siempre me insistía para que pinte, porque yo me dediqué a la pintura pero me produce un estado de catarsis, y me trastorna. Soy obsesivo, soy capaz de que sean las cuatro de la tarde, y son las tres de la mañana y sigo pintando, y después quedo dos días de cama. Me absorbe, me posesiona, me hace mal.

**-Xul si elegía la pintura, por más que su interés era la astrología...**

-En realidad era una persona de una inquietud poco común. Porque él, de repente, inventó como un ajedrez astrológico, y del piano lo hizo pelota, sacó los dos teclados e hizo tres teclados, cada uno de un color. Siempre estaba inventando, un idioma...y de lo que uno hablaba se iba a la biblioteca. Tenía una salamandra muy linda, tomábamos el té alrededor de la salamandra, la pasábamos muy bien, conocimos gente interesantísima y otra no tanto. Algunos medios exóticos, siempre fue muy cordial, y sábado por medio las señoras llevaban comidas y comíamos todos juntos. Menos yo, a mí me decían Willie querido, Lita le decía a Xul “Xul querido”. Me malcriaban todas las señoras mayores. Pero Xul era exótico en su personalidad porque en realidad él hacía todo: las cortinas, las estanterías, la biblioteca, los marcos, los dibujitos. El estaba en permanente actividad, en un mundo realmente fantástico.

**-Y ahora como percibe que se lo está viendo a Xul Solar...**

-Bueno, en realidad Xul falleció sin que nadie le haya dado ni la hora y la obra quedó muerta y sepultada. Pero Lita, que era de mucho empeño y ella se puso la obra abajo del brazo, la llevó a las galerías y a nadie le interesó. Porque era un tipo de pintura poco corriente, a la gente a veces le gustan las cosas más convencionales, paisajes, figuras. Y lo que hacía Xul era tan distinto, tan original, y para algunos como si estuviera medio colifato, y muchos no le llevaban el apunte. Todos decían que original, que interesante, pero jamás le dieron cabida, las galerías no lo invitaron jamás. Pero Xul sabía que la obra de él, se lo decía a todos, "yo sé que mi obra no interesa, pero me parece tal vez..."- era más que afectuoso muy cordial, muy generoso y al mismo tiempo el destino lo determinó así. Porque su padre era un ingeniero y él nunca trabajó en su vida; jamás, en el sentido convencional de la palabra. No fue empleado, siempre estaba pintando, dibujando, o haciendo cualquier tipo de creatividad, era un creador innato, era como un ser privilegiado. Además vivía estudiando, idiomas, se perfeccionaba en el alemán, en sánscrito. Cosas tan difíciles...

**-Este último tiempo se le ha estado dando más publicidad...**

-Bueno, Lita, era muy empeñosa hasta que logró interesar a un señor, que está en la galería, que es un gran marchan, o comerciante, y vislumbró un mundo. Pero en función de la voluntad de Lita, perseguía a todo el mundo y no cuajaba, y de repente se transformó en una personalidad de una trascendencia impresionante. Ahí tengo todos los recortes del éxito que tuvo en muchas partes del mundo...

**-¿Cuánto tiempo hace de esto?**

-Y esto hará diez o doce años, porque antes no existía Xul.

**-Cuando Xul estaba vivo, ¿él intentaba de alguna forma vender las obras?**

-¡No!, yo creo que nunca vendió una, tal vez las regalaba. No era su ambición, es más, si por ejemplo, te enseñaba a hacer una carta astral, y le enseñabas a alguien, y ese alguien las vendía o buscaba hacerlas por interés económico era una ofensa espantosa. Era un ser tan desinteresado, generoso, excéntrico. Hasta hemos veraneado juntos. Pero era muy introvertido, era como un chico, grande pero como

una criatura, como un adolescente, tenía un candor de un chico de 15 años. Entonces Lita le decía, “bueno, te doy 10 centavos para el colectivo de ida, diez de vuelta, y 20 para un café”. Era tan desinteresado de la vida, y vestía de una manera tan sencilla, nunca se ponía elegante vestido. No tenía gustos burgueses, a veces comía pollo con dulce de leche, no tenía prejuicios, era no convencional en nada, no tenía prejuicios de nada y de nadie, fuera quien fuera. Y cuando alguien venía y le pedía ayuda a mí me daba impaciencia porque él se sentaba y explicaba. Como hemos trabajado mucho juntos...yo también estudié diseñador gráfico y diseñé varias revistas y una de ellas se llamaba Panorama de la Civilización Industrial, y le hemos pedido notas a Xul, que hizo notas re lindas. Son muy atractivas porque él todo lo que fuera de cierta originalidad siempre tenía una respuesta, un conocimiento...además hemos ido a muchas reuniones de gente amiga de Xul. Una familia, un matrimonio que uno tocaba el órgano y la mujer era una mística. Después hemos ido a reuniones que él dio conferencias, que eran no sé si no eran una secta religiosa, los basilio, o algo así. Y eran unos espiritistas, pero Xul no tenía prejuicios, todo le encantaba, le interesaba, y a nada criticaba. Tampoco una actitud peyorativa u ofensiva con la gente. Era un chico grande, generoso, era un placer hablar con él.

-Yo estoy haciendo un texto de Xul y ese mundo, porque también conocí a Borges a través de Xul, y estuve 17 años dictando la cátedra de Historia del arte en la biblioteca nacional con Borges, y los viernes muchas veces venía Xul y tomábamos un vermú con papitas, aceitunas. Y como cuento tantas anécdotas, me dicen que lo escriba. (nos muestra folletos, notas periodísticas, la nota que escribió Xul para la revista Panorama...sobre el mundo de los muñecos mecánicos, etc.)

#### **-Hay un libro de Patricia Artundo...**

-Una cosa es conocerlos personalmente y otra escribir cosas como esas catalanas que escribieron de Xul y al cultura precolombina, que le interesaría pero él no parte de ahí.

#### **-Se habla mucho de la amistad de Xul con Borges...**

-Sí, con Borges, sí pero como era muy intelectual, lo respetaba mucho, porque era muy delicado, se hacían grandes caminatas, y según decía Lita, Xul fue el creador del neocriollo y Borges tomó mucho del neocriollo. Era un comentario de Lita sobre Borges, que sabía pero que no era muy confiable esa relación, porque según Lita Borges tomó mucho del neocriollo. Porque Lita era muy celosa de todo el mundo, al

punto de que Xul cuando estuvo un poco delicado, Lita se encargó de mudarlo al Tigre, a Benavides. Y nosotros creemos, toda esa banda de amigos, que ella se encargó un poco de rodearlo de esas amistades. Ella era una castellana, muy grandota, tenía aspecto de campesina pero una voz añorada. Y yo como era tan ingenuo... todos quedamos un poco desolados de la situación de que de repente Lita, en combinación con Xul calculo, pero como era un poco mimado...

**-Y a usted haberlo conocido a Xul ¿lo influenció en su arte?**

-Bueno, en realidad yo aprendí mucho de él pero desde el punto de vista astrológico, después por lo demás... todo lo que él decía era un aprendizaje, era como un mono sabio, cualquier tema que uno hablase sabía.

**-¿Y de pintura no daba clases?**

-No, absolutamente nada.

**-¿Por eso es que dicen que no hay seguidores de Xul?**

-No, no existen porque nunca dio una clase. Yo creo que le importaba tres pitos que lo reconocan como artista. Lita fue la que vio un filón interesante. Pero eso pasa bastante. Y ahora la obra de Xul, fue gracias a Lita que adquirió una fuerza monumental.

**-¿Y cuánto hay de certero en que sus cuadros tienen un mensaje a comunicar a la sociedad, de amor?**

-En realidad su sueño siempre fue el de crear el Pan Club. Nos hablaba "y por que no nos reunimos, no lo hacemos". Pero nunca se concretaba, que fuéramos todos amigos, era un postulado filosófico muy místico, pero siempre dentro de ese mundo que nadie le creía, un mundo casi subjetivo, abstracto.

**-¿Era un utopista?**

-En el buen sentido de la palabra sí. No era su vida una utopía, era una realidad, pero para él, para lo que él creía de él mismo. Y Algunos poquitos que estábamos cerca. Ni

los artistas, ni los periodistas, ni el público en general, porque a Xul Solar no lo conocía nadie.

**-Tal vez esto de que sería conocido en el año 2000 puede tener que ver con que exista un crecimiento espiritual en la sociedad si se quiere...**

-Digamos que el mundo cambió mucho, incluso la pintura figurativa se cayó un poco, se entró en una pintura más abstracta, más surrealista, más subjetiva. Él era un avanzado en el pensamiento, él decía que era catrónico, y todos nos reíamos. Era como que nadie le daba demasiada fe a lo que él decía.

**-Hay diferencia entre ser un esotérico y un místico...**

-El en realidad era todo eso, yo digo porque además siempre que teníamos situaciones de amistades o gente que estaba enferma,... una vez un amigo muy prestigioso hizo un viaje y se hundió en barco, y estuvimos mucho tiempo tomándonos de la manos como una meditación y todos nos sumábamos porque Xul lo hacía con tanto respeto que lo hacías lo creyeras o no lo creyeras. Xul sentía profundamente. Adoraba las distintas culturas, todas las religiones, sabía de lo que se te antoje.

**-También dicen que conoció a Crowley...**

-Sí, como conocer conocía a tantas personas, era interminable, iba por la calle y saludaba a todos. Uno no puede descalificar, cada uno tiene una visión particular. Una cosa es recopilar y otra cosa es haberlo vivido y conocido.

**-Con respecto a la recepción del arte, hay quienes sostienen que para entender a Xul se tiene que tener un conocimiento. ¿Coincide?**

-Hay artistas que son fabulosos y no son tan instruidos y tan cultos. La apreciación de una obra de arte es una sensación del sentimiento. No hay que ser ilustrado ni erudito, es el sentimiento que uno tiene frente a una obra o no. El sentimiento está más allá del pensamiento, uno puede analizar una obra de arte de forma técnica.

**-Nuestra idea es que si tratas de explicar a Xul se pierde justamente esa mística...**

-Es que a un artista no podés explicarlo, una obra de arte no se explica. La sentís o no la sentís. Salvo que sea un artista muy técnico, como en la época de Leonardo da Vinci, anda a explicar Mona Lisa.

**-¿Entonces qué vendría a ser la crítica de arte?**

-Bueno, la crítica de arte es una capacitación de un conocimiento general que uno puede absorber, explicar, y hay también muchos ismos, como el clacisismo. En mis clases mostraba también desde las pinturas rupestres. Porque hay pensamientos o expresiones literarias que no superan las visuales. Creo que la obra de arte esta más allá de una explicación técnica.

**-¿Puede ser que haya en Xul una intención de llegar este mensaje esotérico a la gente?**

-Desde mi punto de vista creo que sí. El mismo decía la representación de sus obras no son las de caballete, era un pensamiento derivado de una carta astrológica de fulano o mengano, sus pinturas estaban basadas en la representación visual de la persona X y de las visiones también.

**-El reescribe los 64 hexagramas del I Ching con las visiones...**

-Sí porque el estudió también todas las dinastías.... Tenía un conocimiento muy grande, porque era un estudioso. Por eso ha llegado a las conclusiones tan particulares de las religiones, para él ninguna era descartable.

**-Leímos que la carta astral servía también para que cada persona vea qué religión era la más compatible para su personalidad**

-Xul decía que las cartas astrales, los signos, las estrellas se inclinan pero no obligan. Las personalidades de uno pueden transgredir los astros, modificarlos. Por eso esta también el sentir y el pensamiento de cada uno, que podemos modificar, empeorar o mejorar.

**-Sería conocer las cuestiones de la personalidad para conocer estas inclinaciones...**

-La carta esta dividida en varias casas, la uno la dos la tres...y cada casa corresponde a una determinada característica, pero luego esos signos, de acuerdo a la ecuación que uno va sacando a través de las transcripciones del observatorio de Greenwich uno sale con un determinado por ciento de graduación, entonces se forman cuadraturas conjunciones. Y todo eso una vez que está dibujado de acuerdo a esa catalogación numérica de porcentuales, cuando hay coincidencias en los porcentuales, una vez que está terminada la carta astral hay que interpretarla, que es lo más difícil. Yo tenía una amiga que aprendió a hacer cartas y empezó a vivir de eso escribiendo en una revista.

**-¿Usted sabe de donde le venía ese interés astrológico a Xul?**

-No, nunca lo supe, porque vivió muchos años en Europa y vino muy interesado. Como siempre fue un curioso del mundo esotérico, fue descubriendo todos los estudios que hizo a través de la cultura, porque los mayas tenían, los egipcios tenían, y Xul estudió esas culturas e hizo su ecuación propia.

**-Por lo que vimos Steiner también escribió sobre varios temas...**

-Pero él era un científico y Xul no, era un esotérico, un místico. Steiner parte de un pensamiento científico, y Xul entiende sobre la observación sobre los científicos de todas las épocas, hay unas diferencias de tiempos y siglos, pero para Xul todo era un análisis de comparación. Yo nunca le pregunté, tampoco me animaba a preguntarle.

**-Puede ser que en los '60 hubo todo un reflote de lo esotérico, y eso no era visto tan raro...**

-Puede ser, lo que pasa es que los '60 fue una época de destape, de los hippies, todos se iban a la India, y se transformó el mundo en una fórmula de investigación de mundo no convencionales. Yo soy de una familia muy católica, pero eso no quiere decir nada, yo estoy harta. Mi hermano siempre me llevaba al colegio que teníamos misa y yo gritaba hasta que la convencí. Algo dentro de mí había, pero hacia todo ese mundo que imagine, me creó una mística subjetiva. A mí me encantaba hacer los pesebres, incluso hacia toda la ciudad de Jerusalén. Parece que todos tenemos algo adentro que nos toca. Eso me creó un mundo místico, religioso, íntimo, pero que en realidad no es excluyente.



- Hay artistas en Argentina que hicieron Tarots de ceda, textiles (...) Yo me pregunté si en Argentina había o no artistas contemporáneos que siguieran esa tradición, y me encontré con que había cinco. Está Claudia Melo que hizo un tarot con arte digital; Gabriel Grün que también sabe bastante hizo un tarot en dibujo; Bárbara Steimberg también en digital; después Diedo Perrota que trabaja mucho con el tema de lotería, con una iconografía que tiene mucho que ver con la adivinación; bueno y Dani Dan que es un chico muy joven pero que hizo el Tarot especialmente para esta exposición. Y hablé con la Fundación Pan club para que nos preste un Tarot para mostrarlo pero bueno, al final no se pudo concretar porque lo prestaron no se qué pitos y flautas...

Y después cuando se hizo la muestra de Xul Solar yo hice lo que el Malva llama un cara a cara que hacen los críticos de arte y lo hice con el Tarot de él básicamente. Tiene dos versiones de Tarot.

### **-¿La particularidad del de Xul es que es astrológico?**

Claro, el tarot de Xul es astrológico y tiene también algo de la Cábala judía.  
(Saca de un cajón mazos de Tarots de distintos artistas. El de Dalí, pero no el de Xul).

### **-Vos en un artículo afirmas que Xul no fue comprendido debido a las corrientes científicas y a las corrientes religiosas conservadoras. ¿Hoy es comprendido?**

Mmm...Digamos, hay más instrumentos al alcance de la mano para que uno pueda llegar a entenderlo. De cualquier forma el pensamiento simbólico, que es el pensamiento que a mi me interesa, el pensamiento de los arquetipos, el Tarot, es toda una línea de pensamiento de Jung, en donde aún hay por cierto foros de intelectuales que lo siguen considerando superstición. Entonces el que no quiera entender no va a entender. El que quiera entender que el pensamiento simbólico es superstición...pensará que es superstición.

Yo a diferencia de muchos momentos creo que hay más información, más bibliografía. Por ejemplo un caso semejante pasa con Mondrián. En la década del ochenta Mondrián se estudiaba con pintor geométrico. Cuando Mondrián adhirió a la Teosofía, tenés que ir a la Teosofía...

Hoy uno entra a Google y tenes más información. Antes la información estaba en las bibliotecas. De hecho el acceso a la información más masivo es un de las características de nuestra época...Bueno Xul dijo que él iba a ser comprendido cien años después...

**-En el año 2000...Nosotras nos preguntábamos ¿Qué implica que sea comprendido? ¿Qué sea masivo?**

Masivo no, es difícil que el arte sea masivo. Ni en Xul Solar ni nadie. Ni siquiera Dalí es masivo, por tirarte un nombre muy mediático. Pero digamos que dentro de un grupo de gente que se interesa por el arte, te digo porque yo doy clases en la Universidad del cine que sigue cierta línea de pensamiento y van chicos de veinte años que les interesa el arte. Hay algunos que están fascinados de la vida...ayer me pasó, que yo di Duchamp desde el punto de vista alquímico, y había uno que estaba así como fascinado y había una chica uruguaya que estaba en un colegio de Rudolf Steiner, entonces sabían de lo que estaba hablando. No podían creer que un profesor en la Universidad les estuviera hablando desde esa línea de pensamiento. Y hay otros que les costaba y te estoy hablando de una generación de chicos de veinte años. Un chico de veinte años es más open mind, es más abierto de cabeza.

**-Nos llamó la atención que Lopez Anaya haya dicho que el I Ching no le sirvió de nada.**

-Bueno Lopez hizo un gran esfuerzo por entender a Xul y creo que hay que reconocerlo. Porque es de la vieja escuela. O sea, para mi Xul es un iniciado que hace arte.

**-¿Xul tiene una intención de transmitir el ocultismo a través del arte?**

Para mi es eso. En un momento me di cuenta que me pasa eso en mis clases también. Te lo digo porque yo leí el I Ching, hice retiros budistas, retiros benedictinos, no se mucho de astrología pero me hice mis cartas, mis revoluciones, leí bastante de Tarot, muchísimo de alquimia, dirigí la tesis de una chica muy muy buena sobre arte y alquimia...bueno, trabajé mucho en esa línea de pensamiento. En un momento me di cuenta que el arte no me interesaba más. Pero digamos tengo una formación universitaria dura. Soy Licenciado en Historia del arte, tengo un posgrado en gestión cultural, di clases en la Universidad de Nueva York, en la Universidad de Buenos

Aires, soy titular concursado de una Universidad Nacional, doy clases en la Universidad del Cine hace diez años, soy director de tesis...que se yo. Digamos, para el mundo académico soy una persona relativamente seria y eso es lo que me permite a mí hablar de estas cosas.

Y hay otra gente que está alineada a esta línea de pensamiento que les parece fascinante que haya una persona en una institución como la universidad que de esto. Pero a mi no me parece raro ni extraordinario hacerlo. Yo lo creo y doy esto desde el lugar de la creencia y el convencimiento.

Xul me parece riquísimo. Hay un terreno que yo no exploré a fondo que es la cábala judía. Pero hay una cantidad de cosas que tienen una estructura que para mi son como obvias, que se entienden claramente, yo porque estoy alineado detrás del símbolo.

Y hay otra gente que no, que lo emparenta con Paul Klee, por ejemplo. Está bien, y Paul también era un iniciado. Y está todo bien, si la gente lo quiere ver como arte que lo vea como arte.

**-Fuimos viendo que lo que parecía una particularidad en Xul, es más común. Están Mondrian, Malevich...**

En ese momento las vanguardias son Mondrian, Malevich con el suprematismo que había leído Oupensky, conocía al Swami Vivecananda que fue el que introdujo el yoga a través de Rusia, Madame Blavatsky en el caso de Mondrian que adhirió a la Teosofía.

**-Y Xul**

¿Xul Solar conocía a Madame B? Ah! Sí, tenes razón. Porque en la biblioteca había. Y bueno, en la segunda mitad del siglo esto se continúa con otros artistas Ives Klain, Manson en Europa...eran místicos. Pero fueron opacados por la máquina mediática de la estructura económica de los Estados Unidos, pero sino son continuadores. Y hoy en día también hay artistas contemporáneos que desde un punto u otro son continuadores de esa línea.

Lo que pasa es que primero, el arte no es masivo ni arrastra multitudes ni mucho menos. Segundo, dentro de la pequeña multitud que arrastra el arte, hay muchos que están atraídos por el falso glamour del arte, los precios de los remates, la idea exótica de los artistas, entonces la parte simbólica o de crecimiento o evolución espiritual no es muy visible.

### **-¿Hay una intención de que el arte sea para unos pocos?**

Eso es porque el arte es para unos pocos de la misma manera que el fútbol o el baseball es para unos pocos. O sea, esto es así, si yo te llevo a ver un partido de baseball, o de fútbol americano, si vos no entendés el código no entendés el juego. Si no entendés las reglas, no entendés el juego. Con el arte pasa lo mismo, si vos no entendés la regla no entendés el juego.

Otra cosa, vos le preguntás a cualquier tipo que le guste el fútbol quién fue Pelé y sabe, o sea que un poco de historia del fútbol sabe, y saben donde quedan las canchas, con el arte es lo mismo. Al que le interesa se va a preocupar por saber dónde quedan los museos. Para mí el arte no es una cuestión de elite, es una cuestión de interés. Cualquiera puede llegar al arte, si quiere.

### **-Vos formaste parte de Art and trust...que tiene que ver con que el arte plástico llegue a más gente**

Hoy tengo una reunión justamente con ellos. Lo que están haciendo ellos es aprovechar los medios de la publicidad masiva urbana para poner imágenes de arte. Es como que haya mayor presencia del arte en la vida cotidiana.

Por ejemplo no hay programas de televisión dedicados al arte, ahora salió uno de Lalo Mir que se llama la vida es arte.

Yo tengo mis reparos con canal A porque banaliza mucho el arte. Yo conozco a la productora ejecutiva de canal A, trabajó conmigo en la revista La maga, (...) y ella decía bueno el arte es divertido, hay que des-sacralizarlo. Yo que casi me ...Porque el nacimiento del arte está de la mano con lo sagrado, o sea el arte es sagrado. A partir del renacimiento se hizo bello, desde ahí se modificó todo. Lo que pasa es que está malentendido todo, sacralizado no quiere decir hoy en día hacerlo sagrado. Sacralizado quiere decir acartonado. Entonces esta gente que conduce los medios de comunicación masiva lo que quieren es des-sacralizar el arte, entonces a quién agarran a Marta Minujin que dice arte, arte, se hace la loca, se disfraza, les hacen hacer pelotudeces a los artistas en la calle para decir que están más cerca del pueblo, a mí no me parece que sea así. Me parece una banalización, una vulgarización, y una falsa democratización del arte. Me parece que no va por ahí. Me parece que no es una cuestión de elite, me parece que es una voluntad de refinamiento espiritual. Arriesgarse a través de cualquier tipo de arte, de la literatura, de las religiones y de la

ciencia y el deporte también. Creo que hay deportistas que logran situaciones de totalidad, que cruza la línea, la gente que corre por ejemplo. Corre, corre, corre, y llega un momento que...correr es como meditar. Hacer un movimiento repetitivo una y otra vez, llega un momento en donde la conciencia se altera y aparece una disolución del yo como dicen las religiones. Me parece que hay varios caminos.

Para mí el arte es un instrumento de evolución espiritual, es la definición que yo doy del arte. Para mí el arte es un instrumento de reunión con lo sagrado, ya que nació siendo sagrado.

### **-¿El arte expresa la interioridad del artista?**

Es muy difícil decir si expresa la interioridad del artista. Porque hay tantas clases de arte como...entendes?

Hay arte que es decorativo, hay arte que hace la gente para pasar el tiempo, y hay arte como operación mecánica. Yo lo tomo desde el punto de vista alquímico, o sea si yo hago algo afuera, sea una torta un jardín...algo que sea transformación de la materia, y me transforma a mí, eso se llama en alquimia una transmutación. Y si yo hago afuera y no me transforma hago una operación mecánica. Hay gente que quiere pintar para ganar plata, y hay gente que quiere pintar porque quiere hacer terapia, y en ese sentido está bien...a mí no me parece mal. El espectador es el que detecta qué tipo de arte le interesa.

### **-¿Y la función del arte?**

Bueno es lo que te acabo de decir, hay tantas funciones como personajes hay en el mundo.

Yo me acuerdo que di un curso especial sobre mandalas, cómo aparecían los mandalas en el arte contemporáneo. Di un ejemplo de mandala de catedral gótica, y mandalas que hizo un artista en los ochenta con palanganas, compoteras, plásticos, elementos muy "kitsch" digamos, todas en formas mandálicas. El artista se había enfermado de HIV, que en ese momento era una enfermedad mortal, y esto le servía a él como forma mandálica para reestablecer una armonía rota, y para prepararse en un lenguaje simbólico, a volver a la patria celestial, en términos más duros para morir. Y eso le sirvió para una buena muerte.

La gente no podía creer que yo ponga al lado de una catedral gótica una palangana de plástico. Bueno pero es uno el que jerarquiza, que el gótico vale más que el otro. Pero en realidad la catedral gótica la hicieron hombres espirituales, donde había un

consenso de espiritualidad que ya no hay. Entonces el arte hasta la edad media fue sagrado, a partir del Renacimiento ya no fue más sagrado. Aparecieron los príncipes, el poder temporal, el Papa en lugar de ser un líder espiritual se convirtió en un príncipe. Entonces digamos que en el Renacimiento se pudrió todo. Ahí la función del arte fue otra, enaltecer el poder temporal, proteger al príncipe, fue variando y me parece que hay que respetar eso.

Se convertía en estético cuando antes el arte era bello sólo si contribuía a restaurar la armonía del hombre con el universo. Esto pasa en el arte precolombino de una forma maravillosa. El arte servía para religar, y de ahí la palabra religión, al hombre con el cosmos, con el universo, con la Pacha, con Gea, con el Tao, como se llame según la época o la cultura.

### **-¿Cuándo se hacen reconocidos los artistas?**

Hay ciertos factores de legitimación que forman parte del epifenómeno (lo que está alrededor del arte). (...)

A la gente le cuesta pensar que una papa conectada con electrodos es una obra de arte.

Alrededor del artista está el crítico de arte, el museo, la galería de arte, el mercado de arte, las revistas de arte, los catálogos de arte que son los diferentes factores de legitimación. Y dentro de esos circuitos de legitimación también hay subcircuitos. O sea, no es lo mismo que un artista triunfe en el mercado que triunfe en el ámbito académico, por ejemplo. A veces puede suceder que haya un muy buen vendedor pero que no sea reconocido por la crítica de arte, o al revés como Gripo que es muy reconocido por la crítica de arte y es muy difícil en el mercado.

### **-Nosotras nos preguntábamos si Xul no era reconocido, si ahora lo es...¿De qué depende?**

Bueno eso es lo que se llama la fortuna crítica. A todos nos pasa que vamos creciendo y vamos reconociendo cosas que antes no. Si trasladas el inconciente personal al inconciente colectivo pasa lo mismo con la sociedad y el arte. La típica es la relación con los padres, uno a medida que va creciendo los ve de forma distinta. O uno cuando es chico no necesariamente le siguen gustando las mismas cosas después. A la humanidad con el arte le pasa lo mismo.

### **-Muchos críticos afirman que Xul era un adelantado...**

Y puede ser en un punto sí. También sucede por ejemplo con el arte de las mujeres, o sea por qué las mujeres fueron reconocidas en la década del 70 y del 80. Y bueno porque en ese momento, si quieres una explicación técnica, surgieron los estudios de la mujer, los estudios de género y las mujeres empezaron a leer historia del arte y dijeron cómo que no hay mujeres en la historia del arte, ¿fueron barridas?

Y después desde el punto de vista de la evolución espiritual de la humanidad fue necesario acentuar las diferencias para que nos demos cuenta que en el fondo somos todos seres humanos. Te digo porque a partir de los estudios de la mujer aparecieron los estudios de raza, de multiculturalismo, etc.

Entonces bueno, a mí me parece lógico que la humanidad reconozca su pasado en diferentes momentos.

En estos momentos el mercado domina porque estamos todos bajo un gran paraguas de producción y consumo capitalista. El arte pasó a primer plano en los diarios cuando batió precios record en los remates internacionales. Eso para mí no está mal, es una forma de entrar al arte. Para mucha gente el arte es inversión y otra que les gusta y no piensan en la inversión. Entonces los valores para legitimar el arte cambian siempre y siempre desde diferentes subgrupos. Para mí el reconocimiento tiene que ver con quién te reconoce.

### **-Volviendo a Xul, vos lo relacionas con Bauys...**

Bauys es como la contra figura o la figura complementaria de Andy Warhol en la posguerra. De la posguerra en adelante los movimientos importantes del arte son estadounidenses, el pop, la performance, el land art. Europa sigue produciendo artistas y corrientes estéticas, lo que pasa es que fueron anulados por la industria cultural de los yanquis.

Uno de los personajes de la Alemania de posguerra es Joseph Bauys. Él entendía al arte claramente como un proceso de transformación espiritual y al artista como un chamán.

Es muy difícil porque la transmisión del pensamiento simbólico se da de maestro a discípulo de forma oral. Bauys decía que dar clases era escultura social, que despertaba la conciencia de la gente, cosa que yo creo al pie de la letra.

La muestra que hubo de Bauys acá eran dibujos inmundos, y claro a nadie le interesó a mí tampoco. ¿Por qué? Por que la gracia de Bauys era él. Yo les cuento a los chicos (alumnos de la Universidad del cine) dos performance de él: "Como explicarle arte a una liebre muerta" y "El encuentro con el coyote", en donde yo les cuento que hubo un

artista alemán que se encerró con un coyote en una galería de arte en Nueva York. Después les explico que en realidad lo que buscaba Bauys era el despertar de la conciencia y el encuentro con la parte intuitiva de todos nosotros que se opaca con la racionalidad. Y “Cómo explicarle el arte a una liebre muerta” es tal cual, él decía que es más fácil explicarle el arte a una liebre muerta que a un hombre con su empecinado racionalismo. Entonces el racionalismo opaca, clausura el conocimiento intuitivo que todos tenemos y que para mí es maravilloso.

A mí Bauys me parece un tipo súper interesante y muy difícil de explicar, pasa lo mismo que Xul Solar, cuando yo estudiaba no había bibliografía ni en inglés, ni en español ni el alemán, nada pero nada. Y la poca bibliografía que había decía hay un loquito que se encierra con un coyote en una galería. No hablaba del despertar de la conciencia. El despertar de la conciencia es uno de los pasos que tiene que hacer el hombre en la vida aunque sea una vez. Si después la querés seguir despertando ya es una decisión de él. La verdad es que es mucho más fácil vivir cumpliendo los mandaos familiares, sociales, culturales, no hay nada que decidir...es menos doloroso en un punto.

### **-¿Se entiende mejor a un artista descifrando los símbolos o prima la intuición primera?**

Para mí son dos niveles de la recepción de la obra de arte. El primero es el intuitivo, cuando decís wow qué me pasa que esto me emociona. Con la música es más fácil, te hace vibrar el cuerpo, porque el cuerpo de última es el cuerpo físico también. Hay un cuerpo sutil y hay un cuerpo físico. La segunda es empezar a investigar, bueno quién es este tipo, qué hizo, por qué hizo esto. A mí me pasó por ejemplo con los minimalistas. La primera vez que vi arte minimalista se me partió la cabeza. A mí ya no me gustaba nada, porque estaba viendo lo que me dijeron que era arte pero no era lo que me gustaba a mí. Entonces con los minimalistas entré al budismo zen. Después no me bastaba con la lectura y necesitaba la experiencia...

### **-A hacer zazen...**

A hacer zazen, hice la experiencia, empecé un retiro. ¿Y por qué fue? Por el arte. Por los minimalistas que hicieron una superficie azul, nada más. A mí eso me emocionaba. Se trata de aprender qué es lo que me emociona a mí, independientemente de lo que me enseñaron que me debe emocionar. (...) En general la gente no se escucha, escucha la receta de cómo hay que emocionarse. Es



que es más difícil, porque estás perdido. Es como ir a una ciudad en donde no te dan el mapa, lo tenés que descubrir solo.

**-No me quedó claro lo que vos afirmás acerca de Xul: que descreía de las vanguardias, a partir de la frase “toda novedad me parece un arcaísmo”...**

Me encantó decirlo, es como la idea de los arquetipos jungianos. Los arquetipos son imágenes madres que aparecen en el inconsciente del hombre cada vez que uno lo necesite. En realidad uno cree que es nuevo. Lo que pasa es que la gente no se conecta con esa cosa tan arcaica, se conecta con la novedad. Y siguiendo la frase “toda novedad es un arcaísmo”, en realidad todo lo nuevo ya estaba, lo que pasa es que uno cree que es nuevo.

**-Lo que me generaba confusión es que Xul estaba todo el tiempo generando cosas nuevas. Además sabemos que una de las primeras cosas que compra Xul ni bien llega a Europa es el Jinete azul, y eso es lo que me generaba una contradicción...**

No, pero por qué contradicción. O sea, a él le tocó un momento histórico de gran cambio en los movimientos artísticos, muy importantes él se acercó a ellos, era abierto. Era nuevo desde la forma pero no del contenido, en la apariencia y no en la esencia.

Como dice el dicho, no hay nada nuevo bajo el sol. Uno cree que es nuevo porque desconoce lo anterior.

-Es interesante lo de la Panlingua, que se puede asemejar al esperanto que de nuevo tiene que ver con la frase de Xul (toda novedad es un arcaísmo). ¿Sabes lo que es la Panlingua? Es lo que los alemanes llaman “Ursprache”. “Ur” quiere decir lo que es primero, y “prache” quiere decir lengua. Es la lengua de los ángeles, la lengua que se hablaba antes de la construcción de la torre de Babel. Era una lengua que hablaba todo el mundo y que todo el mundo se entendía. Es el lenguaje del amor. Es el lenguaje que elimina la palabra, que confunde todo el tiempo. Era una lengua que no estaba codificada. Después vino la convención.

Es lo que decía Levy Strauss, uno es hablado por el lenguaje.

**-¿Xul Solar fue un artista complejo?**

-Lo complicado de Xul es toda la trama que hay detrás de sus conocimientos esotéricos. Si ustedes toman a Petorutti, él se plantea un tema de comunicación pero desde una estructura audiovisual, desde el lenguaje de época, cierta problemática...en cambio en Xul se mezclan mil cosas.

**-¿Cómo llegaste a la obra de Xul?**

-Yo hice una curaduría de una muestra de Xul en el año 1968 en el museo de La Plata (del cual yo fui director). Yo llegué a la vida de Xul por el poeta Jorge Calveti, que vivía en La Plata también. Y conversando con él un día en el tren, me comentó que era muy amigo de Micaela Cádenas, porque él había sido amigo de Xul y la conocía. Entonces, me comentó la posibilidad de hacer algo con Xul, alguna exposición, me propuso presentarme. La cuestión es que un día habló con Micaela Cádenas, fui a la casa de XUL; Y me dice Calveti “pero, ella te va a poder mostrar muchas cosas que no vas a entender, lo tenés que ver a Borges”. Yo lo pensé muy difícil, tenía mucho temor de que estuviera muy ocupado, y Borges me dijo “todo el mundo cree que estoy muy ocupado y ninguno me invita para nada”, en ese momento Borges tenía la edad que yo tengo ahora exactamente. Hay una foto en el libro que estoy yo con Borges, lo estoy presentando en la conferencia que dio (que la transcribí en grabador y se la llevé y la corregimos). En esa época vivía con su primer mujer, una platense. Esa fue una trama que le hizo la mamá de Borges, lo hizo casar, porque él estaba en el secundario en el `68/`69 y lo quería hacer casar, hasta que un día Borges llegó a la casa quiso abrir la puerta y estaba con llave, la mujer no lo dejó entrar, lo echó y le sacó la biblioteca, por lo cual Borges no podía trabajar. Después llegaron a un acuerdo de delegarle algunos derechos de autor para que le devolviera la biblioteca.

**-¿Qué nos puede decir de Xul?**

-Yo, estudiando los escritos de Xul, encontré que Xul se quedaba en Buenos Aires en los veranos, Micaela se iba a Córdoba con unas amigas a una hostería, y se escribían cartas. ¡Xul y su mujer se escribían cartas en neocriollo! Cosa que fue elaborando a lo largo de muchos años. No nació de un día para el otro.

Una cosa que me dijo Borges fue que “trate de ver una cantidad de cuadernos con los que Xul pensaba hacer un libro que se llaman ‘sansignos’”, que no me lo dejaron leer porque hasta el 2000 no se podían leer. Pero fui el primero en leerlo en el 2000. Pero por casualidad, porque empecé el libro en 1968, y después volví en el 2000 por otra cosa distinta, caigo ahí, y pude leerlos. Eso fue lo que nos ayudó a entender el idioma. Porque son las visiones que él las rescribió varias veces, y como las escribía con años de diferencia están las diferencias y avances del idioma. Entonces seguíamos el léxico del primero al último.

Hay un catálogo, hablando de esto, que es una exposición que se hizo en Londres que se llama “La arquitectura pintada de Xul”, es un catálogo bastante grande donde hay un texto en inglés sobre la arquitectura. Xul trabajó en distintas épocas sobre arquitectura, tuvo una primera etapa que fue muy importante por la época en que las hizo, que corresponde exactamente con la arquitectura *utópica*, de los expresionistas alemanes, coincide notablemente, después deja la arquitectura y después vuelve cuando se compra la casa en el Tigre, que hace los proyectos del Delta. La casa todavía existe allí, es propiedad de la Fundación, él compró esa casa para pasar unos días y se quedaba semanas a veces. Ahí murió, Micaela estaba con él cuidándolo, y ella se fue un rato y cuando volvió lo encontró muerto con un rosario tallado por él entre sus manos. Él era muy artesano. Xul había hecho una especie de títere, un esqueleto, el teatro de títeres era parte de su obra. El teatro astrológico, también.

### **-¿Qué es lo más característico en la obra de Solar?**

-Yo creo que la astrología es *todo* lo que ordena todos los sistemas que él utiliza. La astrología es el sistema que domina y ordena. Las religiones pueden ser muchas, pero lo que lo ordena es lo astrológico. Él hacía cartas natales a todos los amigos que iban a la casa.

-¿Saben cómo conoció a la mujer? Resulta que la llevó a las reuniones de los viernes de la casa de Xul, donde iban escritores, algunos artistas, Jorge Calveti, el mismo que me llevó a mí a la casa de ella. La llevó para que conociera porque le gustaba la literatura, y Xul con un acto de gentileza como hacía siempre, le pidió que le deje sus datos en una libretita para hacerle la carta natal. Él le hizo la carta natal, y ella volvió una semana después y le dijo que se tenían que casar. Pasaron varios años y se casaron. Ella se convirtió en una especie de fiel guardadora de todo lo de él. Yo encontré guardadas hasta las recetas médicas, y hasta la boleta de las medicinas que compraba. Todo guardado en carpetas. Recortes de diarios, de revistas, las

cartas...todo. Cartas con sus amigas ricas, que tenía por ahí, Xul era muy mujeriego. Yo traté mucha gente de mi edad que lo conoció (porque yo lo llegué a verlo pocas veces no como a Petorutti que fui muy amigo).

### **¿Usted diría que Xul es un artista “conocido”?**

-Sí...los artistas son conocidos siempre. En el mundo del arte. Digamos que no existe el desconocido. No hay tal cosa. Puede ser que para el público que no le interesa el arte y que no va a exposiciones hay desconocidos, pero para el que le interesa el arte no hay desconocido. Se los conoce de entrada. Eso del artista desconocido no existe. Había cierto prejuicio con algunos artistas, pero todo el mundo lo conocía. Yo les voy a contar una anécdota: cuando empecé la escuela primaria, iba a la escuela que está exactamente en la vereda de enfrente de la casa de Xul. Mi padre me acompañaba y me decía “ahí es la casa de Xul”, lo conocía de siempre, era menor.

-Yo creo que no es que no era conocido, pero puede ser que no era *considerado*, que no es lo mismo que ser desconocido. No era considerado un MAL artista, nunca. Era un *raro*: un no adaptado al modelo de vida del artista profesional.

Yo recuerdo la frase de Xul: “A lo que le tengo más miedo es a convertirme en un artista profesional”. Era una frase provocativa, a Xul le gustaba jugar con eso.

### **-¿Cuándo un pintor es “conocido”?**

-Los pintores son conocidos primero en su medio, después entre los artistas típicos, después entre los coleccionistas, se va sumando cierto núcleo al cual se va transmitiendo lo que se dice de él, *y son muy pocos los que llegan al público en general.*

El arte funciona dentro de un núcleo, que es muy poco lo que se sabe afuera. Es horrible pero es así. Los que adquieren dimensión pública son por otros medios (por ejemplo, Mondrian se hizo conocido por ser sus cuadros escenografía de un desfile de moda)

**-Es raro porque el mensaje en Xul es lo universal, pero su difusión es muy poca.**

-Es así. Están hablando de arte, que tiene un funcionamiento *particular*. El funcionamiento del arte es reducido. Tiene un efecto retardado, que llega a más gente a través de una difusión de segundo orden: de la decoración, de la arquitectura, del diseño de objetos. La difusión del arte NO ES MASIVA.

¿Cuánta gente ve una exposición? Si es un éxito, 10 personas por día. ¿Cuánta gente lee un libro mío? La primera edición, la leyeron 2000. La segunda, 5000. La tercera edición, la de ahora, ya se vendieron 14.000. Habría que escribir como Pignia. O ser Perez Cellis (“el Pignia de la pintura”).

### **-¿Eso pasa solo en Argentina?**

-No, en todo el mundo. Sucede que los circuitos pueden parecer más grandes, por ejemplo en Londres, porque hay un mercado grande. Pero la cantidad de gente que *conoce* es poca...

Con Xul, pasó que cuando volvieron de Europa junto a Petorutti, llegaron a Buenos Aires cuando todavía se estaba en el “impresionismo periférico”, muy distante del golpe de las vanguardias europeas. Xul y Petorutti se conocieron en Florencia, pasaron años de hambre juntos, Xul vivió en el taller de Petorutti

### **-¿Xul era un vanguardista?**

La vanguardia empieza con Manet, en 1864, es el arte que se torna renovador. Ya acá Fader seguía en un impresionismo alemán, cercano francés (aunque todo lo que no es francés no es impresionismo: son versiones locales) Fader acá era lo moderno, hizo sus exposiciones en 1906. Salvo Gomez Cornet (similar a Bodigliani), muy maltratado por los diarios, pero que destruyó todas sus pinturas y siempre se dijo que no se sabía lo que hacía. Acá aparecen Petorutti y Xul en 1924, no exponen juntos.

-Micaela Cadenas odiaba a Petorutti (lo acusaba de que cuando llegaron juntos Petorutti expuso solo y lo dejó a Xul) Pero es un invento de ella...Nunca hubo un problema entre ellos. Sólo que encararon de modo distinto sus carreras: *Xul no estaba preparado para ser un pintor profesional*. El primer cuadro se lo vendió en el año '32 a La Plata, el segundo a Borges (y le regaló otro).

También es importante el tipo de obra que hizo Xul. La obra de arte produce en el espectador una interpretación. Interpretar es reconocer que hay una estructura plástica determinada. (Petorutti hace naturalezas muertas planas, es una naturaleza visual clasificable) Pero Xul tenía una cantidad de claves que están en la literatura esotérica. A Xul se lo interpretó siempre desde el punto de vista formalista de la época.

**-Desde la historia del arte, ¿qué elementos le parece que Xul retoma de otros artistas?**

-Xul Tiene elementos en los cuales se funda: en las visiones, en las lecturas de los autores que leía. Literatura esotérica, que en esa época estaba muy de moda, no era algo raro, la cultura desde el siglo 19 está interesada por lo esotérico. Una de sus pinturas se llama "LOS NAVI", que en hebreo quiere decir profetas, es un grupo joven que encuentra un lenguaje simbolista, estaban metidos en la orden de los rosacruces. Se empieza a aceptar el esoterismo porque comenzaba a agotarse el positivismo francés de la época. (Por eso el éxito de M. Blabatsky, Steiner)

Xul seguramente antes de viajar a Europa ya los conocía (por su biblioteca se comprueba). Xul adhiere a una concepción filosófica la mirada por el mundo incluida de esoterismo. *En lo que se diferencia Xul es que las usa a todas las escuelas esotéricas juntas.* Xul es figurativo, aunque pinta visiones son figuras definidas.

**-¿Se podría comparar a Xul con otro artista?**

-Xul sólo puede comparar sólo con el arte de Kupka. Pero ojo, Xul no era tan raro!! No hay que creer que la gente es única y saca las cosas de la nada. En todos estos artistas lo que existe es una UTOPIA, el arte como utopía. Intentar transformar al mundo con el arte. *La diferencia de Xul es que ordena un mundo de saberes esotéricos sobre la base de la astrología. Lo que tampoco aparece en otros pintores es que Xul intenta transformar al mundo no con la belleza de su arte sino con la forma en que comunicaba su mensaje, cambiar al mundo cambiando al hombre.* Algunos artistas pensaban que para cambiar al mundo había que cambiar el entorno del hombre (a través de la arquitectura, así nació el Bauhaus). Otros creían que debía cambiar el hombre, eso es lo que Xul quería. Una modificación en el pensamiento del hombre. En ese sentido, Xul se diferencia de Petorutti. Petorutti pensaba cambiar al mundo, pero a través del orden; Xul pensaba al arte caótico, alejado de racionalidad, el mundo del espíritu.

**-Pasando al campo de la crítica de arte, ¿cómo se juzga una obra de arte?**

-Subjetivamente, pasándola bien...Y si se quiere interpretar hay que conocer los códigos. Uno debe reconocer los muchos códigos. En Xul un código plástico, el código de las lecturas esotéricas, etc. Códigos visuales, retóricos, del inconsciente....son muchos. Hay que ver qué codifica la obra.

El código plástico comunica mucho. Yo creo que para analizar la obra de Xul hay que ver los códigos plásticos que articula Xul son absolutamente modernos. (Xul pinta como Petorutti, no así como Guttero). Y también, hay que rastrear cuáles son sus raíces con la literatura. Hay una literatura de carácter esotérica Hay que ver cómo interpreta Xul a Blavatsky, a Steiner, en el año 1900, que rescata cosas como se veían en ESA época, non como las veríamos nosotros ahora.

**-A su criterio, ¿qué puede expresar un artista por medio del arte?**

-Se cree que el arte expresa la interioridad del artista, no es verdad. Son los lugares comunes, no expresan interioridad. No hay tal cosa, puede haber en todo caso, en 1880, la idea de que el artista proyecta su interioridad sobre el objeto. Van Gogh le dice en una carta a su hermano, he pintado al cartero..., no consigo olvidarme que me enseñaron a pintar lo que veo y yo quiero pintar las cosas como las siento.

Hay una filosofía de la época, mezclada con la psicología experimental de la época. Decía que el artista pintaba una proyección de la interioridad. Pero Xul Solar es artístico.

**-¿Cree que la inmigración argentina influyó a Xul Solar?**

-La pintura es la que habla. Si hablamos de los pintores de la Boca (los enumera) yo diría sí, hay que hacer un capítulo dedicado a los inmigrantes, porque vivían en un mundo de inmigrantes con una cultura de inmigrantes. Xul no. Él vivía en la Penitenciaría Nacional que estaba en la calle Las Heras.

Les cuento una anécdota. Es importante cuando él llega a Milán, y se baja del barco nunca se supo porqué, él iba trabajando y lo echaron del barco. Vaya a saber qué locuras haría, no era demasiado previsible. Compra ese libro El Jinete azul, ese libro lo tienen que leer. Ahí encontró el arte moderno. Hay una carta que le envía Xul a la madre, que yo reproduje... Llegan los dos sin saber nada, (junto con Petorutti). Petorutti se encuentra con los expresionistas al día siguiente (...). A los tres meses de haberse publicado compraron la obra más importante de las vanguardias europeas, la primera obra importante. Otros pasaron 20 años en París sin haber visto nunca la vanguardia. Genial, la mente abierta.

### **-Muchos comparan a Xul con Torres García**

-Torres García era un pintor tradicional, un buen pintor pero no hubiera sobresalido, hasta que conoce a Van ..., compañero de Mondrián. Ahí aparece Mondrián, dice "me abrió la cabeza". Torres García escribió un libro que se llama "la vida de Torres García" algo así, y lo escribió en tercera persona, en catalán.

Ahí tenes a otro pintor cuya trama viene de Mondrián. La diferencia está en que T.García toma un tipo de estructura que viene del neoplasticismo y una teoría. Xul desarrolla muchas, algunas de la mano de A Crowley. Lo conoce en Paris, había ido a escuchar a Steiner. (Hay un colegio de Steiner en BsAs, carísimo, hay que hacer cola para entrar).

A Xul Crowley es el que le dice cómo hacer las visiones. (...) Cuando me enteré de eso fui corriendo a comprar el I Ching y no me sirvió para nada.

### **-¿Existen discípulos de Xul?**

-No, Xul daba clases no de pintura de astrología. No, él no quería ser una artista profesional. Petorutti creía en la liberación del hombre por la cultura y la educación, Xul por el espíritu.

### **-¿Qué nos puede decir de las demás obras de Xul: el neocriollo, el panajedrez...?**

-La Panlengua no existe, (...) el juego de ajedrez, es un proyecto. Borges me dice, con ese ajedrez, cada vez que jugaba me cambiaba las reglas y las inventaba en el momento.

### **-Nosotras primero nos acercamos a Xul por la Panlengua y el neocriollo...**

-Si, en Xul nada debe ser interpretado aparte del arte. El arte para él era una forma de unir a los hombres y él lo buscaba de cualquier manera, los lenguajes, los juegos, las cartas natales, los títeres todo sirve para lo mismo. No debe ser interpretado nada aparte, porque sino decimos el arte es esto lo demás queda afuera. Tenía por finalidad, para Petorutti ordenar el mundo, poner el orden y todo lo contrario para Xul: liberar el espíritu.



**-Una pregunta más personal: ¿Cómo lo modificó Xul?**

Nada, si cada artista me va a modificar...No, no, no, no ningún artista me modificó nada. Si te modifica en cuanto al saber, pero no espiritualmente.

**-¿Por qué decidió ser crítico de arte?**

-No yo decidí ser historiador del arte, pero me han llamado para hacer crítica. Cuando era chico pintaba y pinté hasta bastante grande, y participé de los movimientos de vanguardia de mi época. En un momento me di cuenta que estaba muy entusiasmado con la investigación y dejé la práctica artística. Nunca me propuse dejarla, fui dejándola sencillamente.

-Digamos el crítico no se modifica, aprende cosas. Por ejemplo con Xul yo aprendí el manejo de la literatura esotérica. Y posiblemente no hubiera tenido la cercanía que tuve con Xul, no se si hubiera entendido a Modigliani que tengo hoy. Porque lo entiendo bien yo, soy una de las personas que más lo entiende acá. Pero hay que entender que el historiador o el crítico de arte lo que hace es poner un orden y una comprensión en un universo muy grande compuesto por muchos artistas. Yo no puedo enamorarme de Xul, no sería profesional hacer eso. El profesional lo que hace es armar un sistema según el marco teórico que cada uno maneja. Pero digamos que no hay ningún artista que a uno lo modifica, yo no podría responder una pregunta así: diga cuál es su artista preferido. Podes decir, a lo mejor más fácilmente qué obras te gustan más. Porque a lo mejor dentro de todas las obras de un artista hay algunas que no me gustan.

Además los que somos profesionales tenemos una reacción, una experiencia estética hablando más técnicamente, que no es emoción ni nada de eso. La experiencia estética es una cierta transformación de la interioridad de uno. Por eso te decía, tené cuidado con Pellegrini porque es poeta. Y Pellegrini es una de las personas que más me enseñó, porque me decía todo lo marginal. Es un hombre que ha hecho mucho por la cultura, pero hay que verlo como un poeta.

**-¿Por qué cree que Xul dijo que sería comprendido en el año 2000?**

-Ah! Son esas cosas que decía él. Hay que darle menos importancia de la que tiene. Yo creo que dijo el 2000 porque era una fecha que para un hombre que trabajaba tanto con la astrología, y con datos tomados de estas visiones, y el cambio de milenio. Por empezar, Xul era un tipo muy humilde, no como Petorutti que era bastante

soberbio, mandón. Xul se tomaba bastante en broma las cosas, era bromista, era gracioso. Por eso los escritores lo querían. Y tenía estas frases y esas invenciones. El otro día me pasaba que pensaba, hay si tuviera una tercer mano!!! Y me acordaba del invento de Xul. Yo creo que él hacía esas cosas como los san. Él creó un mundo de conflictos, de creencias; cuando él decía que cualquiera podía elegir su religión en relación a su carta natal. Decía cosas a veces provocativas, a veces tiene mucho de *político* todo eso.

-Xul era un personaje bastante “desprendido” de la vida real. Un día la mujer me dice “yo lo corría por la calle, le decía ¿llevas plata para el viaje? Si, contestaba, acá tengo la moneda para el tranvía. Y Micaela ¿Para volver? Ah, me olvidé”. Es decir, era un personaje con una especie de relación con el mundo complicada. Macedonio Fernández era un espíritu similar. Lean la vida de él.

### **-¿Podría ubicarlo dentro de una vanguardia?**

-Xul se ubica dentro del espiritualismo. El expresionismo no es una tendencia plástica. No pintan todos igual, pero hay una especie de fondo ideológico similar. No es como el cubismo que tiene una poética y una parte formal. El expresionismo tiene un mundo de contenido.

### **-¿Se puede hablar de mensaje?**

-Es mejor no decir la palabra mensaje. Suena a cursilería. Hay algo que se comunica. Hay un tema, están trabajando con arte. La condición artística para ser artística es una condición necesaria pero no suficiente, y es que es abierta, ambigua. La comunicación periodística es unívoca, la artística multívoca, tiene muchos significados, se multiplican los sentidos no se eliminan, es indeterminado. Los que creen que Xul hace mensajes cerrados lo están leyendo como mensajes, entonces le están quitando lo artístico.

### **-¿Entonces cuál sería la función del crítico de arte?**

-Encontrar los sentidos y decirlos. La pintura a veces cambia porque habla de cosas que suceden alrededor.

**-¿Es una contradicción que Xul tuviera un mensaje universalista pero que lo haya dado en códigos y símbolos “complejos de interpretar”?**

-Es arte.

**-¿Qué es más importante, los mensajes o la experiencia estética?**

-Una no se lleva sin la otra. Son códigos que codifican el mensaje total.

## **Patricia Artundo**

**¿Cómo lo conoció, en qué la transformó?**

Cuando se recibió de la Universidad, por la década del '80, se interesó por el estudio de las vanguardias. Comenzó con Norah Borges. A Xul Solar no se le animaba, porque veía un grado de complejidad muy exigente. Xul es una figura distinta dentro del capo de la historia del arte. Su obra no la transformó, en realidad en su vida sólo llegaron a transformarla un par de obras impactantes desde lo pictórico, consagradísimas. Pero no está de acuerdo con que una obra de arte te cambia la vida.

**¿Cómo se insertó Xul en el mundo del arte y pasó a ser un artista relativamente conocido?**

En el caso de Xul, la inserción económica del artista estuvo ligada a que se realizaron análisis que lo vincularon con artistas como Klee, Kandinsky, el expresionismo, etc. A partir de la década del '70, comenzó el valor internacional de la obra de Xul de la mano de coleccionistas interesados en comercializarlo. Por ejemplo: no había nada de libros sobre el artista. Había uno chiquito de Svanascini, luego salieron varios artículos de Lopez Anaya, recién en 1993 Gradowicz publica su libro, que se constituye como la primera tentativa de biografía de la obra de Xul.

**¿Y cuando comenzó a ser valorado Xul como pintor?**

Las variables de la recepción son las condiciones económicas, sociales y culturales. Xul fue valorado durante su vida no en términos de mercadotecnia. En las 10 entrevistas que Xul otorgó, creaba un personaje. Excéntrico, por ejemplo inventó que se había embarcado rumbo a Hong Kong cuando se encontraron cartas del padre que probaron que su viaje tenía como destino final Londres. La frase “voy a ser comprendido en el año 2000” quizás la enunció en referencia a la idealización que se tenía con respecto al nuevo milenio.

### **¿Consideras que Xul perteneció a alguna vanguardia?**

El período vanguardista de Xul duró solo 20 años dentro de su vida; es UN aspecto del artista y no todo.

### **¿Se contradicen en la obra de Xul sus ideas universalistas con su mensaje “complejo de descifrar”?**

Esta paradoja -universal/ sólo para pocos entendidos- es una CONTRADICCIÓN real en la obra de Xul. Lo conocido de Xul son tres o cuatro obras, Palacio almi, Vuel villa, pero no las grafías, por ejemplo. ¿Por qué? Porque guardan un alto grado de complejidad para su interpretación. Con las grafías, por ejemplo, ella las veía y la sensación que lee causaban era de profunda **desazón**, y para entenderlas debió descifrar y traducir el lenguaje neocriollo del año '60 (nada transparente) Xul nunca optó por lo fácil. Es una característica del ocultismo: no ser público, no tener fin de difundirse. (Por ejemplo la obra Ronda, que si bien en un nivel superficial parece referirse a la música, leyendo textos de M. Blabatsky se deduce que hace referencia a conceptos teosóficos.)

-Xul es una figura COMPLEJA que requiere trabajo interdisciplinario, todos los trabajos que lo acota a un aspecto de su obra no lo abarcan en su totalidad, no lo reflejan (por ej, Cintia Cristiá y la música)

### **¿Influyó para la trascendencia de Xul su relación con Borges?**

La relación Xul- Borges encierra dos cuestiones. Por un lado, cuando Xul muere Borges es la persona que más lo menciona (en entrevistas, etc). Fue el que más apoyo dio a su obra, por ende todos los que estudiaron a Borges, los literatos, etc, por ende llegan a Xul. Por otro lado, la relación Borges-Xul en vida fue un sostén para Xul solar.

### **¿Xul es un utopista?**

Sí, si consideramos a la utopía funcionando como motor, como algo positivo que lleva a generar cosas. No como lo inalcanzable.

### **¿Qué prevalece en la obra de Xul, mensaje o pintura?**

Creo que Xul se distinguió, se sintió cómodo, en la pintura. El soporte para sus escritos y sus complejidades fue siempre la pintura. Fue su herramienta para dejar mensajes a la sociedad.