

Xul Solar: perspectivas historiográficas e imagen técnica

Xul Solar: Historiographic Perspectives and Technical Image

Agustín Bucari

agustinbucari@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 29/10/2020

Aceptado: 12/3/2021

Resumen

El artículo propone una revisión sobre la producción de Xul Solar (1912-1924), incorporando aportes de las distintas corrientes que componen el campo heterogéneo de la llamada ciencia de la imagen. El desarrollo parte de la premisa de ubicar a la imagen técnica en el centro del análisis —sus usos, manipulaciones, reformulaciones de las imágenes extrartísticas en la obra de artistas modernos relevantes—, para esbozar las complejas movildades entre los campos artísticos y científicos a principio del siglo xx. Para ello se dispone una metodología cercana a la iconografía crítica y se privilegia la recuperación de una mirada técnica moderna y de estrategias de montaje que se expresan en los dos paneles que corren paralelos al texto.

Palabras clave

Imagen técnica; Xul Solar; ciencia de la imagen; cultura visual

Abstract

The article proposes a review of the production of Xul Solar (1912-1924), incorporating contributions from the different currents that make up the heterogeneous field of the so-called science of the image. The development starts from the premise of placing the technical image at the center of the analysis—its uses, manipulations, reformulations of extra-artistic images in the work of relevant modern artists—, to outline the complex mobilities between the artistic and scientific fields at the beginning of the 20th century. For this, a methodology close to critical iconography is available and the recovery of a modern technical look and assembly strategies that are expressed in the two panels that run parallel to the text are privileged.

Keywords

Technical image; Xul Solar; image science; visual culture



«Aunque un poeta mire por el microscopio o por el telescopio
ve siempre las mismas cosas.»
Gaston Bachelard [1957] (2000)

«¿Y no es cierto que ya la mínima aventura de observar en un
microscopio pone ante nuestros ojos imágenes que todos
declararemos fantásticas y exageradas si las hallásemos por
casualidad sin saber de qué se trata? Viendo una imagen
como en alguna revista, cualquier fulano gritaría, furioso:
«¿Esto, formas naturales? ¡Mala decoración! ¡Eso!» ¿Debe el
artista ocuparse de la microscopía, de historia natural, de
paleontología? Sólo para comparar. Sólo en el sentido de la
movilidad. Y no para controlar científicamente en conformidad
con la naturaleza.»
Paul Klee [1929] (1976)

El campo temático del artículo se inscribe en la relación existente entre el arte y la ciencia a inicios del siglo xx, los cruces y las interferencias que se dan entre dichas áreas en el ámbito de la producción de imágenes. En términos del filósofo de la ciencia Ludwing Fleck (1935), el lugar que ocupa el pensamiento de la época determina las posibilidades del campo de las ideas y de sus interpretaciones, en este caso tanto del mundo artístico como del científico (Bredenkamp, 2015). Este *estilo de pensamiento* trasciende lo individual, lo que plantea el problema del surgimiento de un mismo estilo en individuos de contextos dispares y sin ningún contacto entre sí.

Me compré un libro, Der Blaue Reiter sobre el arte más avanzado de los fauves, futuristas y cubistas. Hay cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y colores sólo (*aquí Alejandro traza el boceto de un cuadro de Kandisky*) si no recuerdo mal porque escribo desde un bar. Cosas que no me gustan mucho en verdad, pero estoy satisfechísimo porque veo como yo solo, sin inspiración exterior de ninguna clase, he trabajado en la tendencia del arte más elevado del porvenir, por una parte, y por otra porque veo cómo podré sobresalir entre artistas nuevos fácilmente porque tengo más sentido de la composición y el color que la mayoría de ellos. Ahora tengo poquísimos trabajos para afuera, pero bastantes hasta que me vaya y en París todo irá bien (Xul Solar en Abós, 2004, p. 40).

En la cita, Xul Solar se describe a sí mismo como portador de un estilo en sintonía con la producción de la vanguardia moderna, por fuera de una influencia externa. Más allá de la propia valoración que el artista hace de su producción y de su postulación

de originalidad (que suena hasta rimbombante), lo que interesa es el carácter anacrónico del estilo moderno o lo que Horst Bredekamp (2015) formula, citando a Wilhelm Phinder: «La simultaneidad de lo no simultáneo» (p. 3). Sin embargo, la revisión de la producción de los artistas modernos a la vista de su contacto con la cultura visual y, en particular de la imagen técnica científica, puede explicar entre otros factores los intereses comunes de Xul Solar y *Der Blaue Reiter*. Dichas estrategias visuales que comprenden el uso de imágenes extrartísticas se deben a la apertura del enfoque vanguardista y del nuevo lugar que los medios de reproducción encuentran en el contexto europeo (por el cual Xul Solar transita entre los años 1912 y 1924). Es justamente a través de dicha apertura mediática que, en palabras de Martínez Moro (2004), se habilitan cierto tipo de relaciones intertextuales:

Los medios gráficos de reproducción de la imagen son los que han posibilitado todas estas nuevas estrategias de variación, repetición, intervención, descontextualización y transferencia [...]. Cada una de estas variaciones, expresadas, tal y como corresponde a un artista plástico, mediante la alteración de color y formas, son la demostración de que la percepción y la representación de las figuras están en un continuo proceso de transformación intertextual (p. 38).

Otto Pacht (1968) entiende la labor del investigador con intelecto experimentador como aquel que debe señalar el fenómeno artístico en su devenir, en la relación existente tanto de la obra particular con el resto de la producción del artista como del artista con las condiciones de conformación de la misma bajo los modelos electivos de la época: «Aparentemente no requiere otra fundamentación la idea de considerar como meta legítima de nuestra disciplina la reconstrucción de la óptica artística bajo la cual la obra maduró desde la primera idea hasta su completa concreción» (Pacht, 1986, p. 55). Por ello el abordaje comprende ahondar en la construcción histórica de *la óptica del artista* teniendo en cuenta el uso de imágenes provenientes del campo cultural en general y, en específico, del científico.

La rama anglosajona de la llamada ciencia de la imagen aporta desde la cultura visual y el giro icónico un marco teórico destacado para acercarse al objeto de estudio. Dicho giro pictorial, remarca William John Tomas Mitchell (2019):

Se trata de un tropo o una figura de pensamiento que reaparece numerosas veces en la historia de la cultura, normalmente en momentos en los que alguna nueva tecnología de la reproducción o algún conjunto

de imágenes asociada a nuevos movimientos sociales, políticos o estéticos ha llegado a escena [...] la invención de la fotografía como giros pictoriales (p. 24).

El principio del siglo xx se consolida como un momento acorde a ese *tropos*, los avances técnicos en los sistemas de reproducción y, en particular, de la masificación de la técnica fotográfica generan un gran cambio en la forma de circulación y producción de las imágenes. Estos regímenes escópicos del hombre moderno modelan operaciones distintivas con los *nuevos* insumos culturales, los artistas toman contacto con ellos, en muchos casos a través de la imagen reproducida, en otros como productores, al hacer uso del medio (por ejemplo, el fotográfico, el fílmico). Por tanto, estas nuevas prácticas visuales influyen y son influidas en la manera de ver-entender el mundo. Se define como cultura visual al estudio de la percepción y la representación visual, especialmente, la construcción social del campo de visibilidad e (igualmente importante) la construcción visual del contexto social (Mitchell, 2019, p. 18).

De los intercambios y superposiciones entre el campo científico y el artístico dentro de la cultura alemana Oliver Botar (1998) en su tesis doctoral argumenta que dichas producciones plásticas se comprenden a la luz del pensamiento biocéntrico, que abarca desde fines del siglo XIX hasta la década de los treinta del siglo XX en Alemania y en Europa. Dicha intersección de campos como la filosofía, la ciencia y el arte, tienen siempre el eje en una epistemología biológica. Botar (2009) define el término *biozentrik* o biocentrismo:

Intersección del conjunto de opiniones, teorías, ideas y prácticas que privilegiaban la biología como fuente epistemológica, así como el concepto de nuestra inseparabilidad y dependencia de la naturaleza; y que hace hincapié en el *fluir*, el llegar a ser, en lugar de la estasis del ser, en la naturaleza (p. 75).

Conceptos como vida, naturaleza, entorno y tecnología son temáticas que atraviesan los intereses de los artistas germanoparlantes y de Xul Solar. Sin embargo, nos interesa focalizar en la estetización de imágenes provenientes del campo científico, y en aquellas obras que responden o mantienen ciertos rasgos analógicos con los insumos culturales gráficos de divulgación técnico-científica.

1 El artículo al cual se hace referencia es «News about flowers» (Benjamin, 1928). Georges Didi-Huberman (2011) dice al respecto: «La amplificación fotográfica de lo vegetal, en efecto, no carece de consecuencias arquitecturales y ornamentales, lo mismo que, según él, la visión microscópica había tenido en cuenta consecuencias gráficas y pictóricas en obras tan abstractas como las de Klee o Kandinsky» (p. 199).

Botar (1998) denomina a la estetización de la imagen técnica en las obras de la vanguardia, sin adjudicar en sí una originalidad a tal relación, *modernismo biomórfico*. Como subraya, dicha analogía ya está inscripta desde los propios contemporáneos —Erst Kallai, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lazlo Moholy-Nagy, inclusive Walter Benjamin,¹ entre otros— y, posteriormente, es abordada por varios autores a lo largo del siglo XX —en particular, el trabajo de Juan E. Cirlot, *Morfología y arte contemporáneo* (1954)—.

El libro contiene, como es de esperar, un despliegue visual característico que lo emparenta con otras publicaciones que se ocupan de las analogías formales entre distintas imágenes, como por ejemplo gráficos de movimiento borreano, macrofotografías de flores, paisajes montañosos; así como las dos imágenes microscópicas incorporadas en *Punto y Línea sobre el plano* [1928] (2003) de Kandinsky, algunas obras de Klee y citas de Moholy-Nagy. Lo novedoso aquí es la propuesta de las ciencias morfológicas para analizar obras de arte moderno en la puesta en comparación con imágenes técnicas.

Dicha evolución del arte, a partir del tercer tercio del Siglo XIX, coincide con el desarrollo de la fotografía, la vulgarización de la ciencia, el progreso de las artes gráficas que reproducen fidedignamente de los documentos relativos a los nuevos campos abiertos a la atención humana. [...] y finalmente *morfológico*, determinado por los nuevos aspectos naturales accesibles, tales como fotografía aérea, investigación de microestructuras de todo orden, de calidades materiales, de fenómenos ópticos como la polarización de la luz, etc. (Cirlot, 1954, pp. 23-24).

Cirlot (1954) unifica en un mismo marco teórico los conceptos que anteriormente desplegamos por separado: por un lado, marca el desarrollo técnico óptico, luego las tecnologías de la reproducción gráficas y la vulgarización de las ciencias a través de sus imágenes; define dentro de la línea contemporánea lo *morfológico* y señala la analogía entre imágenes microscópicas y aéreas, fenómenos materiales y lumínicos, entre otras. Dice entonces:

Van Gogh representa los movimientos de las ondas y las fuerzas cósmicas; Mondrian parece un arquitecto de estructuras secretas moleculares o atómicas; muchas pinturas y dibujos de Klee organizan las líneas según el esquema de movimientos brownianos. En Max Ernst tenemos al pintor de las metamorfosis, mientras Kandinsky y Delaunay parecen mostrarnos el universo de los cristales líquidos y de las emulsiones (Cirlot, 1954, p. 27).

En el ámbito de la circulación de imágenes, los libros, las revistas y la prensa aportan las fuentes culturales que, por un lado, configuran la visión de la época y, por el otro, sirven de unidades de archivo para los artistas modernos. Beaumont Newhall (2002) cita a Le Corbusier para dimensionar el lugar de las imágenes técnicas en la cultura moderna: «Reducen a pedazos el fenómeno cósmico fotos sorprendentes, reveladoras, chocante o diagramas y figuras móviles. Estamos atacando científicamente el misterio de la naturaleza [...]. Se ha convertido en nuestro folclore» (p. 207). En el mismo sentido, Cirlot (1954) encuentra en las publicaciones de la Bauhaus y en la revista *The Documents of Modern Arts*, «la codificación de esta estética» y remarca al igual que nuestra posición, la importancia del libro escrito por Moholy-Nagy, *La nueva visión* [1929] (1984). En la publicación recuerda los métodos pedagógicos de la Bauhaus, los cuales concedían importancia excepcional a la síntesis entre arte y ciencia, industria y experimentación (Cirlot, 1954).

Como se ha mencionado, en el contexto argentino la circulación de este tipo de imágenes es descrita por Soledad Quereilhac (2010), quien analiza el discurso científico de entre siglos en la prensa gráfica argentina y su pervivencia en relatos literarios argentinos. Como es el caso de ilustraciones científicas microscópicas [Figura 1, imagen 1] y algunos cuentos de Horacio Quiroga [Figura 1, imagen 2] (Quereilhac, 2010). Describe el fenómeno producto de una vulgarización de la ciencia tendiente al uso de imágenes extrañas para nutrir la curiosidad de los lectores que observaban por primera vez objetos ocultos a simple vista (Quereilhac, 2015).

El panel número uno [Figura 1] reúne un grupo de imágenes referentes a este fenómeno. Ahora no solo se ponen en diálogo cuestiones meramente formales [Figura 1, imagen 3], sino de estilo científico, por ejemplo, en la indexación de los elementos (fenómeno que además se corrobora en una tapa anterior [Figura 1, imagen 1]), y a su vez el *cómo ver* la ilustración. Para mostrar lo que está oculto debe observarse, como versa el copete, a trasluz [Figura 1, imagen 6] o, como argumentamos, como una imagen técnica (radiografía, microscopio). Este desocultamiento y problematización de la mirada tiene su paralelo también en la producción plástica de la época, donde la imagen técnica no solo aparece citada o tematizada, sino que aparece su forma de *verse*, el cómo de las múltiples capas de lo técnico.



Figura 1. Panel I: imagen técnica prensa argentina. Img. 1: «El microbio de la fiebre amarilla. Lo aislaron en Buenos Aires», *Caras y Caretas*, N.º 37, 17 de junio de 1899. Fuente: Quereilhac, 2010, p. 383. Img. 2: Horacio Quiroga, «Mi cuarta septicemia (Memorias de un estreptococo)», *Caras y Caretas*, N.º 398, 19 de mayo de 1906. Ilustración de Cao N.º 37. Fuente: Quereilhac, 2010, p. 481. Img. 3: tapa descubrimiento prodigioso, *Caras y Caretas*, N.º 468, 21 de septiembre de 1907. Img. 4 (anverso) e Img. 5 (reverso): publicidad Bitter Garnier, *Caras y Caretas*, N.º 30, 13 de agosto de 1904. Img. 6: Montaje de la página a trasluz. Puede leerse: «Pero no lo vé? Buen estómago, Buen, Humor, Prosperidad. ¿Sí? Pues desde hoy a beber bitter garnier»

En este sentido, retomamos las ideas de Bredekamp (2015), referente de la corriente alemana *bildwissenschaft*, quien comprende a la imagen técnica como forma visual significativa y como herramienta de conocimiento. Desde allí que las ilustraciones científicas no son meras ejemplificaciones del discurso textual, sino que en sí mismas constituyen una matriz inmanente de *pensamiento visual no discursivo*. Por ello la articulación del pensamiento visual técnico científico, la manera en la cual dispone sus muestras, divulga sus avances y visualiza sus resultados son fundamentales a la hora de entender su potencia epistemológica.

Siguiendo esta línea, Beatriz Sarlo, tanto en su trabajo *La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina* (1992) como en *Una modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), aporta a la construcción de la óptica del artista la figura de los *intelectuales nacionales* y el contexto de efervescencia técnica. En este sentido, Sarlo (1994) afirma sobre la ciencia fantástica en Xul Solar:

Muchas de las obras de Xul Solar realizadas en estos años de apogeo de la vanguardia porteña presentan una iconografía similar: cuerpos de planos traslúcidos, formas técnicas insertas en anatomías estilizadas, atributos mecánicos. La disyunción muchas veces disparatada o conflictiva de estos elementos sustentan la invención de criaturas fantásticas, que habitan paisajes fantásticos, y manejan máquinas fantásticas (p. 34).

En el marco del análisis propuesto, la construcción del objeto parte desde la producción de las imágenes y la descripción de una estrategia visual de abordaje que identificamos como montaje, y desde el trabajo de reconstruir visualmente las fuentes extrartísticas que constituyen la óptica del artista. Sarlo (1994) bien lo especifica al decir que los trabajos de Xul Solar «presentan una alegoría visual, cuyo sentido no puede captarse, ni traducirse completamente en términos verbales» (p. 38). Marca así la necesidad de una operación visual concordante con aquello que no puede traducirse (pensamiento visual no discursivo) y abre una interpretación en el sentido propuesto: «La estética de Xul Solar puede apreciarse independientemente de cuestiones místicas, que a su vez son la base en que se sustenta su impulso creativo» (Sarlo, 1994, p. 38).

De esta forma, se dialoga con la noción de artista de archivo expuesta por Ana María Guasch (2010), la cual incorpora prácticas de montaje que conforman un *pensamiento alegórico* dentro de la modernidad y que la autora periodiza a partir de 1920:

Por el contrario, las colecciones fotográficas de estos artistas, con su aparente infinita multiplicidad, su capacidad por la serialización, la acumulación archivística de sus materiales y su aspiración hacia una totalidad comprensiva, remitían claramente a una tipología relacionada con la Visión de archivo. Una noción que no estaría lejos de las ilustraciones técnicas y científicas que se encuentran en los libros de texto y los catálogos, así como en la organización archivística de materiales de acuerdo con los principios de una todavía no identificada disciplina con muy pocos antecedentes en la historia de las primeras vanguardias (p. 169).

La Fundación Pan Klub posee alrededor de cuarenta carpetas íntimamente ligadas a este tipo de colecciones [Figura 2, imágenes 19 y 20]. El estado actual del material se encuentra catalogado pero su estudio es incipiente (Frigerio, 2006). Las carpetas contienen textos, anotaciones e imágenes, la mayoría en blanco y negro, de ilustraciones y fotografías en un montaje al estilo álbum o atlas.

La práctica de montaje, selección y reorganización de materiales gráficos data de 1906 (Abós, 2017); Xul Solar la continúa tanto en Europa como al regreso del viaje, así lo demuestran los cuadernos de dibujo y pequeños álbumes anteriores a 1912 y las carpetas de la década de los cuarenta.

Otro documento relevante a la luz de la relación con la imagen científica es el documento de ingreso de pertenencias de la Aduana Argentina, fechado en 1924 (Fischler, 2010). Este listado da cuenta del contacto con fuentes bibliográficas biocéntricas y compilaciones de imágenes: son en total 229 libros entre los cuales se destacan los de Ernst Haeckel (*Kunstformen der Natur* [Obras de arte de la naturaleza], 1914), Raoul Francé (*Bios der Gesetze der welt* [Bio: Las leyes del mundo], 1920), Hans Driesch (*Philosophie des Organischen* [Filosofía de los organismos], 1909), Rudolf Steiner (*Goethes Weltanschauung* [Goethe y su visión del mundo], 1921), entre otros de carácter divulgativo.

El panel número II [Figura 2] expone un montaje en el cual se evidencian las distintas relaciones comentadas en el artículo. Contiene obras pictóricas de los artistas modernos Kandinsky [Figura 2, imagen 7], Moholy-Nagy [Figura 2, imagen 9] y Klee [Figura 2, imagen 11], seguidas de imágenes técnicas publicadas como ilustraciones de sus textos en la editorial Bauhaus Butcher [Figura 2, imágenes 8, 10 y 12, respectivamente]. En el centro, autores científicos descritos como biocentristas, Roul Francé [Figura 2, imágenes 13 y 14] y Ernst Heackel [Figura 2, imagen 15], que forman parte de sus bibliotecas y archivos comunes a los cuatro pintores. En el extremo derecho se aprecian las obras de Xul Solar, con dos pinturas [Figura 2, imágenes 16 y 17], los montajes realizados en las carpetas de recortes [Figura 2, imágenes 19 y 20] y la lámina de los objetos comunes bajo el microscopio de Wood [Figura 2, imagen 21]. Como se observa en este montaje se privilegia la imagen técnica producida por el microscopio, salvando la parte inferior que incorpora el motivo de la medusa.

Por razones de extensión el análisis solo es una ejemplificación del sentido de *movilidad* que se produce entre los campos científicos y artísticos a través de la imagen, con la particularidad de cada artista; del mismo modo, el panel número uno intenta mostrar los usos de la imagen científica en la prensa argentina previo al viaje a Europa que realiza Xul Solar en 1912. Cabe mencionar el proceso de dibujo en el cual el autor reinterpreta las estructuras microscópicas [Figura 2, imagen 18] y busca nuevos motivos, siendo el registro gráfico la operatoria común de asimilación de la imagen técnica tanto en los artistas como en los científicos citados.¹

1 Para un análisis más detallado ver «Apropiación de la imagen técnica y científica en la obra de Xul Solar» (2019), de Agustín Bucari.

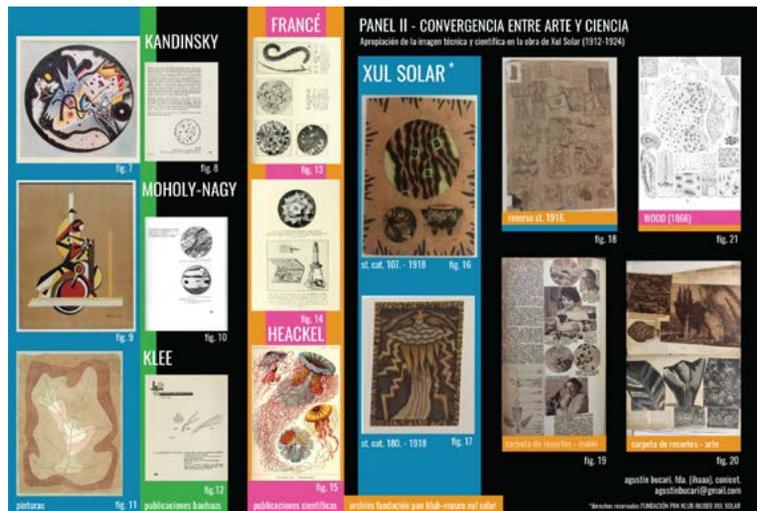


Figura 2. panel II: convergencias entre arte y ciencia. Img. 7: *En el círculo negro* [Pintura] (1923), Wassily Kandinsky. Cubierta de *Kandinsky (1923-1944)* (1978), Catálogo Fundación Juan March. Img. 8: Ilustración científica en *Punkt Und Linie Zu Flache* (1928), Kandinsky. Img. 9: *El ciclista (Naturaleza muerta)* [Pintura] (1920-1921), Lazlo Moholy-Nagy. Img. 10: *Microfotografías* [Ilustración científica] (1929), Moholy-Nagy. Img. 11: *Hoja a Trasluz* [Pintura] (1929), Paul Klee. Img. 12: *Pädagogisches Skizzenbuch* [Ilustración científica] (1925), Klee. Img. 13 y 14: *BIOS. Die gesetze der welt* [Ilustración científica] (1923), Raoul Heinrich Francé. Img. 15: *Kunstformen der Natur*. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut. [Ilustración científica] (1899), Ernst Haeckel. Img. 16: *S-T Cat. 107* [Pintura] (1918), Xul Solar. Img. 17: *S-T Cat. 180* [Pintura] (1918), Xul Solar. Img. 18: *S-T. Cat. 81* [Dibujo en reverso] (1923), Xul Solar. Img. 19: *S-T* [Montaje] en *Arte* (1943-1948), Xul Solar. Img. 20: *Protozoología* [Montaje] Moiki (1943-1948), Xul Solar. Img. 21: *Objetos comunes bajo el microscopio* [Ilustración científica] [1861] (1900), John George Wood.

La ilustración científica es plausible de ser descrita como una categoría estética, lo que abre posibilidades de relaciones entre arte y conocimiento (Martínez Moro 2004). Se ubica al dibujo como articulador epistemológico entre los modelos expresados en las imágenes científicas y su posterior asimilación-reformulación en obras plásticas. Como menciona Martínez Moro (2004), la palabra *disegno* engloba tanto la idea como la ejecución material gráfica; por tanto, si aceptamos la hipótesis de Bredekamp de que existe una matriz inmanente de *pensamiento visual no discursivo*, dicha dimensión modelizadora intrínseca a la imagen se hace visible mediante el dibujo que es tanto interior (idea, modelo, *vorbild*) como exterior (material, visible, *abbild*).²

El dibujo hace visible, como dirá Klee [1929] (1976), lo invisible, o más bien la estructuración formal de la matriz inmanente de pensamiento visual no discursivo que se replica en las imágenes,

² La imagen es entendida entonces desde el concepto *bild*, un término que para María Lumbreras (2010) comprende varias acepciones y no tiene una traducción al español. Nos referimos a la dimensión *abbild* (imagen en soporte material) y *vorbild* (imagen mental, modelo), por lo tanto, la imagen sería «cosa y proceso al mismo tiempo» (Bohem 2014, p. 34).

ya sea de manera formal (la presencia de encuadres circulares, especialidades bidimensionales, fondos simples, privilegio de las formas, etcétera) como de visualidades, o sea como la imagen remite una manera específica de relacionarse con su apreciación, como la visión a trasluz, la transparencia entre otras que pasan a ser problemas plásticos a resolver en el plano.

El artículo intenta reconstruir, brevemente, por un lado, el contexto moderno de donde emerge la óptica del artista, el lugar de privilegio que ocupan las imágenes reproducidas y en particular aquellas que provienen del campo divulgativo de la ciencia en la construcción social de lo visual. Por cómo se desarrolló este fenómeno no puede ser pensado sin dar cuenta de la circulación gráfica y de los nuevos medios en los cuales los artistas participan activamente. Por otra parte, proponer un revisionismo sobre la obra de Xul Solar agregando a las lecturas imperantes *surrealistas y místicas* el sentido de la *movilidad* que adscribe Klee en el epígrafe, y entendiendo esta red de apropiaciones, de préstamos y de usos de la imagen técnica dentro del giro icónico moderno (Boehm, 2006, p. 2). Esto exige una estrategia visual que ejemplifique dichas tensiones del pensamiento visual no discursivo, para establecer en este espacio de pensamiento las continuidades-discontinuidades entre los artistas alemanes y Xul Solar. Y, así, dar cuenta de la importancia entre el archivo de los artistas, las publicaciones propias y ajenas y la producción plástica jerarquizando la imagen técnica.

Referencias

- Abós, A. (2004). *Xul Solar. Pintor del misterio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Bachelard, G. [1957] (2000). *La Poética del espacio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Boehm, G. (2006). Die Wiederkehr der Bilder [El retorno de las imágenes]. En G. Boehm (Ed.), *Was ist ein Bild? [¿Qué es una Imagen?]* (pp. 11-38). Friburgo, Alemania: Fink.
- Boehm, G. (2014). Decir y mostrar. Elementos para una crítica de la Imagen. En *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (pp. 19-42). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Botar, O. A. I. (1998). *Prolegomena To the Study of Biomorphic Modernism* [Prolegómenos al estudio del modernismo biomórfico] (Tesis de doctorado). Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Toronto, Toronto, Canadá.

Botar, O. A. I. (2009). *Modernism and Biocentrism. Understanding Our Past in Order to Confront Our Future* [Modernismo y biocentrismo. Comprender nuestro pasado para enfrentar nuestro futuro] Reino Unido: Ashgate.

Bredenkamp, H. (2013a). A Neglected Tradition Art History as Bildwissenschaft [Una tradición olvidada La historia del arte como ciencia de la imagen]. *Critical Inquiry*, 29(3).

Bredenkamp, H. (2013b). Culture, Technology, Cultural Techniques Moving Beyond Text [Cultura, tecnología, técnicas culturales: más allá del texto]. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 20-29.

Bredenkamp, H. (2015). *The technical image: a history of styles in scientific imaginery*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Bucari, A. (2019). *Apropiación de la imagen técnica y científica en la obra de Xul Solar*. Ponencia presentada en las 9.ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81133>

Bucari, A. (2020). *Convergencias entre arte y ciencia. Apropiación de la imagen técnica y científica en la obra de Xul Solar (1912-1924)*. Recuperado de <https://congresos.unlp.edu.ar/ebec2020/becarie/agustin-bucari/>

Cirlot, J. E. (1954). *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona, España: Omega Ediciones.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Fischler, V. (2010). *Xul Solar, 2 años y 229 libros* (Tesis de licenciatura). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Francé, R. H. (1923). *BIOS. Die gesetze der welt* [Bio. Las leyes del mundo]. Recuperado de <https://archive.org/details/biosdiegesetze-02fran>

Frigerio, S. (2006). *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada* (Tesis de grado). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Guasch, A. M. (2010). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

Haeckel, E. (1899). *Kunstformen der Natur* [Obras de arte de la naturaleza]. Recuperado de <https://archive.org/details/kunstformenderna-00haec>

Kandinsky, W. (1923). En el círculo negro [Pintura]. Recuperado de <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:197&p1=42&l=1>

Kandinsky, W. [1928] (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Kandinsky, W. (1928). *Punkt Und Linie Zu Flache* [Punto y Línea sobre Plano]. Recuperado de <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1928>

Klee, P. (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch* [Cuadernos pedagógicos]. Recuperado de http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RLPF724/M5050_X0031_LIV_RLPF0724.pdf

Klee, P. [1929] (1976). *Teoría del arte moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caldén.

Lumbreras, M. (2010). Magia, acción, materia: la imagen en la Bilwissenschaft. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, 241-262. Recuperado de <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2334>

Martínez Moro, J. M. (2004). *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón, España: Ediciones Trea.

Mitchell, W. J. T. (2019). *La Ciencia de la Imagen*. Madrid, España: Akal.

Moholy-Nagy, L. (1920-1921). *El Ciclista (Naturaleza muerta)* [Pintura]. Recuperado de <https://www.moholy-nagy.org/art-database-detail/82?prev=gallery>

Moholy-Nagy, L. [1929] (1984). *La nueva visión y reseña de un artista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Buenos Aires.

Moholy-Nagy, L. (1929). *Microfotografías*. Recuperado de http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RLPF727/M5050_X0031_LIV_RLPF0727.pdf

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Pacht, O. [1977] (1986). *Historia del arte y metodología*. Madrid, España: Alianza Forma.

Publicidad Bitter Garnier. (13 de agosto de 1904). *Caras y Caretas*, (30). Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004080157&lang=es>

Quereilhac, S. (2010). *La imaginación científica. Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Quereilhac, S. (2015). Reflexiones sobre una sensibilidad de época. La imaginación científica en la literatura y el periodismo (1896-1910).

Badebec, 4(8). Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/121>

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Sarlo, B. (1994). El Caso Xul Solar. En D. Elliott (Ed.), *Arte de Argentina. 1920-1994* [Catálogo] (pp. 34-39). Oxford, Inglaterra: Museo de Arte Moderno.

Tapa descubrimiento prodigioso. (21 de septiembre de 1907). *Caras y Caretas*, (468). Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004080157&lang=es>

Wood, J. G. [1861] (1900). *Common Objects of the Microscope* [*Objetos comunes bajo el microscopio*]. Recuperado de <https://archive.org/details/49492157.2969.emory.edu>

Xul Solar, A. (1918). *S-T. Cat. 107* [Pintura]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Archivo Documental, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, A. (1918). *S-T. Cat. 180* [Pintura]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Archivo Documental, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, A. (1923). *S-T. Cat. 81* [Dibujo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Archivo Documental, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, A. (1943-1948). Protozoología [Montaje]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Archivo Documental, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, A. (1943-1948). *S-T* [Montaje]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Archivo Documental, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.