

Trabajo de integración final

**XUL SOLAR
Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE**

2012

Alumna: Cecilia Mel

Legajo: 50.653

Licenciatura en Artes

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad de Palermo

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Cecilia Mel

2012

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

- Índice general

-Índice de tablas	Pg.5
-Abreviaturas	Pg. 6
-Introducción	Pg. 9
-Primera parte: Datos contextuales	
1.1 Antecedentes del campo del Arte argentino y conformación de su mercado. Contexto histórico	Pg. 23
1.2 Biografía de Xul Solar	Pg. 53
1.3 Introducción a la producción artística	Pg. 75
-Segunda parte: Datos de mercado	
2.1 Antecedentes: Xul Solar y el mercado del Arte en Europa entre 1912 y 1924.	Pg. 96
2.2 Primeros años: Xul Solar y el mercado argentino de Arte durante la vida del artista. Período 1924-1963.	Pg.104
2.3 Reposicionamiento: Xul Solar y el mercado argentino de Arte entre 1963 y 2001.	Pg. 154
2.4 Actualidad: Xul Solar y el mercado argentino de Arte entre 2002 y 2011	Pg. 209
-Conclusiones finales	Pg. 274
-Anexo I: Listado de exposiciones	Pg. 286
-Anexo II: Listado de publicaciones	Pg. 296
-Anexo III: Listado de ventas	Pg.318
-Anexo IV: Imágenes	Pg.337
-Bibliografía	Pg.364

Índice de tablas

-Tabla I *Pg.103*
Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre abril de 1912 y julio de 1924

-Tabla II *Pg.152*
Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre agosto de 1924 y abril de 1963

-Tabla III *Pg.206*
Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre mayo de 1963 y diciembre de 2001

-Tabla IV *Pg.243*
Valores comparativos de artistas argentinos en el mercado argentino de Arte

-Tabla V *Pg.244*
Valores comparativos de artistas argentinos en el mercado internacional de Arte

-Tabla VI *Pg. 271*
Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre enero de 2002 y diciembre de 2011

- **Abreviaturas**

<i>-Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar</i>	FPK-MXS
<i>-Galería Rubbers / Galería Rubbers Internacional</i>	GR
<i>-Museo Nacional de Bellas Artes</i>	MNBA
<i>-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires</i>	MALBA

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Introducción

Introducción

Xul Solar fue una persona como las hay pocas entre nosotros. Fue un visionario que plasmó una manera de aprehender la vida muy humana y muy espiritual, formulada en un lenguaje único, propio, en la que diferentes relatos y disciplinas se combinan para armar un discurso integrador de significados, multivalente en sus recursos expresivos, pleno de luz y color en su mensaje hacia el mundo y la unión entre las personas. Su obra es vasta e incluye muchas disciplinas: la Música, las artes plásticas, los ensayos sobre Historia, el estudio de lenguas... pero en realidad, todas sus tentativas y acercamientos no fueron el resultado de una curiosidad diversificada, sino diferentes modos de explorar y reinventar el cosmos.

Para este trabajo, nos avocaremos particularmente a su actividad como artista plástico. En visión retrospectiva, Xul Solar es de especial interés como agente del campo artístico argentino por ser uno de los renovadores en el ambiente de vanguardia, relacionado con el grupo de Florida y partícipe de la revista vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927). Actuó como crítico y promotor en diversas ocasiones, siempre en actividades ligadas al Arte, la Cultura y temas humanísticos. Asimismo, desarrolló un programa estético espiritualista teórico-práctico interdisciplinario de tipo panamericano y pretensiones universalistas con base en la Astrología y la Numerología. Todo ello aún hoy es poco comprendido y en general mal abordado. Sus obras plásticas fueron principalmente pequeñas acuarelas sobre papel o cartón, luego dibujos. Diseñó un teatro de muñecos y máscaras para adultos que no llegó a funcionar a nivel comercial. Inventor por naturaleza, realizó esculturas e intervenciones en objetos y juguetes. Entre otras de sus producciones, avanzó en la definición de dos idiomas: el *neocreol* o *neocriollo* (panamericano) y la

panlínqua (universalista). Mejoró el sistema de notación musical y modificó el teclado del piano para un aprendizaje y uso más sencillo, si bien esto no se implementó de modo generalizado. Entre otras de sus creaciones se halla el *panjogo*, juego de mesa basado en el ajedrez tradicional, con adiciones según diagramas lingüísticos y astrológicos. La lista de su vasta producción podría seguir. Trabajó como astrólogo, como traductor. Disertó como seminarista sobre temas espirituales y lingüística. Escribió textos basados en visiones meditativas. Fue un artista integral, que experimentó el arte y la vida como un maravilloso sentimiento holístico.

De este personaje tan versátil e interesante, nos detenemos en este trabajo en su presencia en el mercado argentino del Arte desarrollado en Buenos Aires. El objetivo principal del trabajo es reconocer los cambios en la posición de Xul Solar como artista plástico en el mercado argentino de Arte en la capital de nuestro país, con una descripción de esta trayectoria desde su arribo a la Argentina en 1924 hasta la actualidad (año 2011). Se parte de la base que es importante hacer este recorrido histórico a través de la historia del mercado nacional de Arte en relación a este autor porque Xul Solar es un hito, se cuenta entre los pintores más valorados de nuestro país, y su proyección internacional es igualmente aclamada a ambos lados del Atlántico y del Pacífico. Xul Solar es hoy en día uno de los artistas argentinos cuyas ventas en subastas, reventas y galerías superan sus propios récords y se ha escrito poco acerca de esto hasta el momento. La única galería oficial del artista desde 1957 es la Galería Rubbers Internacional (Buenos Aires), pero esto no lo limita porque también es comercializado a través de otras casas de Arte del país y del mundo. En las subastas nacionales, logra los precios más altos, incluso cuando el tamaño de sus acuarelas no se compara con óleos de gran formato junto a los cuales se oferta. A nivel

internacional, las casas de subasta Christie's y Sotheby's lo colocan en lotes de Arte latinoamericano junto a grandes maestros de la pintura, como A. Guttero, J. C. Orozco, D. Rivera, R. Matta y R. Tamayo. Los precios tanto de las ventas nacionales como de las extranjeras son equivalentes en la conversión de moneda, lo que muestra un conocimiento de estado e interacción de ambos mercados.

Hoy en día, no se discute que Xul Solar y su obra son privilegiados en el mercado argentino. Para este trabajo buscamos entender cómo fue que se llegó a este lugar. ¿Ha sido siempre así? ¿Cuál era la relación entre Xul Solar y el mercado de argentino de Arte durante su vida? ¿El fenómeno actual es el resultado de un proceso de trabajo constante y paulatino iniciado por el artista? ¿Es una cuestión de azar? ¿Es el resultado de un proyecto planificado para su inserción? ¿Hubo un apoyo estatal que lo impulsara, o por el contrario, un apoyo privado? ¿Cuál fue la influencia de la crítica de Arte hacia la obra y la figura del artista? Estas y otras preguntas originan esta investigación. El intento de contestarlas se hará partir de una periodización hecha *a priori* según cuatro fechas de inflexión independientes a lo artístico, y más en concordancia con datos biográficos y de contexto: 1924, año de su retorno a la Argentina desde Europa; 1963, año de su fallecimiento; 2001, año de importantes cambios en la economía argentina; 2011, actualidad. Se contrastarán los datos histórico-contextuales y los datos históricos de mercado, pasados y recientes, para ver si es adecuado utilizar esta primera periodización, y ver qué modificaciones correspondería hacerle para que se ajuste mejor a los hechos históricos y poder contestar así las preguntas originales.

Asimismo, son los objetivos particulares hacer un primer seguimiento de las ventas de su producción durante su estadía en Europa. A partir de ello, se verá más a fondo las

ventas de la producción plástica de Xul Solar en el mercado argentino de Arte desde su vuelta al país en 1924 hasta la actualidad, cotejando ventas de galerías y subastas en Argentina a través de las décadas. Para poder tener otros datos comparativos, se tomarán datos del mercado nacional, se trazarán paralelos con la trayectoria de E. Pettoruti, y en algunos casos referencias sobre el mercado internacional, junto con el contexto histórico y económico correspondientes. Los datos de mercado de Arte serán tomados principalmente de las estadísticas oficiales de subastas, ya que este sector es el único que hace público los precios de las obras, y es el principal agente en establecer reglas de juego para el campo del mercado de Arte, es decir, tal como lo hace una Bolsa de Comercio tradicional (Léchenet, C.; 2008).

A medida que nos adentremos en el tema, veremos que lo interesante en el caso de Xul Solar es el extraordinario cambio en el aumento de la valuación de sus obras y el incremento de la circulación de éstas en el ámbito comercial a través de los años. No obstante su éxito en el mercado actual, sabemos que su trayectoria no siempre fue la misma desde su primera aparición en el mercado argentino. Xul Solar vendió muy poca obra durante su tiempo en vida y nunca llegó a hacer de su Arte una fuente económica estable ni segura. Llama la atención sobre todo que fue su interés hacerse conocer en el ámbito artístico presentándose en salones y en exposiciones, pero su actitud frente al mercado fue pasiva y despreocupada si se lo compara con otros artistas. Otra de las razones por las que Xul Solar fue relativamente soslayado hasta tiempos recientes fue porque tanto el público general como la crítica de Arte argentinos no fueron benéficos al juzgar su obra y su figura pública. Xul Solar era extravagante en su actitud y en su comportamiento, sociabilizando con un humor inhabitual entre amigos o gente nueva. La visión del artista como

“personaje” resultaba desconcertante, ya que no se dedicó de modo exclusivo a la pintura, sino que indagó en disciplinas disímiles como la Astrología, la Lingüística, el Teatro, realizó publicaciones en revistas de ciencia y técnica, entre otras cosas. Personalidad muy social, Xul Solar trataba con igual interés a distintos sectores de la sociedad sin hacer distinción entre clases económicas o grado de instrucción. Dentro del círculo de intelectuales argentinos dentro del que se movía, fue abiertamente aclamado y reconocido; entre ellos J. L. Borges, E. Pettoruti, J. Romero Brest y J. López Anaya. Para trabajadores y marginados, era un tipo agradable con quien conversar y jugar al ajedrez. Pero según la imagen transmitida por entrevistas, críticas y comentarios generales, para sus contemporáneos Xul Solar fue un hombre estafalario, un tipo curioso, poco comprendido, tomándose más como un “loco lindo” con ideas ingeniosas que como un renovador del campo intelectual, artístico, espiritual y técnico.

También la ética y la estética de su producción fueron desacostumbradas a los ojos de sus contemporáneos. Etiquetado inapropiadamente como cubista, futurista, surrealista, primitivo e incluso falso imitador, lo cierto es que él fue un vanguardista. Lo fue porque las formas, los colores, los materiales y los modos de producción por él adoptados estaban contagiados de un sentimiento de renovación artístico generalizado en Occidente, pero también porque su modo de expresión fue único, sólo suyo, y por tanto, novedoso. Fue también un vanguardista porque la ética, indivisible de su estética, siempre se dirigió hacia adelante, hacia arriba, hacia lo celeste, expresando en un lenguaje artístico sentimientos y deseos de unión, amor, comprensión, espiritualidad y autosuperación entre los seres humanos.

Al igual que como ha ocurrido otras veces en la Historia del Arte, la situación comercial y la visión pública del artista cambiaron radicalmente tras su muerte. Pero es particularmente llamativo en él que no tuvieron que pasar muchos años para una sólida consagración en el mercado, sino que paulatinamente fue apuntalando su puesto entre los preferidos por decisiones y acciones pensadas a tal fin. Fue M. Cadenas, esposa del artista, quien emprendió junto a su amigo y marchand N. J. Povarché una tarea planificada de difusión y reinserción de la producción de las obras de Xul Solar. Para ello se sirvieron de dos instituciones: la Galería Rubbers Internacional desde el año 1957, y la Fundación Pan Klub desde 1986, que contó a partir de 1993 con el Museo Xul Solar, exclusivo del artista. La cabeza dirigente de ambas instituciones fue N. J. Povarché, hasta prácticamente la fecha de su muerte en el año 2008, haciéndose cargo de la GR su hija María Elena en el año 2000, y de la Fundación, la Vicepresidente E. Montero Lacasa de Povarché. La continuidad de la familia en estas instituciones fue también una continuidad en las políticas de difusión, promoción e inserción de la obra del artista en el mercado del Arte argentino y como del extranjero.

Aún así hay que resaltar que en la actualidad, Xul Solar es bien querido del público diletante del Arte, mas no es igualmente conocido por la media de la población argentina. Él está aún emergiendo de entre las sombras para el público general si se lo compara con otros artistas y personalidades de su tiempo, incluso gente de la que él fue íntimo amigo, como E. Pettoruti, J. L. Borges, R. Scalabrini Ortiz o L. Marechal. Hay aquí un desequilibrio aparente entre la creciente demanda de su obra y su constante revaloración en desfavor de su conocimiento público. A pesar de lo que pueda aparentar, se ha hecho mucho para llevar a Xul Solar y su obra a la gente. Quienes más se han dedicado al estudio

de la vida y obra de Xul Solar en las últimas décadas son los críticos y teóricos amigos suyos que lo conocieron en vida y quienes han estado asociados al FPK-MXS.

Algunos aspectos de la vida y obra de Xul Solar han sido frecuentados con mayor asiduidad que el estudio del mercado. En general, se han estudiado sus distintas facetas de artista por separado, y no como una producción totalizadora que integre las diferentes disciplinas por él abordadas. Hay salvedades de gran nivel de comprensión de la obra y de excelencia académica. Destacan aquí los trabajos de análisis muy profundos y conscientes de María Cecilia Bendinger, Héctor Mario Gradowczyk y Cintia Cristiá sobre temas tales como Simbolismo, su doctrina ideológica panamericana, relaciones astrológicas-numerológicas, relación entre el artista y la política, propuestas en la notación musical y la Lingüística. No obstante, todos estos estudios están aún en pañales, y esperamos que con el tiempo surjan nuevos investigadores que aporten nuevos enfoques. Hoy por hoy es importante retomar la obra de Xul Solar justamente por su cualidad holística y relacional de lenguajes expresivos, espiritualidad, ética y estética, muy acorde a los intereses teóricos contemporáneos.

Por otra parte, la investigación más seria sobre el desarrollo de la situación de mercado ha sido realizada por Patricia M. Artundo, encargada de la producción teórica, libros y escritos especiales de la FPK-MXS. Su trabajo de investigación sobre el tema ha sido presentado en *Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963*, ponencia presentada en 2005 en la Universidad de Palermo. La GR, por su parte, tiene información y registros –privados– de sus ventas, pero no tiene publicaciones críticas hechas al respecto. Otros espacios del mercado de Arte argentino, como la revista *Arte al Día*, la revista *Trastienda*, o espacios web internacionales, como ArtPrice

(www.artpice.com) también tienen registros de ventas, pero no hay en circulación publicaciones con estudios específicos hechos sobre el tema, más que balances informativos. La mayor parte de la producción escrita en cuanto al mercado, forma parte de la información de los catálogos de las muestras en las que participa el artista, libros o artículos con datos biográficos, estéticos-artísticos, o artículos periodísticos en donde se habla del creciente auge del artista en función de una exposición reciente o los éxitos de una subasta; pero son raros los trabajos de revisión histórica o de análisis crítico en el tema.

Al momento de abordar un trabajo como este, es fundamental tener en cuenta el marco teórico dentro del que se lo encuadrará. En este caso, para el análisis de la evolución en el posicionamiento del artista Xul Solar y sus obras en el mercado argentino de Arte se tomarán en cuenta las nociones estructuralistas de la Sociología del Arte propuestas por Pierre Bourdieu (1990). Este autor define la *Sociología del arte* como la disciplina cuyo objeto de estudio son las relaciones entre el artista y el conjunto de agentes envueltos en una producción de obra y de valores simbólicos. Como *agente*, se entiende todo individuo (críticos, galeristas, coleccionistas, etcétera), toda agrupación (militantes, público, etcétera), institución (centro cultural, galería, museo, etcétera), o entidad (prensa, ferias, etcétera) que ocupa una posición activa o pasiva dentro del *campo del arte*, el cual es un espacio estructurado de posiciones cuyas propiedades dependen de suposiciones en dichos espacios y pueden analizarse independientemente dadas las leyes propias de cada campo. La *posición* es el lugar que ocupa un agente dentro del campo y puede ser móvil o fija. El tipo de relación que rige en el campo es la *lucha* o el *juego*, relación que se da entre los agentes que lo componen. Bourdieu habla de juego, pues los agentes que actúan dentro del campo lo hacen por voluntad propia, y en conocimiento de las reglas (tácitas) que se deben

manejar. A esto se lo denomina *habitus*, conocimiento y reconocimiento de leyes inmanentes al juego. Son las condiciones sociales de producción como sujeto social, vale decir, del artista que opera dentro de una sociedad. El *habitus* es un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores sin haber sido concebido expresamente con este fin. Se puede entrar o salir del juego en cualquier momento, aceptando las relaciones entre agentes previamente existentes. Se entiende que estas relaciones son dinámicas y que cambian constantemente, al igual que pueden cambiar las reglas y los participantes. El juego es al mismo tiempo *lucha*, pues pone en acción el monopolio de la *violencia legítima de autoridad*, es decir, que los agentes participantes harán lo posible por imponerse junto con su sistema de valores simbólicos.

La noción de campo refiere al ámbito de relación de diferentes agentes o instituciones, los cuales comparten intereses específicos y se mueven con reglas, como si fuese un juego, en las que pugnan por instaurar su posición dentro de una legitimación simbólica reconocida por los demás agentes. Dentro del campo local del Arte, los agentes que nos atañen en este estudio son los artistas, Xul Solar particularmente, los galeristas, los coleccionistas, los críticos (de Arte), investigadores y el público en general; las instituciones museo, galería y el Estado. Las producciones artísticas se ven influenciadas por la demanda contextual de los demás agentes del campo quienes, a su vez, están influenciados por la oferta de producción dada por los artistas. Las relaciones son recíprocas e intervienen constantemente, ocasionando fricciones (*lucha*) y cambios de posicionamiento de cada agente dentro del campo a medida que se dinamiza el estado dentro del mismo. La historia de las relaciones dentro del campo y de las producciones

también inciden en la actualidad del juego. Para este trabajo, este aspecto sobre la historicidad en las relaciones es de capital importancia.

Xul Solar sería un artista nacional cuya posición dentro del mercado de Arte porteño ha sido muy móvil respecto de un inicio al presente. Veremos que varios agentes han intervenido en su reposicionamiento a lo largo de la historia: su viuda, su amigo y marchand, su fundación y museo, otras instituciones de Arte, la prensa, el público... etcétera. El valor simbólico atribuido a la producción de nuestro artista también ha sido dinámico, y es hoy en día mucho más legítimo de lo que fue en su inicio. Por otro lado, la lucha de agentes dentro del mercado continua, pero es una lucha constructiva, no una lucha destructiva, ya que tanto la cantidad de obras demandada como el precio de las mismas aumenta constantemente, a favor de un mejor posicionamiento del artista dentro de este campo.

La metodología utilizada en este trabajo se basa en la recopilación de información de primera y de segunda mano, utilizando más que nada documentos históricos, documentos de archivo recientes, bibliografía crítica, de prensa y entrevistas. La documentación de primera fuente de registro reciente ha sido consultada bajo pedido especial a agentes del mercado argentino del Arte. El material de primera fuente de tipo histórica se ha consultado en la Fundación Espigas, en bibliotecas nacionales, universitarias y en documentación a disposición del público de la FPK-MXS. Para reconstruir aspectos biográficos, datos de su personalidad y tener una mirada desde adentro del contexto histórico, se usarán testimonios de gente que lo conoció en vida y que ha estado presente en las décadas siguientes. Varias son las fuentes a investigar, principalmente se usará la autobiografía de E. Pettoruti *Un pintor ante el espejo*, discursos conmemorativos de su J. L.

Borges y entrevistas realizadas a su viuda M. Cadenas aparecidos en periódicos luego de fallecido Xul Solar. Para la construcción de un marco actual de mercado local, se ha hecho un seguimiento de notas periodísticas específicas de mercado argentino de Arte publicadas en versión papel y digital, especialmente las de Adrián Basualdo Gualdoni en revista *Arte al Día* con sus notas en el suplemento *News Argentina* entre 1998 y 2011, Mario Gilardoni en notas de periódico y en la revista *Trastienda* y Alicia de Arteaga en *La Nación* entre la década de 1990 y 2010. También se utilizará la información de primera mano proporcionada por Sonia Decker sobre obras vendidas en subastas locales e internacionales desde 2001 al 2011.

La bibliografía de teoría de Sociología del Arte, de contexto histórico, campo artístico, y material de apoyo se ha recabado en distintas bibliotecas de la ciudad y en archivos web de reconocimiento académico artístico, como también en prensa general. Las entrevistas han sido realizadas expresamente con tal fin a personas del campo del Arte, tales como Patricia Artundo de la FPK-MXS, a Mariana Povarché y la Srta. Lorena de la GR. Toda esta información se ha analizado teniendo en cuenta la problemática y objetivos del trabajo, llevada a tablas y complementada con imágenes que ilustran lo dicho.

La estructura del trabajo se divide en dos grandes bloques. En la primera parte, se desarrollan los datos históricos, contextuales y estéticos para conocer al artista, su punto de inicio y su importancia en la Historia del Arte de Argentina. En principio se hará un breve recorrido acerca de la conformación del campo del Arte argentino y de su mercado. Luego, se hará un repaso acerca de la biografía y la obra de Xul Solar y su posición como productor en la Argentina durante su tiempo en vida. El siguiente apartado tratará las

cuestiones éticas y estéticas de la obra de nuestro artista. Toda la primera parte estará basada en información bibliográfica e histórica seleccionada y resumida.

La segunda parte trata los datos de Xul solar en el mercado argentino de Arte, divididos en cuatro períodos según criterio *a priori*. El primero de ellos es los antecedentes de compra y venta de obra de Xul Solar en el mercado europeo, entre 1912 y 1924, años en que vivió itinerante en diferentes ciudades de Europa y del que casi no se guardan registros. El primer período a considerar dentro del mercado argentino de Arte es el de la vida del artista, entre 1924 y 1963, dentro del cual veremos que Xul Solar dispuso de su obra personalmente, con asesoramiento en edad madura de su amigo y *marchand* Natalio Povarché. El tercer período corre de 1963 al 2001. Éste es el período durante el cual estuvieron a cargo del patrimonio artístico de Xul su viuda Micaela Cadenas y N. Povarché. Si bien M. Cadenas falleció en 1988, se tomará como año de pasaje el 2001, año de importante crisis económica y política en nuestro país, que marcó un antes y un después en el mercado nacional e internacional. El cuarto y último período es la actualidad, desde el 2002 al 2011. En cada apartado se incluirán aspectos de contexto histórico, así como de marco económico y de mercado para poder evaluar los cambios en las ventas de obra del artista en nuestro país dentro de un contexto mayor. La estructura de cada apartado de la segunda parte comenzará con un marco contextual nacional e internacional económico, social y político, y luego continuará dividiendo la actividad del artista en tres ejes: 1) actividad comercial (en subastas, y/o en galerías), 2) incidencia de actividad no comercial en las ventas de su obra, y 3) incidencia de publicaciones y trabajos académicos. En cada apartado, se hará ahondará con mayor o menor detalle en cada eje según exija cada período y según los datos disponibles para el análisis. Para todo esto, la información utilizada serán

las fuentes de primera mano junto con la prensa histórica y reciente. Esto incluirá una revisión y conteo de las exposiciones colectivas e individuales de la obra de Xul Solar en el mundo. También se evaluarán los precios a lo largo de los años, teniendo en cuenta la periodización a priori y sus correcciones. Finalmente, se desarrollarán las conclusiones y reflexiones, para ver cómo lo propuesto en los objetivos se verifica con los datos históricos, qué correcciones surgieron a lo largo del desarrollo y qué será posible afirmar luego de concluido el trabajo.

Toda la bibliografía se detalla al final del trabajo, dividiendo las fuentes de primera mano, notas periodísticas, fuentes de segunda mano, y las consultas hechas en Internet. Un anexo se incluye para agregar listados de exposiciones, listado de publicaciones y textos de autor –en ambos casos, datos oficiales de la FPK.MXS-, valores de ventas, e imágenes que acompañan la lectura teórica.

Como cierre de esta introducción, se agradece profundamente a todas las personas e instituciones anteriormente mencionadas que han colaborado con material, información, consejos, tiempo y paciencia para este trabajo. Especial agradecimiento a María Cecilia Bendinger por su buena predisposición desde un comienzo. A Verónica Arena, gran correctora, compañera y amiga. A la profesora Cecilia Pitteli, correctora de la tesina; y a la profesora Kekená Corvalán, por su apoyo y confianza a lo largo de la carrera. En fin, a todos quienes han aportado para que este trabajo se haya iniciado y terminado.

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Primera parte

1.1 Antecedentes del campo argentino del Arte y conformación de su mercado. Contexto histórico.

Contexto histórico. Conformación del campo artístico porteño

Para comprender el mercado de Arte en la ciudad de Buenos Aires en el que se estudiará a Xul Solar, es necesario hacer un pequeño paneo del estado del mismo al momento de su arribo a la Argentina en 1924, año en que el artista comienza a actuar en él. Analizaremos el tema bajo las nociones de la Sociología del Arte de Pierre Bourdieu (1990; 1995; 1998). El mercado local de Arte ha cambiado significativamente desde entonces a la actualidad, y en la segunda parte de este trabajo se estudiará esto con mayor profundidad, pero primeramente, se hará un recorrido histórico y artístico contextual para entrar en tema.

La conformación del campo artístico argentino y de su mercado en la ciudad de Buenos Aires cobró definiciones claras y de relevancia en el último cuarto del siglo XIX, por eso iniciaremos nuestro recorrido histórico a partir de esta fecha. Existía en la ciudad por entonces un precario circuito de compra y venta de objetos artísticos varios y de objetos decorativos de mayor o menor calidad, sujeto a la disponibilidad de piezas traídas y comerciadas en locales junto a otro tipo de mercancías, como artículos de ferretería, pinturerías, curiosidades o antigüedades, entre ellos el almacén de Fernando Fusoni, el bazar de Burgos y la tienda de Ruggero Bossi (Baldasarre, I.; 2006). Las exhibiciones de arte local o extranjero se hacían en lugares no exclusivos para esta práctica. No podemos referirnos a este mercado como “mercado de arte” propiamente dicho, ya que las piezas en cuestión cubrían un rango de variedad y calidad muy amplio, y tampoco era un campo autónomo que designase con autoridad el valor artístico de estos objetos. Las piezas

suntuarias, decorativas y artísticas se entremezclaban con los *bibelots* -piezas decorativas de poco valor (calidad) artística-, con antigüedades y con curiosidades de distintas partes del mundo. Fue la calle Florida el área nuclear para estas tiendas, que marcó por entonces una tendencia a la apreciación estética *moderna* propia del *flâneur* (Baldasarre, I.; 2006).

No obstante, el mercado de objetos artísticos creció de manera inusitada a fines de 1880, ubicando hacia 1890, ese centro comercial artístico de la calle Florida y alrededores, las casas de Ruggerio Bossi, Pedro Nocetti y Cía, Quesnel, Francisco Costa (luego Salón Costa), Ángel Sommaruga, Burgos, Arturo Demarchi, Galli, Samuel Boot, Durán Hermanos y M. Mondet, entre otros (Baldasarre, I.; 2006). De hecho, se realizaron a fines de siglo XIX algunos salones, bien recibidos por parte de la crítica y del público general, algunos de los cuales tuvieron como finalidad recaudar fondos con la venta de las entradas para distintas instituciones. Esto nos habla de un creciente “mercado de apreciación” del Arte, es decir de consumo de Arte, si no a nivel material, sí a nivel recreativo. La razón de este cambio estuvo en que la burguesía local, cuyas actividades productivas se basaban en el trabajo de la ganadería, agricultura y el comercio, tenían necesidad de cimentar su posición social y política creando valores no materiales que los legitimasen simbólicamente. Fue el mercado de Arte el lugar más propicio donde afianzar su necesidad de legitimación, ya que a fines de siglo XIX el arte tenía un rol social que denotaba refinamiento, “buen gusto”, intelectualidad, cultura amplia y especialmente, capacidad adquisitiva holgada como para permitirse la compra de objetos “inútiles” pero bellos. Los compradores de arte en Buenos Aires eran entonces, en primer lugar la oligarquía latifundista, propietarios de un poder económico y una posición social sólida en la sociedad porteña, y en segundo lugar los nuevos burgueses, entre quienes se distinguía la burguesía

agropecuaria de la burguesía profesional, según su tipo de actividad económico-productiva. Siguiendo a Bourdieu (1998), hay que pensar en el consumo cultural y en el consumo artístico como una actividad cuya función social es legitimar las diferencias de las clases, sea esto de manera explícita o implícita. Las obras de arte y objetos artísticos funcionan como bienes culturales con identidad social, que participan de valor simbólico, económico, social y personal. Las preferencias al momento de comprar estaban guiadas por los faros culturales e intelectuales fijados las capitales de Europa. La estética porteña era eco de las modas y los Salones europeos, especialmente los de Francia (París), Italia y España, y en menor medida de Inglaterra y Alemania. Una crítica negativa se le hacía al gusto norteamericano, que luego se revertiría a inicios del siglo XX, cuando los Estados Unidos se consolidaron como potencia mundial y el centro de las operaciones modernas y artísticas se reubicó en Nueva York. Se entiende que esta meca artística ultramarina funcionaba como consecuencia de la preponderancia económica-cultural de dichos países sobre las antiguas colonias americanas.

Asimismo, hubo otros factores que intervinieron en la oferta y demanda comercial artística en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Su dirección estaba en manos de *marchands* en su mayoría extranjeros o hijos de inmigrantes, como Georges Bernheim, Justo Bou, Ferruccio Stefani, Frédéric Vermorken, Domingo Viau, José Artal y Mayoral, quienes buscaban favorecer a los artistas de sus países de origen. Por otro lado, es de capital importancia recordar la gran afluencia de inmigrantes europeos que desde 1860 llegaron al país y se instalaron de modo temporario o definitivo, cuyas consecuencias se detallarán más adelante. Para la adquisición de obras también se daba el caso que el interesado viajara a Europa y adquiriera en sus visitas o residencias transoceánicas piezas de su afición, que

luego traía al país a su retorno. Si el interesado no podía viajar personalmente pero tenía un amigo o familiar que fuera a Europa, le hacía el encargo de una obra de tal o cual pintor o estilo para completar su colección.

Es así entonces que el principal consumo de Arte en Buenos Aires fue de objetos foráneos, dictado por gustos eminentemente extranjeros. Incluso parece ser que muchas de las piezas traídas a Buenos Aires en aquella época eran obras que no lograban ser colocadas en el mercado europeo (Baldasarre, I.; 2006).

Los primeros coleccionistas de Arte, como Adriano Rossi, los hermanos Varela y Juan Benito Sosa tuvieron un gusto ecléctico, de objetivos sociales¹, y sus colecciones contaron con obras representativas del gusto y de la disponibilidad local del momento. Dice Baldasarre (2006) que es de importancia este periodo “germinal” del mercado porteño de Arte, anterior al funcionamiento de galerías profesionales, dado que su sistema de exhibición, venta, promoción y adquisición de piezas artísticas fue variado e informal.

La crítica de Arte, por su parte, circulaba impresa en revistas no especializadas, a través de artículos firmados con seudónimo o bajo anonimato, escritos por *amateurs* – personas de distintas disciplinas iniciadas o interesadas en los fenómenos artísticos pero sin conocimientos académicos o formales de las prácticas artísticas- o *connaisseurs* –personas iniciadas y conocedoras de las prácticas artísticas-. Ellos discriminaban y emitían juicios de valor con mayor o menor atino sobre las exposiciones y personalidades del Arte.

¹ Juan Benito Sosa (1839-1909) donó 48 obras al Estado para enriquecer el acervo nacional. Adriano Rossi (1814-1893) donó su colección al Estado para la creación de un museo, que nunca se hizo, por lo que las obras se dispersaron. Muchas de las obras de Rufino Varela (1838-1911) y Juan Cruz Varela (1840-1908) terminaron en años posteriores en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

En cuanto al coleccionismo hasta principios de siglo XX, aquellos que contaban con los medios para adquirir obra no compraban a los artistas nacionales puesto que no gustaban de sus obras, pero sí los apoyaban económicamente y frecuentaban sus talleres. Para los coleccionistas, el Arte argentino tradicional (antiguo) y el Arte nacional moderno estaba aún en formación, es decir que no estaba en condiciones de formar parte de las colecciones permanentes. La ayuda dada a los artistas y al medio artístico local no era sinónimo de apoyo directo al mercado local con la compra de obra. Antes que eso, los coleccionistas preferían importar obra del extranjero, en perjuicio de la de manda de obra hecha localmente (Baldasarre, I.; 2006. Pg. 152).

Hasta aquí entonces lo que concierne al mercado de Arte de fines del siglo XIX. Una característica de este período subsiguiente fue la veta positivista de un grupo intelectual mayoritario que marcó el rumbo de los objetivos de toda una nación. Una serie de cambios importantes fueron causa y consecuencia de la confianza en el progreso y en el modelo de civilización occidental pregonados por la generación denominada Generación del '80². Su lema fue “orden y progreso” e impartieron su doctrina desde sus roles en las esferas política, económica, médica, periodística y también, artística. A nivel territorial, finalizaron las campañas de extensión territorial y exterminio de los indios, solucionando una dificultad de soberanía que pesaba desde tiempos coloniales. En lo político, en 1880 durante la presidencia de Nicolás Avellaneda (1874-1880), se sancionó la Ley de Federalización de la Ciudad de Buenos Aires, por la cual finalizó la larga confrontación entre unitarios y federales. Fue también durante la primera presidencia de Julio Argentino

² Fueron sus agentes de mayor incidencia en las Artes: Eduardo Sívori (1947-1918), Ángel Della Valle (1855-1903), Eduardo Schiaffino (1858-1935), Ernesto de la Cárcova (1866-1927) y Pío Collivadino (1869-1945).

Roca (1880-1886) que se dio un consenso político no logrado hasta el momento entre las diferentes facciones, y cuya reestructuración en las prácticas atravesaría las movilizaciones de Leandro Alem y que culminaron con la Ley Sáenz Peña de 1912. En lo económico, se instauró el modelo agro-exportador, cuyo fin sería integrar a la Argentina en los circuitos de comercialización internacionales como gran proveedor de materias primas. Los ideales liberales de este grupo actuaron a favor de la secularización de algunas de las funciones de la institución eclesiástica en lo civil, educativo y moral. Actuaron desde la política activa, desde el periodismo, la milicia, la medicina y otros ámbitos para promover mejoras urbanísticas, sanitarias, el aumento de los niveles de alfabetismo y buscaron una integración y homogeneización de las diferencias civiles provocadas por la inmigración.

Quienes estuvieron ligados a las Artes en la Generación del '80, actuaron a favor de un campo de Arte autónomo en la capital argentina creando en 1876 la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), primer agrupación con objetivos claros en cuanto a actividades artísticas; en 1896 inauguraron el MNBA y en 1905 abrieron la Academia Nacional de Bellas Artes; de la mano del Estado y a favor de la promoción cultural y educativa, se realizaron a partir de 1910 una serie de Exposiciones de temáticas varias, la más importante de ellas la Exposición Universal de 1910, conmemorando el Centenario de la Revolución de Mayo; y en 1911, finalmente, la apertura oficial del primer Salón Nacional. Nótese cómo el campo de Arte autónomo argentino recién estaba marcando sus primeros límites, cuando en Europa, en estas mismas fechas, se generaban movimientos reaccionarios a la institución artística tradicional.

Es vital comprender que la institucionalización, autonomía y legitimación del Arte es el punto de partida para pensar las actividades estéticas modernas en nuestro país. La

configuración de los agentes y relaciones de este nuevo campo a fines del siglo XIX fue trazada según los intereses de una élite intelectual, aficionada a la práctica y consumo artísticos, cuya ideología base era de tipo evolucionista, progresista y positivista. Para ellos, el Arte tenía una misión social cuya plenitud ayudaría al crecimiento de la Nación. Los proyectos políticos y artísticos no estaban separados, sino que formaban parte de las estrategias de construcción de un país civilizado y moderno. Para ejemplificar, Martín Malharro (1865-1911), luego de dedicarse a la instrucción e inspección artística en las escuelas, publicó el libro *El dibujo en la escuela primaria* (1911), glorificando, explicando y defendiendo la importancia de la enseñanza de la plástica y el dibujo a los niños para su mejor formación como personas y como ciudadanos. Para la generación positivista, la sensibilidad artística era sinónimo de la más alta intelectualidad cultural, y nada había superior en los niveles de evolución humana que un individuo formado para la apreciación y producción de esta disciplina, entendiendo que la civilización hallaba su punto cúlmine de expresión en el Arte.

Las actividades que realizó la Generación del '80 en torno al Arte, especialmente a través del SEBA, fueron planes deliberados que tuvieron que ver con la organización de espacios y circuitos de circulación del Arte -en términos de Bourdieu (1990), campo del Arte-, la profesionalización y perfeccionamiento de productores, productos y recursos de producción, la educación estética y artística, el debate, la formación de un público y un mercado y la vinculación con otros centros artísticos. Los personajes anteriormente mencionados no sólo obraron por un espacio de circulación no comercial del Arte nacional y extranjero, sino que también abrieron el juego para una mejor producción artística local y su incursión en el mercado porteño. Para ello se realizaron exposiciones colectivas e

individuales, un tanto precarias comparadas a las muestras de obra posteriores, cuyo objetivo era doble, por un lado buscaban hacer conocer la obra del artista entre el público de la ciudad, y por otro era una manera de insertar estas obras en el mercado local; práctica necesaria para conformar un campo de Arte sólido en el Río de la Plata, y se registró un aumento de producción local muy significativo en la última década del siglo XIX. De todas maneras, era la venta el primer objetivo de los dueños de los locales que ofrecían al público piezas de arte, intentando abarcar un público vasto, sin distinguir en la periodización de la obra ofrecida, la autoría, el estilo, origen o autenticidad de las piezas, y no fue justamente el Arte nacional lo que preferían los compradores porteños.

En cuanto a la crisis que afectó a la Argentina en 1890, la investigadora Baldasarre (2006) no halla evidencia que indique una baja significativa en la consolidación del campo de las ventas, sino que, por el contrario, rescató la actividad de años anteriores, pero de manera no uniforme ni constante. Si bien disminuyó la cantidad de exposiciones, el mercado permaneció activo y continuó sin dificultades, y delineó el camino de una oferta más adecuada a la demanda de un gusto ya más formado que en los años anteriores, que concluye con la apertura de la primera galería de arte profesional en nuestro país. Fue un mercado informal y pendular, con idas y vueltas, que sembró el germen para un mercado más sólido. Asimismo, la prensa y la crítica acompañaron estas prácticas. Promocionaron y registraron las actividades de salones, muestras y locales; defendieron la obra de artistas europeos o nacionales y guiaron al público en general. Por otro lado, comenzaron los remates importantes de obra, en particular, los que desmembraron las primeras colecciones de aquellos primeros pioneros, entre ellas, la colección de Larsen del Castaño (1892), la de

Andrés Lamas (1893), la de Juan Cruz Varela (1893), la de su hermano Rufino Varela (1896) y la del uruguayo Méndez de Andes (1898).

Primeros cuestionamiento al campo porteño del Arte y su mercado

El cambio de siglo trae aparejado una primera instancia de planteos acerca de las prácticas llevadas a cabo hasta entonces. El comienzo del siglo XX es en Argentina un momento de cuestionamiento del recientemente instaurado campo autónomo del Arte. La década de 1910 se caracteriza por el afianzamiento del ambiente artístico y por una primera instancia crítica a las instituciones creadas por la generación anterior, pero también por una particular coyuntura: la aproximación de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo de 1810, con su consecuente reflexión acerca del devenir histórico nacional y la búsqueda de una definición acerca de la identidad argentina. La búsqueda de una identidad fluctúa en las primeras décadas entre lo nacional y lo extranjero-internacional. Este dato no es menor, ya que afecta a todos los niveles de la cultura y la intelectualidad, como también a las motivaciones de desarrollo financiero, urbanístico, agropecuario, industrial, arquitectónico, entre otras esferas. En términos generales, la búsqueda de una identidad nacional se debía no sólo al revisionismo histórico del Centenario, sino también a una masiva llegada de inmigrantes. Los datos indican que la mayor parte de los arribados eran familias u hombres solos que partían de sus países en busca de mejoras en su calidad de vida, trabajando en Argentina para “hacer la América” y escapar de las precarias situaciones de sus respectivas tierras. Para verlo en porcentajes, el censo de 1865 registró que de 1.877.490 habitantes, 210.000 eran extranjeros, mientras que en 1895, si se cuenta

sólo a los extranjeros, se llegó al increíble número 1.004.527. Entre 1980 y 1900, el 70% de los desembarcados eran italianos, el 15% españoles, y en menor medida franceses, alemanes, ingleses, y suizos. La inmigración continuó de modo ininterrumpido en las décadas siguientes, especialmente durante las crisis de las Guerras Mundiales y el período de entreguerras. Su distribución no fue homogénea, quedándose una gran parte de ellos en la capital y sus alrededores para ejercer oficios o trabajar la tierra, y repartiéndose en comunidades según nacionalidades en distintos puntos del país. Una cifra no menor de estos colonos modernos retornó a su patria por no haber podido cumplir sus expectativas. En términos de configuración social, este aluvión inmigratorio modificó las costumbres y prácticas culturales porteñas, entre ellas nada menos que el idioma, las necesidades sanitarias, de vivienda, de educación común y, para los valores nacionales, la búsqueda de una identidad representativa de todos los habitantes del territorio argentino; considérese cómo habrá sido la reconfiguración social de las zona del Litoral, de la Pampa Húmeda y especialmente de la ciudad de Buenos Aires y alrededores, siendo que llegaron aproximadamente cinco inmigrantes por cada argentino, en términos de hombres adultos (Terán, O.; 2000). Cuando nos interioricemos en la biografía de nuestro artista, veremos que toda esta temática abreva su producción y sus intereses de integración en una identidad común de los pueblos, y que él no es ajeno a su contexto histórico.

En el ambiente del Arte, esta búsqueda de una identidad nacional se vio reflejada como la exploración hacia un *gusto* y una *imagen* nacionales. Para lo primero, implicó un viraje del consumo artístico extranjero hacia obras de producción local. Si bien aún no abundaban los profesionales y los productores de Arte, comenzaba a gestarse una generación de nuevos artistas e intelectuales que actuarían a favor de la autonomía de este

campo. En cuanto al Arte como imagen representativa de la Nación, se sucedieron distintos debates sobre qué era más o menos pertinente, tema que no se desarrollará en profundidad en este trabajo, pero que es necesario mencionar, ya que atañe a nuestro artista y a la comprensión de su obra. Los temas más representados eran paisajes, retratos, figuras de animales, de desnudos y escenas costumbristas de tópico indígena, gauchesco o criollo. Una de las variables que afectó el mercado nacional fue la discusión estética de los estilos artísticos vigentes en ese entonces. No había unidad de criterio ni de *gusto* entre los sectores consumidores, entendiéndose por ellos a los círculos extranjeros, elitistas, burgués comercial y popular (los menos). La discusión estética iba de la mano con una idea política, social y económica de trasfondo. Quienes defendían el criollismo y el arte gauchesco, defendían a su vez el modelo de una nación de base agro-ganadera, latifundista, que buscaba su identidad en la tradición pampeana. No obstante, se hace una diferencia entre el criollismo basado en la nostalgia y en la valoración de un gaucho idealizado, y la tradición argentina moderna. Como indica M. A. Muñoz (en Weschler, D. B (Coord.); 1998), el calificativo de *argentino/a* o *nacional* sirvió con frecuencia para identificar a una obra o a un artista, por lo que se convirtió con el tiempo en un criterio de valorización estética, o lo que dio en llamarse *escuela*. Esto quiere decir que el basamento de un mercado argentino definido estuvo acompañado por otras cinco circunstancias: la formación y reconocimiento de artistas locales; la formación y definición de un público que apreciase la obra local; la formación de un criterio estético y vocabulario que admitiese a artistas locales y su producción; una crítica de Arte nacional; y un espacio de circulación, compra y venta para las obras locales.

Por otro lado, estaban quienes bogaban por un Arte de corte europeo, mezcla entre el neoclasicismo y el simbolismo francés, también con tendencias al arte moderno europeo de corte realista, o bien impresionista o macchiaioli; este grupo claramente se identificaba con valores extranjeros y una postura de apertura internacional. Los interesados por este tipo de obra eran comerciantes extranjeros que buscaban hacer dinero trayendo obra de sus respectivos países a nuestras tierras, como los mencionados Artal, Stefani y otros. Para ellos, los criterios estéticos y de gusto preferidos eran europeos, obviamente los de sus naciones, tanto en arte moderno como en arte más tradicional. La demanda de obra de este tipo provenía de inmigrantes adinerados afincados en Buenos Aires, pero también de la burguesía local comerciante en ascenso, que buscaba legitimar su reposicionamiento a través de símbolos de poder ya activos. Asimismo, en los estilos artísticos del momento, se encontraban también las obras de corte exóticas, tratando temas del lejano Oriente, o similar, ligados igualmente a una mirada y gusto europeos.

Durante este tiempo de la primera década del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires, las ventas siguieron estando orientadas a la compra de obra extranjera, o de artistas foráneos con producción local. Veamos algunos precios manejados en exposiciones de Arte en Buenos Aires en 1910. Durante la Exposición de Arte del Centenario, máxima exposición en cuanto a despliegue e importancia hecha hasta entonces, las obras italianas vendieron en un total de \$103.370, las francesas vendieron por \$102.927, España vendió por un total de \$91.484, Alemania por \$34.738, mientras que las obras argentinas recaudaron un total de \$8.565. Comparando con el mercado local, estas obras extranjeras excedieron ampliamente los márgenes de compra de obra argentina, especialmente si consideramos que una obra nacional no superaba los mil pesos. Los compradores de obra

fueron tanto particulares como entidades nacionales. El MNBA hizo adquisición de obra para ampliar su colección, e invirtió en un promedio de \$2.912 por pieza, de las cuales la mayoría fueron de origen francés (Baldasarre, I.; 2006. Pg 224)

Artista de transición entre la generación anterior y los representantes del nuevo siglo, fue Martín Malharro quien introdujo el Impresionismo en Buenos Aires a través de sus exposiciones en la galería Witcomb en 1902 y 1908. La mención de Malharro en este contexto es significativa, ya que su recepción por el público y la crítica fue controversial en su tiempo, mostrando una técnica aprendida en París durante sus viaje pero adaptada a la búsqueda y definición de un *sentir* y una estética afines a la identidad argentina por medio de la figuración de paisajes nacionales de la pampa y Córdoba, tema por demás polémico y debatido en su momento. Sus ideas acerca de la necesaria y urgente vinculación entre el Arte como medio de educación y el mejoramiento moral y social se difundían en las publicaciones de la revista ministerial *El monitor de la Educación* y fueron el principal órgano de opinión de este artista e intelectual tan comprometido.

El salto superador en el campo del Arte porteño es dado por el Grupo Nexus (1907, también llamada Generación del Centenario), artistas jóvenes que buscaban una ruptura en las prácticas del campo, y una estética argentina, nacional en el Arte³. La Generación del Centenario se opuso dialécticamente a la posición de la Generación del '80, lo que permitió romper con las estructuras anteriores y renovar el campo artístico. En el aspecto comercial, las obras del Grupo Nexus comenzaron a cotizarse en alza justamente por la necesidad

³ El grupo, integrado por Fernando Fader (1892-1935), Pio Collivadino (1869-1945), Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Arturo Dresco (1875-1961) y Carlos Ripamonte (1874-1968), entre otros, fue un gran impulso en la estética argentina, ya que se volcaron a un estilo de base impresionista-realista-macchiaioli, inspirado en el paisaje nacional -para ellos, representado por La Pampa- y una renovación en las autoridades del campo del Arte.

fomentar un Arte con características estéticas argentinas, que representase “la esencia” de la nacionalidad, su tierra y sus paisajes, y artistas jóvenes interesados en la producción local. Con el tiempo, los integrantes del Grupo Nexus se volvieron agentes consolidados dentro del campo porteño del Arte, referentes activos en lo estético, en lo académico y en el mercado. F. Fader fue un ícono de las galerías locales, enviando obra desde Córdoba a la capital; y C. Bernaldo de Quirós, aun viviendo en Italia, se mantuvo con ventas récord por décadas.

Los años '20 y la renovación en el campo del Arte y su mercado

La década de 1920 es el momento en que el campo artístico y cultural da un giro sobre sí mismo para entrar de lleno en la modernidad. Las dos últimas décadas del siglo XIX habían sido las de conformación del ámbito en manos de la Generación del '80; y las dos primeras del siglo XX habían sido las décadas de cuestionamiento, negación y reafirmación con los cuestionamientos jóvenes del grupo Nexus y los Artistas del Pueblo. Ahora, esta nueva década traerá una interesante mixtura de las influencias de las escandalosas vanguardias europeas, junto con las directivas figurativas de lo que se ha llamado la Vuelta al Orden.

Al igual que había sucedido en las décadas anteriores, los estudiantes del país viajaban a Europa para completar su educación y abrir sus ojos al mundo. En el caso de los artistas visuales, ellos podían hacer sus viajes becados por el gobierno argentino o solventado por dinero de la familia. El viaje a Europa era una instancia si no obligatoria, sí bien vista y anhelada por la mayoría de la juventud estudiantil. En Europa era posible

apreciar de primera mano aquellas obras conocidas en Argentina sólo a través de reproducciones, visitar salones y museos de histórico renombre, y asistir a un amplio espectro de Academias y talleres, cuya metodología de enseñanza podía variar de la copia de modelos en yeso y estética clásica, a la práctica de modelo en vivo y cultivo de expresiones técnicas más libres. Los países más frecuentados por pintores y escultores entre 1920 y 1940 fueron Francia e Italia, seguidos por Alemania, España, Inglaterra, en menor medida.

El contexto general europea era efervescente. La bohemia parisina del siglo XX llevaba consigo el ímpetu de las vanguardias del siglo anterior, sumado al desconcierto típico del 1900. Como para tener un panorama, recordemos que en menos de 20 años lanzáronse no menos de diez propuestas de renovación artística –cada una adjudicándose la culminación histórica en la expresión plástica- orientadas sobre todo en la expresión de Arte Abstracto: el Fauvismo entre 1904 y 1908, el Cubismo iniciado entre 1905 y 1908, el Expresionismo alemán de 1905, el Futurismo en 1909, el Sincronismo parisino de 1912, el Vorticismo inglés de 1915, el Dadaísmo suizo en 1916, el Ultraísmo español de 1919, el Orfismo de Delauney, el Futurismo de Balla, el Sincronismo de Malevich, el Espiritualismo de Kupka, el Neoplasticismo de Mondrian, por nombrar los más conocidos e influyentes. París era una ciudad moderna en plena ebullición, en donde se daban cita personajes de todas las disciplinas –artísticas, científicas, políticas. Una visita a la ciudad de las luces implicaba participar de un torbellino de nuevas ideas, de modas en gestión, de renovaciones en proceso de gestación, visitados por coleccionistas rusos y estadounidense que demandaban estas nuevas expresiones. Los talleres de artes plásticas más frecuentados por los artistas argentinos y sus pares latinoamericanos fueron los del francés André Lohte,

cubista cezanianno que enseñaba a sus alumnos a construir en base a volúmenes macizos y colores sólidos; y el de Othon Friesz, pintor de técnica expresionista libre, que incentivaba a quienes frecuentaban su taller a representar figuras de contornos sueltos y colores locales. La capital francesa era entonces el centro del Arte y de la vida moderna, con sus pecados y redenciones artísticas.

Un panorama diferente era el que ofrecía Italia, cuna del Arte Clásico y Renacentista, y popular en la argentina por ser país de origen de la mayor parte de los inmigrantes entre 1860 y 1890. Los museos italianos guardan hasta el día de hoy una tendencia hacia el Arte Clásico, Renacentista, con fuerte presencia de la tradición y de la racionalidad y el Humanismo aplicado en las Artes. Durante los primeros años del siglo XX, especialmente de la mano de la situación política y social de la Gran Guerra, hubo un movimiento de replanteamiento de la estética y las funciones del Arte, llamada Vuelta al Orden, en donde justamente se buscó volver a las bases del Arte como oficio de unión con la vida, y de valores universales.

Es importante rescatar toda esta corriente renovadora y revisionista europea porque es el ambiente dentro del cual se nutren nuestro artista y sus coetáneos. Xul Solar y otros artistas plásticos de la época tuvieron períodos de formación en Europa en este contexto, y abrevaron todas estas influencias. Los artistas de la década del '20 se nutrieron con las enseñanzas del Arte europeo tradicional, de las “sacudidas” artísticas de vanguardia, pero volvieron a la Argentina para hacer un Arte de renovación –no de ruptura- implementando estos nuevos conocimientos a la plástica local. El ambiente artístico nacional, en la producción y en la crítica, necesitaban un nuevo impulso. El mercado seguía líneas extranjeras, y las exposiciones y muestras no alentaban a los criollos. Esto lleva a decir al

crítico de Arte Atalaya⁴: “¡Ese es el grito que, en el mundo del Arte, se oye por todas partes! ¡No hay maestros!” (*Documentos del arte en la Argentina 1918 – 1949*; 2010. Pg. 4)

El mayor momento de transición entre la tradición y la llamada modernidad en el Arte argentino rioplatense se da concretamente, sin embargo, a partir de 1924, año en que suceden varios hechos ligados a la vanguardia artística. Entre 1919 y 1923 ya se venían anticipando los cambios a partir de la aparición de revistas de ideología y Arte, y con algunas exposiciones, como la de Ramón Gómez Cornet (1898 -1964) en 1921. Pero los tres hechos puntuales que marcan el cambio son la aparición del grupo relacionado a la revista *Martín Fierro*, la creación de la Asociación Amigos de Arte y la exposición de arte de Emilio Pettoruti en la Galería Witcomb. Lo que caracteriza y distingue a este cambio hacia la modernidad en Buenos Aires, distinto de lo ocurrido con las vanguardias europeas, es que se intenta crear una tradición de “lo nuevo”, sin por eso aplastar la tradición anterior. En este caso, no se rechaza el pasado, sino que se recuperan selectivamente algunos materiales para combinarlos de manera novedosa en el presente, lo que se manifestó como una tensión entre lo instituido y lo nuevo. Esta tensión o novedad se expresó en tres diferentes horizontes: el lenguaje artístico, el discurso de la crítica del Arte y el gusto del público. Según palabras de Pettoruti (2004), anteriormente no existía en Buenos Aires algo que pudiese considerarse “moderno”, sino que, por el contrario, para los artistas plásticos locales el Arte no necesitaba cuestionamientos, y las producciones fluctuaban entre un academicismo repetitivo y derivaciones del Impresionismo.

⁴ Seudónimo de Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932), periodista y crítico de arte peruano con gran actividad en nuestro país.

La década de 1920 es crucial en el impulso de la modernidad, puesto que se fomenta una reformulación de la identidad cultural y artística porteñas. Lo que se modifica es especialmente el modo de pensar y mirar, más que el modo de ejecutar las prácticas artísticas; y esto afectó directamente al mercado, abriendo espacios de difusión y venta seguros para los productores, y un nuevo centro de interés para los clientes coleccionistas, aficionados y también los esporádicos. Este cambio de identidad, de mirada y de dirección tuvo como carril primero el hecho de considerar a la ciudad como metrópolis. Fue una nueva manera de concebir el espacio, demarcando otros límites dentro de la ciudad que fijaron áreas de acción y de ideación. Como veremos más adelante, se diferenciaron así distintos grupos que actuaron en uno u otro sector de la metrópolis, cada uno de ellos elaborando su propia definición de lo nacional a partir de su percepción de la realidad. En la ciudad también se dieron cambios dentro de la estructura física y social. Por un lado, hubo trabajos de urbanización que modificaron la fisonomía y la circulación dentro de ella. Asimismo, la capital continuó marcando su calidad de centro respecto a otras zonas del país, que quedaron como periféricas. Para B. Sarlo (1988) y luego para D. Weschler (1998), Buenos Aires tuvo una transición entre 1920 y 1930 que pasó de ser un espacio periférico – no hegemónico- a un área cosmopolita –de atención central-, pero manteniéndose a su vez marginal en algunos aspectos internacionales, y delimitando dentro de sí espacios diferenciados de centro y periferia urbanas. Por otro lado, la sociedad confirmó las divisiones políticas y de clase preexistentes, con raíz en la inmigración de fines de siglo XIX. Buenos Aires era por entonces una cultura de mezclas, con fuerte impronta europea, tanto de los niveles populares trabajadores, como de la vanguardia modernista intelectual. Una de las repercusiones en la plástica fue la aparición de nuevos temas de representación,

como el paisaje urbano, clases trabajadoras y la vida moderna; nuevos recursos plásticos; nuevos actores y espacios de participación artística.

Lo que más nos interesa a nosotros en este punto es el llamado grupo de Florida, puesto que incumbe directamente a Xul Solar y su rol como agente del campo del Arte y del mercado del Arte de vanguardia en la sociedad porteña de su tiempo. Dentro del grupo de Florida se nuclearon personalidades de distintas disciplinas, entre ellos poetas, ensayistas, críticos, arquitectos y artistas plásticos; todos ellos hombres y mujeres con inquietudes intelectuales y políticas sobre la actualidad porteña, nutridos por una mirada vanguardista que apoyaba el cambio hacia la modernidad dentro de la sociedad de Buenos Aires, para hacer a un lado la perspectiva del tradicionalismo, costumbrismo y enclasmiento del elitismo porteño rural predominante hasta entonces. Fueron entonces personas de la vanguardia renovadora no rupturista, de visión europea, adherentes a la estética de lo formal, tanto en literatura, arquitectura como en plástica. El grupo de Florida giró alrededor de las actividades y propuestas de los *martinfierristas*, esto es, de quienes colaboraban directa e indirectamente con la revista *Martín Fierro* (1924)⁵. Este grupo se presentó en sociedad con un manifiesto, escrito por Oliverio Girondo (1881-1967), basado en el manifiesto futurista italiano de 1909 y por el cual se proponían “irritar a los burgueses”, propio de las actitudes de vanguardia, y sacudir a la élite porteña para llevar a Buenos Aires un paso más allá de lo hasta entonces conocido. Muchos fueron los que giraron en torno a este grupo, atraídos por los debates e inquietudes planteados, pero no todos ellos se adhirieron a la causa, sobre todo entre la gente de letras, atraídos por las

⁵ La revista apareció en febrero de 1924 y desapareció en noviembre de 1927. Anteriormente, ya había existido otra revista del mismo nombre, con sólo tres publicaciones en esa primera época, entre marzo y abril de 1919.

experiencias renovadoras europeas de la década anterior. Dentro de las artes plásticas, hubo participantes, pero no un movimiento estilístico exclusivo *martínfierrista*. Según Pettoruti (2004), fueron sólo dos los artistas plásticos que formaron parte del grupo de la revista, a saber, Xul Solar y el mismo Pettoruti; mientras que Norah Borges, Ramón Gómez Cornet, Antonio Sibellino y otros fueron sólo colaboradores⁶.

La modernidad literaria y artística también se manifestó en otras revistas aparecidas por entonces. En 1924 sale a la calle, *Prisma*, impulsada por Jorge Luis Borges (1899-1986), periódico “mural”, publicado como afiches en las paredes. Otra fue la revista *Proa*⁷, cuyo nombre hacía alusión a un barco cultural avanzando hacia un nuevo horizonte. Todas estas influencias de la modernidad y las vanguardias europeas llegaron a Buenos Aires por diferentes vías, como lo fueron las revistas importadas desde Europa, los artículos artísticos preparados especialmente para el periódico *La Nación* por corresponsales en otros países, y también a través de las experiencias recogidas en los viajes de los participantes de este movimiento, tal como ocurrió con Xul Solar.

⁶ Emilio Pettoruti se preocupa por dejar esto bien en claro en su autobiografía, y hace referencia a la aclaración de la nota del número 12-13 de octubre-noviembre de 1924, titulada *¿Quién es Martín Fierro?*, donde se nombran a sus integrantes: “El núcleo activo de Martín Fierro (redactores, colaboradores permanentes) es el que sigue: José B. Cairola (fundador), Leónidas Campbell (fundador del Martín Fierro de 1909 y del actual), H. Carambar (redactor del anterior y fundador del presente periódico), Córdova Iturburu, Luis L. Franco (fundador), Dr. Oliverio Gironde (fundador, destacado en misión e propaganda y vinculación con las juventudes de América y Europa), Luis Góngora, Ricardo Güiraldes, Ernesto Palacio (fundador), Emilio Pettoruti, Dr. Sergio Piñero, Arq. Alberto Prebisch, Pablo Rojas Paz (fundador), Xul Solar, Gastón O. Talamón (fundador), Évar Méndez (redactor del anterior Martín Fierro y fundador del presente), director del periódico”. (Pettoruti, E; 2004. Pg 172)

⁷ *Proa* también había tenido una fundación previa bajo la dirección de Jorge Luis Borges, con el nombre *Proa. Revista de Renovación Literaria*, con tres números entre agosto de 1922 y julio de 1923.

Por otro lado, el círculo modernista tuvo su contrapartida con el grupo de Boedo, antagónico al de Florida y de *Martín Fierro* en ideología, acciones y representantes, con una visión crítica realista y local. El grupo de Boedo tomaba su nombre precisamente del barrio del que provenían la mayoría de sus integrantes, y al que estaba destinada su producción intelectual y artística. Boedo era por entonces un barrio marginal de inmigrantes proletarios con lineamientos anarquistas y socialistas, en consecuencia, la militancia de este sector de Buenos Aires integraba las actividades políticas, culturales y artísticas. Sus tareas se desarrollaban principalmente alrededor de librerías, cafés, teatros barriales, y sobre todo de las imprentas, herramienta fundamental en el trabajo de educación y concientización popular. Los escritores y periodistas del grupo de Boedo tuvieron como órganos de difusión para su ideología anarco-sindicalista revolucionaria varios periódicos y revistas de circulación popular, como el periódico *Claridad* (1920), la revista literaria *Los Pensadores* (1922) y *Campana de Palo* (1926), cuyos antecedentes ya estaban con el diario *La Protesta* (1897). Los principales exponentes en la disciplina plástica dentro de esta línea fueron los hoy denominados Artistas del Pueblo⁸, identificándose ellos mismos como izquierda crítica y popular. Los artistas colaboraban con ilustraciones y grabados en las publicaciones anteriormente mencionadas, y realizaron obra destinada a los obreros proletarios. Su estética estaba a favor de una mirada cruda y realista de la modernidad que se vivía en Buenos Aires, haciendo hincapié en los suburbios, sus

⁸ El grupo se conforma en 1914 bajo el nombre de Artistas de Barracas, ya que es allí donde se conocen estudiando en la dependencia Sur de la Academia de bellas Artes, entre quienes estaban también Santiago Palazzo, Gonzalo del Villar, José Torre Revello, Adolfo Montero, Santiago Stagnaro, entre otros. En 1919 cambian su nombre a Grupo de los Cinco, ya que de los fundadores, sólo quedaron José Arato (1893-1929), Adolfo Bellocq (1899-1972), Guillermo Facio Hebequer (1889-1935), Abraham R. Vigo (1893-1957) y el escultor Agustín Riganelli (1890-1949). Entre 1920 y 1930 adoptaron el nombre de Artistas del Pueblo, tal como se los designó por su orientación del arte.

personajes y las condiciones de vida. Dentro del mercado, los Artistas del Pueblo tenían un perfil netamente popular entre las clases inmigrantes y trabajadoras. Sus obras podían ser fácilmente adquiridas a bajos precios a la salida de las fábricas, talleres y construcciones, y eran hechas en soportes de fácil reproducción, como grabados. Las ilustraciones, tenían una amplia circulación en revistas y periódicas, sin necesidad de pagar para apreciarlas. Con el tiempo, estos artistas también entraron en el circuito legitimado del Arte, participando de Salones, recibiendo premios o haciendo obra bajo pedido.

Por otro lado, el panorama de la década del '20 en el Arte rioplatense también tuvo artistas independientes que trabajaron sin un lineamiento preciso. Se destacan entre ellos los Artistas de la Boca, denominados así por las temáticas relacionadas al paisaje del barrio de la Boca, zona poblada por obreros inmigrantes, y donde además algunos de estos artistas vivían allí o tenían sus talleres en la zona. Destaca el Taller Libre bajo la dirección de Alfredo Guttero (1882-1932), fundado en 1928, en donde dictaron clases varios artistas, entre ellos Raquel Forner (1902-1988), Pedro Domínguez Neira (1894-1970) y Alfredo Bigatti (1898-1964). El Taller Libre y su director son claves como nexo entre los integrantes de los distintos núcleos intelectuales y artísticos de su tiempo.

El más importante de los artistas independientes fue Xul Solar. Si bien él se manejó con el grupo *martínfierrista*, y sus planteos estéticos están estrechamente ligados a la abstracción predominante, él no adhirió a una ideología preconcebida, sino que elaboró sus propios conceptos, estética y producción. Esto lo desarrollaremos en los siguientes apartados.

Para ser más precisos, tanto los grupos antagónicos como los artistas independientes fueron vanguardia en su tiempo, porque de alguna manera tomaron un rumbo en contra de lo instituido, a pesar de haber sido opuestos entre sí. Fue precisamente este juego de oposiciones lo que ayudó a conformar el campo cultural bonaerense.

El mercado de Arte porteño de entonces fue una transición entre el mercado anterior -de fines del siglo XIX y primera década del siglo XX- y el mercado actual. Coexistían simultáneamente locales dedicados exclusivamente al Arte, como lo fue la Galería Witcomb, con otros espacios alternativos de antigüedades y objetos de curiosidad. Hasta entonces, seguían ofreciéndose en los comercios del rubro obras supuestamente originales de artistas reconocidos en la Historia del Arte, como Murillo y Ribera, en unos \$500 y \$3000 (Artundo, P; 2000), precios bajos que hacían de tales obras un tanto dudosa la originalidad. Quienes adquirían este tipo de obra podían ser compradores ocasionales incluso coleccionistas engañados, que llegaban a invertir \$150.000 y otras grandes sumas de dinero que luego daban por perdida (Heinot, E; 1942).

Ayudó mucho a definir este sector una seguidilla de inauguraciones de espacios de exhibición no comercial. En 1911 tuvo lugar el Primer Salón Nacional; recuérdese que el Salón Nacional fue una de las instituciones contra las que más duramente lucharon los vanguardistas europeos de principio de siglo, mientras que aquí en nuestro país, el Salón Nacional fue uno de los hitos que marcó el inicio de la modernidad en el Arte. No obstante, tomó sólo tres años para que hablasen las personas disconformes al discurso oficial del Arte, ya que en 1914, tan sólo tres años después, abrió el Salón de los Rechazados, para hacer frente al premio oficial de Arte nacional. En 1918 abrió las puertas la Sociedad Nacional de Artistas (sin jurados y sin premios), en manos de los Artistas del Pueblo,

también en contra del Salón Nacional. En 1924 surgió el Salón Libre, también de la mano de las propuestas renovadoras de ese año. En 1925 se dio el primer Salón de los Independientes, y entre 1926 y 1932 fueron las exposiciones anuales de Salones de Arte Moderno.

Otro espacio de circulación oficial del Arte en la Capital fue la Asociación Amigos del Arte. Esta institución favoreció la modernización del campo y abrió un espacio para el intercambio y el debate de distintas tendencias artísticas dentro del país y también de movidas internacionales. La Asociación nació en junio de 1924, con Elena Sansinena de Elizalde (1908-1990) como única presidenta de la institución hasta 1946, año en que cerró sus puertas. El objetivo principal de la Asociación fue recuperar el patrocinio artístico argentino del siglo XIX, promover la obra de los artistas nacionales y extranjeros de vanguardia, generar espacios de debate sobre teoría estética y facilitar el bienestar material de los artistas argentinos. Sus actividades se relacionaron más que nada con el Arte moderno de su siglo y fueron de capital importancia para la afirmación de la vanguardia intelectual en Buenos Aires. Las salas de la Asociación recibieron a artistas y teóricos de diferente ideología, sin inclinarse más por unos u otros expositores, cediendo el espacio por retribuciones equitativas o de modo gratuito. Para ejemplificar la amplia oferta estética que se albergó, vemos que allí dieron charlas el muralista mexicano Siqueiros (1898-1974), el futurista Marinetti (1876-1944) y también expuso sus grabados el artista social Adolfo Bellocq. Entre las personalidades argentinas que pasaron por esta institución, se encuentra el escultor Rogelio Yrurtia (1879-1950), el pintor Fernando Fader, el pintor vanguardista Emilio Pettoruti, el boquense Carlos Victorica (1884-1955), el artista múltiple Juan del Prete (1897-1987), por nombrar algunos, y donde Xul Solar más o menos unas 10

exposiciones entre individuales y colectivas. Entre los extranjeros convocados, estuvieron el pintor español Ignacio Zuloaga (1870-1940), el uruguayo Pedro Figari (1861-1938), los impresionistas franceses, el expresionista Vlaminck (1876-1858), y muchos más. Además de la plástica hubo cruce de disciplinas artísticas, como teatro tradicional, teatro de títeres, danza, conciertos, canto, cine y fotografía.

La modernidad en el ámbito local del Arte se desarrolló paralelamente en el sector de mercado. Durante ésta época, a fines de siglo XIX y principios del XX, es cuando comienzan a formarse las nuevas galerías, que determinan la diferenciación entre los rubros de objetos artísticos y antigüedades, de los locales dedicados exclusivamente al Arte. Se dice que las galerías se volvieron modernas porque incorporan el sistema de recambio de obras y de exposiciones, y asimismo se profesionalizaron porque para lograr ese fin, debieron planificar a futuro las nuevas muestras y trabajar conjuntamente con *marchands*, artistas e importadores, nacionales y extranjeros, que los proveyeran de obra para sus locales; sobre todo de obra traída de España, Italia y especialmente de Francia. La modernización y profesionalización de las galerías también sumó la estrategia de las inauguraciones, actividad social *enclasante* que centraba la atención en los movimientos de la galería. Aquellos invitados a la inauguración eran los personajes predilectos dentro de un grupo de personas en particular, pensados como potenciales compradores. Dos fueron las modalidades de exposición adoptadas por las nuevas galerías: las individuales y las colectivas. Las primeras fueron tanto de artistas locales como de artistas extranjeros. Las colectivas también, pero primaron las foráneas bajo un criterio de selección de nacionalidad o de grupo o movimiento artístico. Se agregaron las publicaciones de catálogos con textos críticos. Éstos por un lado, legitimaban las obras y las producciones de los artistas; al

mismo tiempo, educaban y guiaban el gusto del público sobre las obras expuestas. Los catálogos abrieron las puertas de par en par a las editoriales, que crecieron en el rubro de las revistas y prensa crítica y literaria con ilustraciones, y a las publicaciones con reproducciones.

La Galería Witcomb fue el primer espacio profesional y moderno de venta y exposición de Arte en la ciudad de Buenos Aires. Fue en principio una casa de fotografía de importancia, dirigida por el inglés Alejandro S. Witcomb (1835-1905), bajo el nombre *A. S. Witcomb*, y en 1897 comenzó a dedicarse al rubro del arte plástico⁹. Se la considera la primera galería profesional, porque se dedicó exclusivamente al comercio de Arte, prestando atención a la apariencia general del salón de exposiciones, al cuidado de los montajes en la distribución e iluminación de obras, publicando catálogos de cada muestra que incluían las obras en exposición, reproducción de las piezas artísticas y texto sobre las obras, sus productores y objetivos de venta. Para renovar la atención el público, se valió de diferentes estrategias: rebajó los precios de las obras a finales de temporada, ofreció obras sólo para coleccionistas e implementó el recambio mensual de exposiciones, lo que sirvió también para buscar nuevos artistas que quisiesen trabajar con esta galería, colocándola como la primera galería moderna. Durante mucho tiempo, entre los años 1897 y 1971, la Galería Witcomb fue el centro de exposiciones más importante de Buenos Aires, y fue tal su éxito que llegó a abrir sucursales operantes con obra de venta segura durante el verano

⁹ Al morir el señor Witcomb en 1905, la casa cambia su nombre a *A. Witcomb y Cía.*, nueva firma comercial integrada por sus familiares Carlos, Emilia y Alejandro Witcomb y por Rosendo Martínez, hasta 1923. Los cambios en los lineamientos generales de la gerencia de la casa, pueden haberse debido más a la dinámica propia del mercado porteño que a una planificación en las estrategias comerciales. Años después, en 1939, se habilitaron nuevas salas más grandes y mejor instaladas, consagrándola como galería de peso indiscutido entre los locales artísticos. En 1945 cambia su nombre a Galerías Witcomb S.R.L., con la sociedad de Rosendo Martínez y Enriqueta Prevost de Witcomb y otros accionistas (Artundo, P.; 2000).

vacacional en las localidades de Mar del Plata, que funcionó de 1915 a 1940 y en Rosario en 1918¹⁰. Inauguró 1.863 exposiciones, incluyendo muestras individuales, colectivas y remates, trabajando en este ámbito junto con las firmas Guerrico & Williams, Naón y Bustillo, Varela & Rodríguez, Pedro y Alfredo Fraguero (Artundo, P.; 2000). Las muestras en la Galería Witcomb fueron organizadas o bien por sus dueños, como por *marchands*, artistas o grupos de artistas de manera particular. Así, circularon obras de pintores extranjeros, traídas por Artal, Bou, Bernheim, Steffani y otros. La propuesta comercial de la Galería Witcomb atrajo la atención del público y de los compradores nacionales y sudamericanos, que se acomodaron a las exposiciones de principal atractivo que fueron las de Arte español, italiano, francés y belga. Pero también se presentaron obras nacionales “modernas” como las de M. Malharro, del Grupo Nexus, y de futuras promesas para el Arte argentino, como B. Quinquela Martín (1890-1977) y A. Berni (1905-1981). La galería fue también el centro de actividades rupturistas e innovadoras para el campo del Arte porteño durante la década de 1920, al volverse sede del Primer Salón de Primavera de 1923, organizado por la Sociedad de Artistas Independientes, contrarios a la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Al año siguiente, inauguró la controversial muestra individual de Emilio Pettoruti; y el Primer Salón Libre del mismo año, en el que Xul Solar mostró por primera vez a la sociedad porteña cinco acuarelas de su autoría. La clientela promedio de la Galería Witcomb penduló entre coleccionistas conservadores y nóveles en busca de una renovación estética. Las estrategias de venta en precios, locales, variedad de piezas y lo atractivo de la puesta de las muestras fueron inclusivas para distintos grupos sociales.

La Galería Witcomb inició el camino hacia la galería profesional en Buenos Aires.

A lo largo del primer decenio del siglo XX, hubo una seguidilla de locales destinados a la

¹⁰ Ya en el Salón Souza de Rosario, en 1914 (Artundo, P.; 2000).

exposición y venta de Arte de manera exclusiva, siguiendo la tendencia de esta primera galería. Todos ellos se nuclearon en el centro comercial artístico, localizado en la calle Florida. El Salón Costa, ya activo desde fines del siglo XIX, actualizó también su metodología de trabajo y vino a ser la galería rival a la anterior. Al igual que la Galería Witcomb, el Salón Freitas y Castillo acondicionó su local de fotografías para ampliar la oferta al mercado del Arte en 1901. Un año después, la sociedad que llevaba a adelante este emprendimiento se disolvió, y continuó como Salón Castillo, dedicado exclusivamente al Arte, hasta 1908, año en que desapareció por completo. Estuvieron activas también la casas Moody, desde 1901, el Salón Pagneux y la casa de remates de J.C.Naón & Cía, desde 1903, y los salones Florida, L'Aiglon y el de Théo Fumière. Como se decía anteriormente, las galerías que modernizaron su modo de trabajar recurrieron al gancho comercial que le hacían los marchands extranjeros. El Salón Borgarello , y luego al Salón Costa, fueron proveídos más que nada por J. Allard. La galería de Théo Fumière contó con la colaboración de Pierre Calmettes. Algunos años después la seguirían otras salas de Arte “modernas”, como la Galería Van Riel, abierta por Frans Van Riel en 1924¹¹.

A principio de siglo XX, los salarios municipales giraban alrededor de los \$55 y los \$120. Las obras de arte eran artículos de lujo ya que se pagaba a un promedio de \$1.000. Excepciones no menores son nueve adquisiciones hechas en 1908 para el Museo Nacional de Bellas Artes a \$20.000, o la exposición de Arte francés organizada por J. Allard en 1909 con un total de \$95.000 de ganancia (Baldasarre, I; 2006). Los coleccionistas de estos tiempos que adquirieron obra extranjera “moderna” fueron Ramón Méndez, José Semprún, Parmenio Piñero, Antonio Santamarina, Juan Canter, Francisco Recondo (todos ellos locales) y los inmigrantes asentados Lorenzo Pellerano, Pilades Soldaini, Nicanor Newton

¹¹ La Galería suspendió su actividad en 1979, y reabrió un año más tarde en otra ubicación.

y José Blanco Casariego. Era crucial por entonces estar bien asesorado al momento de adquirir obra para evitar estafas, y poder crear una colección con buen criterio. La relación entre los *marchands* y los coleccionistas era estrecha, ya que unos y otros frecuentaban los mismos círculos de la élite porteña, y de las comunidades porteña y extranjeras –de las naciones española, francesa e italiana, sobre todo, países cuyo Arte era más consumido en Buenos Aires. Estos coleccionistas impulsaron el mercado local, que si bien la mayoría de las obras compradas por ellos era de producción extranjera, sus adquisiciones se realizaron, a través de galerías y *marchands* operantes en Buenos Aires. El Arte nacional, por su parte, seguía siendo de menor interés, y los compradores se acercaban a él más por patriotismo y estímulo que por verdadero devoción. Los precios alcanzados por las obras europeas fueron ostensiblemente mayores a las argentinas, las primeras pagadas en un piso de \$1.000, alcanzando una media de \$3.000, contra cientos de pesos por las nacionales (Baldasarre, I.; 2000).

Hasta aquí entonces la presentación del campo del Arte porteño y la conformación de su mercado. Hemos visto que los cambios fueron paulatinos y sin saltos institucionales, no muy diferente a como ocurrió en otros países de Latinoamérica, y mismo en la definición del campo europeo moderno de fines del siglo XIX y principio del siglo XX. Con este marco histórico y artístico, podremos entender cómo se sitúa la vida y obra de Xul Solar en nuestro país, y luego sí continuar en la segunda parte de este trabajo con la trayectoria del artista en el mercado de Arte de Buenos Aires desde 1924 hasta la actualidad.

1.2 Biografía de Xul Solar

“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 fue más que una vasta aventura en procura del conocimiento esencial”

(A. Pellegrini, *Xul Solar*)

Datos biográficos

La vida de Xul Solar está llena de episodios tan variopintos, simbólicos, anecdóticos, espirituales y humorísticos como sus obras. Muchos datos son de información fehaciente, de registros familiares, mientras que otros son relatos que han pasado de boca en boca; algunos de ellos contados por el propio Xul, otros, inventados por sus amigos o su entorno. Muchas veces, Xul narró eventos que jamás ocurrieron en la realidad, pero que agregaban color a su biografía. Jorge Luis Borges es también fuente de varios mitos en la vida de su amigo Xul. Se pueden enumerar también las entrevistas hechas a otros amigos y conocidos, que por lo general dan un toque misterioso, glorificado y burlón a las descripciones del artista y de su ideología de vida. Lo mismo ocurre con las nueve entrevistas para notas periodísticas que se le hicieron. De las notas publicadas entre 1929 y 1961 en periódicos y revistas, todas ellas tienen en común que agregan un tinte curioso al personaje y el encuentro.

De los datos que se pueden cotejar públicamente, sin embargo, es posible reconstruir una trayectoria más o menos libre de falsas historias, que nos ayuden a

contextualizar su producción, y ver de qué manera la personalidad del artista y su historia de vida han afectado la venta de sus obras en el mercado del Arte en Buenos Aires.

El primer registro biográfico de nuestro artista pertenece a las anotaciones del cuaderno de su tía Clorinda: “Oscar Alejandro Agustín, 14 de diciembre de 1887 a las 11 horas 20 minutos, día miércoles y lindo día, en San Fernando, provincia de Buenos Aires, calle General Alvear y 11 de Septiembre” (Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 15). Al igual que muchos argentinos de aquella época, fue hijo de la gran oleada inmigratoria que desde 1880 llegó al país, con el auspicio y promoción del gobierno argentino para poblar el país y fomentar su crecimiento. Su padre fue Emilio Schulz Salles (1853-1925) originario de Riga¹², capital de Letonia, ya trabajando en la Argentina en 1873. Ingeniero de profesión, transmitió a su hijo el interés por la arquitectura, la técnica y las ciencias aplicadas en general. Con él mantuvo una buena relación y comunicación, hasta su muerte. Su madre era Agustina Solari (1865-1958), nacida en Zoagli, Italia. Los padres del artista se casaron en el año 1885. En 1890 nació su hermana Sara, fallecida tempranamente en 1894 a causa de la fiebre tifoidea, y desde entonces Xul fue el único hijo de la pareja. El núcleo familiar del joven Xul quedó conformado por ambos padres, y por su tía Clorinda, hermana de Agustina, quien fue una especie de segunda madre. Clorinda escribió cuadernos registrando datos específicos de los acontecimientos familiares, entre ellos de la niñez de Xul, datos que aún se guardan en el archivo de FPK-MXS, y han sido de gran ayuda en muchas investigaciones biográficas.

¹² Según la investigación realizada por Abós (2004), ese era el verdadero nombre del padre de Xul Solar. La confusión del nombre Emilio Schultz Riga es un error derivado de su lugar de nacimiento y de papeles legales poco específicos, tan abundantes en aquellos años.

Desde su nacimiento y primera infancia, la familia estuvo instalada en Tigre, zona privilegiada del Delta platense, cuya exuberante vegetación y espacios abiertos influenciaron sus proyectos urbanísticos y artísticos posteriores; de hecho, fue tal la importancia de este lugar que fue precisamente aquel en el que eligió vivir muchos años más tarde hasta el día de su muerte.

El trabajo de Emilio Schulz incidió en la vida de su familia. Sus viajes por motivos laborales lo llevaron al interior del país y a Brasil. En 1901, la familia entera se trasladó a la Capital, mudando de domicilio en tres oportunidades diferentes. Dos años después y hasta 1923, Emilio ocupó el puesto de Jefe Técnico de Talleres en la Penitenciaría Nacional.

La educación y formación académica de Xul hasta 1924 fue nutrida desde distintas disciplinas, tanto en espacios formales e informales. Sus primeros estímulos estuvieron ligados a la Lingüística, ya que desde pequeño aprendió las lenguas nativas de ambos padres, sumado a las clases de idioma francés, inglés y latín que tuvo en la escuela primaria del Colegio Francés Fermy, y a los 13 años en la institución secundaria Colegio Inglés. En 1901, comenzó a cursar en el Colegio Nacional-Seccional Norte. En 1902, ingresó al Colegio del Plata, para regresar nuevamente al Colegio Nacional en 1903.

Los inicios de la carrera laboral de Xul Solar en Buenos Aires fueron igualmente erráticos. A los 18 años se unió al personal de la Penitenciaría Nacional realizando actividades técnicas, cargo que consiguió porque su padre era ingeniero en máquinas allí; no obstante, abandonó ese trabajo al año siguiente. Probó ser maestro de escuela. Luego comenzó a cursar materias de la carrera de Arquitectura en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires, pero dejó los estudios al año siguiente. A pesar de

ello, la pasión por la arquitectura lo acompañó todo a lo largo de su vida, y es posible verlo en sus obras. En 1908, tomó un cargo en la Municipalidad de Buenos Aires, pero también dejó este trabajo, alegando que le daban mucha labor.

Su formación en Artes fue también dispersa pero de mayor raigambre en sus intereses. Tuvo enseñanza formal, pero más que nada fue autodidacta. En el ambiente familiar encontró el primer contacto con la Música, por parte paterna. Ya su abuelo era músico y compositor, y Emilio Schultz fue un melómano asiduo a los conciertos, especialmente sinfónicos y ópera, y fue músico casero él mismo. El joven Xul, a los 13 años, inició sus prácticas en violín, actividad que debió abandonar debido a una lesión en un brazo. A los 19 años adquirió un piano con su primer sueldo. Por otra parte, se conservan algunas obras pictóricas de este tiempo, de carácter expresionista y simbolista, de un estilo muy propio. Xul Solar tuvo asimismo inclinaciones muy fuertes por las letras. Insaciable lector, nutrió su acervo literario durante toda su vida. Se conserva poesía y prosa de contenido existencial(ista) que data de 1910. Allí, Xul volcó sus angustias, pensamientos, sentimientos y deseos como si fuese un diario de su interioridad. Estos escritos son también de un fuerte cariz expresionista y simbolista, acordes también al tipo de pintura que hacía en aquella época. Pocas son las obras que se conservan de este tiempo, pero son semejantes a las primeras obras europeas, sin haberse distinguido a veces entre unas y otras. Sin dudar de sus capacidades, Xul no supo en principio cómo dirigir sus energías creativas. Todavía durante estos años no jugaba con la integración de las disciplinas artísticas, como lo haría posteriormente; su inclinación artística aún no estaba definida entre la música, las letras y la pintura.

El momento de ruptura en la vida del artista fue a inicios de la década de 1910. De ánimo inquieto, sediento y fantasioso, soñaba con viajar al extranjero; por una parte, para conocer mundo; por otra, para escapar a su entorno y a su jaula interna. Recuérdese que por entonces eran comunes los viajes al Viejo Continente puesto que se los consideraba el mejor modo completar una formación insuficiente y en muchos casos, autodidacta. Para entrar en contacto directo con la cultura directriz de principios de siglo, era necesario cruzar el mar. Allí convergían los artistas, escritores, pensadores y científicos más renombrados de aquellos años, concentrados sobre todo en las capitales y ciudades históricas de Francia, Italia, Alemania e Inglaterra. Ya en 1911, Xul planeaba un viaje a Australia con un amigo, proyecto que nunca realizó. Al año siguiente, con 24 años de edad, se embarcó en el buque inglés *England Carrier* sin más recursos que dinero para un mes, sin referencias ni plan específico. Según la historia por él mismo difundida, él habría abordado como polisón a bordo de un barco carguero con destino a Oriente para convertirse en monje tibetano. Se sabe que el barco en el que realizó la travesía tenía como destino final Hong Kong, pero Xul desembarcó en Londres a fines de abril de ese año. De la historia de vida de Xul Solar, no podemos verificar las intenciones iniciales, pero lo que sí es cierto es todo lo demás, por cuanto pasa en la ciudad del Támesis tan sólo unos días en esta ocasión. Desde allí se dirigió a Turín, ciudad en la que se encontró con su madre y con su tía. Ellas se radicaron posteriormente en Zoagli, lugar al que Xul volvería de visita cada tanto tiempo, tomándolo como punto base para moverse a otras ciudades del continente europeo.

A diferencia de sus compatriotas de esa década, Xul Solar viajó costearo los gastos de manera personal, sin ayuda de becas o subsidios estatales. Fue su padre Emilio quien se hizo cargo de la manutención de su hijo –y también de su esposa y cuñada-, trabajando en

Argentina y enviando dinero por mensualidad. No obstante, el dinero escaseaba en sus bolsillos y muchas veces el artista pasó por necesidades y hambre; aún así, siempre se las arregló para continuar allí.

Xul Solar vivió los siguientes 12 años de su vida en Europa, moviéndose de ciudad en ciudad, rodeándose de gente de lo más variada, extravagante, interesante, culta o sencilla. Una de estas personas fue el artista plástico argentino Emilio Pettoruti. El encuentro con el pintor platense fue estando ambos en Italia, en julio de 1916, hecho feliz para ambos durante muchos años, y de su relación surgieron proyectos y vivencias. La anécdota de tal momento se narra en la autobiografía de Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*:

De vuelta en Florencia, un mediodía me senté a tomar una bebida fresca en un café que estaba en la esquina de la Piazza del Duomo y via de Martelli, a la derecha de la fachada de la Catedral. En todas las ciudades del mundo hay esquinas que no se conciben para otro negocio que no sea un café. En éste, aún en invierno, cuando el día era bueno, se sacaban las mesas a la acera. Era extremadamente concurrido, tanto por su vecindad con la Catedral cuanto por ser terminus de la línea de tranvías que iban de Florencia a Fiesole y Settignano.

Estaba solo, sentado, y sin razón ninguna, porque no era mi costumbre ir a aquel café ni a ningún otro durante el día, cuando de pronto, mirando hacia via Calzaioli, vi que atravesaba la plaza, entre el Baptisterio y el Duomo, un joven alto con una valija muy pequeña pendiéndole de la mano, y que ese joven venía resueltamente hacia mí a grandes zancadas.

Se me plantó delante como quien llega de pronto a su meta y me preguntó en español si yo era Pettoruti. Respondí que sí y se presentó: Alejandro Schulz Solari. Francamente, su nombre me dijo poco, pero mucho su figura y su cara: sobre el cuerpo altísimo una cabeza bien modelada con un par de ojos llenos de inteligencia y bonhomía. Sus primeras palabras y las que siguieron fueron graciosas y espirituales. (Pettoruti, E.; 2004. Pg 99)

Este pintoresco episodio marca el inicio de una etapa de trabajos conjuntos entre Pettoruti y Xul. Ambos eran argentinos en Europa en busca de conocimiento, inspiración y relaciones sociales, tal como los hubo muchos latinoamericanos de entonces en el Viejo

Continente. Pettoruti había llegado allí becado indirectamente por el Gobierno de La Plata. Xul, costeándose su estadía por sus propios medios.

Como decíamos, el período europeo sirvió a Xul para formarse e informarse del ambiente artístico y cultural europeo. Allí pudo estar en contacto directo con los movimientos de vanguardia, conoció de primera mano a los artistas y las obras de renovación. Recorrió las principales capitales y ciudades de referencia cultural de entonces, tales como Milán, Florencia, Roma, Múnich, Berlín, Londres y París. Se codeó con grandes artistas y pensadores; estuvo en los círculos de gente como Piero Marussig (1879-1937) –de quien hay un retrato de Xul de 1920 (Imagen 6)-, Pablo Picasso (1881-1973), y gente cercana a Paul Klee (1879-1940)¹³. Asistió en 1921 a los Talleres de Arte y Enseñanza (Kunst-und Lehrwerkstätten) de Múnich. Asimismo, se adentró en otros temas de su interés, como el Esoterismo, la Magia, las Religiones, culturas antiguas y lejanas, la Lingüística y demás. Es en el año 1917 que hizo los primeros bosquejos de un idioma panamericano: el *neocriollo* o (*neo*)*creol*, tarea que continuó durante años. Hacia 1919 y 1920 se interesó por la Teosofía, el Esoterismo y se inició en las enseñanzas de *madame* Blavatsky (1831-1891) y Aleister Crowley (1875-1947)¹⁴, actividades que también continuó durante décadas posteriores. Se interesó por la Antroposofía y asistió a conferencias de Rudolf Steiner (1861-1925).

Durante sus años en Europa, además de adquirir conocimientos internacionales y de vanguardia, Xul Solar se identificó con el pasado (latino)americano, investigando sobre

¹³ No hay referencias de que haya conocido a Klee personalmente.

¹⁴ En la FPK hay correspondencia entre Crowley y Xul, donde el primero le recomienda al artista el modo de meditación a seguir para escribir sus visiones en base al I Ching, lo que luego serían sus *San Signos*.

culturas y mitologías de América. Fue también un tiempo en el que pensó acerca de su nacionalidad y las características de su país, especialmente en cuanto a lo que temas culturales y artísticos respecta. En base a sus preocupaciones y propuestas, fue elaborando su construcción estética, y al mismo tiempo, ética. Entre los resultados de esto se ve que en una entrevista de 1929, en la que definió –en un principio– su arte como *neo-criollismo* y a sí mismo como *neo-argentino* (Artundo, P.; 2006. Pg. 62 y 65). También en su trabajo sobre un nuevo idioma panamericano: el *neocriollo* o *neocreol*.

Compartiendo con otros artistas e intelectuales europeos y latinoamericanos en viaje, Xul pudo hacer una lectura crítica del estado del panorama artístico en nuestro país. Su opinión y la de su amigo Pettoruti coincidían en que en Argentina el ambiente estaba estancado y necesitaba una sacudida para reactivarse como centro de apreciación y producción. Para hacer de Argentina un país de vanguardia en lo relacionado a lo artístico e intelectual, era necesario llevar algún elemento innovador que rompiese con la tranquilidad reinante hasta el momento.

Por otro lado, Xul sintió la distancia y el tiempo respecto a su familia, especialmente en la relación con su padre y su ciudad de la infancia. Xul anhelaba ya en los últimos años volver a Buenos Aires. De hecho, a finales de 1919 escribía a su padre diciendo que deseaba volver a la Argentina y que no tenía previsto quedarse en el Viejo Continente más que dos o tres meses “cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa” (López Anaya, J.; 2002. Pg. 16). Estas dos preocupaciones acerca de su identidad cultural y familiar se ven asimismo reflejadas en su producción artística de aquel tiempo (Gradowczyk, H.; 1994).

Son entonces varias las razones que tiraron de Xul para su retorno a la Argentina: un deseo personal-familiar, el gusto por su tierra natal, y la voluntad de cambiar el panorama artístico de su ciudad. Es entonces que Pettoruti y él finiquitaron el plan de volver a Argentina con un proyecto especial. Es lo que ellos llamaban el “gran golpe”, y tenían como objetivo traer la controversia y desestructura de las vanguardias europeas a la capital porteña para cambiar la producción, apreciación y cimientos generales del Arte en Argentina. Con esta idea en mente desde 1922, el retorno se concretó en 1924, luego de algunos meses de preparación. Xul volvió con unas 100 obras propias y 229 libros entre sus pertenencias (Fischler, G. V.; 2007. Pg. 20-21).

La vuelta a la Argentina fue definitiva para el artista. Xul pasó el resto de su vida en Buenos Aires. Al poco tiempo, en 1925 murió su padre, por lo que su madre y su tía regresaron también al país ese mismo año¹⁵. Instalado en la capital, continuó su vida dentro de un círculo de intelectuales, artistas, periodistas y gente común.

Los dos amigos hicieron una parada previa en Montevideo, y ya la noticia de su regreso y del tipo de producción vanguardista que pregonaban fue antesala a su recelosa recepción¹⁶. Una vez asentados nuevamente en Buenos Aires, Pettoruti inauguró su muestra de la Galería Witcomb en octubre de ese mismo año, exhibición que revolucionó

¹⁵ Quedan sin saberse las causas concretas de la larga estadía de Agustina y Clorinda Solari en su ciudad natal, entre 1913 y 1925. Agustina y Emilio interrumpieron su matrimonio con la distancia y no volvieron a verse con vida. La relación entre Xul Solar y ambos padres fue siempre buena y comunicativa (Abós, A; 2004).

¹⁶ Cuando Pettoruti y Xul Solar hacen puerto en Montevideo se encuentran con el escultor Luis Falcini (1889-1973), quien los ve y dice: “¿Con que futurismo? ¿no? ¡Ya sabemos lo que es eso!” Y como le pareciera poca la burrada, agregó: “¡Caray, cómo sabe usted hacerse la propaganda! De todos los puertos llegan telegramas anunciando su venida” (Pettoruti, E.; 2004.Pg 163)

el campo argentino de Arte. Si bien Xul planeaba exponer con él en un principio, se abrió luego del proyecto.

Ni bien arribaron a Buenos Aires, los dos artistas se acercaron a conocer a la gente del grupo de la revista *Martín Fierro*. Primero establecieron contacto con Evar Méndez, su director, y a partir de entonces formaron parte del grupo y del círculo de literatos que lo rodeaban. Participaron en las actividades sociales y culturales de esta gente, reuniones de café del grupo y colaboraron en sus proyectos. Dentro del grupo, Xul Solar compartió lo más de su tiempo con J. L. Borges, especialmente a partir de 1926, debido al perfil intelectual y su mutuo interés por temas de Filosofía, Lingüística, Arte y su humor tan particular. Ambos habían estado en Europa por los mismos años, pero no se habían conocido hasta entonces. Xul ilustró con viñetas el libro *El Idioma de los Argentinos*, hacia 1928 (Imagen 13), pero luego de sus diferencias años después, ya no se incluyeron más sus dibujos.

A lo largo de las décadas, continuó el trabajo multidisciplinario iniciado en Europa: durante los años '30 perfeccionó la *panlúa*, las *grafías* y el *panjogo* –sobre lo que se ahondará en la siguiente sección del trabajo. En 1939, siguiendo sus ideas de una unión entre los pueblos del mundo, crea la idea del Pan Klub – traducible como Club Universal– que sería un centro de reunión y de acción para la paz y hermandad entre las personas, del que hablaremos más abajo.

Por esos años también realizó la mayoría de sus traducciones, como trabajo de colaboración para *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, dirigida por su amigo J. L. Borges y Ulyses Petit de Murat. También participo en la revista *Destiempo* editada por A.

Bioy Casares y J. L. Borges. En cuanto a su desempeño dentro de las artes visuales, participó de alrededor de una veintena de muestras con sus obras de arte. Durante varios años se dedicó a trabajar como astrólogo, preparando cartas¹⁷ e impartiendo clases.

En 1936 conoció a Micaela “Lita” Cadenas (1902-1988) en las reuniones que se hacían en su casa de Laprida 1212 para tratar de Astrología y otros estudios. Contrajeron matrimonio recién en agosto de 1946, luego de una propuesta inesperada. A pesar de la diferencia de edad, ella fue su compañera, ayudando y apoyando las propuestas de su marido. De modo introductorio, diremos que Lita fue una persona de gran importancia e influencia en la vida y en la trayectoria de Xul Solar, mujer de asuntos prácticos, le ayudó en la organización de muestras, ordenó sus proyectos, actividades, cursos y sus tareas artísticas¹⁸. En lo que refiere a las obras y mercado de Arte, ella participó de la amistad con Natalio Povarché, quien sería el *marchand* de Xul. Luego de la muerte del artista, ella fue la encargada de organizar la obra remanente en el taller y de continuar la tarea del Pan Klub. Micaela Cadenas fue también el puente entre los objetos y testimonios de la familia de Xul Solar y la actualidad. Ella guardó y transcribió manuscritos, registros y correspondencia familiar, organizó material, mantuvo la biblioteca que compartía con el artista y guardó cuadernos y trabajos varios. Comprendía el lenguaje de Xul en sus distintos aspectos: lo visual, lo oral, lo lúdico, lo esotérico, etcétera. Dio también entrevistas que nos

¹⁷ Algunas de ellas fueron las de L. Marechal, M. Fernández, E. Sábato, J. L. Borges, V. Ocampo, R. Güiraldes, A. Bioy Casares, J. Romero Brest, J. Torres García, J. Batlle Planas, E. Pettoruti, T. Maldonado, R. Scalabrini Ortiz, y la suya propia.

¹⁸ El mismo Xul la describió en una carta de 1949: *Hasta ahora es sólo una buena discípula con quien me casé hace tres años. Por suerte pa'ella está empleada independientemente de mí. Es castellana [de León] y desconfía mucho de artistas e intelectuales. Ud. le gustaría pues es buena noble y sincera.* (Gutiérrez Zaldívar, I; 2009. Pg 40; y también Abós, A; 2004. Pg. 241)

ayudan a adentrarnos en la vida y obra de Xul. Aún así, no es una figura que haya sido muy estudiada en sí misma o en relación al artista.

Continuando con la cronología biográfica de Xul Solar, vemos que la década de 1940 fueron años activos en cuanto a su presentación pública. Dio conferencia sobre temas relacionados a Oriente y la Astrología: en 1941, *Algunos aspectos de la Astrología* en Bar Baba-Yaga de San Isidro; en 1943. Presentó *Conceptos generales*, “*Bhavo Chakro*” y *Práctica del horóscopo* en el marco del *Curso Elemental de Astrología* de la Universidad Espiritualista Americana de Rosario. Y en 1949 dictó la conferencia *Usos Nordbuddhistas adaptables a nuestra mentalidad* en Buenos Aires. Su participación en exposiciones fue mucho menor respecto de la década anterior, y sólo dio una entrevista. No obstante, esta década es de gran exploración artística, plasmando en sus obras paisajes visionarios, y continuando su labor constante sobre el *panjogo* (Imagen 16) y la *panlínqua*. Posteriormente; en 1962 se dictó en el Archivo general de la Nación la *Conferencia sobre lengua*, discurso sobre la lengua española.

Destaca, como lo hizo Artundo (2006), que los años de mayor presencia pública de Xul Solar coinciden con el primero y segundo gobierno peronista (1946-1952; 1952-1955). Fue un tiempo de cambios a nivel nacional, y las relaciones sociales del artista respecto a su círculo de conocidos también se modificaron. Es aquí cuando surgen las diferencias con J. L. Borges. Lita Cadenas trabajó como empleada en el área de prensa de la Presidencia de la Nación desde finales de la década del '20 hasta los años '60, cuando se jubiló, y habría que rever qué influencia tuvo esto en la actividad social y política del matrimonio. Durante estos años Xul dio cinco de las nueve entrevistas de finalidad periodística para publicaciones informales y populares. También presentó obras en varias exposiciones de

arte, incluyendo muestras oficiales del gobierno y el Salón Nacional de 1949 y la muestra colectiva de inauguración de la GR *Pintura Mágica*, de 1957. La elección política de Xul Solar es un tema que no ha sido constatado de manera definitiva, o al menos sobre el que no hay mucho trabajado. Artundo (2006) dice que es aún un tema a ser investigado. Gradowczyk y Cippollini (2002) opinan que Xul fue peronista por su apoyo a las clases sociales bajas; este último recuerda que así lo declaró Bioy Casares alguna vez. Es también J. M. Bonet quien afirma que Xul era peronista (*Desde la biblioteca de Xul*. En *Xul Solar. Una utopía espiritualista*; 2000). Para Abós (2004), no fue peronista ni antiperonista declarado. Su firma en adhesión al *Libro Azul* fue una participación que quedó en la ambigüedad, puesto que luego de ello, no continuó con un compromiso de peso, como sí lo hicieron sus amigos L. Marechal o R. Scalabrini Ortiz. Por otro lado, E. Pettoruti y J. L. Borges tuvieron un discurso netamente antiperonista y un distanciamiento significativo de su amigo para aquel entonces. Lo que sí se puede afirmar es su tendencia determinada por su actividad artística y presencia pública en exposiciones y entrevistas durante esos años de gobierno. Su producción tuvo siempre una orientación “social” (Bendinger, C.; septiembre 2012) para la integración de las personas, el bien y la elevación de las conciencias, si bien fue muy diferente a lo que comúnmente se entiende por “arte social”.

En el transcurso de los años '50 la actividad de Xul estuvo más ligada a la definición formal de su doctrina ética-estética y al cruce de todas las disciplinas de su interés. Es el momento álgido del *panjogo*, de la *panlúngua*, de su piano y armonio modificados (Imagen 15) , y de sus *grafías*. La combinación de los lenguajes le permitió crear objetos que fueran al mismo tiempo informativos, formativos y expresivos. Hacia 1953 trabajó en la producción de un teatro de títeres para adultos y de máscaras. El objetivo era crear un

espacio de representación lúdico y experimental de arquetipos para el entretenimiento y la reflexión. Entre otras cosas, participó en 1950 de un congreso en Montevideo sobre idioma guaraní.

La pareja se mantuvo unida desde la década de 1930 y en 1954 adquirieron una nueva casa en el Delta del Paraná, sobre el Río Luján, muelle Los Ciruelos. A esta residencia la denominaron Li Tao, y fue en principio un taller y lugar de descanso. Allí, Xul y Lita pasaron temporadas pintando y dibujando en el jardín y desde 1958, las estadias se hicieron más largas al punto de convertirse casi en residencia permanente. Desde que se instaló en su casa sobre el río, Xul Solar desarrolló sus últimos proyectos arquitectónico-civiles de Tigre, continuó trabajando sobre el *panjogo* –en constante modificación- en las *grafías* y en lineamientos generales del Pan Klub. La casa en el Delta le permitió trabajar con mayor tranquilidad. Hay que recordar que el Tigre era la zona cercana a la de su infancia.

Sus últimos años fueron activos en cuanto a mediatización y comercio, pero también muy dedicados a su interioridad y estabilidad. En 1960 tuvo una iniciación o “Certificado de Bautizo Espiritual” al Kriya Yoga, disciplina del yoga basada en la respiración y la meditación. Finalmente, falleció de un infarto el 9 de abril de 1963, en su casa de Tigre, acompañado por Lita.

Personalidad

“Salgo con el convencimiento de que Xul no ha nacido nunca y que un día apareció en Buenos Aires, pues hay ciertos hombres que no tienen infancia ni vejez”

(M. B., *El Paraíso de Xul Solar*)

Según Gradowczyk (1994), quien ha estudiado los testimonios en cuadernos de anotaciones del joven Xul Solar, antes que éste partiese a Europa, los cuadernos de Clorinda Solari, tía del artista, y de Lita Cadenas, Xul era en ese tiempo un joven pasional, sensible, creativo, visionario, pero angustiado por la coyuntura social de su tiempo e incomprendido, contestatario, cargado de energías vitales presionando por hacer eclosión. Es esta ansia de liberación y exploración de nuevos límites de sí y del mundo lo que finalmente le permiten concretar un tan ansiado viaje, a cualquier parte: a Europa. Este viaje le permitió expresarse libremente, quizás porque en sintiéndose extranjero, no tenía miedo de hacer aquello que quería, y también porque en Europa había ambiente propicio para ir contra las tradiciones. Una vez allí, nutrió sus variados intereses en múltiples disciplinas, y dio una imagen de sí relacionado a ello.

...estaba lleno de preocupaciones, artísticas, lingüísticas, filosóficas, religiosas, esotéricas; todo le interesaba en el mismo grado: las ciencias astronómicas y las submarinas, las técnicas pictóricas y las musicales; nuestra conversación saltaba de un punto a otro. Me pareció un muchacho encantador, con su punta de extravagancia, puro como un niño. (Pettoruti, E.; 2004. Pg 99)

Su combinación de criollismo, orientalismo, teosofía, pluralidad de religiones, y demás temas relacionados a la espiritualidad, era propia de su época, de las discusiones de su momento. A fines del siglo XIX y principios del XX es cuando hay un resurgimiento de lo espiritual en la sociedad. Sus conocimientos sobre las religiones y la mitología abarcaron todas las edades –de la Prehistoria a las prácticas de su tiempo- y lugares del mundo –con particular interés en Oriente, Europa y América-. Podía debatir sobre cualquier tema teórico

o de fe, incluyendo la doctrina del Vedanta, el Budismo, la Advaita, el Tantra, el Tao, el Lamísmo, el Islam (sobre todo la Fatia), el Sufismo, el Zend-Avesta, el Bundahisjn, Judaísmo (especialmente Cábala), todas los desprendimientos del Cristianismo (incluyendo el Gnosticismo y la Alquimia), el Espiritismo y cosmovisiones americanas –sólo por nombrar algunas¹⁹.

Xul Solar tenía un pie en cada orilla de la intelectualidad, de lo incognoscible a lo fáctico. Más aún, Xul era ciertamente una persona con capacidades privilegiadas, con un amplio manejo de idiomas y conocimientos:

Quien haya conocido a Xul sabe cómo se hacía querer. Polígloto –poseía cinco idiomas: español, italiano, francés y alemán- no tardó mucho en hacerse de relaciones y familiarizarse con el ambiente, sobre todo el que aglutinaba extranjeros. A poco andar conocía a todo el mundo, por así decirlo, el mundo que a él le gustaba, compuesto de un elemento humano original, gente extraña o estrafalaria, si enigmática tanto mejor, ocupada de problemas ocultos y de mesas de tres patas. (Pettoruti, E.; 2004. Pg 100)

Sobre esta época, dice más adelante el testimonio de Pettoruti que: “...la atención convergía sobre Xul y sus peregrinos hábitos; ahora estaba con el hinduismo, la sinología, preocupado por la acupuntura y otras ciencias asiáticas.” Contamos también con el testimonio de Francisco Luis Bernárdez:

En el París de 1926 y 1927 [...] 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 como para sobresalir en cualquier parte. Usaba boina. Y vestía un vasto poncho a rayas celeste y blancas que le daba aspecto de gran bandera viviente y lo envolvía siempre en una nostálgica emoción rioplatense [...] Quiero decir que ya por entonces, vale decir, en la época de la Primera Guerra Mundial, 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 una voluntaria inocencia de aficionado, no por falta de personalidad,

¹⁹ Esto ya era evidente en la crítica de Atalaya hecha por la exposición de Amigos del Arte de 1929: *Su fantasía se alimenta un poco de sí misma y de otro tanto en la mitología azteca e hindú, y quizá el taoísmo sea su más gran aspiración. Es decir, el misticismo universal, cósmico, de todos los tiempos.* (López Anaya, J.; 2002. Pg 23)

sino por sobra de pureza, por un santo terror a ser víctima de la más leve deformación profesional. (Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 22-23)

Él ayudaba a construir esta imagen de persona diferenciada, armando un personaje en torno a su vida privada y su vida artística, mezclada una con la otra, indiferenciada, plena. Xul Solar era un personaje llamativo y versátil, Xul Solar era alto, delgado, de tez olivácea y ojos oscuros: “Un ser poseedor de una personalidad tan compleja, alto, apuesto, y con una facilidad innata para entablar relaciones –como surge de los comentarios de quienes lo conocieron- debería haberse hecho de amigos en los centros culturales donde habitara” (Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 70), cuya filosofía de vida era acorde a sus acciones: “Antes que artista se sintió hombre cabal (que en definitiva es la idea que debe dar todo artista auténtico) y se dedicó a desarrollar su personalidad humana como totalidad” (Pellegrini, A.; 1975. Pg 2). Los artículos periodísticos, notas del artista y los testimonios de sus conocidos nos dejan la imagen de una persona lúdica, alegre, intelectual, inventivo, creativo, ciudadano cosmopolita. Borges hablaba de él como un hombre “... evidentemente feliz. Creo que uno puede simular muchas cosas, pero nadie puede simular la felicidad. En Xul Solar, se sentía la felicidad: la felicidad del trabajo y, sobre todo, de la continua invención.” (Borges, J. L.; 1980. Pg. 2). Sarlo hace el siguiente comentario: “La utopía no era para él el *ou-topos*, no-lugar, sino el *eu-topos*, lugar de la felicidad” (Sarlo, B.; 1998. En *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Pg. 22). En los testimonios dejados por quienes lo conocieron, es nota común decir que la felicidad de Xul era una con su trabajo y su arte, tres elementos indivisibles, conformadores de su vida y su mundo:

Para él, la vida era arte. Las hojas eran arte; está todo tan bien compuesto en la naturaleza que allí buscaba lo bello. Salía a la azotea a contemplar los astros y se pasaba allí la noche entera; amaba y conocía los ciclos, amaba y conocía los oficios, especialmente los manuales, y por ello fue también un artista y supo comprender el arte en los demás. (Cadenas, M.; 1975. Pg 2)

La personalidad y la figura públicas de Xul han sido muy bien trabajadas por Artundo (2006). La visión de los otros sobre la persona de Xul no fue, a pesar de todo, algo consensuado, ni su actitud fue completamente comprendida por sus contemporáneos, y se gustó de crear un halo de misterio a su alrededor. Él mismo agregaba a su descripción de sí y en su postura de personaje un poco de enigma y de humor, desinteresado de si pasaba o no por un hazmerreír, pero cuidadosamente estudiado en cuanto a que él sí quería dar una imagen de ser espiritual, exo-y-esotérico, artista, inventor, lingüista. Quienes sentían afecto por Xul, lo retrataban exaltando esas cualidades. En 1947, apareció una entrevista que lo retrata multifacético, inasible, desconcertante y respetable:

Pintor, poeta, místico, utópico, matemático, astrólogo, lingüista, políglota –conoce muchos idiomas-, católico, que significa ser católico y, al mismo tiempo, creyente incondicional de la influencia de los astros en la criatura humana, Xul Solar podría ser un filósofo de la Alejandría o de la Atenas espiritualísima que, burlándose del tiempo, ha dado una pirueta fenomenal a través de los siglos, para presentársenos a la generación de la bomba atómica, con cuello y corbata, con boina vasca y risa de niño travieso habituado a distraerse con gruesos volúmenes de tablas logarítmicas. (Artundo, P; 2006. Pg 70)

Esta personalidad compleja fue caricaturizada por Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* (1948), historia satírica en la que los personajes son sus compañeros de aventuras de aquella época. La ficción es muy ilustrativa en cuanto a episodios anecdóticos, con mucho de autobiográfico y de exageración, pero nos ayuda a situarnos un poco en la Buenos Aires de aquél entonces, y transitar por la capital del país del modo en que estos extravagantes personajes lo hacían. Disimulados tras seudónimos, a veces evidentes, a veces irrisorios, Marechal narra desde el punto de vista de Adán Buenosayres, el joven poeta que encarna al mismo escritor, e incluye en sus andanzas a J. L. Borges en la figura de Luis Pereda, a Jacobo Fijman en el irreverente y oloroso filósofo ególatra Samuel Tesler, a Raúl Scalabrini Ortiz en el petiso sociólogo Bernini. Fácilmente reconocible, Xul Solar

viene a ser en la novela el astrólogo Schultze, un tipo alto, de temperamento equilibrado, cuya participación siempre implica alguna acotación orientalista, angélica, esotérica, y quien es el principal, por no decir único, devoto defensor y promotor de la mesiánica generación de argentinos: la raza neocriolla²⁰. En cada referencia al personaje en cuestión, Marechal hace las siguientes presentaciones: “intelectuales miradas”, “<<Otro bicho raro. Como ese fantasma de Schultze hipnotizador>>”, “<<Ese loco de Schultze no tiene compostura”’. Este personaje es quien olfatea y encuentra la cicuta en campo abierto; es también quien marca el camino en la noche leyendo el rumbo en las estrellas, para mal de la ingenua confianza de sus compañeros perdidos; es el conductor de Adán al mundo subterráneo de la ciudad. Y para ajustarlo más a la figura histórica de su inspiración, es Schultze el que habla o chapucea varios idiomas, el que conjura seres mágicos y trabaja fuerzas sobrenaturales, y el docto entre los demás hombres.

Al margen de su persona-personaje, sus seres allegados concuerdan en que fue una personalidad afable, cálida, educada. Saludaba con la mano al personal de servicio doméstico en tiempos en que no se estilaba. Un testimonio que lo ennoblece es el de León Benarós:

²⁰ *Tenía el astrólogo un cuerpo flaco de casi dos metros de talla, una cabeza de frente anchurosa y cabellos argentados, y un rostro severo que se resentía de cierta palidez terrosa, comparable a la de los bulbos, y se animaba con la luz de unos ojos grises cuyo mirar caía de pronto sobre uno como un puñado de ceniza. El cálculo de su edad era tan irrealizable como el de la cuadratura del círculo; pues, mientras algunos lo creían galopando su tercera infancia, otros no vacilaban en adjudicarle todos los años de Matusalén, sin contar a los muchos que, renunciando al sudor especulativo, le atribuían la simple y llana inmortalidad del cangrejo. [...] En cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de la iniciación védica, y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata.* (Marechal, L.; 2000. Pg 399)

A pesar de su elevada estatura, nunca excedió los 73 o 74 kilogramos de peso. En su hablar era sencillo y pulcro. Jamás se le oyeron “malas palabras”, no por pacatería, sino por convicción de que, como decía, “ensucian la boca”. Se dirigía a los demás con gentil cortesía, hablándoles como quien da por supuesto ser entendido... No se imponía horarios. No se sabía en qué momento se dedicaba al sueño. Decía: “La mente no da cansancio físico”. Estaba en permanente vigilia espiritual. En materia de alimentación, era de sobriedad extrema. Nunca tenía idea de la hora de comer. No dormía siesta. Si recibía la visita de un amigo, la charla podía prolongarse hasta la madrugada, sin cansancio. Todo le gustaba, no despreciaba ningún alimento. Tenía siempre a su lado un pote de café de malta. (Abós, A.; 2004. Pg 242)

Respecto de las amistades del Xul Solar histórico, como decíamos antes, J. L. Borges y él compartieron espacios públicos y privados, paseando por las noches en la ciudad, intercambiando saberes, autores y debatiendo múltiples temas. Xul ilustró con viñetas los libros de su amigo. A pesar de la gran afinidad entre estas dos mentes del Buenos Aires de entonces, su amistad se quebró finalizando los años '40, debido a diferencias ideológicas relacionadas al gobierno nacional y las políticas internacionales. Tras la muerte de Xul, Borges dio tres conferencias referentes a su amigo y su relación, en las que menciona datos apócrifos sobre la biografía de Xul y anécdotas inexistentes.

La casa de Xul Solar en la que pasó la mayoría de sus años de madurez, ubicada en Laprida 1214, era el centro de reuniones y actividades de amigos y gente con intereses similares a los suyos. El testimonio de A. Obieta cuenta que este lugar era:

...uno de los gabinetes más irradiantes de la vida secreta de Buenos Aires. Allí se habían acumulado libros y láminas sobre lo humano y lo divino; allí se hacían ejercicios de meditación y de concentración y de oración; allí se estudiaba la Cábala y el Zohar; las tradiciones aztecas y mayas; las evidencias enigmáticas de la Isla de Pascua, allí se examinaban y comparaban miles de horóscopos; allí en aquellas solitarias reuniones de amistad con el Misterio, cada uno procuraba dar algún paso firme en el laberinto o levantar siquiera una punta del velo de lo desconocido (Álvarez Castillo, H.; 2005)

Otros amigos y conocidos del mundo de las letras fueron Leopoldo Marechal, (Macedonio Fernández), Ramón Gómez de la Serna, Jorge Calvetti, Alejandro Hidalgo, Ernesto Sábato, Ricardo Güiraldes, Osvaldo y Carolina Giesso, Victoria Ocampo, Norah

Lange, Oliverio Gironde, Horacio Quiroga, Juan de Dios Filiberto, Diego Luis Molinari, el poeta y ensayista Lisandro Z. D. Galtier.

Del círculo de las artes visuales, fueron sus amigos y conocidos E. Pettoruti, a quien conociera en Europa, como ya hemos citado según sus memorias. También Raúl Soldi, la *martinfierrista* pintora Norah Borges, hermana de Jorge Luis, Juan Batlle Planas, los arquitectos Samuel Oliver y Alberto Prebisch, los teóricos Córdova Iturburu y Osvaldo Svanascini, entre otros.

Al margen de estas personalidades del ámbito público, Xul también frecuentaba espacios marginales y compartía con gente común. Hay anécdotas que lo ubican a nuestro artista en los barrios de la ciudad, jugando al *panjogo* con un vecino cualquiera y hablando en sus lenguajes modificados. Esto también fue reflejado en el personaje del astrólogo Schultze.

A modo de cierre de esta sección, resaltaremos que la personalidad del artista quedaba reflejada claramente en su manera de acercarse a la vida. Las intenciones estéticas de Xul Solar trascendieron las creaciones artísticas, porque fueron un proyecto-proyección de tipo ético-estético, una filosofía y experiencia de vida, que abarcó múltiples disciplinas, medios expresivos y sistemas constructivos. Hacia el final de su vida, Xul Solar pensaba en el Pan Klub, que sería un centro de reunión y de estudios donde las personas pudieran unirse, compartir y crear una nueva humanidad, basados en la fraternidad. Él no logró verlo en vida, pero fue la simiente que luego se continuaría a futuro por su círculo de íntimos y conocidos. Luego de su fallecimiento, la gente cercana a Xul planeó una Asociación de Amigos de Xul Solar a fin de "contribuir a la difusión y al mayor conocimiento de la obra

del referido artista, mediante reuniones, conferencias, exposiciones de sus obras y publicación en periódicos tanto del país como del exterior", con sede en su última casa de Laprida 1214 (*Los San Signos*; s.f.)²¹. Posteriormente, en 1986, comenzaría a funcionar la Fundación Pan Club, en manos de Lita Cadenas y de su amigo y *marchand* N. Povarché, lo cual será tratado en la segunda parte del trabajo.

El fallecimiento de Xul Solar en 1963 fue sentido por toda la comunidad. Quizás Xul no fue una persona por todos conocida, pero sí muy querido por sus seres cercanos. Macedonio Fernández ya había dicho en *Papeles del Recienvenido*, del año 1929:

...Xul Solar, el hombre que no deja hablar mal a los idiomas, a los cuales no les restará más defecto que el de "Hablar siempre". (Xul no hubiera de morir; no es reemplazable ni repetible; es el más grácil ¡Buenos Días!, el llegado más leve, el ido que más retuviéramos, la persona-carácter que menos nos necesita y a muchos nos falta varias veces al día. Sus cortas y nunca complicantes visitas hacen pensar en el que va del pozo al jardín con regadera chica que debe continuamente volverse a cargarla, y nos deja tocados de un poquito de agua regateada (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 132)

²¹ Es un antecedente de la fundación que muchos años después Lita Cadenas consiguió conformar; el borrador de los estatutos de la Asociación de Amigos de Xul Solar se encontraba entre los papeles póstumos de un amigo y admirador de Xul, el poeta y ensayista Lisandro Z. D. Galtier, autor de una biografía de Leopoldo Lugones cuyo eje es la relación con el ocultismo. Se consignan en el proyecto los nombres de quienes integrarían el Comité Directivo: "Presidente de honor: Micaela Cadenas (sic) de Schulz. Primer presidente: doctor Ricardo Mosquera Eastman. Segundo presidente: Josefina P de Tow. Secretario general: (borrado), Tesorero (borrado). Vocales: Jorge Luis Borges, Norah Lange de Gironde, Arquitectos Samuel Oliver y Alberto Prebisch, Leopoldo Marechal, Ulyses Petit de Murat, Córdova Iturburu, Aldo Pellegrini, Eduardo González Lanuza, Emilio Pettoruti, Juan del Prete, Lisandro Z. D. Galtier..." (*Los San Signos*; s.f.)

1.3 Introducción a la producción artística

“Ya sea como astrólogo o diseñador, como artista plástico o filósofo, como lingüista o hermético, fue que Xul Solar creó sus pinturas como ejercicios espirituales. La interesante obra bifronte, tanto la pictórica como la escrita, está revestida de un nuevo ropaje, por un lado el ejercicio espiritual como “meditación” y por el otro, el concepto estético artístico. Comprender la obra de Xul Solar es penetrar en el Mundo de la Magia de la Conciencia Memoria”

(Ma. Cecilia G. Bendinger *Xul Solar, grafías plastiútiles, Pensiformas.*)

Configuración de la personalidad artística.

Para comprender un poco el recorrido histórico de las obras de Xul Solar en el mercado de Arte de Buenos Aires desde su llegada al país en 1924 hasta la actualidad, haremos una primera aproximación a su estética y su concepción del Arte. Esto es de nuestro interés porque, en primer lugar, está íntimamente ligado a la atención que el artista tuvo en vender su obra mientras estuvo con vida. En segundo lugar, porque comprender la estética de un artista es siempre un factor que influye dentro del mercado de Arte. Y al mismo tiempo, porque se relaciona con el prototipo de artista que se vio durante su vida y que se prolongó luego de muerto.

La obra de Xul Solar atravesó diferentes etapas, pero fue siempre coherente y consecutiva con la ideología y modo de vida del artista. A lo largo de sus diferentes períodos y contenidos, es posible trazar varias líneas directrices que, en realidad, tienen un único y total concepto central. Se dice que su obra es hermética, simbólica, codificada, para iniciados, de difícil comprensión, pero veremos aquí algunas pautas que nos permitirán enmarcarla dentro de una producción libre, destinada a ser compartida y aprehendida por todo espectador.

Xul Solar fue un iniciado que dejó como documentos de su iniciación sus propios trabajos artísticos, literarios y pictóricos, por lo tanto, entendía que la intuición o conexión con Dios, se podía expresar en el plano de la creación. (Bendinger, C.; 2010. Contratapa)

El primer acercamiento a la orientación estética del artista la tenemos a partir del seudónimo de su invención. Xul Solar tiene una mística propia en su nombre, con el atractivo de algo que resuena a un pasado mozárabe, una historia mesopotámica o un sueño chamánico. El joven visionario ya se encontraba en proceso de formar sólidamente su ego artístico al poco tiempo de haber arribado a Europa, y tuvo una línea clara en su idea artística desde este periodo de formación e información hasta sus últimos años. Su aprendizaje fue variado, múltiple, constante y autodidacta: “[Mis maestros fueron] Las manos y el cerebro. Estudié la historia del arte a través de todas las culturas y después adopté mi punto de vista.” (Artundo, P.; 2006. Pg 82). Sus inclinaciones a las Artes ya lo demostraban sus escritos en Argentina y su formación literaria y musical adolescente. En su libreta de enrolamiento de 1911, declaraba como profesión ser músico y pintor (Documentación histórica a disposición del público de la FPK-MXS). Definir su seudónimo no sólo marcó la identidad artística de Xul, sino también su identidad en el mundo: él era Xul Solar, el artista-sabio-inventor todo el día, todos los días, ante sí mismo y ante todos sus conocidos. H. Gradowczyk (1994) llama a esto su “segundo bautismo”, dando a entender que a partir de entonces la personalidad de Xul, particularmente la artística ha nacido para desarrollarse plenamente de allí a lo futuro.

Como bien indica el autor, Xul ya había formado este nombre en el año 1915 aproximadamente. Según puede verse en la obra *Ofrenda Cuori*²², con firma alternativa

²² Existen dos obras tituladas *Ofrenda Cuori*, con fecha en 1915. Ambas son acuarelas sobre papel montadas en cartulina; la primera de ellas con medidas 21x12cm, y de 28,5x15cm con montaje. Colección privada, Buenos Aires. Ésta es la que tiene claramente la firma “Xul” en la esquina

“Xul”. De hecho, la obra *Anjos*, también del mismo año, deja ver claramente en la esquina inferior izquierda la firma “O A A Schultz Solari”²³ en una versión entre sello, monograma y firma decorativa.

Otra es la versión que cuenta Pettoruti en su autobiografía sobre el origen del seudónimo, atribuyéndose a sí mismo su creación, jugando y de casualidad. Esta historia no sería cierta por las fechas que nos proporcionan las obras ya mencionadas, si consideramos, además, el carácter protagónico que Pettoruti se adjudica sin modestia en todo su libro. Al margen de ello, la anécdota no deja de ser un dato pintoresco:

... 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. Luego de hacer mil combinaciones, llegamos al nombre con el cual hoy se lo conoce: Xul Solar. (Pettoruti, E.; 2004. Pg 116)

No obstante, sostenemos aquí la idea que fue el mismo Xul Solar quien configuró el seudónimo con el que se lo conocería, ya como artista, ya como personaje público, dado que la combinación de fonética y simbología es demasiado fuerte como para haber sido dejada a un segundo plano del azar.

Decide ese año [1916] firmar sus obras como XUL SOLAR, un aparente intento de simplificar la fonética de sus apellidos, pero que oculta un significado más trascendente. XUL, al revés se le LUX, que es la unidad de medida de la intensidad luminosa. Schulz Solari deviene así intensidad del sol, que es la fuente de luz y de energía del cosmos, simbolismo que Xul no podía dejar de presentir. (Gradowczyk, 1994. Pg. 30)

Además de lo dicho por Gradowczyk, recordemos que la luz del sol ha sido un sinónimo de la intuición divina, de la revelación y del conocimiento de la verdad para las tradiciones

inferior izquierda de la obra. La segunda obra con medidas 30,5x9,5cm, y de 33,4x12,6cm con montaje. Colección Museo Xul Solar.

²³ También se lo ha identificado como “Schol Solari” (López Anaya, J.; 2002. Pg. 14).

filosófico-religiosas, la mística hermética y el esoterismo. Las firmas en las obras de Xul no son siempre iguales; en algunas piezas se ve simplemente la “X”, símbolo presente en muchas culturas y religiones, cuyo significado remite a la unión entre los opuestos con un centro axial, al antropocentrismo y su autoproyección temporal-espacial, o al cruce de direcciones a partir de un punto centrífugo-centrípeto directriz. En otras obras se lee “Xul”, mientras que en otras se lee su seudónimo completo. Esto vale para toda su producción a lo largo de los años, puesto que Xul Solar conservará esta identidad hasta su fallecimiento. Su nombre es clave para el acercamiento a su obra y su comprensión. Es denominador común en toda su producción el carácter inventivo, lúdico y sintético. En su nombre se combina el uso del *neocreol* en “Xul”, cambiando la grafía de la fonética de su apellido paterno, y la significación por “luz solar” de su apellido completo.

Introducción a su estética y producción artística

*“Lanzar al mundo criaturas nuevas, ya se tratase de un idioma o de un juego, era un “acto de amor” que realizaba él para los hombres, a fin de que se comunicaran en la universalidad de un lenguaje o en el **field** recreativo de un tablero de ajedrez. Un ejemplo de aquel “buen ladrón” que fue Prometeo”*

(Leopoldo Marechal. *Un acto de amor*)

Visto este primer punto respecto a su nombre, adentrémonos ahora en su estética y su simbología. Para Xul, todo en el Arte estaba íntimamente relacionado: el momento de producción, el soporte, los materiales, la funcionalidad de la obra, su significado, etcétera... ¿Cómo es posible aprehender sus obras entonces? Pues no fragmentando una cosa de la otra, y *sintiendo* su Arte como una interrelación de elementos comunes presentes en todo lenguaje –expresivo-, a toda la Humanidad. Los signos y

símbolos en sus obras cambian de valencia a lo largo de los años, y en cada obra. Aún así en algunas ocasiones, Xul Solar combina en un signo una pluralidad de significados no relacionales a otros signos o símbolos y lo mantiene para otras obras. Eso es lo que ocurre por ejemplo con la imagen del “sol” que todo lo ilumina y que todo lo abarca, representado como círculo amarillo con líneas rectas que parten de su circunferencia, similar a la representación egipcia del ojo-disco solar, que es el principio del Uno, síntesis de todo lo que es y existe.

El simbolismo de Xul es una expresión propia que manifiesta en un sistema figurativo su mundo de concepciones, intuiciones y sensibilidad interior. La imagen simbólica de Xul responde a una codificación personal, que integra más y más al avanzar su vida, conocimientos e intuiciones que, o parten de lo profundo de su ser, o provienen de estados de conciencia más sutiles a lo cotidiano (como lo son sus visiones), o son conocimientos intelectuales adquiridos a través de su amplia formación en las diferentes disciplinas que abarcó. El arte de Xul comunica su experiencia sensible y gnoseológica. Él consideró sus obras pictóricas como textos narrativos, descriptivos y textos éticos. Como todo lenguaje expresivo y comunicativo, Xul necesitó de un referente concreto, un significante, que transmitiese su mensaje. De Xul aquí nos centramos en su lenguaje plástico, pero no olvidemos que también utilizó otros, como el literario, el musical, la creación de idiomas, su *panjogo*), la Numerología, Astrología, Cábala y Tarot, lo cual aún debe estudiarse más a fondo. Es importante comprender que el lenguaje o sistema simbólico al que recurrió fue una recreación y adaptación propia. Xul siempre utilizó el recurso simbólico porque él no se aferró a un sistema fijo preexistente. Como símbolo, sus figuras y enunciaciones son plurivalentes y metafísicas. Tanto las figuras pertenecientes a

sistemas preconcebidos -como la Astrología, y el Tarot-, como las representaciones de los personajes humanos, animales o vegetales, valen por sí mismos y en relación a la obra en sí. Estos símbolos tienen un valor por sí mismos fuera de la obra, pero éste es parcial. Cada símbolo es resignificado totalmente dentro de cada nueva pieza según entre en relación con nuevos elementos. La producción artística de Xul Solar es la plasmación de una visión del mundo. Un mundo de Más Aquí y de Más Allá, de sus visiones. Xul también se inspiró en sistemas postulados por otra gente de ideas y religiosidad, como Helena Blavatsky (Teosofía), Rudolf Steiner (Antroposofía), Aleister Crowley (Ocultismo), Gurdjieff (Cuarto Camino), o los esoteristas Papus, Philippe de Lyon; los filósofos Schopenhauer, Schiller, Kant y Nietzsche; gente de letras como Borges, Shakespeare, Goethe, Baudelaire; o los visionarios Swedenborg y Blake.

Entre los símbolos y sistemas que Xul Solar incorpora en su obra se encuentra la Astrología. Xul Solar manejó a la perfección esta mancia astral para la interpretación de los fenómenos, las personas y los sucesos. La Numerología, sistema de interpretación numérica, también está presente en las obras de Xul; al igual que la Cábala Judía, sistema basado en la semántica y la lingüística. Los arquetipos del Tarot (marsellés, egipcio y otros) fueron también de uso corriente para el artista. Se pueden agregar al listado de temas eruditos presentes en su obra sus conocimientos de los relatos de religiones y cosmologías del mundo, entre ellas: el Cristianismo-Catolicismo, la religión del Antiguo Egipto, Mesopotamia, la azteca, la guaraní, la vikinga, entre otras. También manejó sistemas de creencia religioso-filosófico-éticos, como el Tao y el I-Ching.

Lo que caracteriza a Xul Solar en su producción es que tanto el uso de estos sistemas, que en principio son lenguajes acabados (cerrados sobre sí), como la utilización

de algunos de sus elementos-conceptos, no siempre fue el “tradicional”. El artista resignificó o modificó el valor relacional de los significantes para generar un discurso propio, y no una lectura de mera interpretación de estos elementos. Dice Gradowczyk (1994) al respecto que Xul ha hecho del simbolismo un medio expresivo y de comunicación para representar imágenes proyectadas desde su inconsciente. Esto le permitió usar elementos de cada sistema, para jugar con sus significaciones y valores. En la mayoría de los casos, la relación entre los símbolos es una “adición” de significado, o una “potenciación” de sus cualidades. Por ejemplo, en la obra *Zodiaco* (1953) (Imagen 45), están representados doce atributos, fuerzas o arquetipos cósmicos. Una lectura ingenua vería allí a los doce signos astrológicos, pero si se presta atención, se ve que no se respeta el orden tradicional de los signos, y esta es una alteración que tiene que ver con la Numerología. Por otro lado, algunos signos no están representados con sus arquetipos mitológicos griegos tradicionales, por ejemplo, Acuario no es el escanciador Ganimedes, sino una especie de Ganesha hindú equiparado a Júpiter (regente de Acuario); Aries no es el carnero sino algo así como un Anubis egipcio, cabeza de chacal, y Libra, cuyos pies son las dos columnas del templo salomónico, es una balanza que además tiene la pluma de la egipcia Ma’at. Asimismo, cada “signo” zodiacal tienen un color predominante, y un fondo decorativo que exalta su naturaleza: Tauro (el 2) tiene la firmeza de un muro de ladrillos y Piscis (el 4) es cambiante y móvil como el agua. Se agregan en algunos casos “ferramentas” o elementos que potencian las cualidades de los arquetipos: Leo (&) sostiene un reloj y corazón. En los doce casos, se combina el conocimiento de religiones y sistemas comparados, adicionando significados y generando correspondencia entre signos que suman y explayan el valor e importancia de cada símbolo.

Es raro que Xul haya “fusionado” los símbolos, porque como hombre sabio, sabía que la naturaleza que subyace detrás de todo sistema de lenguaje y conocimiento es la misma, y que toda expresión intelectual tiene un mismo principio único que los engloba a todos y que se manifiesta en la Vida. Para Xul, esta base de comprensión era la Astrología y el sistema de numeración sexagesimal (y su doble en el sistema duodecimal). Y esto Xul lo incorporó no solo en su obra pictórica sino también en todas sus expresiones creativas: sus *San Signos*, transcripción de sus visiones meditativas, combinan el *neocreol* con la poesía y el I Ching.

Otro ejemplo de combinación de sistemas son sus series de retratos-horóscopo, y los retratos-*grafías* (Imagen 33). En los horóscopos-*grafía* (Imagen 10) es más fácil apreciar estas combinaciones de sistemas, en la que las partes de los rostros que dan forma al retrato, son en realidad los signos de las *grafías* que describen las cualidades de estos personajes; así, el retrato no es tanto por mimesis, sino por cualidad de quien es representado. A su vez, la caracterización de los personajes retratados es también trabajada con los colores, distribución de las *grafías* en el espacio, y armonía de conjunto, sin descuidar el criterio de correspondencias y belleza entre los elementos y la totalidad de la obra: “El Simbolismo debe ser idealista, simbólico y sintético y en consecuencia decorativo” (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 27). En *Pan Altar Mundi* (s.f.) (Imagen 45) hay una síntesis de sus creencias y deseos de humanismo universal. Su Tarot combina las religiones orientales y occidentales, la Numerología, la Astrología, la Cábala y su mundo personal (Imagen 17). Su piano y armonio modificados combinan los colores, con la física óptica y el sistema de notación musical. Diremos entonces que Xul Solar era un mago –alquimista-que transmutaba

sistemas y lenguajes en busca de la expresión de la sabiduría y vivencia universales; de hecho, *Mago* fue uno de sus apodos.

Tempranamente, la prensa captó la variada fuente de abrevio artístico y la complejidad de su propuesta, mas no fue completamente comprendido. Las notas periodísticas de los primeros años lograron identificar los referentes del mensaje en las obras de Xul, pero no pudieron integrar las partes y decodificar el todo. Se leía en *La Prensa* respecto de la exhibición de 1929:

¿Y qué mundo describe la pintura de Xul Solar? No este que percibimos por nuestros sentidos, seguramente, sino otro, lejano y misterioso, hecho de substancias cristalinas y poblado de seres incorpóreos. Aisladamente, son imágenes de sentido cabalístico, tomadas del mundo de la astrología, o representaciones decorativas de cosas más inmediatas a nosotros, que no guardan por ello un contacto mayor con esta realidad aparente que llamamos la vida. Al primer grupo corresponden los numerosos ángeles y demonios, las enigmáticas divinidades aztecas, los santos y yoguis en piadosa oración, los personajes envueltos en halos evanescentes y toda esa humanidad y todos esos ejércitos aéreos que parecen tejidos en el telar de un sueño hipnótico. (Armando, A. B. y Fantoni, G. A.; 1997. Pg. 26).

Lo mismo vale para el crítico Atalaya, que lo apoyó desde un comienzo aún sin haber podido habitar por completo el “mundo” del artista:

Su fantasía se alimenta un poco de sí misma y otro tanto en la mitología azteca e hindú, y quizá el taoísmo sea su más grande aspiración. Es decir, el misticismo universal, cósmico, de todos los tiempos... (Armando, A. B. y Fantoni, G. A.; 1997. Pg. 26).

Su *panjogo* es quizás la síntesis más lograda dentro de la producción de su programa estético, según él mismo lo describiera en un texto (1945?) explicativo:

...reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodiaco, los planetas, la numerología y la numeración duodecimal. Esto hace que coincidan la fonética de un idioma construido sobre las dos polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro, con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escrituras [...] Varias otras correspondencias integran un sistema cabalístico racional, el más completo que se haya publicado. (Artundo, P.; 2006. Pg. 195)

Como vivimos en un mundo de mutaciones, Xul Solar modificó y reinventó continuamente sus sistemas simbólicos. El *panjogo* nunca tuvo una reglamentación fija, sino que estuvo en constante perfeccionamiento desde su primera concepción en la década de 1930.

Los colores también se sistematizan y cobran significados. Excelente colorista, Xul Solar supo majear la armonía de colores, sin perder de vista las cualidades que éstos transmitían a los elementos. Xul tuvo en cuenta sus conocimientos de física óptica y de la energética de los colores para la coloración de sus imágenes.

También, en la música, atribuyendo a cada nota musical un color según sus vibraciones de onda. Las escalas cromáticas y las escalas tonales no quedaron fuera de una red de correspondencias mayor, puesta en práctica en la modificación casera hecha a su piano y armonio.

Xul Solar veía en la universalización de los sistemas la piedra fundamental para la fraternización, esencia de la religión y la comunión. Dice Bendinger acerca de la interdisciplinariedad en la obra del artista:

Xul Solar parte del principio hermético que explica las diferencias entre las manifestaciones de la naturaleza, la mente y el espíritu. La Naturaleza o materia y la energía son el resultado de diferentes campos vibratorios. El espíritu es el polo vibratorio más elevado y menos denso. Nuestros pensamientos, emociones, deseos, impulsos son solamente estados vibratorios y como explica Xul Solar en este patrón, las vocales, consonantes, números, planetas, signos zodiacales, notas musicales y los colores también corresponden cada uno de ellos a un campo vibratorio con diferentes niveles o gamas. (Bendinger, C.; 2010. CD-ROM, Pg. 26)

La valoración de la identidad y del sentimiento sud-latino-americanos fue una preocupación muy discutida en sus años y compartida por su entorno cultural –a favor o en contra. Para el artista, era un camino evidente y necesario que lo llevó a plantear una integración local entre los pueblos del continente occidental. En su obra incluyó iconografía

y referencias claras a las culturas prehispánicas, pero también volcó esta preocupación por la unidad de los pueblos del continente en el mensaje total de cada pieza. Él expresó a través de su obra, su modo de relacionarse con su entorno y las personas, el modo de vivir las relaciones humanas, sentimientos y su particular humor. Productor incansable, Xul Solar hacía obras para todos, pero no por ello para las masas, a diferencia de los Artistas del Pueblo o de algunos artistas de la década del '60, quienes buscaban un arte fácilmente comprensible y vivenciable, pero de producción, consumo y apropiación masivas. Xul trabajó la universalización a través de las artes plásticas con la elaboración y puesta en práctica de una doctrina estética total como gnoseología de la vida, esto quiere decir una manera artística de entender y vivir en el mundo; él quería un PAN Arte, un Arte Universal, un Arte del que todos puedan participar en igual medida como individuos, que sí sea una recepción amplia y de goce generalizado, pero que llegue primero al corazón de todos y cada una de las personas. En Xul Solar, lo importante no es la recepción por sí, sino el mensaje pan-comunicativo y pan-compartido del Arte como vehículo, y que no interesa que el momento de recepción sea masivo, sino extensivo, es decir, que no importa que sea una multitud la que recibe, sino mucha la cantidad de gente, independientemente de la simultaneidad del espacio y del tiempo de la recepción.

La suya fue una búsqueda de un Arte total y abstracto polifásico de finalidad cultural que religue a las personas y les permita ser más felices. Xul explicaba en su *Auge Escuelas Plasti* (194?) que su teoría estética se basa en los cuatro temperamentos tradicionales, con variación en tres polaridades, lo que resulta en doce modos, correspondientes a los doce signos zodiacales, y sus respectivos ecos cósmicos. Posteriormente, se exployó en su *Explica* (1953): “Un Panbeldokie (total doctrina estética)

sería el arcoíris de las escuelas [plásticas]” (Artundo, P.; 2006. Pg.158). Esto lo dice también como síntesis fundamental de todas las tendencias estéticas coetáneas a él, en conflicto en su momento histórico, y a su vez como programa de unión cultural entre los países de América. Xul Solar comparaba a las “escuelas plásticas con partidos políticos, que se suceden y contradicen en el dominio del mercado, pretendiendo ser completos y suficientes, cuando en realidad “no son sino expresiones”, parcialidades, de una totalidad (duodecimal), tal como lo decía en su *Explica* (1953):

El adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan árbol ke es mejoría del árbol de la vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en orden cósmico, upa crece por números, ke coecan, en los círculos, a planetas en las plen líneas, al zodíaco y al dial del reloj por bihoras desde media noche, con el signo cáncer como base, o doce. (Las puntilíneas son diversas escalas ordinales de cuerpos simples, sones, colores, etc.) (Artundo, P.; 2006. Pg. 159)

Mencionados algunos aspectos de su concepción estética y gnoseológica, se entiende que Xul Solar se considerase así mismo como un artista múltiple. En principio, le habría costado definirse eligiendo uno u otro rol artístico: según consta en su libreta de enrolamiento de 1911, dice ser de ocupación pintor y músico; y la declaración de aduana de 1923 que detalla sus pertenencias lo nombran pintor y escritor (Fischler, G. V.; 2007. Pg. 20). Años más tarde, Xul logró trascender las definiciones tradicionales, tal como lo muestra la descripción de sí mismo de 1957, en donde se presenta con cualidades extra-estéticas, es decir, como una persona cuya vida y obra exceden lo artístico:

*Alejandro Xul Solar, pintor, escritor, y pocas cosas más. Duodecimal y catrólico (**ca** – cabalista, **tro**- astrólogo, **li**- liberal, **co**- coísta o cooperador). Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros seis juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plastiútiles que casi nadie lee; exegeta de doce (+una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo, deviene 8werde) positivo con un adverbio: aún, y un casi: creciente²⁴* (Artundo, P.; 2006. Pg. 132)

²⁴ En negrita en el original. La cursiva es nuestra.

Períodos y cronología artística

Ya hecha esta presentación a la interpretación de su producción, haremos un breve recorrido por la técnica y su cronología como artista plástico²⁵. Incluimos esta sección ya que, como veremos más adelante, los diferentes periodos que atravesó en su producción fueron posteriormente más o menos valorados en el mercado del Arte porteño, nacional e internacional dependiendo de su recuperación académica, de exposiciones y fomento general.

La acuarela fue la técnica preferida de Xul por lo sutil de su transparencia, como buen material para transmitir su visión artística. La acuarela fue una técnica poco frecuentada a principios de siglo por artistas que incursionaron en nuevas figuraciones. Xul Solar fue un caso atípico.

Para expresar sus sentimientos y visiones, Xul prefiere utilizar las técnicas de la acuarela y la témpera empleando papeles de pequeñas dimensiones, que luego monta sobre pequeñas cartulinas de colores que las encuadran, destacan y amplían el campo visual de la obra. Éste es un medio rápido, directo y económico, compatible con su necesidad expresiva, más cercana a la conducta de un monje amparado por la soledad de su celda que a la modalidad de los artistas de su época. (Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 24)

No obstante, llama la atención que el otro caso atípico que utilizó acuarelas –entre otros elementos técnicos y estilísticos- por aquellos años fue Paul Klee, artista con quien se han hecho parangones teóricos y visuales.

²⁵ Un estudio minucioso sobre los períodos puede encontrarse en la obra de Gradowczyk (1994). Esta periodización tiene límites laxos, y algunos períodos y obras se superponen con otros, no debe tomarse por tanto los años períodos como etapas cerradas sobre sí mismas. Los temas tratados y la estética fueron cambiando con el tiempo pero mantuvieron una coherencia general a través de los años. La periodización y sus nombres nos ayudan a comprender su obra, pero no por eso debe encasillársela.

Sobre el aprendizaje y el manejo de la acuarela, cuenta la autobiografía de Pettoruti:

(...) Nos hicimos íntimos amigos y eso lo decidió a quedarse en Florencia; escribió a su madre, en Zoagli, que le remitiera sus baúles. Apenas llegados éstos me mostró sus trabajos de pintura, en su mayor parte acuarelas. Debo confesar que sus óleos de entonces no me gustaron; en cambio sus acuarelas eran bellísimas, personalísimas, de una frescura de composición y de color sencillamente extraordinaria.

Ya para entonces estaba muy avanzado en la técnica de la acuarela; conocía muy bien los colores transparentes, cómo debía usarlos y cuándo no debía usarlos, así como los papeles a emplear en cada caso. Luego, en Buenos Aires, llegó en esta técnica a una maestría que tal vez tenga iguales, pero no superiores. (Pettoruti, E.; 2004. Pg. 99-100)

Emilio Pettoruti fue un artista instruido y conocedor de múltiples técnicas y es importante esta opinión suya sobre la obra de Xul. Si entendemos que en 1916 ya Pettoruti veía en Xul a un gran acuarelista, su apreciación como contemporáneo muestra lo vanguardista que eran ambos: Xul por hacer un tipo de Arte diferente a la producción artística general, y de un carácter muy propio. Y Pettoruti por considerar como interesante a la obra de Xul. No es casual que ambos congeniaran y fueran amigos por largo tiempo, ni que participaran del grupo vanguardista de la revista *Martín Fierro* a su retorno a la Argentina en 1924. Como veremos más adelante, la opinión generalizada de la obra que Xul introdujo a la Argentina a su regreso no fue positiva, a excepción de unos pocos críticos, pero ya igualmente por entonces contaba con el apoyo de otro gran artista (también incomprendido en un principio) como lo fue Pettoruti²⁶.

Un primer período, pero que no consideraremos aquí es el de sus años en Argentina previo a su viaje a Europa. Por un lado, porque no hay mucho registro visual abierto a consulta. Por otro, porque no es un período con obra que se encuentre en circulación oficial

²⁶ Y especialmente si se considera que la autobiografía fue escrita en 1965, el platense seguía creyendo en las obras de Xul. Luego de 50 años de haber visto las su producción por primera vez en los baúles de su amigo, luego de haber sido protagonista de los cambios estéticos en el país y tras haberse distanciado ideológicamente de Xul, el platense creía que la obra de éste era de gran valor técnico y estético insuperables. Claro que también puede pensarse que, al momento de escribir sus memorias, Xul Solar era un artista medianamente reconocido, cuyas obras habían pasado por museos de renombre, incluyendo una muestra homenaje individual en el MNBA, y que descalificarlo públicamente podría jugarle en contra.

dentro del mercado del Arte. En general, las primeras obras plásticas de Xul Solar fueron paisajes, pintados al óleo sobre cartones de pequeña dimensión, con un estilo expresionista. Estas obras no tienen título ni fecha, a excepción de algunas pocas, y posiblemente se encuentren entre ellas tanto las realizadas en sus primeros años en Europa como las hechas en Buenos Aires.

El primer período a considerar es entonces el de sus años iniciales (iniciáticos) en Europa, entre los años 1914 y 1918, denominado *Expresionismo Simbólico*. Es simbolista porque representa imágenes de su inconsciente. Es expresionista porque utiliza el elemento expresivo para transmitir su sensibilidad interior, con menor inferencia de un elemento conceptual, intentando dar una visión de su ser interior y transmitir imágenes psíquicas y emocionales. Xul conoció la obra de los simbolistas y también a los expresionistas, incluso a algunos de ellos. En 1916 estuvo en Florencia y vio obra del Renacimiento, al tiempo que establecía contacto con el movimiento Futurista, sobre todo de la mano de su amigo Pettoruti. A diferencia de la técnica y métodos de artistas contemporáneos a él, Xul prefirió luego hacer acuarelas y témperas en papeles pequeños, montados sobre finas cartulinas de colores para su encuadre. Esto le permitía realizar obra con poco gasto, con rapidez y versatilidad, y asimismo transportar fácilmente su obra consigo a los diferentes destinos a los que iba. Durante este período abundan los paisajes naturales, e imaginarios, las “historias” o secuencias, como las de *Entierro* (1914), *Ofrenda Cuori* (1915), los motivos de la naturaleza con animales y plantas como *Bicho* (1919); y fusiones luego comunes, como *Man-tree* (1916). Entre 1917-1919 Xul, el espíritu constructor y remodelador que había en Europa reavivó su interés arquitectónico. Es entonces cuando aparecieron sus obras de paisajes o motivos edilicios, como *Estilos 3* (1918), o *Catedral* (1918), donde hace

estudios de construcciones, fusionando el elemento real con el imaginario. Son también de entonces los motivos abstractos para decoración, *Tapiz* (1918), *Frascos* (1918) o *Ritmos* (1918); y bocetos o propuestas de escenografía teatral (1924).

El segundo periodo es el que va de 1919- 1923, llamado período *Expresionista-Plasticista*. Es expresionista porque, al igual que antes, intenta mostrar su sensibilidad interior. Es plasticista porque sus obras se tornan más luminosas y más armónicas en la combinación de colores. “La denominación elegida para las pinturas de este período: **expresionista-plasticista**. Sintetiza la presencia de componentes de raíz expresionista en los motivos centrales –así procede un pintor **realista**, como él mismo se definiera- así como la pureza plástica que se refleja en el juego de formas que rodean el motivo, lo destacan, lo dinamiza.”²⁷ (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 63). Xul comienza a pintar su mundo de visiones y ensueños, donde las formas se tornan más abstractas y esquemáticas, con base en las figuras geométricas básicas, sobre todo el rectángulo. Asimismo, se diluyen los contornos, sin tanta definición de línea, quedando el cuerpo de la figura sólo con cuerpo en el color. Introduce también palabras del *neocreol* y números que acompañan la imagen, siendo parte integral de la obra. Las piezas integran ahora códigos, se vuelven herméticas y deben ser necesariamente “leídas”, interpretadas. Son “pinturas verbales” con componente plástico y componente lingüístico. Comienzan a aparecer igualmente símbolos y signos que se reiterarán posteriormente, como las serpientes, las flechas, el sol, entre otros. De este período son obras como *Troncos* (1919), *Tres y sierpe* (1921) y *Probémonos las alas también nos* (1919), *Ña Diáfana* (1923) y *Nana Watzin* (1923). Continúa asimismo con proyecto arquitectónicos, tal como se aprecia en *Dos rúas* (1922), *Cinco casas* (1922).

²⁷ En negrita en el original.

Entre los años 1924 y 1930, ya de regreso en Buenos Aires, encontramos obras de construcción más geométrica, atravesadas por líneas que limitan campos de color pequeños, por tiras o rectángulos. Es la aparición de un nuevo espacio pictórico no convencional, donde las dimensiones y relaciones entre objetos y figura-fondo son dadas por efectos luminosos y de claroscuro con graduaciones de colores y la yuxtaposición de elementos y planos. Se puede apreciar la bidimensionalidad del plano y efecto en perspectiva en simultáneo. Al momento de volver, Xul se consideraba “más criollo que nunca”, pero considerando sus obras, se ve que su afirmación sólo le da una base desde la cual proyectar sus concepciones hacia un plano humano trascendental. En este período se ven imágenes que hablan de la comunión entre los hombres y las sanaciones, aparecen las serpientes voladoras y comienza a utilizar banderas, en referencia a la unión entre naciones. Es también el periodo en que comienza a pintar sus visiones, y se ve reflejada su búsqueda de ascensión. Algunas de estas obras son: *San danza* (1925), *País* (1927). Pinta también horóscopos de Victoria Ocampo (1927). Continúa con proyectos arquitectónicos, esta vez inspirados en el Tigre. Recordemos que durante la primera década tras su retorno a la Argentina, Xul Solar fue uno de los artistas activos actuando en la renovación del campo del Arte de Buenos Aires. Él, al igual que otros intelectuales de la capital, atravesó la reconstrucción física de la ciudad, la reconfiguración de los grupos sociales y comunidades afines por nacionalidad (debido a la inmigración) y la confrontación de distintos proyectos políticos y culturales planteados para el país, y que este período de reconstrucción en su pintura va de la mano con un modelo en proceso sobre su propio presente, sobre el país y sobre su doctrina estética.

El cuarto periodo es de la década de 1930. Durante estos años las imágenes de Xul se vuelven más interiores. Según Gradowczyk (1994), esto es influencia directa de la Década Infame y el recrudecimiento del contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial. Con estas condiciones desfavorables en las condiciones humanas, Xul, al igual que otros artistas, se refugian dentro de sí y vuelan más allá de la realidad hacia países imaginarios. Hace construcciones voladoras (*Vuelvilla*, 1936), arquitecturas y paisajes. En lo técnico, incursiona en una nueva técnica de acuarela por capas para un mayor juego de transparencias con base en dibujo a lápiz. Entre 1934 y 1942 Xul se dedicó a investigar la comunicación visual y sus lenguajes, y también la Astrología, y puede verse reflejado en sus piezas. Algunas obras de estos años son: *Rey* (1931), *Paisaje* (1933), *San Monte lejos* (1938) (Imagen 18). En los últimos años de la década del '40 hace nuevos paisajes místicos. Y en los años subsiguientes de mitad de siglo XX continúa con más visiones esotéricas de su propia experiencia espiritual.

Podríamos hablar de un quinto periodo a partir de 1954, cuando se instala junto a su esposa Micaela Cadenas en su casa del Tigre. Allí tiene nuevos proyectos arquitectónicos y civiles inspirados en el Delta, motivo que venía tratando desde sus comienzos. Los diseños arquitectónicos son una constante en su obra, y su interés puede rastrearse desde que se inscribiera en la Universidad para hacer la carrera de Arquitectura.

Por último, en la última década de su vida se avocó principalmente a una amplia producción de lo que Gradowczyk (1994) llama *pinturas verbales*, o *poemas visuales*, y que Xul denominó *formas-pensamientos*, o en neocriollo *pensiformas*. Ya anteriormente había incluido palabras en sus obras, y había investigado diferentes lenguajes, pero la diferencia es que en estas obras sistematizó gráficamente palabras, fonemas y frases en

signos cuasi taquigráficos que expresan ideas y sentimientos. Las *grafías platiútiles*, como también se las llama, han sido clasificadas según su estética general. Lo interesante de las *grafías* es que su sistema de colores y formas se corresponden con la idea general que se quiere expresar, por tanto, un pensamiento acerca de la naturaleza estará hecho en *grafía* vegetal, mientras que uno relacionado a valores humanos será seguramente en bloque de letras, en su carácter de universalidad. La intención de Xul Solar era crear doce *grafías*, acordes a su base de pensamiento astrológico duodecimal, pero no fue terminado, legándonos sólo la mitad de ellas. Gradowczyk (1994) hace la siguiente distinción:

- 1) *Geométricas*: las letras, sílabas o palabras están construidas por figuras geométricas planas.
- 2) *Bloque de letras*: es una modificación del alfabeto romano agrupando a las letras en bloques, aunque hay letras cuya construcción no sigue la escritura tradicional
- 3) *Guardas*: responden a repeticiones de motivos geométricos en forma de bandas o guardas
- 4) *Cursivas*: una escritura del tipo taquigráfico o jeroglífico
- 5) *Vegetales*: las consonantes, sílabas o palabras se representan por plantas
- 6) *Antropomórficas y zoomórficas*: es una integración de la escritura geométrica y/o cursiva con formas humanas y de animales; éstas son las obras de mayor contenido esotérico
- 7) *Grafías mixtas*: combinación de las anteriores.

Con el tiempo, las *grafías* se hicieron más complejas, llegando a expresar textos enteros. En varios casos, el objetivo de las obras de *pensiformas* era dar a la gente un conjunto de saberes o ideas fácilmente reconocible a simple vista y a su vez agradable a la percepción estética, lo cual lo haría más atractivo de leer y seguir.

Hasta aquí entonces una introducción condensada a la estética de Xul Solar, su posición como artista y la periodización de su obra. Como hemos visto, Xul fue un productor de ideas firmes y de acciones siempre orientadas a hacer un aporte humanista y universal, para el progreso espiritual de las personas. Para concluir esta sección, una descripción de Xul Solar hecha por su amigo J. L. Borges en el catálogo de su tercera exposición individual de 1949 en la Galería Samos, que resume un poco todo lo anteriormente mencionado:

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de las escrituras, de lenguajes, de utopías, 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. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. La apasionada arquitectura, los colores felices, los muchos pormenores circunstanciales, los laberintos, los homúnculos y los ángeles inolvidablemente definen a este arte delicado y monumental.

El gusto de nuestro tiempo vacila entre el mero agrado lineal, la transcripción emotiva y el realismo con brocha gorda; Xul Solar renueva, a su modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que no ven con ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y de bardos. (López Anaya, J.; 2002. Pg. 196)

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Segunda Parte

2.1 Antecedentes: Xul Solar y el mercado del Arte en Europa entre 1912 y 1924

Como ya se ha mencionado, Xul Solar vivió 12 años de su vida en distintas ciudades de Europa. Allí conoció a grandes personalidades del Arte, la Cultura la Política y la alta sociedad de aquel momento, tanto europea como americana. Al mismo tiempo, se codeó con bohemios y busca-vidas, muchos de los cuales eran artistas o trotamundos, al igual que él. Recordemos que Xul partió a Europa con un supuesto destino a Hong Kong, pero desembarcó en Londres, y de allí se trasladó luego a París y a Turín. Es difícil hacer una reconstrucción total de los movimientos y actividad artística detallada de Xul en esta época, pero pueden trazarse sus principales derroteros, contactos y estilo de vida. Las fuentes principales para estudiar este período son sus anotaciones y las de sus familiares hechas en este tiempo, la correspondencia entre él y su familia, y los testimonios de conocidos del artista. Las cartas y postales intercambiadas entre Xul y su familia dan muchas pistas de los intereses de Xul a medida que iba viajando y descubriendo nuevas inspiraciones. Si bien la correspondencia puede proporcionar datos de suma importancia para evaluar los traslados de una a otra parte del territorio europeo, y saber en qué enfocaba su atención nuestro artista, es escasa en datos de mercado específicos. Otra de las fuentes que contamos para reconstruir su trayectoria en el mercado del Arte europeo es el testimonio autobiográfico de E. Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*. Se movieron juntos en ambientes artísticos y compartieron por correspondencia sus experiencias en una u otra ciudad de Europa cuando se encontraban distantes entre sí.

El primer problema que encontramos al acceder a esta fuente de primera mano es que es parcial y no sabemos hasta qué punto los datos proporcionados por Pettoruti han sido tergiversados por un fallo en su memoria o por voluntad del artista; en la autobiografía del artista platense parece recaer más importancia sobre su persona de la que realmente se debía dar. De hecho, consta que Micaela Cadenas y el círculo cercano a Xul Solar sentían rechazo por Pettoruti y su libro (Artundo, P. En *Xul Solar*; 2002). Si bien sorprende la claridad y detallismo en todo el relato histórico, se ha comprobado que algunos datos no son totalmente veraces al contrastarse con otras evidencias de los acontecimientos. Aún así, tomaremos de esta fuente los primeros datos de Xul Solar y el mercado de Arte en Europa, como antecedente de su posterior desarrollo en nuestro país.

Una de las cosas que nos sirve del relato de Pettoruti es lo concerniente al modo de vida general de los dos amigos mientras estuvieron juntos. El pasar económico de Xul durante su período europeo fue estrecho en cuanto a ingresos por trabajos calificados propios. En algún momento, tuvo trabajo administrativo en una embajada, pero lo abandonó a las pocas semanas. Durante esos años, Xul vivió un poco de aquí y de allá, los primeros tiempos sólo con el dinero del día, se sostuvo con las rentas enviadas por su padre desde Argentina, dinero que los sustentaba a él, a su madre y su tía. También cobró de pequeños trabajos individuales, o compartidos con Pettoruti. En *Un pintor ante el espejo* se cuentan anécdotas de los días en que sólo comían un plato de polenta, de las tarjetas postales que vendían o las tareas varias que hacían para vivir.

No fue justamente la venta de obra artística lo que aportó a su manutención cotidiana. En el mercado del Arte europeo, la acuarela era una técnica conocida por haber sido utilizada todo a lo largo del siglo XIX por grandes artistas románticos, simbolistas e

impresionistas; no obstante, no fue una técnica asidua para el siglo XX. A diferencia de otros artistas de su tiempo, que incursionaron en figuraciones novedosas y también con materiales desusados a través del *collage* -como los cubistas o los futuristas, tal como lo hizo el mismo Pettoruti- Xul Solar prefirió más que nada la utilización de una técnica y materiales muy tradicionales para hacer figuración no tradicional. Si nos guiamos por los documentos oficiales publicados por la FPK-MXS (ver Anexo I), Xul Solar participó de sólo dos exposiciones en esos doce años en Europa, de las cuales sólo una tuvo fines comerciales. Esto es desproporcionalmente poco en relación a otros años, según veremos más adelante.

La primera de las exposiciones fue la *Settima Esposizione. Mostra Personale dello Scultore Arturo Martini e del Pittore Alessandro Xul Solari*, llevada a cabo en la Galleria Arte de la ciudad de Milán (Imagen 11). Esta exposición fue organizada por su director Mario Bugelli, amigo de Pettoruti, y estuvo abierta al público entre el 27 de noviembre y el 16 de diciembre de 1920. Fue el mismo Pettoruti quien favoreció a este evento, según cuenta:

Conversando con Bugelli en su galería “Arte” supe que deseaba hacer una exposición personal de Arturo Martini; tropezaba con el problema de que Martini contaba con pocas obras y no tenía dibujos para llenar las paredes. Le propuse una exposición conjunta de Xul, explicándole lo que hacía y creyó en mi palabra. Enseguida escribí a Zoagli anunciando la nueva a mi amigo; haría una exposición en la mejor compañía, en una galería importante y sin gastar anda; aproveché para mandarle un planito con las medidas, de manera que de acuerdo a él eligiera las obras y me mandara el elenco para proceder a imprimir el catálogo.

Así se hizo, en completo acuerdo con Bugelli. Xul arribó con sus obras y el 27 de noviembre se inauguraba su exposición junto a uno de los más grandes escultores de Italia. Arturo Martini, prologado por Carrà, exponía ocho esculturas; Xul, prologado por mí, exponía cuarenta y seis acuarelas, cuatro témperas y veinte óleos; había obras de belleza incomparable como su San Francisco y su Anunciación. Ambos artistas disfrutaron de una crítica excelente. (Pettoruti, E.; 2004. Pg. 129)

Cabe hacer varias observaciones luego de lo narrado por Pettoruti. Primero que nada, llama la atención la cantidad de obra presentada: cuarenta y seis acuarelas, cuatro témperas y veinte óleos, haciendo un total de setenta obras. El detalle sobre esta enorme cantidad de producción escapa a nuestro trabajo, pero piénsese en lo fértil que era Xul ya en tan tempranos años de su “carrera artística”. Entre las obras expuestas, estaban su *San Francisco* (1917), *Anunciación* (1915/17), *Sol Herido* (1922) (Imágenes 34 y 35), acompañados de sus diseños varios, denominados *décoras* en *neocreol* y proyectos arquitectónicos. Es también interesante comparar las ocho esculturas de Martini contra la gran cantidad de obra por Xul presentada con intención de “llenar las paredes”.

Continúa Pettoruti con su relato diciendo:

Y aquí viene algo que habla de las ocurrencias de Xul: horas antes de inaugurarse la muestra, invité a la galería a un coleccionista que me había comprado telas y se fiaba de mi consejo. Le anticipé que vería obras extraordinarias de un artista desconocido en Milán, cuyos precios, por lo mismo, eran todavía accesibles. Mi hombre se desconcertó un tanto viendo los trabajos de Xul; pero conversando y mirándolos, y volviéndolos a mirar, al cabo de un par de horas se decidió a comprar dos acuarelas.

En el preciso momento en que el director de la galería le daba los precios, apareció Xul. Contento con mi trabajo, hice las presentaciones, diciéndole que el señor, importante coleccionista, adquiriría dos de sus acuarelas. Xul miró a su comprador con el gesto de quien no concilia dos posiciones dispares y luego exclamó: “Cómo ¿es usted un coleccionista advertido y compra esas porquerías?”

El señor quedó más frío que un bloque de hielo; Bugelli y yo, mudos; resultado: el señor no compró nada. Naturalmente, la boutade de Xul corrió por el ambiente artístico y cada cual la interpretó a su manera. El hecho fue que su exposición, comentadísima, visitadísima, todo un éxito, terminó sin venta alguna. Xul retornó a Zoagli (Pettoruti, E.; 2004. Pg 130)

La Exposición parece haber finalizado sin ninguna venta. Aquí está bien ilustrada la actitud que tuvo Xul Solar en vida hacia las ocasiones de venta de su obra, como veremos en próximos apartados. Parece ser que en este caso, Xul se mostró muy predispuesto y entusiasta por exponer, de lo contrario no habría aportado setenta obras, pero no le importó en igual medida la venta de las mismas. Para él, parece haber sido, según este testimonio,

de mayor significancia la exposición que la comercialización. Su intervención en la situación fue con humor y sarcasmo, y su actitud fue interpretada de diversos modos. Aún así, y retomando el fragmento anterior, dice Pettoruti que la muestra recibió buena crítica para ambos exponentes, que fue muy visitada y que tuvo gran éxito para el público italiano²⁸, lo cual es interesante, pues se contrapone con la recepción sudamericana²⁹, que es como en general se vería a Xul en Argentina a su regreso.

La segunda exposición fue la *Exposition d'Art Américain-Latin organisée par La Maison de l'Amérique Latine et L'Académie Internationale des Beaux-Arts*, con sede en la ciudad de París. Abrió sus puertas en el Musée Galliéra entre el 15 de marzo y el 15 de abril de 1924, es decir, a pocos meses antes del retorno del artista a Buenos Aires. En esta ocasión, Xul Solar presentó obras con temática indígena y americanista, tales como *Cabeza*, *Composición*, *Mujer y serpiente*. No tenemos registro de venta de obra como consecuencia de esta muestra en el Musée Galliéra. En esta exposición tomaron parte E. Pettoruti, H. Butler, P. Blanes Viale, P. Figari y A. Malfatti, considerados todos ellos hoy en día como renovadores del campo artístico rioplatense y brasileño, cada uno en su ideología y tendencia artística, pero siempre ligados a la vanguardia latinoamericana. Nótese que ya entonces Xul estaba a la par de otros artistas que eran por entonces o que luego serían de gran importancia, y que son hoy por hoy vendidos en los lotes de Arte latinoamericano de las subastas internacionales.

²⁸ Han quedado críticas en los periódicos italianos *Il popolo d'Italia* (Milán), *La Sera* (Milán) (López Anaya, J.; 2002. Pg. 16)

²⁹ Según la nota del vespertino *La Razón* (Buenos Aires) del 17 de enero de 1921 (López Anaya, J.; 2002. Pg. 16)

Este período se cierra con el retorno de Xul Solar a su país de origen, luego de 12 años de ausencia. Ya para 1922, Xul Solar y Pettoruti tenían pensado dar un “gran golpe” en la sociedad argentina, trayendo su arte con la influencia moderna europea que removería el *gusto* artístico porteño con preferencias al arte *pompier* y decadente.

Pensamos con Emilio de exponer allá (en calle Florida) después de 4 ó 5 meses de llegar, así preparamos el ambiente i conoceremos. [...] Estamos preparados para el viaje con Emilio. Haremos gran golpe, aunque nos apaleen! Ya en “La Razón” de Buenos Aires dijeron que mis obras eran desequilibradas, hace poco³⁰. Estamos contentos de pelear. (López Anaya, J.; 2002. Pg. 21)

Dos eran las causas de regreso al país natal: la añoranza y la esperanza. Añoranza de una tierra, cultura y familia –su padre- dejadas atrás hace tiempo; y la esperanza de un territorio artístico y cultural por remover, revivificar y reconstruir. Con esto en mente, Xul Solar y Pettoruti regresan a la Argentina en julio de 1924 para ser actores pujantes en el campo artístico argentino. Él traería consigo cerca de noventa y dos pinturas en marcos de distintas dimensiones, incluyendo algunos trozos de cartón aún sin intervenir, unas cincuenta de pequeño tamaño y unas pocas más grandes, según la Declaración de las Pertenencias procesadas en Múnich de 1923 (Gradowczyk, H.; 1994; Pg. 106). Entre ellas había aproximadamente unas cincuenta obras pequeñas de dimensiones (22x17cm), amén de otros artefactos y objetos que fuera recolectando, incluyendo una colección de 229 libros, (Gradowczyk, H.; 1994. Y también Fischler, G. V.; 2007).

Conclusiones parciales

³⁰ Gradowczyk rescata parte del mismo fragmento. El artículo del periódico *La Razón* es *Declinaciones del arte de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1921 (Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 106)

Si es de creer al testimonio de Pettoruti, tal como lo cuenta el argentino revisando su estadía en Europa, las posibilidades de participación oficial y aceptación dentro del circuito artístico tradicional y del mercado del Arte en Italia y en otros países del continente eran bastante limitadas para los jóvenes modernos y vanguardistas. Hoy leemos una Historia del Arte donde los movimientos de renovación y vanguardia fueron lo más importante y pujante de ese momento, pero a nivel general, no fue fácil para los artistas innovadores o de estilo muy personal moverse libremente en ese ambiente. No sabemos hasta qué punto Xul Solar hizo un notable esfuerzo por entrar en el circuito de exposiciones, en galerías y movimientos artísticos bajo programa. Más bien, vemos que siempre se movió junto a otros artistas, como lo hizo por ejemplo con Pettoruti, el círculo de P. Marussig o de G. Soëne, pero no dio mayor importancia a ser parte activa y constante dentro mercado europeo de Arte de su tiempo. Sí se mostró interesado en conocer lo que ocurría a su alrededor, y de estar cerca de aquellas personas que movían el ambiente; también aprovechaba las oportunidades de participación si se le presentaban delante suyo, como en el caso de la exposición de Milán, pero no fue por una búsqueda intencionada que lo motivase a mostrar su arte públicamente.

Vemos a continuación un cuadro que resume la participación de Xul Solar en muestras durante este período europeo, según lo que hemos podido recopilar hasta aquí:

1912-1924	<i>Museos</i>	<i>Galerías</i>
<i>Argentina</i>	0	0
Capital	-	-
Provincias	-	-
<i>Extranjero</i>	1	1
Europa	1	1
América	0	0
Otros	0	0
<i>Total</i>		2

-Tabla I –

Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre abril de 1912 y julio de 1924

Hasta donde sabemos, Xul Solar, no vendió obra alguna en esas instancias.

La participación de Xul Solar en el mercado del arte europeo no dejó grandes huellas en su vida ni en el mercado de ese continente, pero tendría el resto de sus días para marcar su presencia en el mercado de arte argentino; y tras su muerte, todo el futuro siguiente.

2.2 Primeros años: Xul Solar y el mercado argentino de Arte durante la vida del artista. Período 1924-1963

“A tu regreso habías realizado aquella nueva confrontación de dos mundos, volvías a tu patria con una exaltación dolorosa que se manifestaba en urgencias de acción y de pasión, y de un deseo de hacer vibrar las cuerdas libres de tu mundo según el ambicioso estilo que te habían enseñado las cosas de allende. En tu mundo escuchaba en frío aquel mensaje de grandeza; y en su frialdad no leías, ciertamente, una falta de vocación por lo grande, sino el indicio de que todavía no era llegada la hora. Después había caído sobre ti la noche verdadera”

(Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*)

Contexto histórico. Reestructuración del mercado argentino de Arte. Generalidades

La segunda década del siglo XX fue próspera en líneas generales para la Argentina y su proyección internacional. El contexto de la Gran Guerra había colocado al país como *el granero del mundo*, proveyendo de materias primas a las naciones europeas y aumentando asimismo el comercio interior. Hubo también un proceso de industrialización en los sectores textil, ferroviario, siderúrgico y de aquellos derivados de actividades agrícola-ganaderas. El proceso fue acompañado por la explotación petrolera a través de la empresa estatal YPF desde 1922. La política fue signada por la sucesión de tres presidencias radicales, H. Yrigoyen (1916-1922), M. T. de Alvear (1922-1928) y el segundo gobierno de H. Yrigoyen (1928-1930). Las medidas radicales fueron motivo de disgusto para los sectores oligarcas tradicionalistas. Las tendencias de intervencionismo estatal, neutralidad política ante la Gran Guerra, legislación laboral igualitaria y política universitaria fueron causantes de una cristalización de los sectores opositores que finalmente derrocarían a Yrigoyen con un golpe de Estado “restaurador”.

Al revisar cuál era el arte nacional en boga hacia 1924, encontramos que el público argentino y la crítica estética en la década de 1920 privilegiaban temáticas tradicionales y “legítimas” como el paisaje (nacional, es decir, de la llanura húmeda o urbano porteño), retratos, desnudos, animales (especialmente caballos) y un costumbrismo provincial de inclinaciones gauchescas pampeanas o litoraleñas, el criollismo y el indigenismo. Estas temáticas estaban ligadas a una conciencia de construcción y reafirmación de la identidad nacional. Un tema gauchesco era un recordatorio de la presencia de familias del tronco colonial, de la fuente de recursos económicos de las familias latifundistas, era un símbolo – idealizado, sublimado y romántico– del trabajador nativo no inmigrante, de carácter netamente argentino. Del mismo modo, una obra basada en el paisaje urbano de pública aceptación no marcaría los problemas de la sociedad de ese momento –inmigración, barrios marginales, pobreza– ni haría una mención al pasado reciente en revisión, sino que sería anecdótica, pintoresquista y relajada, como vistas del puerto o de paseos. Todos estos temas estaban ligados al deseo de glorificación de la presencia argentina, sus tradiciones e identidad, que con el tiempo construían una serie de íconos y temas nacionales.

Estas obras eran realizadas con un tratamiento de corte impresionistas-macchiaioli; o al estilo realistas, resaltando la pastosidad del trazo y la carga de materia con empaste. Muy cercano aún a las tendencias del Art Nouveau y de la estética del Centenario, también había obras de carácter simbolista. Los diferentes estilos se adecuaban a la temática tratada.

El mercado de arte no era más próspero en cuanto a variedad. La modernidad no tenía cabida en el ambiente. Las galerías de arte no eran justamente referentes de primera línea para las nuevas propuestas. El controversial M. Duchamp (1887-1968) había estado en

Buenos Aires hacia 1918 y se había sorprendido del “atraso” en materia intelectual, de “gusto” y de mercado. Comentaba:

La tribu “pictórica” [en Buenos Aires] no presenta interés. Zuloagas y Anglada Camaradas: ambos estudiantes, más o menos. Unas pocas e importantes galerías venden caro y en forma constante. Las pocas personas que concí “habían oído” del Cubismo pero eran totalmente ignorantes del significado de un movimiento moderno.
(Gradowczyk, H.; Pg. 114)

Esto era el arte argentino para la población media de entonces, una confusión entre arte nacional y folklore. Dentro de este contexto, Xul Solar toca puerto en Buenos Aires en julio de 1924, con 36 años un baúl con más de 100 obras y de 200 libros, y con el ímpetu de su espíritu inquieto. Los años de madurez biológica y artística del Xul Solar transcurrieron en Argentina, particularmente en la capital del país, en donde se movió en un círculo de personas ligadas a la intelectualidad, el Arte, las ciencias duras y esotéricas. Desde le momento de llegada al país, Xul Solar tenía un propósito claro sobre su rol dentro de la comunidad porteña. Era un hecho que Xul Solar y Pettoruti volvían a la Argentina con intenciones de sacudir el campo del Arte. Esto es lo que llamaban el “gran golpe” y que debía efectuarse sin demoras a penas arribasen a Buenos Aires. En el campo artístico porteño había desconfianza, irritación y sarcasmo hacia las obras de corte vanguardista que traían los artistas desde Europa y esto se debía a que eran vistas como importaciones de estilo fuera del contexto local, imitación, y no como una problemática estética de interés para esos artistas y el campo artístico local.

Como se mencionó anteriormente, ya existían en nuestro país propuestas renovadoras previas a la llegada de los dos amigos a Buenos Aires que estaban movilizand o el campo por parte de algunos artistas como Gómez Cornet, Emilio Centurión (1894-1970) o Jorge Larco (1897-1967), y de propuestas netamente sudamericanas como la del

uruguayo Pedro Figari. La vanguardia artística latinoamericana apuntaba a una renovación no rupturista que trabajase sobre la temática subyacente en los temas tradicionales –paisaje, personajes, íconos-, pero con una nota y tratamientos más acordes a la contemporaneidad, alejado del ya asentado naturalismo y del (cuasi)impresionismo. Xul Solar vio en esto sus posibilidades de trabajar su búsqueda de una identidad panamericana en base a temas locales, que luego hizo extensivo a su espiritualidad interior y a la sensibilidad humana.

Según Sarlo (1988), Xul Solar no fue un productor aislado dentro del contexto en el que trabajó, y puede verse esto en sus obras. Él atravesó a su arribo una etapa de mezclas, característica compartida por los intelectuales de su tiempo que llegaban desde una Europa de vanguardia modernista para desarrollar sus trabajos en “el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla” (Sarlo, B. 1998. En *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Pg. 20). Dice también la autora en otro trabajo (1993) que las innovaciones técnico-espaciales en las obras de Xul, sus arquitecturas, sus seres fantásticos, y demás elementos de “ciencia ficción” son partes de su utopía vanguardista de una Buenos Aires – y por extensión, de un mundo- variado, híbrido, mestizo, un espacio de formación al que no se mira con nostalgia, sino apostando a la construcción de un futuro prometedor. La producción de Xul reproduce los cambios históricos de la Buenos Aires de los años ’20 y ’30:

Se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos (disputa estética, enfrentamiento política, mezcla de lenguas provocada por la inmigración o los desplazamientos poblacionales). Se vive el gran teatro de una cultura compleja. (Sarlo, B; 1993. Pg. 12)

¿Cómo se entiende, entonces, la iniciativa de los dos amigos al llegar al país? ¿Por qué se los burlaba de “futuristas” previo a su arribo? ¿Cuál fue el motivo por el que la obra

de Xul Solar no se popularizase entre el público porteño? para la crítica y público de Arte en general, los vanguardistas rioplatenses eran jóvenes que querían destruir el *buen gusto* del Arte nacional. Esto verdad de manera parcial, porque el “gran golpe” era desestabilizar la cimiento del campo del Arte hasta entonces vigente, contra su estructura, sus agentes, sus relaciones, contra la sociedad; sacudida que buscaba dar un impulso renovador. El “gran golpe” no era contra el Arte nacional sino contra el campo. Con esta meta como primera acción, los dos amigos no quisieron dejarse estar, pero, a pesar de ser tema común desde hacía varios meses, finalmente se llevó una muestra unipersonal. Cuenta el testimonio de Pettoruti:

Una de mis preocupaciones mayores era fijar una sala para realizar mi exposición cuanto antes. En principio, era cosa convenida con Xul que expondríamos juntos, pero él no se decidía, estiraba continuamente los plazos y a mí el tiempo me apremiaba. (Pettoruti, E.; 2004. Pg.165)

El pintor platense expuso en la Galería Witcomb, ubicada entonces entre las calles Corrientes y Sarmiento³¹. El director de la galería, Rosendo Martínez, convino con él para inaugurar el 13 de octubre y exponer hasta el 25 de ese mes, sin cobrarle nada por ello. No nos extenderemos en este suceso, pero diremos que fue un hito en la Historia del Arte argentino, y que fue grande el revuelo que generó entre la comunidad de asiduos a las Artes. Esta primera gran exhibición fue la antesala de su trayectoria posterior, en presentaciones de Salón, Museos y galerías de renombre.

Al cambiar el decenio, cambia también la coyuntura política y las condiciones internacionales que afectaron al mercado porteño, y por extensión a las nuevas propuestas

³¹ Las fuentes difieren en cuanto a la razón de por qué Xul y Pettoruti no expusieron conjuntamente. Según Gradowczyk (1994): *Cuando regresan a Buenos Aires tenían pensado hacer una exposición juntos. Según la versión de Pettoruti, Xul no se decidía y entonces la hizo solo, en Witcomb. Otra es la versión de Lita Schulz Solari, la viuda de Xul.* (Ramona, 2002. Pg. 48)

nacionales e internacionales en la producción artística. La “Década Infame” inició con el golpe militar de 1930, la *Restauración Conservadora*, comandado por Uriburu, que sacó del gobierno al Presidente H. Yrigoyen. El golpe militar, como lo indicaba su nombre, pretendía retornar de una política radical a una tradicionalista con privilegio a los oligarcas y comerciantes, paralela a los regímenes totalitarios internacionales de la Gran Guerra. Durante este periodo se limitaron las propuestas culturales que bullían en los años ’20 y que quedarían enquistadas por 20 años más, si bien determinados sectores de la cultura se politizaron. Hubo caída de salarios, desocupación, decrecimiento de importaciones y desconcierto general.

Para el Arte argentino, los años ’30 trajeron aparejados una nueva tradición plástica de la mano del “Novecento” italiano, exposición llevada a cabo en Buenos Aires en 1930 en los salones de la Asociación Amigos del Arte. En esa exposición se vieron obras modernas que pretendían hacer una continuidad entre el pasado clásico italiano con los acontecimientos artísticos del momento; bajo la idea de la *Vuelta al Orden*³². Con esto se entendía que las obras del principio del siglo tenían –o debían tener- un definido lineamiento estético basado en el pasado clásico del Trecento, Quattrocento, Cinquecento, con el que parar los desbarajustes causados por las propuestas de las vanguardias. El *Retorno al Orden* no era sólo estético, sino también extensivo a la ética social. La muestra fue organizada por Margherita Sarfatti (1880-1961), amante del Duce Mussolini y alineada a las ideas de derecha. El *Novecento* italiano influyó notablemente en los artistas locales, directa e indirectamente. Aquellos artistas argentinos que estuvieron en Europa en aquello

³² Originalmente, fueron siete artistas que en 1922 trabajaron en relación a la Galería Pesaro de Milán: A. Funi, L. Dudreville, G. E. Malerba, U. Oppi, A. Bucci, M. Sironi y P. Marussig –este último, amigo de Xul. Posteriormente se amplió el grupo de participantes y adherentes.

años, ya tenían una experiencia de la *Vuelta al Orden* de primera mano, mientras que los artistas que no salieron del país, pudieron apreciar la nueva tradición en la misma ciudad de Buenos Aires. Este llamado de reflexión estético se manifestó en los artistas porteños como una síntesis de elementos tradicionales, locales y de la modernidad, que renovaron la estética argentina, pero sin hacer una ruptura vanguardista, un poco continuando lo que se había gestado la década anterior.

Según Weschler (2006), los artistas de los años '30 plantearon dentro de la plástica argentina un problema relacionado con la representación, que fue de manera pendular desde un realismo social crudo (Artistas del Pueblo), pasando por el expresionismo con carga social (A. Berni), a obra de tipo surrealista (R. Forner), hasta una incipiente abstracción no figurativa (J. del Prete). No hubo una estética uniforme, y cada estilo, en conflicto con los otros, fue una manera de reflejar las tensiones político-sociales nacionales e internacionales de la situación histórica en la que vivieron. La autora describe estos años como un período de melancolía y nostalgia por un pasado que no puede ser recuperado, de presagio de un futuro negro y desconocido, y de de perplejidad ante un presente que no se comprende en su desarrollo.

Los artistas activos de mayor relevancia histórica durante este tiempo pueden ser agrupados según temática de obra e intereses de producción. Es posible nombrar al heterogéneo grupo de Pintores de la Boca³³. También estaban los Artistas del Pueblo

³³ Aquí podemos mencionar a los italianos A. Lazzari (1871-1946), V. Cúnsolo (1898-1937), B. Quinquela Martín, F. Lacamera (1887-1951), E. Daneri (1891-1970), M. C. Victorica (1884-1955) y J. del Prete en sus primeros años.

-trabajando ya individualmente-; el grupo de París, artistas que trabajaron y estudiaron en aquella ciudad durante la década de 1920³⁴; y finalmente, el grupo Orión de 1939³⁵.

La Asociación Amigos del Arte apoyó las distintas tendencias artísticas de entonces, brindando un espacio de exposición y de debate. Es así que en 1933 se encontraba el muralista mexicano D. A. Siqueiros dando conferencia sobre sus ideas políticas a ser aplicadas a través de un arte mural, monumental y de masas, como un arte político y activo. Su propuesta reivindicaba la importancia de una militancia desde la plástica, para hacer la revolución y afirmar el cambio social en el futuro.

La Segunda Guerra Mundial reorganizó las relaciones internacionales y las posturas internas de cada país. La Argentina intentó mantenerse neutral durante los primeros años con el gobierno radical de R. Ortiz (1938-1942), pero un año más tarde, con la presidencia al mando de su vicepresidente R. Castillo (1942-1943), las potencias internacionales comenzaron a ejercer presión para abandonar esa postura a favor de los Aliados y contra el Eje, cosa que finalmente ocurrirá. En 1943 el presidente es derrocado por un golpe militar, la denominada *Revolución del '43* o *Revolución Nacional*, de tipo nacionalista. Sin embargo, dentro del grupo militar existían discrepancias sectoriales. En 1944, la figura del General J. D. Perón, por entonces Ministro de Guerra, fue ganando peso debido a su postura nacionalista-laborista. Desde entonces se configuraron los movimientos opositores peronista y antiperonista, en constante conflicto. El primer gobierno presidencial

³⁴ Reflejaron su situación histórica, con influencia del *Novecento*, retomando temas clásicos de la Historia del Arte pero adaptados a escenas argentinas. Entre ellos se hallan A. Berni, A. Badi (1894-1976), H. Butler, R. Forner, entre otros.

³⁵ Representantes del estilo surrealista en Argentina. Fundado por artistas plásticos J. Barragán (1914), B. Venier (1914), V. Forte (1912-1980); a los que luego se sumaron otros; y por tres escritores.

de Perón fue entre 1946 y 1952, acompañado de la histórica figura de Eva Perón. Algunas de las medidas tomadas incluyeron relaciones con los sindicatos, estrategias laborales y favorecimiento hacia el sector social obrero y el Sufragio Femenino (1949). La implementación del primer Plan Quinquenal (1947-1951) para la reactivación económica fomentó la industria liviana para la sustitución de importaciones, la nacionalización de servicios públicos, planes de vivienda y equitativa distribución de riqueza, entre otras medidas. Todas estas decisiones recrudecieron la postura de la oposición.

Las acciones del gobierno peronista reactivaron diversos sectores, es por ello que los años '40 vieron actuar a una nueva generación de artistas en la Argentina. Es un período en el que aparecen las propuestas abstractas, no figurativas de base geométrica: el Arte concreto. Sus principales influencias internacionales fueron las propuestas del Constructivismo europeo y del uruguayo J. Torres García (1874-1949). Fueron obras que rompieron con la figuración mimética y la representación de la naturaleza, utilizando los materiales y conceptos artísticos como único y más importante factor al momento de la creación: el objeto y el lenguaje visual como problemática del Arte. Fue un nuevo desafío para el campo del arte. Las preocupaciones estéticas estuvieron ligadas a la construcción, a la óptica, a aspectos científicos en el Arte; lo cual tuvo su punto de relación con las preocupaciones internacionales referidas a la carrera armamentística y la necesidad de reconstruir un mundo destruido por dos grandes guerras. En 1944 aparece el grupo de Arte Madi³⁶. En 1946 se da a conocer la Asociación de Arte Concreto-Invención³⁷. Ese mismo

³⁶ Integrado por C. Arden Quin (1913-2010), G. Kosice (1924), R. Rothfuss (1920-1969), entre otros, haciendo hincapié en el concepto de “invención” para sus obras.

³⁷ Con la participación de T. Maldonado (1922), E. Iommi (1926), E. Bayley (1919-1990), A. Hlito (1923-1993), L. Prati (1921-2008), y otros.

año L. Fontana presentó el Espacialismo. En 1949 aparecieron las obras del Perceptismo³⁸. Todas estas propuestas tuvieron un manifiesto o un órgano de difusión para sus actividades y conceptos teóricos, tal como décadas antes hicieran los vanguardistas. Estos movimientos de “inquietud renovadora” trajeron un nuevo soplo creativo al campo argentino de Arte, que desde los años '20 había entrado en una suspensión de opresión histórica. En el sendero opuesto, en 1945 comenzó a trabajar el Taller de Arte Mural³⁹.

La crítica artística y la estética comenzaban a tener su lugar de debate a mediados de los años cuarenta. En la revista *Sur* publicaba J. Payró, y J. Romero Brest en *Argentina Libre* y en *La Vanguardia*. En 1948 apareció la revista de Arte *Ver y Estimar*, dirigida por éste último. La revista atravesó diferentes épocas, conformó una Asociación y su equipo siguió activo hasta la década del '70. Esta revista fue de vital importancia porque funcionó como ligazón entre nuestro país y otras regiones sobre los acontecimientos y personajes del Arte. A través de la Asociación Ver y Estimar se organizaron actividades de extensión general al público, se dictaron cursos de Estética, Historia del Arte y otras disciplinas, con profesores especialistas de distintas áreas. Fue por esto mismo un guía para el gusto estético, informador y formador de opinión artística y pública.

El mercado de Arte se encontraba circunscrito a unos pocos agentes, pero activo y con grandes y prometía un crecimiento en oferentes, demandantes y extensión del área de influencia hacia otros centros. Nuevas galerías abrieron sus puertas al público; las galerías

³⁸ Movimiento de los hermanos R. (1911-2008) y R.v D. Lozza (1915-?), A. Haber (1915-?) y A. Molenberg (¿?).

³⁹ Integrado por A. Berni, L. E. Spilimbergo (1896-1964), M. Colmeiro (1901-1999) y D. Urruchúa (1902-1978), agrupación heredera del discurso de Siqueiros de 1933, proponiendo hacer arte mural por encargo.

preexistentes se pusieron a tono con la moda, mejoraron sus instalaciones y definieron su oferta. Mas las notas más importantes dentro del desarrollo artístico porteño no las dieron los particulares, sino el Estado nacional. El gobierno peronista dio importancia a las artes visuales como medio de legitimación y de propaganda. Fomentó los Salones, espacio oficial estatal, y otorgó más y mejores premios a artistas, como el Premio Presidente de la República Argentina creado en 1946. También organizó espacios de exhibición paralelos para aperturas y promoción de eventos. La politización de estos ámbitos del Arte nacional llevó a una clara división entre artistas simpatizantes y opositores al gobierno y sus medidas. Los jurados dictaminaban con criterios políticos, y fue el Ministro de Educación O. Ivanissevich (1948-1950) cirujano de la estética “normal”, “anormal” y de las “formas corruptas” o “morbosas”. En 1945 tuvo lugar el *Salón Independiente* que fue una exposición organizada como abierta confrontación al tradicional *Salón Nacional* por parte de aquellos artistas que estuvieron contra la política peronista del país. Habían participado de este Salón E. Pettoruti, R. Forner, E. Centurión, entre otros, es decir, todos artistas que habían estado ligados a Xul de alguna manera hasta entonces; mientras que él se abstuvo de participar con los independientes.

Para el público general, y también para el intelectual y académico, el mercado de Arte era un campo poco explorado y de desconocimiento, fuera de los pocos agentes específicos de las galerías y coleccionistas. Sí había un sentido del campo artístico-cultural, pero diferenciado del consumo del Arte. Por fuera del impulso cultural, el mercado era un área de incógnito. La ciudad de Buenos Aires concentraba en sí la mayor parte de la actividad comercial de arte, y Argentina, al igual que otros países latinos de América, veía la compra y venta de obras por fuera de un funcionamiento racional. Durante la década de

1940 no había aún una formación académica especializada en materia de comercio de arte, y quienes se manejaban allí como ámbito laboral, lo hacían en ejercicio de conocimiento de oficio, no como profesionales. Los factores influyentes en la valuación de una obra de arte eran los tradicionales⁴⁰, y en el sistema de remates, se hacían también pequeñas trampas de las que siempre ha habido en el mercado. Los precios de mercado de Arte habían crecido en un 10% desde principios de siglo en el circuito porteño, pero seguía siendo una práctica de un sector élite de la sociedad (Heinot, E.; 1942).

El Segundo gobierno de Perón fue posible por una reforma constitucional de 1949, habilitando su mandato consecutivo de 1952 a 1958. La situación económica nacional de los primeros años fue buena debido a la posición del país como proveedor de materia prima y alimentos a los países que habían sufrido las desgracias de la Segunda Guerra Mundial. Se tomó como lineamiento económico el segundo Plan Quinquenal (1953-1955), nuevamente con intenciones de reactivar la producción industrial pero favoreciendo las inversiones extranjeras. La mejora económica permitió al gobierno nacional aplicar políticas de bienestar, privilegiando a los sectores bajos, medios y burgués. Un poco después, se realizaron ajustes en gastos públicos, lo que llevó a baches económicos, financieros y descontento. En 1955 el segundo gobierno de Perón fue derrocado por la *Revolución Libertadora* (1955-1958) de las Fuerzas Armadas, sublevación encabezada por el General E. Lonardi. Durante los años del gobierno militar, la Constitución Nacional quedó suspendida y fue reemplazada por una Constitución Provisoria. La economía favoreció a los sectores altos de la sociedad argentina. Se proscribió al partido peronista y

⁴⁰ Según identifica Heinot (1942): Autor de la obra; estado de conservación de la obra; tema y composición de la obra; dimensiones de la obra; momento de la carrera del artista en que fue hecha la obra; colecciones anteriores en la que ha estado la obra; inclusión o no de la obra en catálogos del artista; participación o no de la obra en remates y/o exposiciones; autenticidad de la obra.

se hizo un nuevo llamado a elecciones, tras lo cual asumió la presidencia el radical A. Frondizi (1958-1962). Su proyecto desarrollista dio lugar a un leve crecimiento de la industria pesada, pero granjeó la oposición de los sectores antiguamente favorecidos por el peronismo, especialmente los obreros sindicales y estudiantes. A nivel internacional, los años '50 están signados por la confrontación entre los bloques Occidental de Estados Unidos y Oriental de la URSS en la Guerra Fría, la carrera espacial, la Guerra de Corea, el gobierno comunista de Mao Zedong en China y su contraparte con los inicios de la Unión Europea.

A nivel internacional, los artistas investigaron con el Arte Óptico y Cinético, continuado también en nuestro país por los que habían trabajado el Arte Concreto. Surgieron las primeras expresiones del Arte Pop Art en Gran Bretaña y luego en los Estados Unidos, de la mano de los avances técnicos, la expansión de las comunicaciones, la cultura de masas, el capitalismo de consumo y la banalización de la cotidianeidad. El Informalismo como respuesta a la reconstrucción de cultural, física, emocional, política y económica de los países devastados por la Segunda Guerra mundial y enfrentamientos civiles.

El ambiente artístico nacional se vio afectado de diferentes maneras por la situación política del país y los acontecimientos internacionales. Varias corrientes se abren dentro del Arte argentino. Por una parte, continuaron las propuestas y experimentaciones del Arte concreto y la abstracción no figurativa de la década anterior. De 1952 a 1957 trabajó el Grupo de los 20, yendo desde lo constructivo y la geometrización a la abstracción. Entre 1952 y 1954 funcionó el Grupo de Artistas Modernos de Argentina, y en 1955 el Grupo de Arte Nuevo, ambos bajo la tutela de A. Pellegrini. Dos años más tarde se formó la

agrupación Siete Pintores Abstractos⁴¹ que fue similar al Grupo Boa⁴². Por otro lado, a fines de la década comenzó a haber una nueva preocupación por lo social. Un nuevo tipo de representación llegó a escena, el Informalismo⁴³. En 1959 se presentó el Grupo Espartaco⁴⁴. Durante toda la década continuaron las actividades y publicaciones de la revista *Ver y Estimar*, aún con A. Pellegrini a la cabeza, con una clara tendencia hacia las proposiciones vanguardistas.

La política argentina se encontraba a inicios de los '60 en un reacomodo interno luego del gobierno de Perón. En 1962 el presidente Frondizi hizo a un lado la proscripción del peronismo y llamó a nuevas elecciones. La fórmula peronista ganó, por lo que los militares intervinieron nuevamente en la democracia, anulando los votos y haciendo un nuevo llamado a elecciones. Tras la corta presidencia de J. M. Guido (1962-1963), asumió el radical A. U. Illia (1963-1966), en una votación sin oportunidades electivas para el peronismo. El gobierno fue débil por falta de apoyo, pero aún así implementó medidas sociales y económicas de tipo popular y desarrollista. Habilitó al peronismo para las siguientes elecciones, por lo que fue derrocado por la *Revolución Argentina* (1966-1973) de las Fuerzas Armadas. Fue en principio liderado por J. C. Onganía bajo el lema de

⁴¹ Con O. Borda (1929), V. Chab (1930), R. Macció (1931), M. Peluffo (1931-1979), C. Testa (1923), K. Sakay (1927-2001).

⁴² Con M. Peluffo, V. Chab, J. Robirosa (1932) y O. Borda, como prolongación del arte del grupo Cobra.

⁴³ En nuestro país incorporado por M. Pucciarelli (1928), A. Greco (1931-1965), trayendo una nueva figuración desestructurada, gestual, organizando con otra espacialidad; incorporó en las obras nuevos materiales no convencionales (arena, residuos, telas) y utilizó técnicas alternativas (quemaduras, salpicados, aleatoriedad). Aquí, lo importante no era la representación sino la presentación de un nuevo hombre en un espacio y circunstancias diferentes.

⁴⁴ Inicialmente con J. M. Sánchez (1930-) y R. Carpani (1930-1997), con su lema hacia el arte revolucionario latinoamericano en apoyo de las fuerzas trabajadoras.

occidentalismo heterodoxo. Este nuevo golpe militar se encuadró dentro de otras dictaduras totalitarias, católicas y de economía liberal, tal como ocurrió simultáneamente en otros países latinoamericanos. Estos gobiernos contaron con el apoyo de la inteligencia de los Estados Unidos con el objetivo de refrenar los movimientos comunistas e instaurar poder y control sobre la sociedad general. Con un consenso civil inicial importante, el gobierno retomó las prácticas económicas liberales, con medidas anti-inflacionarias, apertura al capital extranjero e integración regional.

La coyuntura histórica internacional sufrió un gran reajuste en sus distintos niveles. La sociedad vivió la revolución sexual, el *baby boom* y las presiones feministas para un reposicionamiento de la mujer, junto con pedidos de reivindicación juvenil y estudiantil, como el mayo francés de 1968. Abundaron las expresiones populares, más que nada de la mano de manifestaciones musicales. La política atravesó la Revolución Cubana y el régimen castrista en Cuba. Se desarrolló la Guerra de Vietnam, se vivió la revolución cultural en China y la independencia de estados africanos, todo lo cual repercutió en concientización pacifista y no-violencia, como los grupos *hippies*, y los seguidores de Mahatma Gandhi. Esto fue acompañado de una revolución tecnológica que colocó a Japón como potencia innovadora, y con el fin de la carrera espacial por la llegada del hombre a la Luna en 1969.

El Arte argentino continuó sus búsquedas dentro de la neoabstracción o pintura geométrica de planos y colores, que fue ramificándose en arte generativo y combinaciones que jugaron entre el Arte Óptico y el Cinético⁴⁵. Se prolongaron también las producciones

⁴⁵ De la mano de R. Polesello (1939-, C. Silva (1930-1987), A. Brizzi (1930), L. Tomasello (1915); M. A. Vidal (1928), E. Mac Entyre (1929); G. Vardanega (1923-2007), M. Botto (1925-2004), J. Le Parc (1928), entre otros.

ligadas a la neofiguración⁴⁶ y aparecieron las nuevas manifestaciones del Arte Pop⁴⁷. En 1963 se creó el Centro de Artes Visuales del instituto Di Tella, dirigido por J. R. Brest, cuyo fin era abrir un espacio de investigación y experimentación que alimentase las expresiones de las vanguardias. A fines de la década, en 1969, el crítico habló de la muerte metafórica de la pintura, como consecuencia de las actividades vanguardistas, los *happenings*, la masividad y consumo culturales y la expansión de los ámbitos artísticos, por fuera del campo del Arte hacia otros campos, como el religioso, el político, la moda, las comunicaciones, etc.

Para completar este breve paneo de las artes en Argentina, deberíamos decir que los artistas del '60 querían una integración de las esferas del Arte y la vida. Esto no era novedoso, y menos considerando que Xul Solar ya lo había propuesto con su estética interdisciplinaria. Por entonces a inicios de 1960, Xul trabajaba en sus grafías y proyectos civiles. Lo suyo era un Arte integrador, un lenguaje comunicativo, formativo y social, para hacer una conciencia y una com-unidad mejores, con sus proyectos arquitectónicos, sus fachadas, sus sistemas de religión, la Numerología, su base astrológica en el funcionamiento del mundo, y demás. El arte estaba para él al servicio de la vida como medio de enriquecimiento creativo, deificador y vivificador. Un modo musical y colorido de plantear utopías. Un poco entre re-creador/inventor, poeta, visionario, filósofo y vate, él se valía del Arte como herramienta, como vehículo, objeto, sujeto, finalidad y emoción para llegar a la trascendencia de las almas.

⁴⁶ Por parte de L. F. Noé (1933), J. de la Vega (1930-1971), E. Deira (1928-1986), R. Macció.

⁴⁷ Como las de M. Minujín (1941) o D. Puzzovio (1942), obras que evidencian la idiotizante cultura de masas, consumista y comunicaciones.

Xul Solar y el mercado argentino de Arte: galerías y exposiciones

Habíamos visto que hacia 1930 las galerías de arte en la ciudad de Buenos Aires funcionaban acorde a la exigencia *moderna* de la época, incentivando exhibiciones temporarias, promoviendo el recambio de artistas y atrayendo clientela de diversos sectores. Aún así, eran las piezas en venta las que, según los artistas de vanguardia, no satisfacían un mínimo de interés estético moderno. Pettoruti había lanzado la primera bomba de cambio en 1924 con su exposición en la Galería Witcomb, entrando por la puerta grande. Por su parte, Xul Solar prefirió exponer en pequeños salones alternativos (Artundo, P.; 2005), en muestras individuales y colectivas. La primera presentación pública de sus obras desde su llegada al país fue en diciembre de 1924, también en el Salón de la Galería Witcomb, como integrante del *Primer Salón Libre*.

El primer año fue duro para Xul en el ambiente local. No había logrado vender ningún cuadro, y sus otras producciones no estaban dando mucho resultado. En una carta del propio artista a su madre y su tía, Xul describió el estado general de su trabajo, su ánimo y el ambiente artístico porteño. En abril de 1924 escribía:

Desde que estoy aquí gané muy poca plata, con algún dibujito mal pagado, etc. Con el tiempo irá mejor, hacer decoraciones, etc. Hago ahora un afiche que me comprarán [...] Me prometen comprarme algún cuadrito, etc. Espero que aunque muy poco a poco me irá probablemente después, y cuando sea bien conocido y tenga más amigos que los pocos que tengo hay siempre aquí probabilidad de algo, pensión, empleo, encargo, etc. para mí la vida es sin comparación más aprovechable en Europa que aquí. Allá hay mucha gente con ideas parecidas que me pueden enseñar mucho, artistas ultramodernos que me entusiasman y me estimulan, aquí nada, mucha gente inteligente sí pero atrasada de ideas y sin fe ni gran interés por algo. Hay aquí sin embargo para mí posibilidad de ganar dinero (aunque poco más que en Europa) y más tarde realizar o empezar a realizar algo de lo mucho que tengo pensado. Poco preparado me

encuentro aún, y unos 2 años en París o Londres y algunos meses en Alemania creo que me darían mucho. Ahora sin embargo debería quedarme aquí al menos varios meses más para probar y acabar de conocer toda la gente importante que haya...
(Artundo, P.; 2005. Y también Abós, A.; 2009. Pg. 145)

Fue recién en 1929, cinco años después, que llevó a cabo su primera presentación individual. En ella colocó 62 obras y objetos decorativos varios realizados a lo largo de los años en Europa y Argentina. La exposición se llevó a cabo nada más y nada menos que en Amigos del Arte, donde también exponían en las salas contiguas A. Berni y E. Cid. Para la promoción de la exposición, la Asociación editó postales con reproducciones de las imágenes de las obras y despertó el interés de la crítica. Recordemos que la Amigos del Arte era uno de los espacios que permitieron la legitimación de la vanguardia dentro del campo nacional.

Durante la década de los '20 en Argentina Xul se presentó en otros espacios alternativos como el Salón Florida junto con N. Borges, Del Prete y Basaldúa; en el Boliche de Arte; en el Café Tortoni, centro de tertulias y debates contemporáneos; y en la Sociedad "Unión de la Boca". Asimismo estuvo presente en espacios de mayor reconocimiento como los salones de la Asociación Amigos del Arte junto a N. Borges y Pettoruti, y junto a Berni en otra ocasión; estuvo también en una muestra de la Comisión Nacional de Bellas Artes; y en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Todas estas exhibiciones tienen en común que fueron muestras de artistas argentinos jóvenes con obra de tipo moderno, reconociéndose ellos mismos como tales. Sólo hay que repasar los nombres de tales exposiciones para orientarse en qué grupo de artistas quería incluirse Xul Solar que, si bien no compartía sus mismos estilos, sí buscaban una nueva conciencia e imagen nacionales en el Arte. Ya a fines de la década del '20, la lista de artistas jóvenes modernos incluía los nombres de A. Berni, A. Guttero, N. Borges, R. Forner, V. Cúnsolo, J. Del Prete, E. Cid, G.

Buchardo, A. Weiss de Rossi, H. Basaldúa, L. E. Spilimbergo, A. Badi, entre otros nacionales y extranjeros. Sus espacios de circulación para legitimación de sus obras fueron la Asociación de Amigos y el nuevo Salón de 1929 organizado por Guttero.

Como resultado de estas exhibiciones, Xul vendió casi ninguna obra, si bien no se guardan registros de ventas previas a 1929 (Artundo, P.; 2005). En 1928 se registró la venta de dos piezas en Uruguay a un precio de 30 pesos oro cada una, aparentemente como resultado de una exposición organizada por el escritor uruguayo Idelfonso Pereda Valdés (1899-1996) con la participación de N. Borges y María Clemencia Pombo, exposición que no ha podido ser confirmada (Artundo, P.; 2005). La muestra colectiva del año siguiente en Amigos del Arte tampoco dejó registro de obra vendida, a pesar de la buena crítica recibida. En 1929 aparecieron las dos primeras entrevistas que se le hicieron al artista, aparecidas en *Almanaque de la mujer* y en *La Nación*, destacando a Xul como un personaje extraño pero afable, pero amante del arte y de la vida.

Los precios de las obras rondaban entre los \$50, \$80, \$100 y \$150, dependiendo las dimensiones, según referencia tomada de piezas de pequeñas dimensiones presentadas por Pettoruti en una exposición de 1925 con precio de venta entre \$100 y \$200. Algunos de los precios fueron de \$80 para *Sepelio*, \$100 para *Teste Cinti (I)* y *Lungo y petiso*; y *Tlaloc* (Imagen 19), *Escenarios* y *Pareja* fueron valuadas en \$150, mas no existe un registro de ventas ni de precios para los años previos a su primera exposición individual en el país en 1929 (Artundo, P.; 2005).

Los artistas mimados por la crítica y por los compradores eran F. Fader, con paisajes y escenas semiimpresionistas de las afueras cordobesas; C. B de Quirós, con temas

rurales entrerrianos, P. Collivadino, A. Marteau, L. Monzón y A. Rossi con temas urbanos; otros paisajistas como R. Franco, A. Panozzi, J. Bermúdez, L. Cordiviola, A. Alice, y otros como T. Cittadini, o el escultor P. Zonza Briano. Por entonces, los precios dentro del mercado argentino de Arte para adquisiciones oficiales iban de los \$500 a los \$2.000, dependiendo las dimensiones, el tema, tratamiento y autor⁴⁸. Artundo (2005) nos brinda asimismo precios comparativos de artículos hogareños en aquellos años: una bañera enlozada tenía un costo de \$83, los calefones a gas costaban entre \$100 y \$187, y una cocina a gas estaba alrededor de \$107. Es decir, que una obra de Xul Solar podía ser adquirida a un precio módico, haciendo de sus piezas no un bien de lujo pero sí un objeto de selección.

Durante estos primeros años, Xul también realizó trabajos artísticos fuera del circuito de exposiciones, pero con finalidad comercial. En 1925, el equipo de la revista *Proa*, a cargo de J. L. Borges, R. Güiraldes y A. Brandán Caraffa, le pidió un afiche, del que se conservan dos piezas, una de boceto y otra final, pero que finalmente no fueron dadas a luz. Entre los trabajos realizados durante los años '20 en calidad de ilustrador están las viñetas hechas para las obras de su amigo J. L. Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926), aparecidas en la revista *Proa*; y los dibujos para *El idioma de los argentinos* (1928)⁴⁹. Años más tarde, fue ilustrador para *El manual de zoología fantástica* de M. Guerrero y J. L. Borges en 1957.

⁴⁸ En 1928 la Comisión Nacional de Bellas Artes adquirió por el Museo Nacional un *Desnudo* de H. Butler en \$500 y *Pampa* de P. Figari en \$1.000, y en 1929 un paisaje de Mallorca de Tito Cittadini a \$2.000 (Artundo, P.; 2005)

⁴⁹ En la FPK-MXS se guarda un ejemplar con dedicatoria, especial, de encuadernación en pergamino con tapa pintada al óleo. El interior tiene ornamento a la acuarela por Xul Solar en la presentación y otras páginas con guardas. Años más tarde, las viñetas fueron suprimidas de las reediciones tras la separación de los dos amigos.

Es durante la década de 1930 que Xul Solar tiene una de sus mayores presencias públicas en exposiciones. El artista participó de 19 exposiciones colectivas durante esos años, muchas de las cuales se caracterizaron por presentar Arte de autores jóvenes y modernos. La mayoría de las muestras se llevaron a cabo en los salones de Amigos del Arte, y podemos incluir aquí la muestra realizada en Mar del Plata en 1934, feria de dibujos acuarelas y grabados que fue organizada por la Asociación. Dos muestras se realizaron en el exterior, una en Montevideo en 1931, y otra cerrando la década en 1939 en la ciudad de Bogotá. En ambos casos, fueron exposiciones de arte argentino expresamente llevadas al extranjero para dar a conocer el Arte moderno de nuestro país. Fue también un año con mucha presencia en la ciudad de La Plata. Xul presentó obra allí en cinco ocasiones, en exhibiciones estatales del Museo y de la Comisión Provincial de Bellas Artes. A excepción del *Salón de Arte del Cincuentenario de La Plata* (1932), las otras participaciones fueron con motivo del primer, segundo, cuarto y quinto salón de Arte de dicha ciudad. Podemos explicar este vuelco hacia muestras fuera de la capital dado que su amigo Pettoruti desempeñaba el cargo de Director del Museo Provincial desde finales de 1930 y era también miembro de la Comisión Provincial. Como íntimo de Xul Solar y como artista moderno él mismo, Pettoruti privilegió la exhibición y adquisición de obra de autores jóvenes y modernos (vanguardistas) -lo cual se verifica con su testimonio autobiográfico-, con las actividades realizadas desde sus puestos y las obras incorporadas al patrimonio público durante sus cargos. Pettoruti también le dio su apoyo a Xul desde la crítica en el diario *Crisol*: “No busca la verdad común, aquella establecida como tal; busca la suya, que es la única de todo artista. Pintura de *esprit*, de cultura y, sobre todo, de signos...” (Artundo, P.; 2005). Por otra parte, los museos y salones provinciales en general fueron más flexibles en cuanto a la admisión de obra moderna que otras instituciones de la capital

(Artundo, 2005). Fue por influencia de Pettoruti que *Palacios en bría* (1932) (Imagen 51) entró a formar parte del acervo del Museo Provincial de La Plata como donación por parte de la Comisión de Cincuentenario⁵⁰. Y fuera de esta obra, ninguna otra pieza fue vendida en este tiempo a pesar de la gran actividad del artista en el ambiente de las Artes, en el círculo intelectual y en el cultural.

La exposición pública en general de Xul Solar en la década de 1940 es mayor que en las anteriores, pero el número de muestras en las que participa es, no obstante, menor, con actividad mínima hasta fines de la década. Se presentó en cinco exhibiciones colectivas, pero por otra parte realizó dos presentaciones individuales.

En 1940 realizó una muestra no de obra, sino de encuadernaciones artísticas en el Salón de la Librería Huemul. Ese mismo año había participado del VII Salón de Otoño en el salón de Amigos del Arte con veinticinco obras, tras lo cual hizo una pausa de unos años. Retomó las exposiciones en 1948⁵¹ en la Galería Witcomb. Al año siguiente participó de una muestra conmemorativa de la revista *Martín Fierro*; y también presenta obra en la ciudad de La Plata. Otra de las actividades comerciales del artista en 1949, algo distinto a lo que acostumbraba hasta entonces, fue poner obras en consignación en la Galería Antú.

⁵⁰ *En el salón se adquirieron 60 obras destinadas al Museo Provincial y una de las decisiones fue la de no otorgar premios a la manera del Salón Nacional, sino adquirirlas para acrecentar su patrimonio. Se destinaron así \$ 10.000 a la Comisión Provincial para la adquisición de obras que fueron aplicados a la compra de 14, dando un precio promedio estimativo de \$ 715 para cada una. A esto se sumaron las donaciones de la Comisión del Cincuentenario –18 obras, entre las que se encontraba la de Xul–, además de otras instituciones que operaron como donantes.* (Artundo, P.; 2005)

⁵¹ ¿Expuso en muestra colectiva en Comte (1944), en la Galería Alcora (1947), y en la Galería Cavallotti (1949)? Estos datos no está publicado por el listado de exposiciones del MXS-FPK, pero se menciona en otras fuentes, por ejemplo, Artundo (2005). No han sido contabilizados en los cuadros posteriores.

Entre julio y agosto de 1940 se llevó a cabo su segunda exhibición individual con 25 obras en los salones de la Asociación Amigos del Arte, con la compañía de N. Borges y S. Ocampo en la sala contigua. Es de esta exposición que se cuenta la historia de la compra que J. L. Borges le hiciera de una de sus obras. El mismo escritor ha dado testimonio con sus propias palabras sobre esta historia⁵²:

Recuerdo uno de los primeros sueldos que cobré -un sueldo de trescientos pesos, que significaban algo-. Pensé: Xul tiene tantos amigos ricos, no le han comprado un solo cuadro.” Voy a destinar parte de este primer sueldo que gano -después de muchos meses de no ganar nada- y voy a comprar un cuadro de Xul. Le pregunté el precio de un cuadro suyo. Me dijo: “Son cien pesos. Voy a hacerle precio de amigo: le cobro cincuenta”. Me cobró cincuenta y me regaló además otro cuadro mucho más grande. Un rasgo muy lindo en Xul: Xul se negó siempre al comercio. (Gradowyzczyk, H.; 1994. Pg. 170)

La obra en cuestión fue *San Monte Lejos* (1938) (Imagen 18), y la obra “de yapa” fue *Tlaloc (Dios lluvi de Mexico)* (1923) (Imagen 19) que, aparentemente, fue intercambiada por varios libros para la biblioteca personal del artista ya que el precio cobrado por ambas obras era muy bajo (Artundo, P.; 2005).

Revisando las distintas versiones de Borges respecto a este incidente, hay varias cosas a hacer notar. Primeramente, que el precio de las obras de Xul en ese tiempo rondaba los

⁵² Existen varias versiones de esta anécdota. La citada arriba es de la conferencia en la Fundación San Telmo en 1980. Otra versión de 1979 cuenta: “... recuerdo es lo que sentí la primera vez que vi un cuadro suyo. Quise comprarlo inmediatamente. No porque yo fuera coleccionista (era un lujo que no podía permitirme). Sino porque yo 'necesitaba' ese cuadro. Xul me pidió cien pesos. Como no los tenía le prometí que se los pagaría con mi primer sueldo del diario 'Crítica', donde trabajaba. El día que cobré mi desilusión fue enorme. Mi sueldo era de apenas cincuenta pesos. Pero Xul, con el que ya éramos muy amigos, me lo rebajó y yo me llevé el cuadro a casa.” (Pazos, L.; 1979). También sobre el mismo episodio dijo Borges en otra ocasión: “Sus pinturas cuestan ahora una fortuna. Yo lo admiraba mucho como pintor y cuando cobré mi primer sueldo en el diario ‘Crítica’, lo primero que hice fue correrme hasta su casa para comprarle un cuadro. Yo había cobrado 300 pesos y el cuadro que a mí me gustaba, él lo vendía a 100 pesos. Xul me dijo que iba a hacerme precio; me cobró el cuadro 50 pesos y me regaló como yapa otro mucho más grande.” (Material de consulta pública en el MXS-FPK).

\$100, el mismo monto que cobrara por sus acuarelas 20 años antes. La obra *Tlaloc*, particularmente, estaba al mismo precio que en la década de los '20. Segundo, que Xul concedía precio especial a sus amigos. En tercer lugar, que Xul Solar no se interesaba por el aspecto comercial de su arte en general. Cuarto, que los valores manejados por entonces se modificaron años más tarde cuando Borges habló sobre esta adquisición. Sobre estos tres últimos temas volveremos más adelante, al recapitular la postura general del artista ante el comercio de Arte.

En cuanto a su segunda exposición individual, fue organizada en la Galería Samos dirigida por A. Bonino, abierta al público entre julio y agosto de 1949. Fue también una muestra con 25 obras, cuyo catálogo de 16 páginas fue prologado por J. L. Borges y contaba asimismo con reproducciones en blanco y negro de 19 piezas. Si bien fue recibida con agrado, la exposición no dio resultados económicos positivos. Significó un gasto mayor a lo recaudado dado que invirtió de su bolsillo \$2.248 en concepto de materiales tales como invitaciones, sobres, estampillas, catálogos, fotos y demás necesidades, mientras que sólo obtuvo \$700 por la venta de *Yoguis con un ángel* (1949) al editor Gonzalo Losada, con quien tenía conexión por haber hecho traducciones para su editorial. Xul no tuvo arancel por alquiler de sala, pero pagó el 15% de comisión del total recaudado, es decir, \$105 de la única obra vendida, que parece haber ido abonada con la obra *Pa Bonino* (Artundo P.; 2005).

La muestra hizo circular la obra de Xul no por las piezas vendidas sino por las regaladas. El artista obsequió una pieza al escritor y ocultista de origen italiano Santiago Bovisio, y otras dos a su mujer Vene. Al director de la revista *Continente*, Carlos Peláez de

Justo⁵³, Xul dio la pieza *Cuatro Plurentes* a modo de retribución por la publicación de algunas de sus obras (Artundo, P.; 2005)

Paralelamente durante los años '40, Xul realizó otras actividades. Como ilustrador, colaboró en 1946 y 1947 con la revista *Los Anales de Buenos Aires*⁵⁴ dirigida por J. L. Borges; y con siete viñetas para la obra *Un modelo para la muerte* A. Bioy Casares y J. L. Borges (seudónimo B. Suárez Lynch) de 1946.

Es a mitad de siglo que la circulación de obra de Xul goza de más movimiento. Este período comenzó muy activo para nuestro artista. En sólo tres años, realizó diez exposiciones, es decir, prácticamente el doble de todas la hechas en la década anterior. ¿Qué llama la atención de algunas de ellas? Pues que fueron Salones organizados o tuvieron lugar en espacios oficiales del gobierno, como lo son la Intendencia Municipal de Buenos Aires, el Ministerio de Educación de la Nación y la Dirección General de Cultura. Estos centros exhibitivos formaban parte de las políticas artísticas nacionales que el gobierno peronista continuó creando y fomentando. Durante los años '50 se incorporaron a las actividades y circuitos preexistentes diferentes Salones regionales en todo el país, como ser el Salón Nacional de Artes Plásticas Eva Perón de 1951 y el Salón Nacional de Dibujo y Grabado. De octubre de 1952 a marzo de 1953 se dio cita a la *Exposición de Pintura y Escultura Argentinas de este Siglo*, un evento trascendental en la cronología de exposiciones de Xul Solar, puesto que fue su primera participación dentro del MNBA, institución oficial y legitimadora por excelencia en nuestro país. Con esto, el artista podría

⁵³ Conocido bajo el pseudónimo Joaquín F. Dávila.

⁵⁴ Participación en publicación de diciembre de 1946, año 1, número 10; y en marzo de 1947, año 2, número 13.

o no ser bien vendido, aceptado o no por la crítica, pero su mera inclusión dentro del repertorio de obra del MNBA significó un punto más para la consagración de su posición de productor legítimo y la consolidación de su *status* de artista moderno nacional. Con esta muestra, se consagró representando junto a otros doscientos setenta artistas al Arte del país frente al público general, frente a otros artistas y ante el público extranjero. Para entonces, Xul ya tenía 63 años, es decir, no era más un “pintor joven”, sino un artista plástico de larga trayectoria, con un círculo de importantes relaciones sociales, comerciales y artísticas.

Durante los años de presidencia peronista, la participación de Xul Solar en estas muestras marcó una simpatía al gobierno nacional, que si bien no se puede llamar de militancia activa o apoyo sólido al partido, al menos lo fue de modo pasivo al permitir que sus obras estuviesen dentro de estos marcos. De hecho, en 1953 presentó obra para la muestra del 2º *Plan Quinquenal. XX Salón de Arte de la Ciudad Eva Perón*. Estas exposiciones fueron un espacio de difusión para la actividad del artista dentro y fuera de Buenos Aires, a pesar que parecen no haber tenido resultados comerciales. En 1951 estuvo en el X Salón de Mar del Plata y en el ya mencionado *XX Salón de Arte Eva Perón* de 1953 en la localidad de Eva Perón, en La Plata.

Su presencia en exposiciones dentro de instituciones netamente comerciales fue recibida en 1951 en la Galería Guión, como cuarta muestra individual con 24 obras, de las que vendió una por \$500. Además, cambió otra a modo de pago de alquiler del salón, por un valor equivalente a \$500. Estos precios eran un aumento del 500% aproximadamente respecto de las cotizaciones de 20 años antes, pero no eran un aumento significativo en relación al cambio de valor de moneda de esos años. Por entonces, obras de Pettoruti se tasaban a \$60.000, en este caso 60 mil veces más caro que en 1924. Y recordando los

precios de electrodomésticos, una heladera tenía para entonces un precio de \$4.581 (Artundo, P.; 2005). Esto es, que si por el valor que se pagaban las obras de Xul en 1924, se compraban artículos para el hogar, en 1950 las piezas de su producción tenían un valor equivalente al de meros objetos decorativos o accesorios.

Ese mismo año, en 1951, Xul se presentó en el *Salón de Navidad* en la Galería Bonino. En 1952 participó de la muestra de *Pintores Argentinos Contemporáneos* de la Galería de Arte Krayd. En diciembre de 1952 estuvo presente en otra feria de fin de año, exposición colectiva, en la Galería Van Riel. Un año después, Xul presentó la que sería su última muestra individual. Se expusieron 43 piezas en la Galería Van Riel y de las cinco obras vendidas en esta ocasión, el monto de una de ellas fue \$300 –incluso más bajo que en la exhibición anterior- y *Torri peñas* se pagó en \$1.100, precio más alto ya que las medidas de la obra eran también mayores. La gestión de esta muestra le valió el 30% por comisiones, que de las cinco obras sólo pagó por las dos anteriores un aproximado de \$420, mas un saldo de \$1.000 por alquiler de salón. (Artundo, P.; 2005). Al margen del número desusado de obras vendidas, esta muestra es también importante porque en su catálogos se incluyó el texto *Explica*. Escrito por el mismo Xul, es un texto que funciona a modo de resumen introductorio a su *Panbeldokie* -o doctrina estética total. Comprendamos aquí que esta pieza teórica debería haber actuado como ayuda para la crítica y el público general al momento de acercarse a su obra, por tanto, democratizar la accesibilidad de sus dibujos y pinturas y desmitificar el esoterismo con el que se las velaba.

En junio de 1957 ocurre otro hecho de importancia, que es la muestra inaugural *Pintura Mágica* de la GR. En esta sesión se presentaron obras de artistas plásticos contemporáneos y de renombre, como N. Borges, L. E. Spilimbergo, J. Batlle Planas y,

justamente, Xul Solar. La galería estaba dirigida por Natalio Jorge Povarché, amigo del matrimonio de Xul y Micaela y *marchand* del artista. Povarché comentó sobre lo fue su primer encuentro con la obra de Xul:

En 1950 lo vi a Xul Solar. Y recalco que lo vi, porque así fue, al punto que fue con una muestra suya que inauguré mi Galería (Rubbers). Hasta entonces, él era invitado a exponer cada tanto en colectivas con dos o tres obras. A partir de junio de 1957, empecé a mostrarlo y a trabajar bastante concentradamente alrededor de él. Porque, con esa visión con que uno nace y que luego perfecciona, intuía en él a alguien distinto⁵⁵. (Dellepiane, A. S.; s.f. Pg 1)

De allí en más sería la galería oficial de comercialización. Povarché fue asimismo el único posibilitado para autenticar la originalidad de sus obras durante muchos años. Volveremos sobre esto más adelante.

Los años '60 fueron también consagratorios en la trayectoria de la obra de Xul. En 1960 tuvo lugar una segunda exposición colectiva en el MNBA, en la que el recorrido por *150 Años de Arte Argentino*, exhibición celebratoria del del siglo y medio pasados desde la Revolución de Mayo, volvió a incorporar a Xul como uno de los artistas obligados de la Historia del Arte nacional. El director del Museo era J. Romero Brest, por lo que a pesar de las críticas negativas a su contenido y la distancia que pudiera haberlos separado respecto a política, no impidió que las obras del artista formasen parte de la narrativa plástica. En 1961 sus obras viajaron a Brasil para una muestra de arte moderno argentino, y un año después realizó un cuarto envío al exterior, al Musée Nationale d'Art Moderne de París. Esta fue su última exposición en vida, y muy significativa, dado el lugar donde se hizo. Ese mismo año, en 1962, una de sus piezas fue vendida en \$15.000, precio que, no obstante, no debe compararse con el de años anteriores debido al cambio del valor de la moneda

⁵⁵ En cursiva en el original.

argentina⁵⁶. Una nueva muestra se planeaba para ser inaugurada en 1963, pero el artista falleció antes de ver este proyecto finalizado, el 9 de abril. Aún así, unas semanas después, el 22 de abril, la exhibición fue inaugurada con 44 de sus obras en Roibóo, Galería de Arte.

En resumen de todo lo anterior, vemos que durante sus años de madurez en Argentina realizó un total de 46 muestras en nuestro país, algunas de las cuales fueron itinerantes y se presentaron en más de una localidad. De estas exposiciones, 38 fueron en la ciudad de Buenos Aires, 10 estuvieron presentes en otras ciudades de Argentina (La Plata, Mar del Plata y Rosario, por orden de recurrencia). En 3 ocasiones se llevaron obras a otros países de Latinoamérica (Uruguay, Colombia y Brasil) y en una ocasión se llevó obra a Europa, particularmente a Francia. De todos estos eventos, en 10 oportunidades las muestras fueron organizadas específicamente en galerías con finalidad estrictamente comercial, pero bien sabemos muchas de las otras exhibiciones tuvieron como segundo objetivo la venta de sus obras, además de la difusión de la producción del artista.

Postura del artista frente al mercado de Arte

Encontramos como característica común en todas las oportunidades de exposición de Xul Solar por las que hemos pasado que fue muy poca la obra vendida en vida, a pesar de las numerosas exhibiciones realizada, tanto en galerías, salones, espacios alternativos, en

⁵⁶ Según Artundo (2005): *...los valores eran otros en el mercado del arte porteño: un Gramajo Gutiérrez podía alcanzar un precio record en subasta de \$ 21.000 de los \$ 8.000 de base (50 x 60 cm), un pequeño dibujo de Guttero (37 x 26) con la misma base la duplicaba; Jorge de la Vega, Alberto Greco y Rómulo Macció, fijaban la base en \$ 5.000 y en subasta alcanzaban \$ 6.500, \$ 8.000 y \$ 9.000, respectivamente; por un Gómez Cornet se pagaban \$ 45.500, por un Thibon de Libian \$ 65.000, y por un Diomede \$ 42.000, mientras que un Candombe de Figari se posicionaba en los \$ 260.000.*

trabajos de ilustración como de referencias a su persona o su obra en notas críticas, entrevistas, catálogos; y también en su presencia mediática en notas culturales de su autoría, conferencias, actividades sociales, etcétera. Xul Solar no fue una persona ajena a la comunidad argentina –e internacional- del campo del Arte; todo lo contrario, se movió en un círculo de intelectuales, artistas, coleccionistas y otras personas de influencia. ¿Cómo se entiende entonces que se vendiera tan poca obra durante su vida? ¿Por qué las obras de Xul Solar no estuvieron “de moda” comercialmente? ¿Por qué, a pesar de su prestigio y legitimación, especialmente al final de su vida con su inclusión en las exhibiciones del MNBA, su producción no fue mejor valuada ni fue objeto de especulación?

Encontramos algunas pistas en la postura general del artista respecto de la comercialización de su obra por testimonios de él mismo y de terceros. Para Xul Solar, sus obras eran portadoras de una importante carga espiritual, emocional, estética y ética. Sus obras, algunas más y otras menos, eran verdaderos mensajes hacia la Humanidad. Para entender ese mensaje, las personas debían estar dispuestas a verlo, a escucharlo, a leerlo: a entrar en las obras y conectar con uno mismo y con el otro, con la belleza del mundo. Por tanto, el comprador de la obra debía estar predispuesto a ser “guardián de la obra” y comprometerse con ella. Era más bien el artista el que seleccionaba a sus compradores, y no tanto a la inversa, que el comprador (o portador, o cuidador) elegía la pieza: fueron, en general, amigos cercanos intelectuales quienes poseyeron piezas del autor, como Borges, S. Ocampo, J. Calvetti, y E. Amorín (Gradowczyk, H.; 2005). Hay muchos registros de gente allegada a Xul por los que es posible reconstruir su postura general ante el mercado del Arte. Traigamos al caso las palabras de J. L. Borges tras la muerte del artista:

[Xul era] Un hombre excepcional que vivía pensando, imaginando y soñando, y que no le interesaba nada que no tuviese el valor de la creación. No le interesaba la promoción ni el dinero. [Una obra de Xul] Para mí, como para él, no tiene precio. Sus imágenes son verdades universales que no pueden avaluar. Xul Solar está presente en cada una de ellas. (Xul Solar. Un habitante del misterio; 1969)

El padrinazgo y coleccionismo de obras de Xul Solar es también un tema delicado. La anécdota de 1920 en Italia contada por Pettoruti fue un anticipo de los años siguientes.

En su discurso de 1980 en la Fundación San Telmo, Borges contó una historia similar sobre la excentricidad hacia la posibilidad de mecenazgo, esta vez los personajes eran otros y el lugar Buenos Aires:

Recuerdo también una señora, la marquesa de... para qué decir su nombre, digamos XYZ, que hubiera podido ser mecenas para Xul. Le hablamos a esta señora, lo conoció a Xul, Xul fue muy cortés con ella [...] Esa señora había resuelto la ayuda a Xul y le preguntó algo. Xul contestó: "No sabo". (Borges, J. L.; 1990. Pg. 3)

Esto no quiere decir que Xul no aceptase clientes coleccionistas, promotores, o ayudas. Sólo resalta la relación existente entre artista-obra-destinatario. En una carta de 1949, Xul mencionaba que mucha gente entendía de arte, pero que los compradores se inclinaban por el gusto *kitsch* (Artundo, P.; 2005). Al margen de las críticas y del conocimiento parcial sobre la obra de Xul, ya en 1929 Atilio Larco decidió adquirir obras suyas para su colección privada, y también tempranamente el coleccionista Alfredo González Garaño. Es esta misma lógica la que valuaba su producción. Lo importante no estaba en el precio monetario de la obra, sino en el valor humano. Hemos visto que los precios se mantuvieron muy similares por casi 20 años, y que la suba en su cotización no fue acorde al cambio de valor del peso argentino, ni estuvo en relación a la valuación de obras de otros artistas. Consideraba él que el trabajo exclusivo con una galería o un *marchand* llevaba a la dependencia y eso coartaba su libertad. No quiere esto decir que no haya sido partícipe de

estas prácticas de mercado, pero este pensamiento mantuvo su práctica comercial directa a un mínimo. Hay muchos registros de gente allegada a Xul por los que es posible reconstruir su postura general ante el mercado del Arte. Tenemos en este fragmento de entrevista de Micaela Cadenas la siguiente declaración:

*[Xul] rechazaba la publicidad y nunca se preocupó de que valoraran (monetariamente) su obra. Recuerdo lo que dijo al primer marchand que se interesó por su pintura: “No, no le daré mi obra, quiero ser un hombre libre”
Para subsistir, llegó a trabajar de traductor, le pagaban muy poco, al igual que por sus cuadros, que vendió casi siempre a \$100. (Zito Lema, V.; 1975. Pg 2)*

La promoción y difusión de la producción artística de Xul Solar fue más que nada un trabajo acoplado a su presencia pública en el campo artístico y cultural (reuniones sociales, charlas, revistas, etcétera); a la exhibición de obra en galerías, salones y otros espacios; y a sus relaciones personales con gente conocida. Parece que para Xul, las obras que pasaron a otras manos fueron menos de las que él hubiese deseado, según sus propias palabras de principios de los ‘60 –en el límite del resumen, el humor y la anécdota: “Expuso en Buenos Aires y otras partes, también en muestras personales. Así se dispersaron no muchos de sus cuadros”⁵⁷ (Artundo, P.; 2006. Pg. 56).

Su ausencia del medio artístico como crítico, educador o participante activo de asociaciones o círculos específicos fue también un factor influyente. Pettoruti, por ejemplo, había desempeñado cargos directivos en museos, fue profesor de Artes –teoría y plástica-, realizó críticas y se preocupó de mantener vivo su nombre en el campo del Arte. Xul Solar, sí fue conocido en el medio cultural y artístico, pero más haciéndose valer por su persona que por su profesión específica de artista. Insistiremos aquí que para Xul, persona y

⁵⁷ Si bien en esta frase hace referencia sólo a sus cuadros, en el resto del texto menciona otros proyectos artísticos, como la notación musical, el *panjogo*, *grafías* y demás.

profesión eran uno en él, indistinguible, puesto que para él Arte era sinónimo de vida. Es por eso que la actividad de Xul también abarcó la “decoración” de encuadernaciones y libros, la ilustración y las traducciones –y en este caso, entendiendo una traducción como un modo de reinventar, reinterpretar, re-crear una obra preexistente a través del tono propio del traductor y con los matices de las palabras de la nueva lengua.

Volviendo a un paralelismo con la trayectoria E. Pettoruti en el mercado argentino de Arte, son las palabras del platense sobre los primeros años:

Mis cuadros no se vendían, pese a sus precios normales, por diferentes motivos. 1º) porque no gustaban a los coleccionistas, 2º) porque como nadie preguntaba cuánto costaban, todos estaban de acuerdo en declarar que eran caros; 3º) porque los críticos de los rotativos importantes cuya opinión sigue el público declaraban que me repetía, que estaba siempre en lo mío, como si Goya, Rembrandt y todos los otros artistas no hubiesen estado siempre “en los suyos”, o como si ... 4º) porque después de juzgarme “futurista” resultó que no, que era cubista ... Esto se debe a que los críticos en la Argentina de 1932 y más tarde, salvo la excepción honrosa de un (Leonardo) Estarico, un Atalaya, un Payró, un Rinaldini, no se interesaban por la historia de la evolución de las artes con posterioridad al Impresionismo. (Pettoruti, E.; 2004. Pg 221)

No le llevó amucho tiempo a Pettoruti hacerse un lugar entre los artistas y se valió asimismo de sus contactos en el ambiente para posicionarse como pintor que, si bien no fue recibido siempre de brazos abiertos, al menos pudo ingresar en espacios informales y oficiales. Pettoruti frecuentó las reuniones de intelectuales y artistas del grupo de la revista Martín Fierro, como también lo hizo Xul Solar, y otros espacios de reunión y participación del campo artístico. Posteriormente tomó el cargo de director del Museo de Bellas Artes de La Plata, participó de salones –llegando incluso a rechazar premios por considerarlos de menor valor económico al valor que él consideraba su obra⁵⁸.

⁵⁸ El premio adquisición por parte de uno de los ministerios, por obra ganadora en el Salón Nacional de 1948 fue de \$2.000, premio que se iba a dar a Pettoruti por una obra que figuraba con precio \$3.000. Pettoruti no aceptó el premio.

Hay diferencias que distinguen la trayectoria y las intenciones para con el mercado y el campo de Arte entre Pettoruti y Xul Solar. Por un lado, el primero de ellos realizó viajes al exterior para ampliar su *status* y rango de influencias, viajando como representante nacional y como artista particular. Esto le permitió hacer conocer su obra en el extranjero promocionándose personalmente. Xul Solar, si bien participó de exhibiciones en el exterior durante su vida, lo hizo como envío de obra de manera para instituciones de fines comerciales y no comerciales a un nivel mucho menor. Las exposiciones de finalidad no comercial en el extranjero fueron una en Bogotá en 1939, bajo la Dirección Nacional de Bellas Artes, y la segunda de ellas más de 20 años después, en 1961 en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro con el auspicio de la Embajada de la República Argentina en Brasil. La tercera muestra de obra de Xul Solar en el exterior fue en el Museo Nacional de París en 1962. Para los dos últimos casos, tengamos en cuenta que ya funcionaba la GR de Natalio Povarché.

Otra diferencia es que Pettoruti se involucró públicamente en cargos institucionales y actividad artística de modo menos informal que Xul Solar. Entiéndase con esto que si bien Xul Solar participó de numerosas exposiciones y de grupos de artistas e intelectuales, Pettoruti fue una figura de mayor actividad pública oficial, tomando puestos como profesor de Arte en escuelas y tomó cargos como directivo en Artes. Pettoruti tomó una iniciativa de aplicación del Arte para la sociedad de manera activa con las instituciones existentes, mientras que Xul Solar se comprometió de una manera más proyectual para integrar el Arte a la sociedad.

Ya se había mencionado más arriba que en varias oportunidades Xul Solar realizó trueque de obras a cambio de publicaciones, como modo de pago por alquiler de sala o de

publicación, y también como regalo-intercambio. Con Borges en los '40, según la historia oral, cambió *Tlaloc* por una serie de libros; en 1949 entregó por anticipado *Cuatro plurentes* a Joaquín F. Dávila por la reproducción del catálogo de Borges y de cinco de sus obras con motivo de la muestra de ese año en Samos -presentado esto en el número 31, octubre de 1949 del mensuario *Continente*-, además de la imagen de esa misma obra para difusión de su trabajo -en el número 32 de noviembre de 1949. En 1951, entregó una obra en valor de \$500 para pagar la sala de la Galería Guión por su cuarta exposición individual. Independientemente del precio que pudiesen tener estas piezas, colocar su obra a valor de cambio por servicios prestados fue también una estrategia de difusión de su obra. Como excepción, en 1949 dejó obras por consignación en la Galería Antú. Es recién en 1957, con la GR de Povarché, que su comercialización cobra otro rumbo.

Críticas, publicaciones y escritos

En general con crítica favorable, desde el punto de vista plástico, pero poco comprensiva de motivos y razones.

(Xul Solar. *Antecedentes personales*)

Previsiblemente las utopías de Xul Solar fracasaron, pero el fracaso es nuestro, no suyo. No hemos sabido merecerlo.

(J. L. Borges. *Prólogo a Homenaje póstumo*)

La prensa artística entre principios y mediados de siglo XX era de gran peso para el público lector. Cumplía verdaderamente el rol de guía para la estética, el “gusto”, la moda,

creando o destruyendo simpatías. La crítica de Arte respecto de las obras de Xul en las exposiciones arriba mencionadas es variada. El comentario sobre el *Salón Libre* de 1924 hecho por José Lozano Mouján dice:

Por último no por sus obras sino porque es una obligación hacerlo, dada la expectativa creada, debiera ocuparme sobre lo presentado por Xul Solar, uno de los que se dicen embanderados en las tendencias avanzadas; pero sus únicos cuadros aunque lo pretenden, no llegan siquiera a ser infantiles (Artundo, P.; 2005)

Claramente, Mouján no compartía el espíritu renovador del *recienllegado*, representando la porción tradicionalista y conservadora del público artístico porteño. Una postura intermedia de valoración, hizo la siguiente apreciación sobre la misma exhibición:

Fiel a su programa de acción, el Salón Libre ha debido aceptar sin mayores reservas los cinco envíos “dadá” de Xul [sic] Solar, pero en consideración también a ese mismo programa de absoluta independencia, debió darles una colocación más conveniente pues el pequeño espacio que se les ha destinado en un ángulo de la primera sala, como para no solidarizarse demasiado con sus tendencias, impide apreciar cómodamente lo que tienen de [originales] [faltante de papel]. (Artundo, P.; 2005)

Este crítico, a pesar de escribir a favor de la producción del artista, no estaba bien informado de las tendencias estéticas de inspiración europea de la época. Era común por entonces en nuestro país denominar indistintamente de “futurista” a aquellos artistas u obras que rompiesen con la figuración tradicional incluyendo múltiples puntos de vista, desproporciones, trabajo geométrico o sintético de volúmenes u otros elementos menos tradicionales a lo acostumbrado. Por desconocimiento, quienes trabajaban con influencias de los surrealistas, dadaístas, cubistas y demás renovadores eran llamados en bloque “futuristas”, en el mejor de los casos. Tal era el calificativo que le asignaba García y Mellid, retratándolo como el “pintor futurista que admira a Pettoruti” (Artundo P.; 2006. Pg 17). Aún, así, las primeras presentaciones de Xul Solar no tuvieron repercusiones tan

dramáticas como las de su amigo. Sobre la misma muestra de 1924, el periódico porteño *La Prensa*, que poco tiempo antes había descalificado la producción de Xul, publicó la nota de R. da Souza que hacía una descripción de las obras sin animarse a emitir juicio de valor:

Este pintor persigue, ante todo, hacer una pintura dentro del expresionismo y, para ello, se sirve de la poesía y de las mitologías oriental y americana. No traduce los objetos sino que, casi podría decirse, los indica por señas. Después de todo -me decía-, ¿Por qué no hacerlo así? Vivimos una época de anuncios, de indicadores, de señales en profusión. ¿Por qué, entonces, no transportar esa característica a la tela? (Armando, A. B. y Fantoni, G. A.; 1997. Pg. 26).

Por su parte, el crítico Atalaya hizo una lectura diferente de la exhibición:

El aporte más curioso y de rareza no común, son las obras de Xul Solar... 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 pretéritamente existieron en Asia, para hallar algo tan complicado y de infantilidad tan ingenua como esta pintura. (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 115)

Arte extraño el de este pintor de ensueños de niños, que, sin imitar a nadie, sería fácilmente imitado, aunque dudamos que haya alguien que se atreva a hacerlo. Quisiéramos explicarnos el móvil oculto, el Deux ex machina de esta obra, y no encontramos otra explicación más razonable que, por un exceso de cultura, por hastío a todo lo burdamente complicado, se reacciona, volviendo a los orígenes de las artes rudimentarias de los salvajes y de las razas primitivas. Este fenómeno está acaeciando en Europa con la importación del arte negro, de todas las artes exóticas. De este modo, Xul no es una manifestación aislada, sino una nota entre muchas, producida por el cansancio colectivo que busca nuevos incentivos y nuevos venenos para sufrir un frisson nouveau, es decir, un estremecimiento nuevo. (Armando, A. B. y Fantoni, G. A.; 1997. Pg. 26)

Fue Atalaya un crítico que desde sus comienzos reconoció en el artista una propuesta ético-estética subyacente. Si bien durante los primeros años esta propuesta no había terminado de gestar, las obras de Xul Solar dejaban ver algo más que un simple capricho estilístico, donde la influencia vanguardista era una herramienta para hacer llegar un mensaje, era el modo que más se adecuaba para transmitir “algo tan complicado” a través de una

“infantilidad tan ingenua”. El mismo crítico dijo sobre la exposición realizada en 1927 en el Salón Florida:

*Llegamos a Xul Solar, **magnus** hombre y **magnus** inteligencia. Cuando nos adentramos en la contemplación de la obra pictórica de Xul, inconscientemente pensamos en los poetas hacedores de cuentos de hadas. En su **terribilité de bon enfant**, existe tanta frescura de espíritu, un anhelo tan infantilmente grande de asombrarse y divertirse –y asombrarnos y divertirnos– con la euforia de sus sueños mentales que, por el contraste, llega a lo patético, emanando de todo ello un malicioso humorismo... Pero Xul, pintor **per se** –según su propia confesión– es un escritor de una pureza idiomática única. Lo demuestra su traducción última en Martín Fierro. Del grupo martinfierrista, no es Borges, ni muchos de ellos, el escritor de más puro acento y de sólida cultura lingüística y universal, sino Xul Solar. Es el genio de la casa⁵⁹ (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 116)*

Atalaya no deja de alabar la obra de Xul Solar, pero sin llegar a reconocerle el estilo propio, recurre al describirlo a la comparación con los bohemios simbolistas franceses de fin de siglo, que utilizaron el símbolo propio para expresar sus mundos interiores.

Algo diferente fue la opinión de H. Quiroga (1929) sobre la exposición de 1929. En este caso, el escritor y periodista uruguayo, que no se valió de comparaciones con otros artistas, ni europeos ni ningún otro, sino que vio el *quid* de su creación por el valor propio de la obra:

Las teorías de Xul Solar –dado que las tenga– sobre la pintura, la Gran China, y el orbe entero, no prestan por sí solar valor alguno a sus obras. Las dos cualidades de éstas: frescura y gracia, tienen un origen más alto. Proviene del creador mismo, de la frescura y la gracia de su imaginación. Pues Xul Solar y sus obras ofrecen entre nosotros el bien peregrino de una identidad perfecta. Él y su arte son una sola y misma cosa. (Gutiérrez Zaldívar, I.; 2009. Pg. 30)

La recepción crítica de la muestra de su segunda presentación individual en 1940 en Amigos del Arte no fue unívoca. El prólogo de Borges lo colocaba a la altura de W. Blake o Swedenborg. En la vereda opuesta, J. Romero Brest, el guía estético del país en ese

⁵⁹ En negrita en el original.

momento, reconoció las capacidades técnicas y la sensibilidad de Xul a la acuarela, pero renegó un tanto del contenido temático de las obras, limitándose a opinar más allá de lo ya dicho porque el “esoterismo significativo” de la obras “rebasa los límites de la posibilidad expresiva de la pintura y por lo tanto de esta crítica”. Xul Solar había presentado obras de distintos períodos, incluyendo *grafías*. Débese notar que las alusiones críticas al trabajo del artista no se detuvieron en las innovaciones del lenguaje expresivo por él propuestas, inéditas hasta entonces.

Casi una década después, la recepción crítica de la muestra de 1949 en la Galería Samos fue muy diferente. Esta vez, la nota de J. Romero Brest en la revista *Ver y Estimar* que como dijimos, era la más importante en temas artísticos y estéticos de entonces, volvía a aceptar la calidad de factura de las obras, pero renegaba de los temas y el estilo general del artista, diciendo que la “pintura fuerte de nuestro tiempo” era otra⁶⁰ (Artundo, P.; 2005). Los artistas a los que el crítico apoyaba por entonces eran Spilimbergo, Soldi, Basaldúa, Pettoruti, entre otros, por lo que su detrimento hacia la obra de Xul podría parecer en primera instancia arbitraria, por lo que habría que indagar en otro tipo de apreciaciones hechas sobre el artista y su obra, sobre todo teniendo en cuenta la coyuntura política y social del peronismo. Varias más fueron las notas críticas realizadas sobre la exhibición, entre ellas *Mundo Argentino*, *Clarín*, *La Nación*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*, *Histonium* y *Argentinisches Tageblatt* (Artundo, P.; 2005), que tuvieron como fuerte contrapunto inicial el artículo de Romero Brest.

⁶⁰ *Así Xul Solar, espíritu fino y original, empequeñecido en su mundo a fuerza de querer ampliarlo hasta los límites del infinito, nos envía un mensaje sin aliento, como si el conjunto de pequeñas acuarelas y dibujos estuviera ilustrando un pintoresco cuento infantil, con ingenuidad de película expresionista de preguerra y algo de aurora boreal por la iluminación. Excusado decir que siempre hay calidad, pero la pintura fuerte de nuestro tiempo, a mi modo de ver, se orienta de otro modo.* (Artundo, P.; 2005)

Es importante por entonces el texto inédito del autor sin fecha precisa: *Auge escuelas plásti* (194?). Allí es en donde Xul expuso un primer esbozo de su teoría estética. De haber salido este texto a la luz en aquellos años, quizás su obra hubiese sido comprendida de otra manera, y así mejor apreciadas y valuadas. Tardíamente, en los años ‘50, presentó su *Explica*, pero para entonces, Xul y su obra ya habían trascendido toda necesidad de comprensión por parte de la crítica de prensa. El texto, expositivo de su *Panbeldokie* (total doctrina estética), fue su legado teórico para el público, sirviendo de referente para quienes lo comprendían, y dando pistas para los menos entendidos.

Espada de doble filo, la opinión de A. Pellegrini nos guía ahora a nosotros una vez más:

Xul Solar fue una de las personalidades más originales que hayan surgido en la historia del arte argentino. Si bien la parte más trascendente de su actividad la dedicó a la pintura, fue lo más opuesto que pueda pedirse a lo que se entiende habitualmente por un artista profesional. Aunque realizó algunas exposiciones, nunca se preocupó por el éxito y la gloria, y menos todavía por la comercialización de sus obras, que permanecieron durante casi toda su vida como una riqueza conocida por algunos iniciados. (A. Pellegrini, 1975. Pg 2)

De esta cita debemos desmentir que su obra fue sólo para iniciados y que realizó pocas exposiciones. Por otra parte respecto a las palabras de A. Pellegrini, sabemos que sus obras fueron preferentemente vendidas a gente conocida para el buen cuidado de la obra, pero que las piezas no fueron objetos celosamente guardados y ocultos para el público, como bien lo demuestran sus exposiciones. Los “iniciados” o entendedores de su obra, que sí fueron realmente pocos en cuanto a profundización del mensaje, fue más bien por falta de indagación sobre el mensaje del artista, puesto que él estaba abierto a la explicación de sus propuestas, formalizada en su *panbeldokie* a fines de su vida.

Podemos decir que en general, Xul Solar tuvo mejores críticas que difusión y aceptación pública. Los críticos que defendieron sus propuestas estéticas de manera más sostenida fueron Atalaya en un principio, y luego A. Pellegrini y O. Svanascini. Otros lo hicieron pero transversalmente o con posterioridad, como J. Romero Brest, G. de Torre y Payró. Fue más que nada reconocido como eximio artista por su técnica de la acuarela, por su intelecto y su manejo de diversas artes. Más siempre fue estigmatizado bajo el velo de lo “misterioso” de sus propuestas. La mirada de la gente del mundo del arte estigmatizó el acercamiento, la comprensión y circulación de la obra y propuestas de Xul Solar. Cuenta Gradowczyk:

...la gente que conocía a Xul decía que cuando él iba a un lugar se paraba en una esquina como observador silencioso, no participaba. Era un “raro”. Los coleccionistas de la época no compraban sus cuadros, salvo contadas excepciones. [...] Todo el mundo lo tomaba como un hombre curioso, no se lo consideraba un artista. En aquella época había muy pocos que rescataran a Xul; el mismo Romero Brest le hace una muestra en el museo (Sesión espiritista con Xul Solar; 2002. Pg 46-47)

Reiteramos que la Xul Solar fue un artista cuya obra no valorada por la multiplicidad de modos de abordarla, no fue estéticamente comprendida, ni totalmente aceptada. Pedro Blake hizo la siguiente nota sobre las obras de Xul en la *Exposición de Pintura y Escultura* realizada en el café Tortoni en 1926:

Es para nuestro ambiente, Xul Solar, el artista más personal y extraño. La extravagancia de sus fantasías que ocultan obscuras metafísicas, constituyen el lenguaje más inocente y puro de este gran espíritu que vive bajo la ronda de los astros con una clara sonrisa del 'más allá' en las pupilas. (Gradowczyk, H.; 2005. Pg. 82)

Ya el artista mismo había hecho burla de este misterio creado alrededor suyo y de su arte. Había dicho que sus obras serían comprendidas recién en el siglo XXI; es lo mismo que dijera Micaela Cadenas en la década del '70, y lo que más de un amigo suyo resaltó

tras su muerte. Su obra era aún incomprendida por el observador medio y la crítica de prensa en la década de 1930. El relevamiento del *Cuarto Salón de Arte de La Plata* (1936) dio como nota que:

Xul Solar, por su parte, es el jefe y único adepto de una escuela nueva con visos hacia las ciencias ocultas, que tiene por campo de manifestación los espacios sidéreos. Su envío de hoy se llama enigmáticamente Dos man-aviones. (Artundo, P.; 2005)

Independientemente de su recepción positiva o negativa, durante sus años de vida su obra fue incomprendida o, al menos, comprendida de manera parcial. Tal es el caso de Atalaya que, si bien hizo buena crítica de sus exhibiciones, no pudo desligarse de una lectura atada a los estilos europeos. La incompreensión o comprensión parcial de la obra de Xul fue determinante en su comercialización, y redujo los potenciales compradores a un círculo pequeño de interesados A. Pellegrini declaró:

...en cuanto a su pintura, aunque fue recibida desde siempre con críticas elogiosas, nunca llegó a interesar hondamente a sus contemporáneos. Estaba demasiado fuera de cualquier línea de clasificación. (Álvarez Castillo, H.; 2004)

Es interesante notar que Xul desarrolló un estilo estético propio, estilo que desde sus inicios fue catalogado –por él y por otros- como arte vanguardista, y que el rótulo de *moderno* fue sostenido a lo largo de los años. Designar de *moderno* a un artista puede prestar hoy a confusión entre *moderno* y *contemporáneo*, donde estas palabras designan más criterios filosóficos que diferencias temporales. Para el caso de Xul Solar, se entiende por *moderno* que su obra es “arte de vanguardia” para las décadas de 1920 y 1930. Para la década de 1940, entiéndase por *moderno* más una categoría temporal de “lo que se produce hoy en día”, ya que la novedad estaba en las propuestas de Arte concreto. Y para 1950, lo *moderno* es también el “arte de esos años”. En la muestra de Brasil de 1952, Xul fue representante del arte “contemporáneo” y es quizás más acertado el nombre de la

exhibición de París *Arte argentino actual*. Tengamos en cuenta que la diferenciación de los conceptos de *moderno*, *posmoderno* y *contemporáneo* fueron académicamente popularizados recién a fines de los años '70. Entendemos entonces que lo *moderno* en Xul Solar fue producir, y que la presencia de sus obras en dichas exhibiciones estaba basada en el autor y en la producción misma, ratificando el pasado y el presente en muestras consecutivas de 1960 en el MNBA sobre *Arte Argentino de este siglo* (retrospectivo) y en 1961 con *Arte argentino moderno*.

Al margen de las muestras individuales y colectivas, Xul Solar también buscaba desarrollarse artísticamente de otras maneras, entre ellas, con trabajos escritos de su propia autoría y con traducciones. Ya hemos mencionado su simpatía y colaboración con la gente de la revista *Martín Fierro* en la sección de Bellas Artes con crítica de arte, presentación de algunas ilustraciones tareas generales, y sugerencia de autores nuevos para incluir en cada número.

La relación entre Xul Solar y J. L. Borges, fue fructífera en vida para ambos. Borges fue uno de los más grandes admiradores y seguidores de Xul. El escritor tomó a su amigo como inspiración para varios personajes en distintos cuentos. En 1928, Borges escribió *Séneca en las orillas* en *Síntesis*, con la primera referencia a Xul. Otras historias con personajes basados en él son *Las inscripciones de carro*. (1930); *El tintorero enmascarado* *Hákim de Merv* (1935); y *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1948). Además, fue inspirador de los pensamientos en *Las Kenningar* (1933) y *George S. Terry: Duodecimal arithmetic* (1939). Sumado a ello, fue ilustrador para *El manual de zoología fantástica* de M. Guerrero y J. L. Borges en 1957.

Ya a inicios de 1930 había completado el total de 64 visiones de los *San Signos*, escrito durante la década anterior. Lita cadenas guardó los escritos de los *San Signos* sin publicarlos ya que consideraba que la gente aún no estaba lista para recibirlos, llevándola a afirmar que “La obra de Xul es más para el futuro que para nuestro presente” (Zito Lema, V.; 1975. Pg. 2). La interpretación de las propuestas de Xul Solar hechas desde el propio pensamiento del artista fue un tema pendiente hasta luego de su muerte, al menos en lo accesible para el público general. El mismo Xul decía, medio en broma, medio en serio, que su obra no era para sus coetáneos:

Xul expresaba a sus interlocutores, con esa mezcla de dadaísta y místico oriental que lo caracterizaba, que su arte sería comprendido en el 2000. Esta afirmación debe ser interpretada como una de sus respuestas a la falta de percepción y las carencias interpretativas que había generado su propuesta en gran parte del medio artístico local (Gradowczyk, H.; 1994. Pg 228).⁶¹

En cuanto a los textos escritos por el propio Xul Solar, vemos que la década del '30 es una época en que ahonda en su interioridad, en la exploración esotérica y ocultista, lo cual queda volcado en sus obras. Es también cuando publica dos trabajos en *neocriollo*; el primero en 1931, la obra *Poema*, que apareció en la revista parisina *Imán*⁶², obra presentada nuevamente dos años después con motivo de la exposición *El violín de Ingres*⁶³. La segunda publicación en *neocriollo* fue la visión del 11 de diciembre de 1925, hexagrama 26 de los

⁶¹ Parodiado en la novela de Marechal muchos años antes: *Los investigadores de mañana- sentenció el astrólogo con modestia- se pelarán el culo por desentrañar el sentido admirable que se oculta en esas fabulitas*. (Marechal, L.; 2000. Pg. 460)

⁶² Editada por Elvira de Alvear (1907-1959), de un solo número y muy poca circulación.

⁶³ *El violín de Ingres* fue organizada por la Agrupación Signo, dirigida por L. Estarico, y abierta al público del 15 al 30 de junio de 1932 en el Salón del Hotel Castelar. El motivo de la misma fue intercambiar roles, con el lema “pintan cuadros los literatos, componen sonetos los pintores”. De esta exposición se entiende entonces que Xul Solar no participó como pintor, sino como escritor.

San Signos, presentada en *Azul. Revista de Ciencias y Letras*⁶⁴. Fue su intención también colaborar en el sexto número de la revista *Papeles*, editada por A. Obieta entre 1943 y 1945. No obstante, la revista salió de circulación antes que pudiese hacer su aporte. Y en 1958 escribió la última nota de su autoría para medios culturales, presentado en la revista *Publicidad Argentina*.

Una de las tareas de subsistencia extraartísticas fueron sus traducciones. La mayoría de ellas fueron realizadas durante la década de 1930, especialmente para las publicaciones de las tiradas de agosto y septiembre *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, revista que era dirigida por sus amigos Borges y Petit de Murat. A principios de la década del '40 trabajó nuevamente como traductor de la obra *La voz del silencio. Fragmentos escogidos del «Libro de los preceptos áureos» de Madame Blavatsky*. Por tanto, no podemos afirmar que fuera una fuente constante de ingresos que sustentase la actividad artística de nuestro personaje. El testimonio de Lita Cadenas dice que “le pagaban muy poco” (Zito Lema, V.; 1975. Pg 2) y, si tomamos en cuenta la filosofía de vida y el modo de proceder de Xul, es probable que él encontrase en las traducciones un quehacer que lo redituase más en lo espiritual y en lo altruista que en lo monetario.

Lugar destacado merecen las nueve entrevistas (Ver Anexo II) que dio durante su vida. Artundo (2006) hace notar que Xul Solar prefirió el formato de entrevista para hacerse conocer al público general, un modo informal, ameno, de menor tenor académico y mayor accesibilidad. Estas entrevistas fueron incluidas en diarios de amplia circulación -como lo fueron *La Nación* y *El Mundo*, revistas populares como *Coche a la Vista!...*, *Mundo Argentino* y *Leoplán-*, y también en publicaciones de público más acotado -como

⁶⁴ El texto apareció titulado *Apuntes de neocriollo* como pieza independiente.

Almanaque de la Mujer, Él y Wells-. En ellas no sólo se destaca su figura como artista, sino también como lingüista, astrólogo, músico e inventor interdisciplinario. Es común a estas entrevistas que el periodista/entrevistador genere una mística alrededor de la imagen del artista, llamando la atención sobre sus cualidades e intereses poco comunes para la época, como sus trabajos sobre nuevos idiomas, la Astrología, la práctica del yoga y demás.

Las dos primeras entrevistas fueron *El Paraíso de Xul Solar y Por los reinos de la Cábala* en 1929. La imagen general de las notas son de tono poético, entre barroco y romántico, con pasajes que generan ambiente de suspenso y misticismo. Pasaron casi veinte años hasta su próxima entrevista. La siguiente aparición fue en 1946, puesto el interés en la obra del artista. Un año más tarde, una nueva entrevista ponía el foco en el *panjogo*. Los años de la década de 1950 fueron activos en cuanto a presencia mediática. Se publicaron seis testimonios en medios de comunicación generales. Una última entrevista apareció en el diario *El Mundo* en 1961.

Las entrevistas parecen no haber sido factor que modificase la presencia de Xul en el mercado. Más bien, parecen haber sido motivadas por lo el mito del personaje de Xul y por el (mediano) conocimiento de su obra, incluyendo el *panjogo* y sus modificaciones sobre la notación musical.

La noticia de la muerte del artista estuvo presente en diferentes medios de comunicación, mas esto no influyó en las ventas de esta exposición, lo que, según Artundo (2005) demuestra que no aún no había especulaciones respecto a la variación de cotizaciones de obra del artista a futuro.

Conclusiones parciales

A tu regreso habías realizado aquella nueva confrontación de dos mundos. Volvías a tu patria con una exaltación dolorosa que se manifestaba en urgencias de acción y de pasión, y en un deseo de hacer vibrar las cuerdas libres de tu mundo según el ambicioso estilo que te habían enseñado las cosas de allende. Pero tu mundo escuchaba en frío aquel mensaje de grandeza; y en su frialdad no leías, ciertamente, una falta de vocación por lo grande, sino el indicio de que todavía no era llegada la hora.

(L. Marechal. *Adán Buenosayres*)

Xul Solar retornó de Europa con una amplia formación y con sus lineamientos ético-estéticos cimentados. Su primer interés, junto con su amigo Pettoruti, fue el de “golpear” al campo artístico porteño, para sacudir el anquilosamiento en que se hallaba sumido. Ya en su inicio, entonces, su objetivo primero estuvo en la producción artística, y no en el mercado.

Sus planes inmediatos como opción laboral eran decoraciones y encargos; en tanto que también albergaba ideas a largo plazo. No obstante, Xul se encontraba desilusionado con el ámbito artístico porteño en general, considerándolo de menor tenor al europeo y con menores posibilidades de hacer dinero.

Con el tiempo aumentó su presencia en el circuito de exposiciones comerciales y no comerciales. El período comprendido entre 1946 y 1953, fue cuando más se presentó en exposiciones y Salones. La presencia en público del artista fue menor a partir de 1954, año en que adquiere su residencia en el Delta del Tigre. Ése fue su espacio de reclusión y paz, donde trabajar en sus diferentes disciplinas e intereses. Si bien realizó trabajos artísticos y escritos de diverso tipo, ya no participó de manera tan dedicada como en años previos.

Se muestra a continuación un cuadro que resume las muestras de las que participó Xul Solar desde su regreso a la Argentina en 1924 hasta su fallecimiento⁶⁵:

1924-1963	Museos - Salones - Bienales - Etc		Galerías	
	Individuales	Colectivas	Individuales	Colectivas
<i>Argentina</i>	2	32	3	7
Capital	2	26	3	7
Provincias	0	8 (9)	0	
<i>Extranjero</i>	0	4	0	0
Europa	-	1	-	-
América	-	3	-	-
Otros	-	0	-	-
<i>Total parcial</i>	2	36	5	7
Total	50			

-Tabla II –
Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre agosto de 1924 y abril de 1963

A penas arribo a Buenos Aires, Xul Solar se insertó sin dificultades en el ambiente vanguardista local. Las exposiciones de las que participó fueron también espacio de exhibición para artistas argentinos jóvenes con producción vanguardista, reconocidos así ellos mismos y también por la crítica. Hacia el final de su vida, su producción –si bien ya no de vanguardia- seguía considerándose moderna. Ideológicamente, fue una figura de su tiempo. Estéticamente, se lo consideró como un caso atípico.

Xul Solar no tuvo interés real en vida de comercializar su obra. La presentación de obra en muestras fue más una tarea de difusión y comunicación que de promoción y venta. Él elegía cuidadosamente a los “cuidadores” de sus piezas. Estas personas eran amigos o

⁶⁵ Las sumatorias no coincidentes se deben a la doble o simple contabilización de muestras presentadas con un mismo nombre en más de un lugar.

allegados por algún vínculo. Hubo coleccionistas de su obra mientras Xul estuvo con vida, pero fueron pocos. Una de las maneras de hacer circular su producción fue por trueque de piezas a cambio de algún servicio prestado. Un caso diferente fue la venta de obra por consignación en 1949. El trabajo de N. Povarché sistematizó la labor comercial. Fue un cambio significativo ya que la GR funcionó como institución soporte para el mercado.

La crítica a la producción de Xul Solar fue por lo general positiva en cuanto a su técnica y su creatividad, pero la profundidad del contenido nunca fue completamente comprendido, lo que funcionó en desmedro de una popularización por el gusto de sus obras. No podemos aseverar que esto haya influido negativamente en su rol comercial, pero tampoco lo impulsó en el mercado.

Sus años de mayor exposición pública fueron entre 1946 y 1953, en la que se le realizaron seis de las nueve entrevistas que se hicieron en vida. Otra de las maneras de hacerse conocer públicamente a las que también hemos hecho referencias fue su colaboración en revistas y diarios, como traductor, asesor o con inclusión de notas e ilustraciones.

2.3 Reposicionamiento: Xul Solar y el mercado argentino de Arte entre 1963 y 2001

Contexto histórico. Reestructuración del mercado argentino e internacional del Arte Generalidades

La década de 1960 fueron años de grandes movilizaciones y cambios. El campo del Arte nacional e internacional se vio afectado por los múltiples factores en reorganización, de las esferas política, económica, tecnológica y social. Esta etapa fue el inicio del cambio para el mercado del Arte, que sentarían nuevas bases su funcionamiento. Por un lado, aparecieron nuevos agentes en el campo del Arte y por ellos hubo un replanteo de sus relaciones internas. Fue el boom del mercado de Arte, sumando nuevas galerías y salones, nuevos espacios de exposición, premios, agrupaciones y centros de formación artística. Empresas de diversos sectores comerciales comenzaron a interesarse por el rubro del Arte y a insertarse como nuevos oferentes del “servicio” Arte para mostrar a los clientes su padrinazgo sobre la cultura. Esta práctica no era nueva: en la década del '40 la firma editorial Peuser había inaugurado una galería propia, a través de la cual pudo fomentar la actividad de los artistas concretos. La diferencia ahora fue que se convirtió en una práctica generalizada y de mayor alcance hacia el sector de la producción artística. En nuestro país, más de medio siglo había pasado desde la especialización y modernización de las galerías de arte que en su momento había significado la apertura a la inmediatez y simultaneidad de trabajo con los acontecimientos artísticos del extranjero gracias al fomento de determinados agentes y reglas de juego a través de una red de galerías e instituciones dedicadas específicamente a ello. En la capital de la Argentina, el mercado de Arte se avocó a las relaciones con otros centros y agentes artísticos, tanto museos como galerías, universidades,

grupos productores y teóricos; todo con el fin de movilizar la oferta y el interés de obra nacional hacia el exterior.

Esto se comprende dentro del contexto de un mercado de Arte internacional bombardeado por las nuevas necesidades de expansión. Hasta entonces, el Arte era una práctica que quedaba en manos de gente conocedora y aficionada, y no tan accesible a un público general. El Arte pop, con sus lemas de arte masivo y popular, desacralizó las prácticas artísticas tradicionales, entre ellas las de sus espacios de circulación y el sistema de mercado; puso el ojo en el Arte como un objeto de consumo público general, tal como podían serlo los comestibles y electrodoméstico. Fue una desmitificación del Arte como concepto y como objeto. El campo artístico hizo permeables sus límites de autonomía relativa y abrió el juego a la demanda de la cultura capitalista, al consumo, la masificación, la reproductibilidad del objeto. Otras consecuencias asociadas de estos cambios fueron los replanteos teórico-filosóficos, que parieron nuevos enunciados estéticos y categorías de práctica artística, como las segundas vanguardias (artísticas) históricas y el Arte conceptual.

Paradójicamente, la apertura del campo del Arte hacia nuevas esferas de la sociedad capitalista concentró las actividades en unas pocas ciudades privilegiadas que actuaron como referentes para otros espacios geográficos y financieros que quedaron en un rol periférico, generando un halo de dominio, poder e influencia de estos centros por sobre sus zonas de interacción (Sarlo, B.; 1998; Sassen, S.; 2005). Las regiones o ciudades globales debieron optar por nuevas estrategias de acción para ampliar su horizonte de influencia y su eficiencia, diversificando y dispersando las operaciones en una red de espacios físicos y virtuales (Sassen, 2005, 2007). Fueron precisamente los centros financieros de Occidente los que quedaron como centros de actividad artística productiva, cultural y comercial. Las

ciudades de Nueva York, Londres y Berlín se consagraron como centros globales; mientras que las periferias artísticas buscaron crear puentes de conexión con dichos centros.

El mercado de Arte ya era un espacio de constante inversión de capital desde la Segunda Guerra Mundial. El gran auge económico del mercado de Arte a nivel internacional estuvo también muy ligado a los enfrentamientos bélicos de la década. Durante los casi diez años de la Guerra de Vietnam (1966-1975), el crecimiento de ventas en Arte a escala global fue del 256%, en contraposición a la caída del índice de reservas financieras de un 27% (Forrest, N; 2007). Paulatinamente fueron aumentando los montos totales de dinero trabajado y también el valor de las obras individuales. Es decir, que el arte se posicionó como estrategia de inversión para capitales internacionales de privados institucionales y particulares. Asimismo, la aparición de las segundas vanguardias artísticas y los nuevos artistas, generaron a especulación del valor presente de sus obras hacia el futuro. Con las nuevas teorías estéticas, se redefinió la diferencia entre un arte masivo (popular), y un arte para pocos. Esto es algo que ya sucedía desde comienzos de siglo, pero el cambio radicó en la accesibilidad popular al consumo del objeto Arte, del concepto Arte, y de los diferentes niveles de la relación entre los agentes del campo. El contraste entre acceso-masividad-desacralización-popularización y entre especialización-exclusividad-legitimación-concentración mantuvo el lugar privilegiado del objeto de Arte como un artículo legitimador de posiciones que otorga *status* dentro del campo y de la sociedad. Al mismo tiempo se reacomodó el sistema de símbolos y conocimientos específicos requeridos para participar activamente del campo del mercado de Arte. Ahora, más personas tuvieron el acceso al campo, pero la élite de agentes artísticos se reconcentró.

En la transición de los años '60 y '70, las definiciones filosóficas y estéticas acerca de la “era” histórica que se vivía, y de nuevas categorías de Arte (Arte moderno, Arte contemporáneo) abrieron una nueva línea de interés y gusto a potenciales coleccionistas y otros clientes. En la Argentina, el comprador de Arte promedio que predominaba en los años '60 eran los profesionales o clase media, conformada por médicos, abogados, periodistas, empresarios, industriales, cuyo excedente económico les permitía gastar en bienes artísticos y de lujo como un medio de adquirir *status*. A mediados de la década siguiente, este grupo de coleccionistas se fraccionó por la inestabilidad política y económica, marcando una amplia diferencia entre los compradores ocasionales y los grandes coleccionistas de Arte.

Durante los años setenta se vivieron en Latinoamérica distintos gobiernos militares, apoyados por el gobierno de Estados Unidos, en contra de los ideales comunistas. El gobierno argentino pasó por cuatro presidentes en pocos años, hasta 1973. Ese año comienza el tercer y corto gobierno de Perón con elección democrática de la mayoría, continuado tras su fallecimiento por la vicepresidente María Estela Martínez de Perón. En un contexto de grandes conflictos internos, de confrontación entre militantes de derecha y de izquierda del propio peronismo, de grupos parapoliciales, independientes y de oposición antiperonista, el mandato presidencial. Desde 1976 a 1981 tiene lugar el *Proceso de Reorganización Nacional*, último gobierno militar argentino, época oscura para nuestro país. Como consecuencia de estos hechos, a fines de los años sesenta y mediados de los setenta se vieron expresiones artísticas de gran politización. Exposiciones, instalaciones, *performances*, *happenings*, propuestas múltiples además de las vertientes tradicionales, cruzando las temáticas del Arte y otras disciplinas sociales para experimentar dentro del

quehacer artístico y expresarse en sociedad. La tilde se puso sobre el proceso creativo más que en el resultado. El cenit fue *Tucumán Arde* (1968), rayando entre Arte y Política, entre vanguardia y revolución, sacudiendo la percepción del espectador. Con el inicio del *Proceso*, se suprimió la libertad de expresión y los artistas cayeron en censura y autocensura. La angustia hizo explorar nuevas formas de figuración y una vuelta a las técnicas y formatos tradicionales como una necesidad de tener estructura, algo sobre lo que aferrarse dentro del contexto nacional. Pocos fueron los que se mantuvieron activos en la manifestación y denuncia de los acontecimientos. Todo fue una reestructuración del campo cultural para adaptar las necesidades de expresión a la situación política y a las demandas de un mundo en cambio.

Mientras tanto, el ambiente internacional del mercado de Arte, fue favorecido por la crisis petrolera, que dejó obsoleta la actividad financiera de la economía basada en bonos, hipotecas y acciones de la industria pesada, para ser trasferida a servicios y capital especulativo (Léchenet, C.; 2008). Fue el inicio de la *industria cultural* y de los *servicios culturales* (Adorno, T. y Horkheimer, M.; 2008). Se dio un gran cambio con la interferencia de capitales orientales. Grandes empresas y particulares asiáticos, especialmente japoneses, vinieron a apropiarse de la historia cultural occidental. La inversión de estos capitales en Arte occidental tuvo como consecuencias, por un lado, la re-valoración de obras a partir del cambio de demanda, la apertura hacia un nuevo mercado fijo, y la extensión del interés de las inversiones orientales no sólo hacia objetos de Arte sino a todo el campo en general, creando nuevas relaciones comerciales, sedes de galerías, ferias y demás. El Arte, como fuente concedente y legitimadora de *status*, fue una buena estrategia de comercio porque dio la chance a los inversores asiáticos de ligarse al comercio occidental desde tres puntas:

el objeto material, desde el capital invertido y desde la obra como trozo de cultura compartida.

En el transcurso de los años '80, el mercado internacional de Arte volvió a cambiar para tener una estructura similar a la actual. Para la Argentina, los '80 fueron el retorno a la democracia con la presidencia del radical R. R. Alfonsín (1983-1989), celebrada masivamente, marcando un antes y después luego del terrible gobierno militar. A nivel local, la democracia y su política económica dieron lugar a cambios para una reactivación del coleccionismo de Arte en Argentina. Hasta entonces, el coleccionismo era una actividad enclausante y las obras se elegían por gustos definidos en tal o cual artista o estilo artístico. Era usual que las obras fueras accesibles a visitas y préstamos; mas luego las colecciones privadas por lo general se dispersaban rápido en subastas y remates al fallecer su propietario. No obstante, en lo internacional, durante la década del '80 o *década perdida*, los países latinoamericanos se vieron desfavorecidos por las deudas externas originadas en los gobiernos anteriores. Argentina entró en moratoria de pagos en 1982. Esto fue un factor de importancia para la proyección de estos países hacia el mercado de Arte internacional. En 1985 Argentina se unió al Mercosur, decisión clave en las relaciones regionales y mundiales hasta hoy en día.

Alfonsín cedió la presidencia a C. S. Menem (1989-1995 y 1995-1999) antes de tiempo debido a la crisis interna hiperinflacionaria. Con dos gobiernos consecutivos, el menemismo significó una política neoliberal y no interventora, con privatización de empresas estatales, libertad de precios. Una de las decisiones de mayor consecuencia a largo plazo fue la Ley de Convertibilidad, por la que se legisló la paridad de cambio entre el dólar y el peso argentino; con el tiempo, mantener esta relación de uno a uno significó un

equilibrio relativo respecto del presidente anterior, pero un endeudamiento y desestructuración tal que explotaría tarde o temprano. Estas medidas repercutieron de modo directo en el coleccionismo y el mercado de Arte. Fue una década próspera aunque un tanto fluctuante. En 1994, se logró la legislación por circulación de bienes culturales. Un cambio importante que atañe a nuestro trabajo fue la reforma de 1996, por la que se otorgó autonomía gubernamental a Buenos Aires, pasando de ser municipio provincial a Ciudad Autónoma, que llevó a una reestructuración de la legislación de mercado de Arte respecto del resto del país.

En Argentina, los nuevos coleccionistas que salieron a la luz fueron hombres de negocios, industriales, agropecuarios y empresarios financieros o electrónicos. La década del '90 fue generosa con ese sector económico y los nuevos coleccionistas se avocaron a buscar arte tradicional, pero más que nada moderno y contemporáneo, esto quiere decir que estos nuevos protagonistas se volcaron hacia un arte aún en proceso de definición, realizado por artistas de su misma generación. En el mercado internacional, los tres grandes grupos de compradores fueron los clientes de Estados Unidos, Japón y Europa; ellos comenzaron a operar en las bolsas de inversión occidental capitales asiáticos —chinos, rusos, indios-, y jóvenes inversores de alto riesgo. En general para el mercado de arte nacional e internacional, las apuestas más pesadas fueron y continúan siendo hechas en el arte contemporáneo, dado que es un potencial a futuro por su expectativa de valoración. Se comenzó a trabajar por especulación, y los compradores pasaron a ser inversores que buscaban comprar hoy para revender mañana a un mejor precio. Asimismo, se hizo posible trabajar la trayectoria de un artista, “construyendo” su imagen y producto como mercancía con valor agregado al infinito. Este cambio también se dio porque las grandes obras

clásicas se encuentran ya dentro de colecciones privadas y particulares, por lo que ha habiendo una creciente demanda de nuevas -de más- piezas de arte.

Se sumó a ello un cambio estructural dentro de los espacios de exhibición de Arte, puesto que comenzaron a desdibujarse los límites de la colección pública y privada, es decir, un cambio en los espacios de circulación-visibilización de obra. Veremos luego que esto se exagera en la década siguiente, sobre todo con las posibilidades de mercado virtual que impuso Internet: para 1999, las casas de subasta y de remate más importantes ya contaban con su página web y correo electrónico de contacto.

Hubo también otra variable que favoreció el mercado de arte argentino: la valorización –simbólica y económica- de las obras de arte latinoamericanas. Se produjo un salto en el panorama internacional, que puso de moda las obras de artistas centroamericanos y sudamericanos del siglo XX. El Arte moderno y contemporáneo latinoamericano comenzó a circular ampliamente por el mundo, consagrando obras, artistas y países dentro del contexto internacional. Artistas de principio de siglo, como los muralistas mexicanos o los modernistas brasileños se colocaron a la cabeza de las ventas; actualmente, la vanguardia artística está en el diseño y en el arte contemporáneo. Este desplazamiento del foco cultural y artístico hacia países de la ex colonia ibérica estuvo fuertemente ligado al trasfondo político de dichos países. El creciente interés por el Arte latinoamericano fue una consecuencia del progresivo poder y auge político internacional de los respectivos gobiernos. Asimismo, la inmigración latina hacia los Estados Unidos creó la necesidad de captar ese sector del público en los museos norteamericanos. No casualmente fue Texas, a través dl museo de Houston y el museo Blanton de Austin, el primer Estado en crear un centro de investigación y una colección de obra bajo esta categoría en 2001.

Mientras tanto, Argentina ha peleado un puesto en el mercado de Arte internacional, sin grandes resultados. La obra de arte argentina no ha tenido una demanda espontánea y tampoco ha sido objeto de una estrategia de inserción exitosa en cantidad de obra ni en precios finales, si se lo compara en términos generales con sus vecinos latinos. Difiere en esto a otros países, como México, que ha tenido una mayor demanda de obra y artistas en el mercado internacional ya que resulta “más atractiva” por su proceso revolucionario (cercano y amenazador a los Estados Unidos) cuyo incentivo cultural estatal fue una de las bases de la actividad política. Brasil también ha tenido una política cultural pujante que trabajó integrando los sectores comercial, educativo, privado y estatal. De hecho, Sassen (2007) identifica a Sao Paulo y a México DF como ciudades globales clave de reciente inserción en la red internacional, y no así a Buenos Aires.

Los años noventa fueron testigos de otro fenómeno: el crecimiento de la promoción de producción y consumo de manifestaciones culturales, algo que podemos enmarcar dentro de la *industria cultural* o *industria del entretenimiento* para las sociedades de consumo capitalista (Adorno, T. y Horkheimer, M.; 2008). Los eventos culturales, amén de su carácter identitario y educativo, fueron cada vez más, ofrecidos como experiencias vivenciales a cambio de una retribución económica, disponibles para las masas, reproducibles y reciclables para su consumo reiterado. El auge de los *bienes* y *servicios culturales* borraron los límites entre lo exclusivo y lo masivo, y desdibujaron también las fronteras entre Arte –que nos atañe particularmente– y otras prácticas.

Es entonces en los noventa que los museos se consolidan como oferta de entretenimiento a disposición del gran público. Históricamente considerados como espacios de conservación de la Historia, o espacios de exhibición “cerrados”, con un discurso

acabado, los museos se reconfiguraron como exponentes de cultura “abiertos”, con una narrativa en constante construcción. Los museos ampliaron el rango de actividades; ya no sólo ofreciendo una colección de objetos, sino que agregaron servicios informativos, narrativas especialmente dedicadas a estudiantes, seminarios académicos, exhibiciones de temática específica o multidisciplinarias, fomento al Cine, a la Música, incorporaron un sector comercial -como las tiendas de *souvenirs*, librerías y cafés. Se pensó en el modo de llegar a todo el público como una masa y a grupos específicos y minorías –niños, adolescentes, adultos, familias, estudiantes, turistas, etcétera. Las mismas autoridades de eventos culturales notaban que era muy positivo el nuevo fenómeno del auge de los museos, ya que daba gusto ver llegar a las familias con sus niños. Se había acabado el elitismo y sectarismo: hoy el Arte interesa a todos (Martínez Quijano, A.; 1998).

Este fenómeno fue un acontecimiento internacional que comenzó en los Estados Unidos, a inicios de la década, cuando se registró que los museos estaban convocando más visitantes que los eventos deportivos de mayor asistencia (Martínez Quijano, A.; 1998). En nuestro país, el principal incentivo para el aumento de concurrentes en los noventa fueron las megaexposiciones o muestras temáticas presentadas en los distintos museos. En 1991, el Museo de Arte Decorativo convocó 9.000 visitantes, y 100.000 en 1998; el MNBA recibió en 1997 a 350.000 personas sólo por la muestra retrospectiva de Antonio Berni (Martínez Quijano, A.; 1998). A lo largo de la década se reacondicionaron los museos preexistentes, y se inauguraron otros nuevos estatales, como el Museo de Arte Popular en 1997, o de colecciones privadas, como la de E. Costantini -Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)- en 2001.

Apareció en consecuencia la especulación con las posibilidades comerciales nacidas del interés del público por las muestras de Arte. Esto hizo que diferentes sectores de recursos privados empresariales e inversores volcaran su “generosidad” sponsorial y de acción benefactora en el auspicio de centros de exhibición, centros culturales, espacios de comercio de Arte y particulares (Martínez Quijano, A.; 1998; Arteaga, A.; 2007). Justamente por enmarcarse dentro de la industria cultural, la cantidad de público asistente a una exhibición no necesariamente tiene que ver con el valor estético o reconocimiento cultural de lo expuesto, sino que puede ser una consecuencia directa de los mecanismos de mercado, publicidad, moda y otras variables extraestéticas, en muchos casos, pensadas de modo concreto para el evento en cuestión. Los programas culturales multitudinarios, y más las exhibiciones de Arte, no siempre están pensadas para la fruición estética, sino para la movilización de capitales, gustos, ideologías o intereses particulares de quien los promueve. Los museos y otras instituciones legitimadoras de Arte y Cultura, son agentes del campo del Arte que direccionan la mirada, pensamiento y convocatoria colectivos.

El cierre de la década del '90 y el inicio del siglo XXI empalmaron con la incorporación de Internet como herramienta de mercado. El mercado de Arte tomó relevancia dentro del mercado internacional para inversores de riesgo y emprendedores de tecnología cibernética para desarrollar actividades financieras y extraartísticas. El mercado internacional abrió el panorama de producción, consumo y comercialización del Arte a nuevos protagonistas de Latinoamérica, Asia y Medio Oriente. El precio del Arte argentino no estuvo nunca a la altura otros pares latinoamericanos. Para favorecer la producción y ventas argentinas se presentaron varias propuestas, por lo general de la mano de galeristas, y personas relacionadas al mercado. Uno de los impulsos fue el fondo de inversiones

comenzado por el Banco de Inversores (MBA) para obras de productores locales, clasificando a los artistas argentinos en tres categorías: consagrados vivos, consagrados fallecidos y emergentes (Golonbek, C.; 2001). Otra fue la propuesta de ley de incentivos fiscales a la cultura del año 2000.

Lo que marca el fin de esta periodización es la crisis política, económica y social desatada en nuestro país como falta de identificación y legitimidad de los dirigentes políticos. El gobierno de F. de la Rúa (1999-2001) terminó con la exigencia popular de su renuncia, acefalia presidencial que fue suplantada por cinco dirigentes en dos semanas. Analizaremos las consecuencias de esto en el siguiente apartado.

Mercado argentino de Arte. Remates y subastas. Generalidades

A partir de los años '90 especialmente, el mercado de Arte en Argentina fue un espacio de creciente interés no sólo para coleccionistas, sino para inversores, empresarios y analistas. Las notas periodísticas sobre el tema reflejan esta creciente tendencia hacia el mercado del Arte. Es posible reconstruir parcialmente el desarrollo de expansión y contracción del mercado argentino de Arte, sobre todo en lo concerniente a subastas, haciendo un recorrido por artículos de los distintos medios periodísticos y publicaciones especializadas⁶⁶. Para poder entender el mercado argentino de Arte, es necesario también

⁶⁶ Para esta sección y en la siguiente se han tomado datos sobre el movimiento del mercado del Arte en subastas, ferias y galerías, de publicaciones de diferentes épocas, incluyendo las respectivas notas digitales. Principalmente, se han revisado los periódicos *La Nación*, *Clarín*, *Tiempo Argentino*, *Página 12*; las revistas *Lyra*, *Revista Ñ*, *Trastienda*, *Arte al Día* —con el suplemento *News Argentina*; y portales de casas de remate de arte.

tener algunos parámetros internacionales, ya que los movimientos macroeconómicos y el mercado mundial de arte han influenciado las ventas porteñas.

Hasta fines de la década del '80, el mercado argentino de Arte trabajado en el país era precario, centrado principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Los remates se hacían corriendo poco riesgo, basados en oferta de venta asegurada. Las instituciones operantes eran pocas: J.C.Naón & Cía, Subastas de Arte Roldán, el Banco Ciudad, la casa Posadas (actualmente Bullrich, Gaona y Wernicke) y la casa de Remates Saráchaga⁶⁷ (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, junio). Los catálogos ofrecían piezas de todo tipo, estilo y época, obras, muebles, antigüedades. El espacio concedido al remate de Arte nacional era relativo para cada ocasión. La primera participación de Arte argentino en remates neoyorquinos fue a través de la casa Sotheby's en 1979 (Battistozi, A. M.; 2004) y, según muestran los datos cuantitativos, la cantidad de piezas y valores manejados eran mínimos. Hasta 1986, los montos anuales habían sido inferiores al millón y medio de dólares para el mercado de Buenos Aires y de Nueva York, y ventas como *El quinteto* (1927) de E. Pettoruti en US\$209 mil en Sotheby's fueron excepcionales y llamativas. Las pocas obras que habían superado los US\$100 mil habían sido vendidas en Nueva York⁶⁸.

No obstante, el panorama general fue favoreciendo a productores y producción argentina y hubo una suba paulatina de la demanda principalmente por dos motivos: falta de obra europea en las casas de subasta y una creciente preferencia de los compradores

⁶⁷ La primera casa mencionada se encuentra activa desde 1903. El Banco Ciudad era activo en remates desde 1930, por entonces llamado Banco Municipal de Préstamos y Caja de Ahorros. La casa Saráchaga, activa desde 1938, se dedicó a remates de arte a partir de la década de 1960.

⁶⁸ La primera obra que superó ese monto en Buenos Aires fue *Aquiles* de L. Fontana, vendida en abril de 1989 por la casa de remates Posadas (Basualdo Gualdoni, A.; 2000, 22 de octubre).

hacia obras locales. En 1988, se llegó al US\$2,7 millones entre ventas de Buenos Aires y Nueva York, y en 1990 se alcanzó el monto anual local de US\$1,5 millones y anual total de US\$3 millones.

La década de 1990 fue un boom para el Arte latinoamericano en general a nivel internacional, lo que llevó a revalorizar en el mercado interno la producción local. El creciente interés de Estados Unidos por la obra latinoamericana durante los '80 originó una oleada de apoyo teórico, de inversores y coleccionistas volcados a este nuevo rubro, aún virgen en materia de exploración histórica y de artistas emergentes. La casa de subastas Sotheby's vendió los primeros lotes bajo el rótulo "arte latinoamericano" en 1979, cuando esta categoría aún no existía en los remates internacionales (Battistozi, A. M.; 2004), y la casa Christie's hizo lo propio en 1981 (*Pone un pie en Argentina una gran casa de subastas*; 1998). Durante los '90, este interés por el Arte del Cono Sur ya había cristalizado entre los clientes de todo el mundo y rendía frutos de mercado. Los precios base y los precios finales pagados en subastas se elevaron en remates dentro y fuera del país. Los precios más altos para las obras de Arte argentino continuaron siendo los conseguidos en ventas en el exterior.

La preferencia de los clientes por la pintura argentina fue siempre el fuerte de los remates porteños. Durante los años '90 las casas de subasta contaban sobre seguro que una obra de Sívori, Schiaffino o de la Cárcova, autores centrales en la Historia del Arte local, se vendería a valores superiores a los US\$10.000, habiendo llegado incluso a los US\$80.000 (Pogoriles, E.; 2003, enero).

En el primer año de la década, el volumen en ventas en casas de remate de Buenos Aires y Nueva York aún sumaba un magro US\$3 millones. El gran salto fue en 1991, cuando los valores se dispararon a un récord de US\$5,4 millones en el mercado porteño, y de US\$6,5 sumado al mercado internacional. No sólo se vendió más obra, sino a mejores precios. En 1991, se vendieron cinco piezas de pintura por montos superiores a los US\$100 mil.

Ante la perspectiva de un rubro prometedor, abrieron nuevas casas de remate, como VerBo, o Arroyo Remates a lo largo de los siguientes años. Se implementaron cambios para un incentivo del sector, como la reducción del IVA por operación en 1990. Aún así, el mercado de subastas no tuvo un desenvolvimiento creciente continuo. Sufrió fluctuaciones que bajaron los índices de venta del Arte argentino en Buenos Aires a un monto final de US\$3,59 millones en 1994 y a US\$3,85 en 1995; sumando un monto anual total final bajo de US\$4,5 incluyendo las ventas realizadas en Nueva York en 1994 y US\$4,7 en 1995; esto como producto de las crisis internacionales que fueron brotando a mitad de la década.

El año siguiente fue otra vuelta de fortuna para el mercado argentino del arte. Se vendió obra por un monto final de US\$6,40 millones en la capital del país, y de US\$7,9 total finales junto a las ventas neoyorquinas.

Para 1997, los autores argentinos más cotizados a nivel nacional e internacional eran Pettoruti y Berni. El primero se hallaba lejos en primer lugar en el listado de obras mejor pagadas con cinco piezas clave⁶⁹; y el segundo, remontó ese mismo año gracias a la mega

⁶⁹ *El Cantor* US\$264.000 en 1988, *Serenata Romántica* US\$242.000, *Arlequín* US\$220.000, *El Cantante* US\$220.000 y *El Quinteto* en US\$209.000 (Basualdo Gualdoni, A.; 1997)

muestra realizada en el MNBA⁷⁰. A fines de 1997, Berni batió records en el mercado argentino de Arte con la obras *Ramona espera* (1964), rematada en Sotheby's de Nueva York en US\$717.500⁷¹. La década de 1990 fue el auge de la pintura. Se presentaron a remate ese año 4.333 piezas, vendidas 2.271 de ellas. Las ventas locales de arte alcanzaron la suma anual final de US\$7,90 ese año.

Indicador de la creciente demanda de Arte y de las posibilidades del rubro, al año siguiente, el mercado local de remates era accesible para todo público a través del Banco Ciudad, que posibilitó la financiación de compra por medio de préstamos personales de hasta el 70% del valor de base de la pieza. Paralelamente, uno de los eventos que puso la lupa del mercado internacional para el Arte argentino fue el arribo de la casa Christie's a Buenos Aires en enero de 1998. De esta manera, se abrió un puente directo entre la producción local (histórica y contemporánea) y el mercado internacional que, sumado a un cambio de legislación en materia de compra de obra⁷², habilitó a una mayor circulación de piezas y clientes, reestructurando todo el campo: mayor competencia, más clientes, más facilidad de circulación para entrada y salida de obra.

Pero a pesar de las nuevas facilidades, la situación internacional no fue favorable para el país. El año 1998 fue un tanto turbulento en la economía mundial debido a la crisis de mercados asiáticos. Las bajas de venta de Arte latinoamericano en Nueva York provocaron una retracción de oferta del Arte argentino en la plaza norteamericana. Pudo

⁷⁰ *Los emigrantes* se vendió en noviembre de 1996 a US\$552.500, *La gallina ciega* vendida en 1997 por Christie's en Nueva York en US\$607.500 (Basualdo Gualdoni, A.; 1997)

⁷¹ La obra salió con un precio base de US\$550.000. Esa misma pieza había sido vendida a fines de la década anterior en la galería Ruth Benzacar en US\$56.000.

⁷² Decreto 279 del Poder Ejecutivo Nacional, pro el que se eliminaba el 50% por ciento del IVA a la adquisición e importación de obras de arte

verse esto en las ventas del primer semestre del año, donde obras de A. Berni, estrella argentina de esos últimos años, como *Ramona con ligas y ropa interior* con precio estimado entre US\$300.000-400.000 fue comprada en US\$210.000, y *Juanito* con precio base especulado entre US\$150.000-200.000, salió a la tarima en US\$85 mil, con una venta final en US\$95 mil.

Empero, en Argentina se vivió la crisis más como una aprehensión injustificada todo a lo largo del año, que no afectó en lo grosero al mercado local de Arte, sino que por el contrario, dio buenos resultados. Se vendieron obras por un volumen total de US\$8,53 millones en Buenos Aires, logrando un total de US\$11,4 millones entre remates locales y neoyorquinos. Ese año se presentaron 4.724 obras en remates porteños, de las cuales encontraron comprador 2.271, cotizando en promedio US\$225 más por obra respecto del año anterior; es decir que, a pesar de no haberse vendido más obra, sí se pagó mejor por pieza (Gilardoni, M.; 1999. Pg. 32). Los autores más vendidos entonces fueron A. Berni y E. Pettoruti. Con un cierre promisorio, los objetivos para un superior rendimiento de mercado eran tener una mejor selección de obras ofertadas, incentivar la oferta de obra en grabado, serigrafía y otras técnicas, un expertizaje de obra para garantizar la calidad de las mismas y un mayor asesoramiento al cliente respecto de los precios reales a aspirar durante la subasta. (Gilardoni, M.; 1999; Gualdoni Basualdo, A.; 1998)

Los niveles de venta fueron en un progresivo aumento hasta alcanzar la inédita cifra de US\$12,37 millones en ventas anuales locales y de US\$15,5 millones entre ventas locales y neoyorquinas en el año 1999, casi el doble de lo registrado en 1992, y cerca de 5 puntos más arriba que en 1997. E incluso mejor de lo que las cifras pudiesen mostrar, la demanda de Arte nacional era por entonces mayor a lo registrado. Ese año se realizó un total de

1.250 operaciones de venta. Los intereses de los demandantes estaban puestos en obra que no salía a la venta, y que, en caso de ser ofertados en el marco de subastas, harían estallar los índices del mercado. De hecho, uno de los factores que elevó las cifras de venta de 1999 fue la dispersión de piezas de colección de la biblioteca de Bonifacio del Carril, realizada por la casa Saráchaga en junio de ese año. Las obras en general lograron mejor cotización. Para comparar datos, se ve que uno de los artistas “joya” del mercado porteño, Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) vendía en subastas en 1992 obra por casi ARG\$150.000, en 1997 hacía récord superando por poco los ARG\$151.000, y en 1999 saltaba a los ARG\$551.532.

Las celebraciones del nuevo siglo fueron acompañados por buenos augurios para el mercado nacional e internacional de Arte argentino. El interés por este sector comercial trajo nuevos agentes y competidores, elemento necesario para poder consolidar el campo del mercado de Arte en el área de remates⁷³. Internet fue uno de los cambios revolucionarios en el mercado local e internacional de Arte, que las casas de subasta bien supieron aprovechar en nuestra ciudad.

Todas eran buenas promesas para un campo expandiéndose y modernizando sus tareas. Pero el año 2000 agrió estas expectativas con la inminente eclosión de una nueva crisis nacional. Ese año se cerraron las ventas con un volumen final de US\$8,2 millones en subastas porteñas y superiores a los US\$10 millones en subastas de Buenos Aires y de

⁷³ La aparición de nuevos agentes comerciales relacionados a remates y subasta fue un factor que si bien dinamizó la escena local, fue creciendo de manera desorganizada al carecer de una cabeza directiva que señalase un objetivo común al conjunto de casas. Veremos más adelante que ese sería el principal obstáculo a superar para la década entrante, según lo hizo notar Basualdo Gualdoni en sucesivas publicaciones en la revista *Arte al Día* y el diario *La Nación* a lo largo de los años siguientes. Entre los problemas coyunturales a resolver, mencionaba: superposición de fechas de subasta; sobreoferta de obras; oferta de obras de baja calidad; oferta insuficiente a la demanda; operadores sin un criterio de selección estricto acorde a la demanda; etcétera.

Nueva York, es decir, con una baja de más de cinco puntos, correspondientes al 34,84% respecto de las ventas del año anterior. Un gran susto para los nuevos comerciantes. Se vendían en remates el 30% de las obras que salían a oferta, porcentualmente menos que en 1997 y 1998 como hemos visto, y en un total de 1.500 operaciones de venta.

Uno de los percances de ese año fue la anulación de uno de los remates del Banco Ciudad a pedido de galeristas y artistas⁷⁴. Varios fueron los cuestionamientos que se hicieron, principalmente contra los bajos precios de las obras, que no reflejaban el valor real de las piezas, distorsionando el mercado y yendo en contra de un verdadero incentivo para el sector comercial del Arte ya que, con el pretexto de querer ayudar a la circulación de obra y facilitar la compra a clientes de menor presupuesto. Se reclamó entonces por una “política cultural coherente” para un verdadero incentivo estatal hacia el arte y el mercado del arte, similar al de otros países de Latinoamérica, y una “oferta tramposa”.

El 2001 fue un año traumático, que terminó con gran incertidumbre política e incapacidad de planificación a futuro. Los dos primeros trimestres del año fueron buenos y, a pesar del “riesgo país”, parecía que en Buenos Aires no existía el “riesgo arte”, ya que siempre que se ofertaba una obra de importancia, ésta encontraba interesados dispuestos a pagar precios por muy por encima del de base, independientemente del artista o del estilo

⁷⁴ Remate programado para el jueves 21 de septiembre de 2000, con más de 70 lotes de pintura y escultura de Arte argentino contemporáneo. Entre los argumentos, se dijo que el Banco Ciudad es en realidad una casa de empeños, no de subasta; y que se ofrecía obra de poca relevancia de artistas reconocidos y a precios bajos, basados en la valuación hecha por el Banco Ciudad en proporción al préstamo asignado a quien empeñó la obra. Estos precios “rompían” con los precios de mercado “logrados” por las galerías. Entre los demandantes se encontraban los artistas L. F. Noé, C. Testa, J. Doffo, J. Robirosa, E. Iommi, A. Nigro, C. Gorriarena, J. Demirjian, H. y E. Médici y L. Wells. Entre los galeristas estuvieron N. Povarché (GR), O. Benzacar (Ruth Benzacar), N. Quarrato (Palatina), M. Pellegrini (Principium) y E. De Santi (De Santi). (Pogoriles; E.; 2000; y Arteaga, A.; 2000).

(Basualdo Gualdoni, A.; 2001, 22 de julio). Un ejemplo de ello fue la operación de la obra *Sol en la sala* (1951), de Pettoruti, vendida en US\$140.125 por Roldán⁷⁵. No obstante, unos meses después, en diciembre de ese año, el mismo autor debió reconocer que el balance de ventas anual final de Buenos Aires fue de US\$6,6 millones y de US\$7,6 millones entre Buenos Aires y Nueva York, muy por debajo de lo esperado, 24% menos de lo recaudado en ventas el año anterior, de los cuales US\$6,46 millones –un 85%- fueron de remates porteños y el restante US\$1,14 millones tuvo lugar en Nueva York (Gualdoni Basualdo, A.; 2001, 30 de diciembre). Obras de Arte argentino presentadas en la plaza neoyorquina en lotes latinoamericanos fueron retiradas sin compradores, entre ellas obras de Xul Solar, Guttero, Berni y Pettoruti, y de los contemporáneos, Kuitka, Le Parc e Iommi.

Xul Solar y las casas argentinas de subastas

La presencia de obras de Xul Solar en remates durante los primeros años está ligada más que nada a la circulación de piezas que Micaela Cadenas y Natalio Povarché pusieron en mercado, de manera directa o indirecta, al vender las obras que quedaran en el taller del artista. Según declarara ella en 1976, debía venderlas a precios muy altos para valorizarlas, dado que algunas personas le decían que no había sido un pintor muy reconocido⁷⁶. Como vimos anteriormente, los años '70 fueron muy activos en materia de galerías; lo que a su

⁷⁵ Esta obra fue vendida nuevamente por la casa Naón en US\$56 mil durante el último trimestre del 2001 (Gualdoni Basualdo, A.; 2001, 25 de noviembre).

⁷⁶ *A ello [el manejo de obra por parte de Micaela Cadenas, una exposición sistemático por parte de Povarché y la exposición en París de 1978] se sumó, por parte de ambos, el establecimiento de una estrategia de mercado, basada en la premisa de Lita quien en 1976 afirmaba: “Los trabajos de Xul, que me cuestan mucho desprenderme, debo venderlos a precios muy altos para valorizar así su obra, porque aparece gente que suele decirme que no fue un pintor muy reconocido”. Apud Orlando Marini. “Literaria. De una conversación mantenida con Lita Xul Solar”. Pregón. San Salvador de Jujuy, domingo 30 de mayo de 1976. (Artundo, P.; 2005).*

vez incentivó su presencia en las subastas. Los remates nacionales, como hemos visto, fueron manejados por pocas casas y en respuesta a una demanda de pocos clientes pero frecuentes.

Luego de las tareas de promoción de la obra de Xul Solar dentro y fuera del país, se consiguió ofertar su obra en el extranjero, que si bien no quedaba garantizada la seguridad de venta, sí al menos era un artista con potenciales y reconocido como representante del Arte latinoamericano (Ver Anexo III). En 1989 se incluye *Axende encurvas mi flama hasta el soil* (1922) en una subasta de Christie's. La construcción de una imagen internacional, paulatina, fue posible sólo con una raíz ya iniciada en el mercado porteño. En los años siguientes, se presentaron obras en los remates neoyorquinos de esta casa en numerosas ocasiones, con o sin éxito de venta, aunque siempre con grandes expectativas. El crecimiento de las posibilidades comerciales de Xul fue como las ramas de un árbol bien plantado que, a pesar de un suelo no tan fértil y de raíz poco profunda, le diera a la obra del artista las posibilidades de abarcar más espacio. Así, en 1992, se subastaban en Nueva York obras de mediados de la década de 1920 en valores alrededor de los US\$38.500-55.000, precios nada desestimables por entonces. Fue motivo de regocijo la venta de una de las obras de la década del '20 titulada *San Danza*, que superó el precio estimado de US\$30.000-35.000 en mayo de 1996 al venderse en US\$43.700. Aún así, un año después se ofertaba el dibujo a lápiz y tinta *Rocas animadas* (1950), vendido en US\$9.775 sobre una estima de entre US\$8.000-10.000, valores muy por debajo de los anteriores. Xul Solar era por entonces un artista al margen, reconocido en importancia artística, pero aún en construcción de una posición legítima y de peso dentro del mercado de Arte. A partir de la década de 1990, las notas periodísticas que hablaban de remates en las que se incluye la

obra de Xul Solar, no pasaban este hecho por alto, sino que lo mencionaban como uno de los atractivos del evento (Arteaga, A.; 1999, julio). A finales de la década, ya es anunciado como artista consolidado (Libedinsky, J.; 1999, junio).

En 1998, en Buenos Aires, los precios en remates de artistas consagrados eran muy superiores a los de Xul Solar. *Veleros* de C. Bernaldo de Quirós se había vendido en US\$156.949, y el récord internacional de venta de Arte argentino de 1998 fue para E. Pettoruti con su *Morocho Maula*, vendida en Christie's en US\$497.500. En 1998, el retrato cubista de Xul hecho por Pettoruti, *Mi amigo en el espejo* (1917), pintado por el platense durante su estancia en Europa fue vendido en US\$285.855 en Nueva York. Esto nos habla que nuestro artista era revalorizado en las obras de su producción, pero también como temática de otras obras y personaje representativo de un periodo.

Tras el éxito de las campañas de difusión cultural implicadas en las exposiciones a lo largo de la década, y especialmente en las muestras del MNBA en 1998 y 1999, sus obras se superaban a sí mismas en los precios finales de remates, como *Cinco pagodas* (1949) vendida en US\$79.500, o un paisaje de 1932 vendido en US\$77.000 en Nueva York. Para tener de referencia, en 1999, la obra *Bailando el pericón* (1939) del artista Molina Campos (1891-1959) fue vendida en la misma ocasión también con récord de US\$60.250; B. Quinquela Martín ya había superado las ventas por US\$100.000; y la obra *Apartando el corral* de P. Pueyrredón era vendida en subasta en US\$551.532. En las subastas internacionales de noviembre, la pequeña acuarela de Xul *Viaje Galxico* (1918), fue vendida en la ciudad de Nueva York a un precio final de US\$88.300, superando la estimación de US\$60.000-80.000; la pieza temprana *Dioses de soil* fue también vendida en las mismas condiciones y precio final. Con ambas ventas, Xul superaba su propio récord de

US\$70.7000 de *Hombres sierpes* (1923) de junio de ese año. Este hecho llamó la atención de la prensa neoyorkina: evidentemente, el arte latinoamericano estaba en alza, y tenía para ofrecer algo más que la iconografía de un imaginario desconocido, de imágenes costumbristas o de referencia precolombina (Horsley, C. B.; 1999, noviembre).

Fue en el último año de la década, en 1999, cuando Xul Solar llegó al clímax de ventas y precios. Con esto vemos que Xul se hacía un lugar entre los artistas de popularidad, pero que todavía estaba lejos de ser uno de los grandes dentro del mercado local e internacional de Arte argentino.

En septiembre de 2000, el Banco Ciudad remató *Paisaje* (1932), entre lotes de Arte argentino más contemporáneos, junto a artistas del '60 en adelante. A mediados de 2000, Christie's ofertó en los lotes de Arte latinoamericano piezas en témpera de pequeñas dimensiones de Xul Solar con un precio estimado entre US\$70.000 y US\$90.000S, por ejemplo su *Nuncio Solar* (1923) (Imagen 31), que pasó con sólo US\$55.000. La obra *Pepé Rangise* también se ofertó y fue vendida en Nueva York sin alcanzar el precio estimado entre US\$60.000-80.000, logrando un cercano US\$58.750. No obstante, los buenos pasos dados durante los años '90, el cierre de la década, con sus problemáticas económicas internacionales hizo que la obra del Xul Solar quedase sin vender en las subastas internacionales, donde una obra de 1932, con garantía de autenticidad por su reproducción en el libro de Gradowczyk, fue retirada de las tarimas neoyorquinas sin haber conseguido dueño. No fue el único artista con esta suerte, ya que le ocurrió lo mismo a los consagrados A. Berni, E. Pettoruti y A. Guttero.

Como se ha dicho, en el ámbito local las cosas funcionaban un tanto diferente, ya que en Buenos Aires la preferencia de la demanda siempre estuvo inclinada hacia los artistas nacionales, y no se tenía recaudos al momento de adquirir una obra que fuese de importancia. El problema para la plaza local siempre fue, según las notas de Gilardoni y Gradowczyk, que la oferta estuvo por debajo de la expectativa de los demandantes.

En noviembre de 2000 otro tipo de oferta salía a remate en Nueva York: era un lote que sumaba un conjunto de marionetas, juegos y un *panjogo*, objetos en madera intervenidos por el artista. Este *set* xulariano se estimaba en unos US\$60.000-70.000 y logró los US\$58.750, valor asignado al lote similar al que podría estimarse un dibujo de pequeñas dimensiones del mismo artista.. Es interesante considerar que, fuera de la plástica tradicional, se ofrecieran estos objetos reconocidos como arte a la misma altura que piezas tradicionales. Considerando la producción total de Xul, tales objetos eran una apuesta tentativa hecha a un público determinado, puesto que tanto los juegos como las marionetas sólo pueden comprenderse conociendo la historia del artista y su significado intrínseco, ya que no son piezas para “contemplar” o apreciar tradicionalmente.

La programación local de subastas de 2001 incluía a Xul Solar como artista destacado, partiendo de una base de US\$25.000 (subasta en Roldán en el mes de junio). Sus obras, al igual que otros años, no eran traídas a remate frecuentemente y su oportunidad de adquisición era bastante restringida en las tarimas.

Se entenderá entonces que la presencia de la obra de nuestro artistas en remates nacionales no fue algo espontáneo, dado que fue Micaela Cadenas quien incorporó piezas al circuito local. El valor de los precios base para cada obra fue aumentando a lo largo del

tiempo, siempre en relación al trabajo de reinserción y reposicionamiento llevado a cabo por su viuda y su *marchand*. Las megaexposiciones han sido siempre un factor de alza de precios, y eso es lo que ocurrió con nuestro artista luego de 1998 y 1999, como veremos a continuación. Con los años, su lugar entre los artistas locales afianzados le granjeó precios récord y ventas seguras, pero fue algo que llevó tiempo de construcción y esfuerzo.

Mercado de arte: Galerías de arte. Generalidades

Luego de lo ya expuesto más arriba, agregaremos que el mercado local de Arte creció de manera lenta pero continua entre 1960 y 1990. Las galerías de arte se manejaron de manera tradicional, reajustando sus prácticas y estrategias según las demandas locales y los cambios internacionales. En los años '60 funcionaban Ruth Benzacar (1965), Álvaro Castagnino (como *marchand* desde 1963); en los '70, la galería Lautrec, la galería Aldo de Sousa (1972); y más tarde, Norma Duek Galería, la Galería Arroyo (1989) y Hoy en el Arte Galería en los años '80, sólo por mencionar algunas. Los principales inconvenientes de los galeristas fueron las trabas legislativas y la falta de una organización nuclear que trabajase de manera conjunta y en representación de todos ellos. Este obstáculo fue superado con la creación de la Asociación Argentina de Galerías de Arte (AAGA) en septiembre de 1974⁷⁷ en Buenos Aires. Entre sus objetivos se proponían promover la cultura artística plástica argentina a través de la exposición y difusión de obra; dar a conocer la producción y los productores nacionales; fomentar y apoyar a los autores menos conocidos; y abrir canales de participación y comunicación con otros centros de Arte internacionales, especialmente

⁷⁷ Entre los conformadores del grupo estaba Natalio Povarché.

los latinoamericanos. Nótese que desde un comienzo se rescató la necesidad de crear puentes entre los circuitos local (nacional) y extranjero, y fomentar la actividad de artistas con producción poco conocida. Esta unificación independiente en las actividades de galerías dio un marco de acción conjunto para la modernización de las prácticas nacionales. Hasta el cierre del siglo, los obstáculos mayores siguieron estando del lado estatal, por falta de una política de apoyo y fomento de las actividades artísticas y comerciales.

Por lo general, las galerías de arte han estado relacionadas a personalidades con un nivel adquisitivo por encima de la media, cuya principal actividad laboral no era la galería, sino alguna otra rama económica, sea del comercio, industria, agro u otro. Casas dedicadas a la compra y venta de Arte, objetos artísticos y suntuosos han funcionado bajo la dirección de una misma familia por una o dos generaciones. De las galerías anteriormente mencionadas, muchas siguen en el mercado, sólo que bajo otro nombre.

En los años '90 aparecieron nuevas galerías de arte, orientadas más que nada al arte moderno y contemporáneo, como Unicenter Art Gallery y Norte Arte Argentino. Iniciando el siglo XXI, abrieron asimismo espacios alternativos de exposición y venta, como tiendas orientadas al diseño y a artistas jóvenes, lo cual tuvo su auge en la década siguiente hasta nuestros días. Otro de los cambios importantes de esta década se dio por la creciente globalización del campo, que hizo que la conexión de las galerías de arte locales con agentes internacionales fuese una de las tareas necesarias para ampliar el circuito comercial de las obras argentinas y conseguir nuevo público. La incorporación de Internet como una herramienta activa e imprescindible de trabajo tanto a nivel organizativo como comercial.

La aparición de los nuevos coleccionistas en la década de 1990 reincentivó la actividad de las galerías de arte. Con más y renovada demanda, las galerías preexistentes debieron ampliar su oferta para llegar a más sectores potenciales y captar nuevos clientes. La imagen de las galerías se adaptó a la expectativa de los clientes. Fue necesaria igualmente la participación de distintas instituciones en la promoción de Arte y propuestas relacionadas, para generar más actividades y formar el gusto del público. El paso siguiente e inminente era el pasaje a un mercado internacional de Arte para las obras argentinas.

Xul Solar y las galerías argentinas de Arte

Las obras de Xul Solar que se encuentran en trastienda de galerías de arte locales son de distinta procedencia. Luego del fallecimiento de Xul Solar, Micaela Cadenas manejó los bienes que dejara el artista; las obras remanentes en el taller pasaron a ser posesión exclusiva suya, lo mismo sucedió con los objetos de su casa. Micaela Cadenas vendió en diferentes oportunidades piezas de Xul a precios superiores de los que manejara Xul con anterioridad. Estas obras llegaron a galerías, colecciones privadas, colecciones públicas y otros espacios. Las obras circulantes en galerías y subastas ampliaron la oferta, pero fue necesario crear un público demandante mayor al ya existente. Fue también necesario generar una promoción y crítica que además de favorable, ayudase a expandir la difusión de las obras. Es decir, era de vital importancia “crear” un espacio de presencia y competencia de la obra de Xul Solar en el mercado porteño de Arte.

Para ello se trabajó a través de la GR, dirigida por Natalio Povarché, *marchand* de Xul Solar y amigo de la pareja. Ésta fue la institución comercial de mayor relevancia dentro

de la trayectoria de mercado de Xul Solar en el ambiente porteño, nacional e internacional. Desde la inauguración de la GR en 1957, Povarché había comenzado a establecer lazos de contacto en el país y en el exterior, para dar a conocer al artista y su obra. Povarché viajaba a otros países realizando tareas de gestión y aprovechando el auge de las galerías de Nueva York durante la década de 1960. El crecimiento de mercado de la obra de Xul está íntimamente ligado a la trayectoria realizada por la GR (Dellepiane, A. S., s. f. Pg 2).

Los primeros pasos del trabajo de Povarché, en la segunda mitad de los años '60, estuvieron orientados a un tratamiento directo con coleccionistas locales. La década siguiente, la estrategia apuntó a una actividad fuerte de mercado a través de las exposiciones y contactos de la galería.

En el período de tiempo que va de 1963 a 2001, la GR propuso 4 muestras colectivas con obra de Xul Solar y 12 muestras particulares para el artista en Buenos Aires. La comercialización oficial (no exclusiva) de esta galería hacia la obra de Xul Solar es de capital importancia, porque representó el respaldo comercial de garantía que muchos clientes y entidades en el extranjero buscaron para su aproximación a Xul. Certificados de autenticidad de mano de la GR por parte del propio Povarché en las ventas realizadas fueron vitales. El relevamiento de periódicos de la época muestra que por cada exhibición individual llevada a cabo en la GR, hubo al menos una nota crítica en los diarios locales anunciando el evento, y dejando un aporte positivo en la apreciación de la obra del artista. Esto ayudó, obviamente, a hacer de público conocimiento el trabajo artístico y la oportunidad de acceder a sus obras.

En el rango de tiempo de 1963 a 2001 se hicieron en Buenos Aires 12 muestras colectivas en salones y galerías de arte no oficiales del artista. Entre 1963 y 1969, se realizaron 5 exposiciones individuales en otras galerías de arte de la ciudad, y una exhibición en 1988.

De las 16 muestras realizadas en la sede de la GR entre 1963 y 2001, vemos que hay una concentración de muestras entre los años que van de 1975 a 1990, pero desde esa década, disminuye un tanto su actividad. Podemos explicar esta merma de exposiciones en la galería con la aparición de la FPK-MXS, de la que hablaremos en breve. Se realizaron otras 10 exhibiciones colectivas y 6 exhibiciones individuales de obra de Xul Solar en galerías de la ciudad entre 1963 y 2001.

En general, las exposiciones no tuvieron un eje temático específico, sino que reunieron a modo de retrospectiva u homenaje obras de distintos estilos y períodos. En 1970 y 1985, la GR reunió acuarelas y témperas del autor. La misma casa mostró, en 1989, 21 témperas, las conocidas *grafías*, y un año más tarde expuso obras inéditas. En otras muestras colectivas, se incluyeron piezas bajo temas más variados, como surrealismo, imaginación, retrospectivas vanguardistas de la década del '20-'30, arte sagrado, e incluso un heteróclito *Los raros* (Galería Vermeer, 1982) y *Obras de arte argentino de pequeño formato (tout petit)* (Centoira Galería de Arte, 1974).

Una de las exhibiciones más importantes para el reposicionamiento de Xul Solar en el mercado local fue la muestra organizada en la GR en mayo de 1975 *Xul Solar. Acuarelas y témperas*. Este evento fue motivo de varios artículos periodísticos y entrevistas de testimonio, pequeña euforia que acercó al público a la obra del artista. Pero aún quedaba

mucho por hacer. En 1978 tuvo lugar la exposición colectiva *Pintores argentinos en Rubbers. “Adhesión al Mundial ‘78”*, sobre la que haremos un llamado de atención sobre la postura política dentro de la cual se ha colocado al artista. Ese mismo año la GR abrió sus puertas a la muestra *Xul Solar. Obras 1919/1962*, con 62 obras, entre ellas piezas pertenecientes a colecciones privadas de la ciudad, otras localidades y países. La prensa dio buenos comentarios y se creaba expectativa acerca de la siguiente presentación. Un año después, coronando la actividad de esa década con una última muestra en la GR, las témperas y acuarelas de Xul Solar rondaban un valor promedio de US\$1.500 y US\$1.800 dependiendo dimensiones, tema y época.

Durante la década de 1980 hubo exposiciones todos los años, con la sola excepción de 1981. Muy distinto ocurrió en la década siguiente, que no abundó en muestras individuales y comerciales en Buenos Aires, pero sí en exhibiciones culturales en la ciudad y en el extranjero, como veremos más adelante. De las presentaciones comerciales, una fue *Xul Solar (1887-1963) Obras inéditas*, en 1990, en la GR y otra en 1993, en Art House⁷⁸.

Respecto al coleccionismo de obra de Xul Solar en el ambiente local, se ve que durante la década de 1980 ya se encontraban activos los primeros coleccionistas fuertes: E. Lowenstein, C. Blaquier, J. Helft, y otras personalidades como A. Paolini, A. Gilardoni y M. Grdowczyk (Artundo, P.; 2005) A partir de la crisis 2001, se reafirmó el agente inversor en Arte en el campo del Arte argentino; éstas son personas que prefirieron invertir sus ahorros y/o capitales comprando obra de arte bien valuada y que con el tiempo saben (o esperan) que se cotizarán mejor. Esto ha afectado directamente a Xul Solar, ya que él ha

⁷⁸ *El “Nuevo Salón”. Entre Xul Solar y Víctor Pisarro*. Buenos Aires, Art House, 1993

sido uno de los artistas elegidos por estos compradores-inversores. N. Pvarché ha sido bastante claro respecto a cómo fue dándose el “fenómeno Xul”:

Con Xul se da una cosa que habitualmente aquí no se había visto. Ciertos artistas provocan en los coleccionistas -que son adictos por naturaleza- una ansiedad de tenencia muy grande. Xul no era un pintor para todos. Pero cuando aparecía un comprador que se interesaba en él, no se quedaba con un cuadro. El ha sido coleccionado de esa manera: no por miles ni por cientos, sino por algunas personas que tienen dos, cinco, veinte y hasta noventa obras suyas. (Dellepiane, A. S.; s. f. Pg. 2)

Ya podemos hablar aquí de un satisfactorio reposicionamiento en la trayectoria comercial de las obras de Xul Solar en el mercado argentino de Arte porque sus piezas, hasta 1963, habían tenido poca vigencia comercial. Pasaron de ser literalmente obsequiadas, cambiadas por trueque o vendidas a un mismo precio por más de 20 años, a ser ahora valuadas a precio similar al de otros artistas de reconocimiento de nuestro país. Es importante entender que el precio de las obras fue aumentado aún si la demanda no existía, es decir, que la suba de precios se dio *antes* de haber una demanda mayor de obra. Esta fue una de las estrategias ideadas por M. cadenas y N. Povarché para que la obra de Xul Solar fuese más interesante: a mayor precio, más importante parece ser la obra. En la exposición de 1990 en la GR, las obras *Rezo*, *Banderas* y *Flamas*, acuarelas de 1919, de medidas 21x8cm, se cotizaron a US\$20.000 cada una (*Xul Solar (1987-1963). Obras inéditas* (1990). Si recordamos que la AAGA, en 1974 reconocía la necesidad de crear puentes entre los circuitos local (nacional) y extranjero, y fomentar la actividad de artistas con producción poco conocida, veremos que esto fue cumplido para el caso de Xul Solar. Todo esto fue el resultado de un trabajo de reinserción consciente, paulatino, constante y activo más que nada por parte de la GR, principal galería comercializadora de la obra.

En cuanto a la obra de Xul en el extranjero, sabemos que el pasaje del mercado nacional al internacional tuvo su gran momento con la participación de la GR en la FIAC 78, Feria Internacional de Arte Contemporáneo realizada en el Grand Palais de París en octubre de 1978. La exhibición de ese encuentro fue *Xul Solar (1887-1963) Oeuvres de 1915 à 1962*, que contó con las mismas piezas de la exposición *Xul Solar. Obras 1919/1962* de ese mismo año. En esta oportunidad se le recordó a París la obra de quien mucho antes transitara por sus calles. La muestra se plantó como uno de los primeros pilares para la construcción de su plataforma internacional, trabajo necesario dado que al contrario que Pettoruti, u otros artistas latinoamericanos como Torres García o Matta, Xul no se había preocupado por construir una carrera comercial en el exterior durante sus años en vida, y era necesario introducir al público extranjero a su obra, al igual o más que al público nacional. Xul Solar ya había enviado piezas a París en 1962, y en 1977 a museos de arte moderno. Esta vez, la exposición de motivo comercial en el Grand Palais reconfiguró su posición de artista latinoamericano, accesible no ya como obra de contemplación para los parisinos, sino como producto de adquisición para potenciales clientes internacionales.

Además de la FIAC 78, durante este período tratado las obras de Xul Solar estuvieron en exhibición individual en 1985 en Galería Sur en Punta del Este, Uruguay. Recién a partir de la década de 1990 se amplió el circuito comercial permanente en Estados Unidos por Rachel Adler Gallery, de Nueva York, que ha realizado muestras individuales y colectivas con piezas del artista. Los anuncios de dichas muestra en publicaciones de alcance norte y latinoamericano, han movilizado a compradores de ambos hemisferios y meridianos, exhibiendo obra como *Carpa Festi* (1927), *Jol* (1926), *País* (1931) (Imagen 42), *Bosque y Yogui* (1931), *Gente kin vueltras* (1936), u *Otro horóscopo Victoria*

(*Ocampo*) (1927). La presencia de la obra de Xul Solar en trastienda⁷⁹ de dicha galería en la ciudad más importante del mercado internacional de Arte suma puntos a su favor para la cotización de toda su producción, tanto en obras que se encuentran ya en colección, en trastienda como en remates.

Otro caso de importancia fue la inclusión de doce piezas de Xul Solar como artista contemporáneo (no moderno) en el Pabellón Latinoamericano de la feria madrileña ARCO '97 con la muestra *Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea. Xul Solar. Deira Noé Seguí de la Vega. Bonevardi, Hlito Puente. García Herce Wacvk Meister Young*⁸⁰. Este espacio internacional reafirmó una vez más el lugar de preponderancia de Xul Solar como artista latinoamericano legitimado dentro del circuito comercial y en la Historia del Arte. Su inclusión junto a otros artistas “contemporáneos” fue un discurso acentuado en su arte visionario, vanguardista, “moderno” (abstracto, sintético, mestizo, latinoamericano, argentino), cuya fuente inspiración siguió vigente hasta los otros artistas mencionados. Retomar la producción de Xul Solar a fines de los '90 como un artista moderno-contemporáneo le garantizaba un lugar en el mercado moderno-contemporáneo (inter)nacional, vale decir, que ya no sólo se lo podía atesorar como un representante de la vanguardia *martinfierrista*, sino que era ahora un artista “de hoy”, plenamente vigente en los tiempos que corrían: su arte, visionario, estaba a la par de los tiempos contemporáneos. Cerrando el período, Xul Solar era reconocido como estrella de la temporada en ventas, con

⁷⁹ La obra de Xul Solar es presentada como Surrealista, junto con la producción de J. Arp, V. Brauner, A. Calder, [F. Clausen](#), R. Matta, J. Miro y M. Ray. La galería ofrece también un catálogo *Alejandro Xul Solar: A Collector's Vision*, con ensayo de Carol Lynn Blum (1993).

⁸⁰ Los otros artistas incluidos fueron J. de la Vega, E. Deira, A. Seguí, M. Bonevardi, A. Hlito, A. Puente, S. Young, D. Herce, D. García y L. Wark Meister.

gran expectativa y buena recepción en sus muestras. De los años siguientes, destaca la participación en la feria *Art Miami* de 2001, con obras presentadas a través de la GR.

Hemos visto entonces que la obra de Xul Solar ha tenido presencia en exhibiciones nacionales e internacionales. Las más han sido en la GR o en exposiciones organizadas a través de esta institución. La mayoría de las exhibiciones tuvieron lugar durante la década de 1970. Toda esta movida de promoción fue uno de los factores que elevaron la cotización de las obras del artista e hizo que finalmente la obra de Xul Solar tuviese un lugar fijo en la galería Rachel Adler en Nueva York.

Xul Solar en muestras y exposiciones no comerciales

Las exhibiciones de obra con finalidad no comercial son otro de los factores que favorecen al artista y su obra dentro del mercado de Arte. Se incluyen aquí las muestras realizadas en museos, centros de arte y centros culturales, fundaciones, universidades, salones y demás instituciones dedicadas a la divulgación, promoción y fomento de la cultura en general. Decimos que estas exposiciones benefician el desempeño comercial de un artista y su obra porque cuanto mayor es su circulación pública, cuanto más conocido es entre el público lego y especializado, más legítima será la producción y el autor. Es lo mismo que ocurre con las publicaciones periodísticas y académicas. Las instituciones artísticas y culturales son espacios de consagración, agentes específicos del campo del arte que forman el conocimiento, aceptación y demanda del público.

Desde el fallecimiento de Xul Solar hasta fines de 2001 se han presentado un total de 44 muestras individuales póstumas en instituciones no comerciales. Se realizaron un total de 11 exposiciones individuales en Argentina, de las cuales 7 fueron en Buenos Aires y 4 en otras ciudades del país⁸¹. Del total de exhibiciones, algunas itinerantes, 6 han sido presentadas en ciudades de América del Norte y Sur, llevadas a un total de 9 lugares distintos. Son 4 las muestras llevadas a distintas localidades de Europa.

En cuanto a las presentaciones colectivas con participación de obra de Xul Solar en el periodo de tiempo 1963 a 2001, se han realizado en total 37. De ellas, nuevamente algunas itinerantes, 7 han sido llevadas a América y 9 a Europa, presentadas en un total de 23 ciudades.

Las temáticas de las exposiciones individuales, han abarcado por lo general un paneo amplio de la producción multidisciplinaria y polifacética de Xul Solar, incluyendo piezas representativas de sus temáticas, estilos y periodos. En las presentaciones colectivas, se rescata su participación en los años de vanguardia, su amistad con Borges o, ya siendo Xul un artista reconocido, su papel representativo del Arte argentino y latinoamericano. Son pocos los casos en que las muestras tocan temas específicos. Destacan por ello *El símbolo de la cruz en el arte argentino* (Fundación Arché, 1982), *Rudolph Steiner: dibujos sobre pizarrones* (MNBA, 1999), y *La biblioteca de Xul Solar* (FPK-MXS, 2001). Fuera de nuestro país, ha sucedido lo mismo que en Buenos Aires, con la excepción de *Xul Solar: the Architectures* (Londres, 1994) y *Xul solar – J. L. Borges. Língua e Imagem* (Rio de Janeiro, 1998).

⁸¹ Córdoba, 1966; Santa Fe, 1967; La Plata, 1968; y Mendoza, 2001.

La primera muestra póstuma individual en un espacio no comercial realizada en Buenos Aires fue el *Homenaje a Xul Solar* en octubre de 1963 en el MNBA. Esta exhibición fue un verdadero reconocimiento a la vida y trayectoria del artista que, con el honor de tener una muestra individual en el museo de Arte más importante del país, fue colocado a la par de los artistas de mayor influencia en la Historia del Arte argentino. La legitimación que implicó la muestra en el MNBA a los pocos meses de su fallecimiento, no obstante, no disparó los precios de la obra de Xul de manera inmediata. De hecho, la cara netamente pública-cultural de Xul Solar quedó suspendida durante los años '70 y '80, puesto que no se hicieron muestras individuales ni comerciales en la ciudad de Buenos Aires aunque sí se hicieron tres de las cuatro exhibiciones en otras ciudades argentinas. Una de ellas fue la muestra *Homenaje a Xul Solar* en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, que reunió 93 obras e incluyó las memorables palabras de J. L. Borges para su presentación (Imagen 12). Recordamos aquí que E. Pettoruti había sido director de esta institución entre 1930 y 1947 y que, como artista de vanguardia él mismo, había fomentado la adquisición y exhibición de obras de pares suyos en pos de una revitalización del arte moderno argentino. Con esta muestra, se recuperaba ese espíritu innovador y se homenajeaba la visión cultural del platense, y la visión artística del difunto.

En 1977 se organizó una exposición individual en París⁸², la cual atrajo la atención de la prensa nacional y del público extranjero. La obra de Xul Solar ya había estado en París en 1962 presentada en el Museo Nacional de Arte Moderno. Esta nueva muestra “Fue un triunfo póstumo” (Hernández Rosselot; 1978) muy bien recibida por la crítica. Colocó a Xul Solar en el relato de la Historia del Arte occidental gracias a los comentarios del

⁸² *Xul Solar. 1887-1963*. París. Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París. 20 de octubre – 27 de noviembre de 1977

director del Musée, por el cual “Ahora Xul Solar empieza a extender su mito” (Hernández Rosselot, 1978) que proyectó las posibilidades comerciales de su obra allende el Atlántico (Pazos, L.; 1979).

La reaparición de la faceta cultural de Xul fue sin lugar a dudas en 1990, año en que se realizó la primera exposición en la FPK-MXS⁸³, con motivo de presentación de la colección. En esta instancia quedó formalmente inaugurada la legitimidad de Xul Solar como artista con trayectoria individual, reconocido por su vida, la lectura académica de su producción y una narrativa curatorial y artística unitiva y coherente.

Fue recién en 1998 que hubo un cambio significativo que redireccionó el rumbo cultural y comercial en la trayectoria de nuestro artista. En septiembre de ese año el MNBA abrió las puertas de la muestra *Xul Solar*:

Integrada por obras del Museo Xul Solar, las galerías Rachel Adler y Rubbers, que manejan la obra del artista en Nueva York y en nuestro país, colecciones públicas y privadas, -entre ellas las de Amalia Fortabat, Eduardo Costantini, Eduardo Gruneissen y Blaquier- esta muestra es un acontecimiento inédito que traduce el interés que despiertan en estos momentos los rumbos integradores y espiritualistas de pensamientos como el de Xul. (Battistozzi, A. M.; 1998).

Sus obras ya habían estado en otras ocasiones en el MNBA en 1963 con ocasión del homenaje póstumo realizado a los pocos meses de su fallecimiento. La muestra se anunciaba desde principio de ese año como la “estrella argentina” (Martínez Quijano, A.; 1998) como protagonista de la temporada anual que incluiría más de 50 muestras nacionales. La exhibición fue finalmente un éxito total que cambió el rumbo de Xul Solar. Se presentaron alrededor de 300 obras, objetos intervenidos, libros, escritos y apuntes,

⁸³ *Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 1990. La apertura oficial de la FPK-MXS fue en 1993. Se desarrollará esto en el siguiente sub-apartado.

cartas astrales y otros elementos cercanos al autor, reuniendo la exhibición más abarcadora dedicada a Xul hasta entonces. La convocatoria fue masiva, especialmente en un público joven y nuevo. Como se dijo antes, los museos ya eran en los '90 espacios no sólo de historia y educación, sino de entretenimiento, lo que sumó a que la obra de Xul Solar, siempre tildada de mística, misteriosa y para elegidos, mostrase una cara más accesible y lúdica. Inaugurada el jueves 10 de septiembre, la muestra convocó 11.500 visitantes en cuatro días; tres semanas después, eran 112.000 personas que habían pasado por las salas del MNBA, motivo por el cual la exhibición se extendió una semana más. Inicialmente planificada del 10 de septiembre al 10 de octubre, con duración de un mes, la muestra cerró el 18 de octubre.

Recién se inauguraba esta muestra cuando ya se estaba proyectando simultáneamente otra megaexposición en el MNBA para el año siguiente. Así fue como en 1999 llegó el turno de *Paul Klee invita a Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*, propuesta por el director del museo de Klee en Berna. En un artículo, Gradowczyk (2005) hizo notar lo extraño de por qué Klee, un artista extranjero, admirado por Xul, pero con quien no hay registro de que se hayan cruzado personalmente jamás, habría de invitar al argentino a su propio país, a un museo en el que ya había estado anteriormente con muestras homenaje y participación en colectivas. Un tanto paradójico, el título de la exposición se justifica con que Paul Klee es un artista internacional con renombre indiscutido, más conocido en Argentina que el propio Xul entre el público general. Equiparar la obra del autor nacional con el extranjero aumentaba su prestigio e interés. Sea cual sea el motivo del nombre de la exhibición, tuvo el mismo resultado que la conmoción de la exposición previa y la necesidad de seguir explorándolo:

El descubrimiento de este paralelo tiene su raíz en la propia revalorización de Xul Solar que hizo el museo el año pasado, mostrando por primera vez una gran cantidad de sus pequeñas acuarelas. Desde entonces, puede decirse que Xul nació para mucha gente en la Argentina. (Xul y Klee: trayectorias paralelas; 1999).

Esto nos confirma una vez más que hasta finales de los años '90, Xul Solar seguía siendo un extranjero en su propia tierra, un desconocido para la mayoría del público no diletante del arte, y que sus “logros” comerciales estaban circunscriptos a tan sólo un círculo conocedor del ambiente artístico local.

Cambiando ahora a las muestras en el extranjero, vemos que de las 14 exhibiciones realizadas fuera de nuestro país en espacios no comerciales, destaca ante todo la ya mencionada muestra en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París en 1977. Posteriormente, Xul Solar ingresó en muestras colectivas dedicadas al Arte latinoamericano, por ejemplo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1992, es decir, como artista representante de la identidad artística de los países del cono Sur. En 1997 estuvo presente en la I Bienal del Mercosur en Porto Alegre⁸⁴, Brasil, donde se le concedió un homenaje y se tomó como logo del evento una figura de sol del artista. La siguiente exposición de importancia fue *Xul Solar. El sol herido* en el Palacio Episcopal de Málaga en 1998. Con un catálogo importante, la muestra contó con 38 acuarelas y 3 témperas en exhibición, fue una exhibición similar a la realizada en MNBA por la envergadura de su repercusión en los periódicos españoles, con ecos en Europa y en América.

Consta entonces que las obras de Xul Solar fueron vistas en muestras individuales en Buenos Aires principalmente en el MNBA; y sus obras se han presentado en muestras

⁸⁴ Poco tiempo antes, de julio a agosto de 1997, las obras de esta muestra habían estado expuestas en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires.

colectivas en distintos salones y espacios de Arte. La FPK-MXS fue una importante promotora de exposiciones, siendo ahí mismo un lugar de vital importancia, como veremos con detalle a continuación. A pesar de ser un artista argentino revalorizado, su presentación en museos de otras partes del país ha sido menor a su exposición en museos del exterior. El *boom* de los museos de la década 1990 fue impulsor de su actividad expositiva en el extranjero. Esto quizás nos hable del interés de colocar a Xul Solar como un grande entre los internacionales. El año 1998 es el punto de quiebre en la posición de Xul Solar dentro del mercado argentino de Arte y también de su proyección mundial. Presente en la institución de mayor renombre a nivel artístico nacional, estas dos muestras realizadas en el MNBA le adjudicaron a la producción del artista: 1) visibilidad pública y masiva, 2) legitimidad académica, 3) legitimidad artística, 4) potencialidad de mercado. En lo particular, la muestra comparativa con Paul Klee estableció una igualdad uno a uno con un artista de prestigio incuestionable a nivel internacional como lo es el pintor suizo.

Las obras puestas en circulación por Micaela Cadenas que llegaron a formar parte de colecciones privadas fueron entonces también un factor de legitimación y reposicionamiento de la obra de Xul Solar dentro del mercado argentino de arte. Al pertenecer a colecciones privadas y públicas, las obras demás obras en circulación, al pertenecer al mismo artista, aumentaron su cotización.

Instituciones oficiales: Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar

Los proyectos universalistas –o mejor dicho, “el” proyecto universalista- de Xul Solar incluyó el Pan Klub. La traducción del *neocriollo* corresponde a Club Universal, y sería un centro de reunión, estudios y prácticas dedicadas a la intelectualidad, las artes, la

espiritualidad y temas de interés de los concurrentes. Como se ha dicho, ya la misma vivienda del artista en la calle Laprida funcionaba de hecho como un espacio nuclear para actividades de distinto tipo. El Pan Klub queda registrado por primera vez en un cuaderno con fecha en 27 de noviembre de 1939, a las 12:25pm, y fue un proyecto compartido con Micaela Cadenas (López Anaya, J.; 2002. Pg.28). Xul Solar pensó en las actividades a realizar por la fundación, y asimismo en la identidad que aunaría dicho club. Se conservan numerosos bocetos de logos, estandartes y banderas en cuadernos, iconografía que también incluyó en muchas de sus obras. Experimentó más que nada con la bandera con los colores del arcoíris en sus diversas variantes, y predominaron siempre las tiras colores en franjas rectas horizontales: los siete colores del espectro visible de la luz, como símbolo de la capacidad humana de comprender el mundo y aprehender la sabiduría universal y llegar a la iluminación⁸⁵. El recuerdo de Ricardo Mosquera Eastman, amigo e integrante de la Asociación de Amigos de Xul Solar testificó:

Xul vivía obsesionado con la unidad latinoamericana. Había hecho una bandera para Latinoamérica. Está integrada por los colores del arco iris, pero ellos no están agrupados, son tiras sueltas, como si fueran un estandarte, y eso tendía a explicar la necesidad de que estas naciones, al mismo tiempo que concertadas, fueran también un todo orgánico. En ese sentido, Xul es un precursor de la unidad de nuestra América, como lo fue Yrigoyen, como lo fue Dellepiane. (Abós, A.; 2004. Pg. 215)

Durante la vida de Xul, el Pan Klub no fue finiquitado como institución tal como lo conocemos hoy en día. Micaela Cadenas siguió adelante con las ideas de su marido en 1986, acompañada de Natalio Povarché, ideando conjuntamente la Fundación y el Museo Xul Solar con el objetivo específico de promover y difundir la obra del artista y con el objetivo general de desarrollar y promocionar la cultura en un sentido amplio. Las obras de

⁸⁵ No es posible fechar las primeras banderas y estandartes, pero sí son un símbolo temprano y recurrente en su obra. Su significación más aceptada es la derivación taoísta del estandarte chino como emblema espiritual de unión entre lo terrenal y lo celeste, insignia de virtud y genio.

la colección particular de Micaela Cadenas legadas tras la muerte de Xul y vendidas en el mercado proporcionaron fondos para poner en marcha la realización del Pan Klub. El proyecto incluyó la modificación arquitectónica del edificio de la vivienda original. Las dependencias de la planta baja de Laprida 1212 y 1216 fueron pensadas para levantar el Museo Xul Solar y salas de la Fundación. Povarché recordó años más tarde cómo se organizaron para ello:

Vi que una fundación era lo único que nos permitiría conservar la titularidad de la obra que de otra manera, hubiera ido al Estado; y nosotros no queríamos ninguna incidencia oficial. Entonces, logro con mucho trabajo constituir la Fundación. Lita misma me propone la fórmula (Natalio Povarché, presidente; Micaela Cadenas, vice); como no había familia, nos encargamos de organizar la Comisión con la gente que ella tenía más cerca en sus sentimientos. Los objetivos eran dos: que la obra quedara en manos privadas; y, en la medida de lo posible, hacer el Museo Xul Solar. [...]

El Museo se construyó sin la ayuda de nadie: ni coleccionistas, ni donaciones, ni ninguna institución cultural que lo propiciara. Se fue haciendo con el dinero que Lita tenía guardado de todo el proceso de comercialización de la obra -del que ella no tocaba ni un centavo, porque decía que el dinero era de Xul, no de ella, y vivía de su jubilación-. Lita insistía en que no nos iba a alcanzar el tiempo ni el dinero. Yo le garantice que ese Museo se construiría. Y aquí estamos [...].⁸⁶ (Dellepiane, A. S.; s. f. Pg. 3).

El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Pablo Tomás Beitía, basado en el manejo de espacios de la obra de Xul Solar, pensando también en la recuperación y restauración de elementos decorativos y arquitectónicos originales del emplazamiento. En la parte superior del edificio, en Laprida 1214 se ha mantenido sin modificaciones la vivienda de Xul Solar y Micaela Cadenas, incluyendo la gran biblioteca del artista, colección de objetos, documentos y un pequeño taller. Lita falleció en 1988, y no logró ver la concreción del trabajo. Fue recién en mayo de 1993 cuando el Museo Xul Solar inauguró sus puertas al público general. El presidente fue Natalio Povarché hasta el año de su muerte en 2008⁸⁷.

⁸⁶ En cursiva en el original.

La Fundación y el Museo son las dos instituciones oficiales que trabajan con el patrimonio artístico del artista y su legado a la cultura argentina. Para cumplir sus objetivos, se realizan actividades de duración a largo, mediano o corto plazo, encabezadas por la Fundación y/o el Museo según las implicaciones. Desde la apertura de la FPK-MXS, se han realizado muchas exposiciones de obra y material en nuestro país y en el extranjero, con acuerdo especial para el préstamo de las piezas. Otras de las tareas han sido la presentación de exposiciones de temas específicos, publicación de catálogos y trabajos teóricos, recorridos especiales para escolares, asesoramiento académico, entre otras cosas. El Museo Xul Solar exhibe obra plástica y gráfica, esculturas, objetos, libros, documentos, proyecta videos explicativos y realiza visitas guiadas de manera permanente durante todo el año. La sala principal puede ser adaptada para presentaciones teatrales, danza y demás performances gracias al diseño espacial, set de luces y escenario desmontable. Por su parte, la Fundación Pan Klub se ocupa de la conservación del legado del artista, de su vivienda, realiza trabajos de investigación, es la única titular de los derechos de propiedad intelectual sobre la totalidad de la obra del artista y es la única habilitada a expedir certificados de autenticidad sobre ésta.

⁸⁷ El Pan Klub tomó forma legal en 1987 con Micaela Cadenas, Natalio Povarché, Carlos Caprotti, Marta Rastelli de Caprotti, Elena Montero Lacasa de Povarché, Juan José Beitía y Pablo Tomás Beitía (*Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*; 1998. Pg. 37) Actualmente, el consejo directivo de la Fundación Pan Klub- Museo Xul Solar está conformado por: presidente, Elena A. Montero Lacasa de Povarché; vicepresidente, Mariana Elena Povarché; secretario, Pablo Emilio Birger; prosecretario, Luis Felipe Noé; tesorero, Ignacio Luis Triolo; protesorerero, Teresa Tedin Uriburu; y vocales, Luciano Basile, Fernando Caprotti. El Museo Xul Solar funciona con: directora, Elena A. Montero Lacasa de Povarché; libros especiales y manuscritos, Patricia M. Artundo; comunicación y prensa, Teresa Tedin Uriburu; responsable de la casa de Xul Solar, Martha Rastelli de Caprotti; asistente de dirección, Nancy Schröter, intendencia, Ricardo Salinas; asistente, Pablo Villarino; recepción, Eugenia Micheletto (www.museoxulsolar.org.ar).

La casa-taller Li Tao de la pareja, en el Delta del Paraná, adquirida en 1954, se mantiene aún pero no ha sido adaptada para la apertura pública. La Fundación Pan Klub ha estado poniendo su interés en la conservación del que fuera el taller del artista en sus últimos años. En 2002 se hablaba de la proyección de un museo en esta locación (Celaya, C.; 2002), con diseño en manos nuevamente de Pablo Beitía, mas aún no se tienen mayores novedades al respecto.

La creación y el funcionamiento de la FPK–MXS afectaron y afectan al comportamiento mercado de Arte y sus agentes y también a la posición de Xul y su obra en el mismo. Como agente específico del campo, la FPK–MXS es una institución oficial de reconocimiento que forma e imparte conocimiento sobre la obra del artista. Es un hecho que son pocos los artistas que tienen un museo exclusivo dedicado a su vida y obra, y mucho menos un museo y una fundación propios. Esto confiere un prestigio y legitimidad indiscutibles sobre su patrimonio, independiente al valor artístico de la obra. La garantía de una institución oficial soporta la trayectoria póstuma de la obra y del autor que, a su vez según pasa el tiempo y se hacen más conocidos, alimentan el nombre de la institución. Al igual que sucede con museos y colecciones privadas – como el MALBA y la Colección Fortabat- las piezas pertenecientes al Museo Xul Solar se hallan mejor valuadas al formar parte de una colección única y de exhibición pública. Por otro lado, una colección ya formada reduce la cantidad de piezas en circulación del mercado, y la regla de oferta-demanda determina que a menor cantidad de oferta, mayor será el precio de la unidad demandada.

Asimismo, los trabajos académicos realizados desde la FPK–MXS y por personas relacionadas a la institución han elevado el interés teórico de los historiadores de Arte,

curadores y de la clientela potencial de la obra de Xul. Los trabajos de investigación y catalogación constantes mantienen en continuo movimiento la relación entre agentes nacionales e internacionales del campo del Arte. Hasta el 2001, la FPK ha hecho tres publicaciones⁸⁸, que junto con otros trabajos académicos ajenos a la institución, han influenciado en el mercado (Bendinger, C.; 2011). Según indican las ventas, la obra artística de Xul Solar se ha visto beneficiada por el aumento de valor de venta de las piezas en remates, el aumento de clientela interesada, el aumento de cantidad de piezas vendidas en subastas.

Se debe considerar entonces a la FPK-MXS como una de las dos instituciones que más ha impulsado la vida y obra del artista en el campo del arte argentino, siendo un factor determinante imprescindible en el reposicionamiento comercial de Xul Solar en el mercado porteño, en el mercado nacional y también en el mercado internacional. Desde la creación de la FPK-MXS, las tareas de promoción, estudio y divulgación, se han obtenido los siguientes resultados: 1) ha incrementado el interés sobre la obra del artista por el público general; 2) ha incrementado el interés sobre la obra del artista por el público especializado; 3) la conservación de documentación histórica en archivo ha facilitado y fomentado los trabajos académicos; 4) los trabajos de divulgación han hecho más accesible el significado de la obra; 5) la mera existencia de las instituciones (el museo como espacio físico de exhibición pública, y la fundación como centro de actividades) legitima el *status* del artista y su obra dentro del campo cultural y del mercado de arte.

⁸⁸ *Xul Solar* (1990). Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar; M. Lorenzo Alcalá (1999); *La utopía latinoamericana: Xul Solar, Matta y Lam*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar; Catálogo *La Biblioteca de Xul Solar* (Buenos Aires, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001) Buenos Aires: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Con texto de Patricia M. Artundo.

Críticas, publicaciones y escritos

Entre otros de los factores que han influido en la posición del artista y su obra dentro del mercado porteño de Arte se encuentran las publicaciones, trabajos académicos de investigación, divulgación, artículos periodísticos y catálogos de muestras. Es bien sabido que todos los trabajos escritos aportan un plus a la cotización de una obra de arte, escritos que van directo a una carpeta a modo de *currículum* de la obra y/o artista, contando positivamente cuanto más se escriba sobre una obra o un artista y cuanto más debate genere.

Para el caso de Xul Solar, mucho se ha escrito con respecto a su labor interdisciplinaria en varios países e idiomas. Destacan los estudios realizados en Lingüística, Musicología, Arquitectura y Esoterismo. Sobre su obra visual se han hecho publicaciones de todo tipo para públicos diversos. Pueden hallarse notas para público medio en periódicos y revistas generales; notas específicas; investigaciones, monografías y ensayos; tesis de grado, posgrado y maestría; libros con texto académico; libros introductorios para niños; y catálogos.

Durante las décadas de 1960 y 1970 circularon más que nada artículos referenciales al artista, testimonios u homenajes. Los trabajos de investigación académica comenzaron a ser más frecuentes a partir de la década de 1980, más que nada los relacionados a la Lingüística y Literatura, como son los trabajos de Naomi Lindstrom. Durante los años '90 aparecieron más trabajos relacionados a la Arquitectura y la concepción espacial dentro de la obra xulariana, por ejemplo con Rafael Cippolini. Y en los años posteriores, la teoría se

enriqueció con los aportes musicológicos de Cintia Cristiá. De manera creciente, los trabajos sobre la plástica han sido más numerosos desde los '60 hasta nuestros días, abordado por teóricos de peso dentro del campo del Arte, como Patricia Artundo, Héctor Mario Gradowczyk, Jorge López Anaya, Aldo Pellegrini, entre otros, y también de estudiantes universitarios e investigadores independientes.

Sin lugar a dudas, el libro que sacudió el ambiente fue *Alejandro Xul Solar* de M. H. Gradowczyk aparecido en 1994⁸⁹, libro de cabecera e indispensable en el abordaje al del artista. En este libro se hizo un profundo y minucioso estudio de la biografía, se incluyó análisis formal trabajo e interpretación de obra, cruces entre el contexto y la biografía del artista, testimonios, reproducción de textos y documentos, etcétera. El autor es especialista en Xul Solar, ha investigado, publicado artículos y es referente de otros estudiosos⁹⁰.

Los catálogos de las exposiciones de obra de Xul en museos, especialmente de las tres realizadas en el MNBA en 1998 (individual), 1999 (Paul Klee) y 2000 (Rudolf Steiner) y el de la muestra en Málaga de 1998 y en el Reina Sofía han sido también trampolines para el ámbito comercial.

Por último, diremos que la crítica periodística desde la muerte de Xul ha sido siempre positiva. Recordemos que en los primeros años de creación del artista, su postura vanguardista, la imposibilidad de etiquetarlo en una u otra corriente estética y su trabajo plástico al margen de una visibilidad permanente dentro el ambiente le jugaron en contra de una completa aceptación por parte de público, críticos y coleccionistas. Con los años, Xul

⁸⁹ El libro es: Gradowczyk, M. H. (1994); *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Alba-Fundación Bunge y Born.

⁹⁰ Fue parte de la mesa de corrección de la tesis de doctorado en Música y Musicología de Cintia Cristiá, por la Universidad de París-Sorbonne.

siguió siendo parcialmente comprendido, pero su posición como productor argentino se consagró y legitimó. La crítica de Arte se mostró desde entonces favorable a su producción y recibió con entusiasmo toda muestra individual y colectiva que incluyese su obra, aún si la mirada crítica en la mayoría de los casos no supo ir más allá de una lectura superficial sin interpretaciones y remarcando el lado “oscuro”, hermético, iniciático del artista.

Al hacer un paneo de los artículos periodísticos que registraron muestras de obra de Xul Solar, es posible ver la evolución en la crítica sobre éstas y del artista. Por cada exhibición individual a él dedicada en la GR, hubo al menos una nota crítica en los diarios locales anunciando el evento, y dejando un aporte positivo en la apreciación de la obra del artista. Esto ayudó, obviamente, a hacer de público conocimiento el trabajo artístico y la oportunidad de acceder a sus obras. En las notas de 1970, se menciona lo bien que hizo la GR al haber llevado la obra de Xul a París. En las notas de 1980, se rescató la gran obra del artista, y en las de 1990, el indiscutible valor de la producción de Xul Solar. De a poco, la “extravagancia” y lo llamativo de su esoterismo fue cambiando su lugar de artista desplazado a otro de rescatado, y precisamente se comenzó a valorar que hubiese mantenido un estilo independiente a las corrientes generales de la época, su carácter visionario, sus sistemas y lenguajes expresivos, su aparente hermetismo, su espíritu humano y su exuberante imaginación. En los extractos siguientes se ejemplifica lo anteriormente dicho:

Como resultados positivos [de la muestra realizada, en la que se incluyó obra de Xul solar] pueden separarse: una pintura argentina de visible calidad desde el punto de vista plástico [...]. De la experiencia surge, también, y en un sentido menos positivo, la certeza de que nuestra pintura no dio aún, a pesar de sus grandes artistas, un creador internacional⁹¹. (Svanascini, O.; 1971. Pg. 20)

⁹¹ La Fundación Lorenzutti organizó tres exposiciones, haciendo un paneo general de la pintura argentina en tres ejes: Panorama 1, artistas coetáneos al *martinfierrismo* pero no alineados a la

...extraordinario creador que en tantos planos de la inventiva dio muestras de su excepcional originalidad [...] capacidad de expresar un mundo imaginario en el que, dentro de un clima onírico, casi siempre teñido de un tenue humor, arriba a formulaciones de intensidad metafísica (Xul Solar; 1975)

La obra de Xul Solar dentro de la dimensión estrecha de sus formatos se abre al mundo infinito de lo imaginario, de la cara invisible de las cosas, del más allá del presente; descubre las arquitecturas construidas o naturales del “país lejano”. En ese mundo interior, por lo tanto tan cercano al corazón, no reina ningún desorden, ningún azar. Lo imprevisible se convierte en evidencia. Todo obedece a las leyes secretas particular del universo. (Obras de Xul Solar en Galería Rubbers; 1979, 17 de mayo).

Xul Solar es una espléndida isla solitaria en la cultura argentina. Una personalidad particularísima e irrepetible. [...] Eran increíbles sus conocimientos, no sólo en astrología, sino aún en egiptología, en matemáticas, en música. Todo lo comprendía y todo lo perdonaba. [...] Como pintor, sus acuarelas y témperas (rara vez pintó al óleo) tienen un admirable valor plástico en sí, pero, además, una significativa clave esotérica. (Benarós, L.; 1979, 19 de mayo).

Por cierto, Xul Solar no tiene ascendencia ni descendencia en nuestro arte. Señorea única su personalidad inconfundible (Xul Solar; 1979, 02 de junio).

Su pintura, a la acuarela y a la témpera, esconde, en verdad, un mensaje esotérico que califica y define su obra con carácter original y lo aparta del automatismo surrealista, pues ella no se parece más que a sí misma. (Brughetti, R.; 1980).

...más allá de su iconografía involucrada en la ola de esoterismo y ligada a sus simpatías iniciáticas que le facilitan un lirismo inédito y una extraña fantasía- utiliza con libertad los recursos plásticos del cubismo, las transparencias y juegos cromáticos del orfismo; pero no las acepta como estilos cristalizados [...] parece confiar en la renovación del hombre a través de la experiencia estética [...] Para Xul Solar, la obra de arte es promesa o proyecto anticipatorio de una armonía futura. (López Anaya, J.; 1990, julio)

Siempre parece haber algo nuevo para sorprendernos en la producción de Xul Solar [...] La plástica de Xul Solar (cada vez nos convencemos más de esto) es intelectual más allá de su impronta pictórica. (Diéguez Videla, A.; 1990))

Montes, escaleras, senderos que se bifurcan, lunas soles, serpientes, pájaros, flechas y barcas guiarán al espectador por un universo poblado de signos zodiacales, cabalísticos y mágicos. Astrólogo, inventor de lenguas y cosmogonías, Xul tenía el raro privilegio de convertir sus visiones en realidades sensibles y la pintura fue el medio ideal para desarrollar su máxima ambición: comunicar a los hombres. Tenía un extraño talento para el color. O acaso fue su magia la que abrió el prisma de la luz en la trama de sus pinturas. Sin embargo, el mundo hermético de sus signos le juega una mala pasada, sobre todo en

revista que “luchaban por un acento distinto para nuestra pintura, incluyendo a Xul Solar, E. Pettoruti, R. Soldi, L. E. Spilimbergo, y otros; Panorama 2, incluía varios momentos y movimientos, artistas del surrealismo a la abstracción, y poco conocidos, incluyendo a L. Barragaán, J. Batlle Planas, R. Aizenberg, entre otros; Panorama 3, artistas de la no-figuración, informalistas, nueva figuración y pintura objeto, incluyendo a A. Greco, S. Grilo, A. Hlito, C. López, R. Lozza, L. F. Noé, entre otros.

ese terreno tan ansiado de la comunicación. El suyo es arte para iniciados como lo son sus juegos y sus lenguas. (Battistozzi, A. M.; 1998; sábado 05 de septiembre).

La crítica periodística, como guía para el público conocedor, y sobre todo para el público general, no ha escatimado palabras para acompañar la revalorización de la obra de Xul Solar y de su figura como autor en la historia del arte de nuestro país, y también en su trayectoria en el extranjero.

Conclusiones parciales.

Es que en el arte no existen las presencias espontáneas, sino que se trabajan.

(Mauro Herlitzka)

En lo que va de 1980 al 2000, sólo cien piezas de Arte argentino han superado los US\$100 mil en ventas, y esto repartido en ciento cuatro artistas, lo que, comparado con datos de otros países, muestra que el mercado de arte argentino –y el mercado argentino de arte- no es importante ni se encuentra desarrollado en parámetros internacionales. Era aún a finales de 2001 entonces un espacio aún a regularizar, concientizar, incentivar y explotar.

La posición de Xul Solar dentro de este mercado argentino de Arte estaba también en desventaja, ya que al ser un artista polifacético, tenía –y tiene- un potencial comercial múltiple, a aprovechar de una u otra manera según el interés de cada cliente particular o de cada institución.

Reflexionando acerca de los años comprendidos entre 1963 y 2001, convendría hacer una modificación de la periodización a priori hecha sobre la trayectoria y posición comercial de Xul Solar en el mercado de arte porteño. Como vimos, durante su vida, y en lo

que nos importa aquí, desde la vuelta a la Argentina de Xul en 1924, su lugar dentro del mercado de arte fue poco privilegiado, ya que para él, la importancia de su producción no radicaba en el éxito de ventas de su obra, sino en la buena colocación de sus piezas en personas afines a su modo de ver el mundo y la comprensión del mensaje de todo su trabajo –plástico, lingüístico, espiritual, totalizador.

Esto cambió radicalmente cuando a partir de 1963 Micaela Cadenas manejó el legado de Xul. Junto a Natalio Povarché, amigo de la pareja y *marchand* del artista, se ocuparon de preservar, difundir y esclarecer la producción y vida de Xul. Hubo dos instituciones que se encargaron de promover y difundir su obra de manera activa y continua hasta el presente. Una fue, como se ha dicho, la GR; la otra, la FPK-MXS. Ambas han organizado muestras en Argentina, prestando obra y estableciendo contacto con instituciones y personas del campo del arte nacional e internacional para expandir el horizonte de alcance de la obra de Xul. Para ello, insertaron obra en el circuito comercial tradicional del mercado de Arte. Esto, en palabras de P. Bourdieu (1990), fue un ejercicio de violencia legítima de la autoridad, es decir, que ejercieron su fuerza como agentes del campo del arte para cambiar la posición de las obras y la figura de Xul Solar dentro del mercado argentino de Arte.

Es de notar que las dos instituciones oficiales sobre Xul Solar han estado desde su inicio dirigidas por una misma familia. La GR, como institución comercial, ha promovido muestras con fines de venta en nuestro país y en el extranjero. Por su parte, la FPK-MXS, instituciones culturales, han realizado tareas de promoción, estudio y divulgación educativa, cultural y artística sobre el artista y su obra. N. Povarché estuvo a la cabeza de una política activa de rescate, reposicionamiento, legitimación y revalorización de la

producción e Xul Solar. Tras la muerte del artista, lo hizo junto con su viuda Micaela Cadenas hasta 1988, año de su fallecimiento, y continuó con este trabajo hasta el 2008, año de su deceso. Quedaría por investigar, por fuera de este trabajo, las planificaciones independientes y en paralelo de las actividades realizadas por estas dos instituciones oficiales, y las diferencias entre el interés comercial y cultural hechas desde una misma dirección.

Cuando a fines de los '90 se juntó la obra de Xul junto a artistas argentinos contemporáneos le valió la doble posibilidad de insertarse en el mercado como artista de la Historia del Arte, o del presente del Arte, multiplicando sus oportunidades de venta.

La inclusión de obra de Xul Solar en museos de renombre nacional e internacional legitimó y revalorizó las piezas del autor. Durante la década de 1990 sobre todo, Xul Solar estuvo presente en toda exposición Arte latinoamericano de importancia. A continuación se muestra un cuadro con el resumen de las noventa y cinco exposiciones póstumas individuales y colectivas en espacios comerciales y no comerciales del ámbito nacional y extranjero en las que ha participado la obra de Xul Solar, muchas de las cuales han sido itinerantes y se han presentado en varias localidades de América y Europa:

1963-2001	Museos - Salones - Bienales - Otros		Galerías-Ferias	
	Individuales	Colectivas	Individuales	Colectivas
<i>Argentina</i>	11	24	18	16
Capital	7	23	18	16
Provincias	4	4	0	0
<i>Extranjer o</i>	7	12	4	2
Europa	4	1	2	1
América	3	6	2	1
Otros	0	0	0	0

<i>Total parcial</i>	18	36	22	18
Total	95			

-Tabla III -

Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre mayo de 1963 y diciembre de 2001

Fue recién en 1998 cuando se dio el gran salto en la trayectoria de Xul Solar, con la exposición realizada en el MNBA, repetido luego con la exhibición de 1999 en el mismo museo. Estas dos muestra cambiaron el rumbo comercial del artista, aumentando su conocimiento público, su “importancia” como artista nacional, que si bien este resultado fue mucho mayor al aumento de demanda en el mercado local, y la valuación de sus obras, tendría resultado directo en las ventas en los años siguientes, como veremos en el capítulo siguiente.

Es pertinente el comentario que hiciera Luis Felipe Noé (hoy miembro del consejo directivo de la FPK-MXS) en 1975, con motivo de la exposición de pinturas en la GR, al hablar del reconocimiento público de Xul Solar:

Algo extraño sucede en la Argentina respecto de la valoración de Xul. Cada exposición suya es una revelación, un descubrimiento. Pero cuando esta finaliza, pasa otra vez sino bien al olvido, al terreno de lo marginado. Xul Solar sorprende admirativamente, pero no se lo considera el más grande pintor argentino (que realmente lo es) sino que ni siquiera se lo ubica entre los mejores (Cuatro Devociones; 1975. Pg 3)

Esto se dio desde su fallecimiento, incluyendo la exhibición homenaje en el MNBA de 1963, para finalmente resarcirse en 1998 con su nueva muestra individual. Durante esos 30 años, la figura y la obra de Xul fueron sólo patrimonio de unos pocos conocedores: conocedores de presencia, y conocedores de su mensaje. El reiterado velo de esoterismo

con el que se lo recordaba fue también un manto que lo ocultó en la circulación comercial. Las actividades desarrolladas por las instituciones que trabajan con la producción del artista de manera oficial, una comercial -la GR- y las otras culturales -la FPK-MSX- han promovido, difundido e insertado su obra en el circuito artístico y en el mercado de Arte porteños. Sus tareas planificadas, a modo de política activa para el re-conocimiento, reposicionamiento, legitimación y circulación, han sido las principales causas de la creciente valoración -artística, cultural, económica e interdisciplinaria- de la obra de Xul Solar.

Uno de los hechos que nos da la pauta de la creciente importancia del artista dentro del mercado local es su inclusión en colecciones privadas de familias tradicionales de coleccionistas y de nuevos personajes en este medio, como lo son las colecciones de Fortabat, Costantini, Gruneissen y Blaquier

El acercamiento de otras disciplinas hacia la vida y obra de Xul Solar han colaborado en la difusión y consolidación de la figura del artista. Cuanto más se estudia y se escribe acerca de la obra de Xul Solar, se afianza su legitimidad como artista argentino y fortifica su presencia dentro del mercado.

Según todo lo visto hasta aquí y a partir de estos factores, convendría entonces revisar la cronología de la trayectoria de Xul Solar en el mercado argentino de arte y periodizar teniendo en cuenta los siguientes eventos:

- 1953: apertura de GR en Buenos Aires, dirigida por Natalio Povarché. Galería oficial. Único *marchand* que puede dar certificado de autenticidad sobre la obra.
- 1963: fallecimiento del artista. Exposición homenaje póstumo en el MNBA
- 1970: inicio actividad fuerte por parte de GR.
- 1988: fallecimiento de Micaela Cadenas.

- 1993: abre la FPK-MXS.
- 1998: Exposición *Xul Solar* en el MNBA
- 1999: Exposición *Paul Klee invita a Xul Solar* en el MNBA. Año récord en ventas argentinas de arte.

Veremos en el siguiente apartado lo que sucedió en la última década y elaboraremos luego una conclusión final.

2.4 Actualidad: Xul Solar y el mercado argentino de Arte entre 2002 y 2011

Contexto histórico. Reestructuración del mercado nacional e internacional de Arte. Generalidades

“No aconsejo a nadie comprar arte sólo guiado por el negocio. No es en este mercado en donde debe buscar invertir; debe recurrir a otro tipo de negocios. El arte hay que comprarlo nada más que guiado por el instinto y el gusto. Si eso luego pasa a ser rentable, será un premio a nuestra actitud.”

(Adrián Gualdoni Basualdo)

En esta sección continuaremos analizando la trayectoria de Xul Solar en el mercado de Arte en la ciudad de Buenos Aires a partir del año 2002 en adelante. Consideramos *a priori* esta fecha ya que es una fecha de inflexión en la economía argentina, debido a la crisis financiera y política que había eclosionado el año anterior durante el gobierno presidencial de F. de la Rúa. Si bien el año 2001 ya ha sido evaluado en el capítulo anterior, al ser un año bisagra, es incluido en algunos aspectos de este capítulo, explicitando la inclusión del año para la evaluación de datos cuantitativos según corresponda. Tendremos esto en cuenta para considerar la evolución de las ventas de Xul en la capital de nuestro país. El período se cierra en el 2011, año hasta el que se han recopilado datos de mercado.

La crisis del 2001 no fue algo inesperado, pero sí abrupto, que golpeó a la Argentina, desestabilizando todos los sectores del país. Desde el punto de vista macro-microeconómico, sucedió que en el período que va de 1998 al 2002, el PBI descendió hasta casi un 30%; el peso argentino se devaluó en relación al dólar estadounidense, y pasó de ser

moneda equivalente a cuadruplicarse en el valor de a compra-venta; por otro lado, la inflación superó el 40%; las tasas de desempleo y de pobreza llegaron a casi 24% y más del 57%, mientras que los salarios cayeron en un 23%, cifras realmente alarmantes. El punto clave de la crisis del 2001 fue el llamado Corralito, retención financiera gubernamental del dinero de particulares guardado en plazos fijos, cajas de ahorro y cuentas corriente sin previo aviso ni consentimiento. La imposibilidad de disponer del dinero propio por los particulares dio como resultado inmediato la pérdida de credibilidad y confianza de los particulares hacia los bancos y sistemas financieros tradicionales, requerimiento básico para el funcionamiento de una economía nacional contemporánea.

El corto gobierno de E. Duhalde (2002-2003) estabilizó el panorama, pero se considera en general como una prolongación de la crisis del 2001. Los gobiernos presidenciales de N. Kirchner (2003-2007) y C. Fernández (2007-2011; 2011) han bogado por una política nacionalista, re-nacionalización de empresas privatizadas la década anterior, con un fuerte foco en el desarrollo público y social. También han trabajado por el canje y cancelación de la deuda externa. Alineada con la política contestataria latinoamericana, la presidente C. Fernández es una figura polémica.

Durante los últimos diez años, la economía argentina ha pasado por distintos pisos, con beneficios y perjuicios que afectaron de diferente manera a cada área del sector productivo, bienes, servicios y del mercado, entre ellos el del Arte. Del segundo semestre del 2002 al segundo semestre del 2008 hubo un repunte a significativo respecto de los acontecimientos del primer año de la década debido a decisiones económicos para paliar la crisis y cambios de directiva general a nivel nacional por Arte del Estado. No obstante, nuestro país tiene una economía pendular que no es previsible, o que al menos no permite a

sectores privados y públicos, o a grandes y pequeños inversores hacer proyecciones a largo plazo de igual compromiso.

Como consecuencia de la crisis del 2001, los agentes del campo del Arte debieron adaptarse y cambiar sus relaciones y estrategias. Ante el desconcierto, los distintos participantes de la escena tuvieron la necesidad de juntarse con otros agentes para debatir y crear un frente común de acción para estabilizar el campo. Los productores artísticos comenzaron a realizar más obra relacionada al contexto político, económico y social, reflejando de manera directa el entorno y las voces de los distintos sectores de la comunidad. Hubo también una tendencia al trabajo por colectivos, agrupaciones nucleadas por temáticas de interés, metodología de trabajo o pertenencia a una identidad social, muchas veces barrial. En este sentido, la crisis del 2001 vino a reavivar prácticas del Arte, del Arte social, actuando desde la propia gente para la misma gente en producciones espontáneas, callejeras, que en principio no tuvieron intenciones de mercado. Con el tiempo, la recuperación de estas producciones y su registro histórico en video, audio, fotografía, se volvieron prácticas inclusivas para su comercialización dentro del mercado tradicional.

Las instituciones más ligadas a la Cultura, como museos, centros culturales y fundaciones proyectaron otro tipo de actividades de diversa índole, ampliando el espectro de posibilidades ofrecidas al público. Del 2002 en adelante se generaron nuevas colecciones públicas y privadas, siendo el 2004 fue el año con mayor número de inauguraciones de museos. El turismo fue uno de los sectores a explotar para promover el movimiento económico de un público en constante renovación.

Para estudiar el mercado de Arte en la actualidad, se debe trabajar con los datos de remates, ya que brindan datos cuantificables concretos, públicos y en registro (Léchenet, C.; 2008). Las ventas realizadas por fuera de las subastas por particulares o comercios podrían sumar un monto dos veces mayor a los volúmenes de venta de los remates. No obstante, son operaciones privadas, muchas veces en negro e imposibles de seguir (Pérez Bergliaffa, M.; 2007, 06 de octubre). En una situación de mercado ideal, los *marchands*, galeristas y artistas, establecen los precios de las obras en función a los valores conseguidos en las subastas, ya que allí se pone en acción la puja de la oferta y la demanda. Se establece un precio base para el comienzo de la subasta, y se calcula luego un precio estimativo final. El valor alcanzado al concretarse la operación es el que finalmente modifica la posición del artista y su obra dentro del mercado. En una subasta, las obras son vendidas al precio que el cliente está dispuesto a pagar por la pieza, de lo contrario, queda sin venderse. Todo aquel interesado en la adquisición de una obra de arte puede acercarse a una subasta; los catálogos tienen reglamentaciones igualan las condiciones de venta para todos los participantes del evento, y las piezas son dadas a conocer previamente por catálogos y/o exposiciones (Léchenet, C.; 2008).

Actualmente, los dos grandes grupos de personajes relacionados al coleccionismo de Arte en Buenos Aires son, por un lado, figuras que tienen trayectoria dentro del campo, ya sea por familia de coleccionistas, o por alguna actividad ligada a las Artes y la Cultura. Algunos nombres incluidos en el reducido grupo de grandes coleccionistas argentinos con años en el tema están Amalia Lacroze de Fortabat, Nelly Arrieta de Blaquier, y Jorge Helft (Pérez Bergliaffa, M.; 2007). Los coleccionistas más nuevos son el otro grupo, aparecidos a partir de los '90 son principalmente empresarios cultos, profesionales e inversores, que

pueden permitirse adquirir obras de arte como objetos de lujo o de especulación. Estos “nuevos” coleccionistas han optado por Arte argentino contemporáneo y mantienen relaciones con personalidades y centros de Arte contemporáneo internacionales. En muchos casos, la adquisición de obras de arte es un modo de definir su *status* dentro de la sociedad, del campo empresarial –nada nuevo (Carelli Lynch, G.; 2011, 27 de noviembre). Este fenómeno se ha dado fuera y dentro de nuestro país. En otros países, son nuevos ricos -o “multimillonarios”- gente joven que ha invertido en Wall Street y que no tiene reparo al momento de comprar obra en remates internacionales (Giudici, A.; 2005). En la Argentina, han sido más que nada personas ligadas a empresas, una clase media alta que ha amasado su fortuna en los negocios a lo largo de la década del ’90 que se ha dedicado a reunir obras de Arte moderno y contemporáneo, impulsando con ello a artistas vivos. Entre ellos se cuentan a Gustavo Bruzzone (juez), Eduardo Costantini, Juan Vergez y Mauro Herlitzka (empresarios), Juan Cambiaso (abogado) y a Ignacio Liprandi (financista) (Niebiekikwiat, N.; 2003).

En cuanto a los oferentes de Arte en el mercado porteño, encontramos a los agentes comerciales en sentido estricto, que trabajan dentro de este sector como mero modo de hacer dinero, trabajando con las piezas a modo de mercancía-mercadería. Hay quienes combinan el negocio del Arte junto con una pasión, estos agentes suelen ser coleccionistas ellos mismos, artistas o amantes del Arte que encuentran placer viendo pasar obra por sus manos. También hay particulares que, en posesión de una obra, necesitan efectivizar el valor de la misma en capital corriente. Podemos incluir aquí a los inversores, o a sucesores de obras y/o colecciones, e incluso a coleccionistas que desean renovar sus colecciones.

Están también los artistas mismos, o a los impulsores de autor, que colocan piezas en circulación dentro del mercado para dar a conocer un nombre.

En lo que hace específicamente al precio de las obras, podemos hablar de algunos puntos básicos pero no de una regla única de tasación. Los criterios de valuación de obras son los mismos para todos los casos, y los enumeraremos y detallaremos a continuación, pero debe entenderse que no es algo prescriptivo. Lo que hace que una obra sea más o menos valuada en sí misma o con respecto a otra sí tiene en cuenta todos estos criterios, pero la importancia que se le da a cada uno de ellos varía en cada caso, por lo que el precio final de la obra será, asimismo, otro. Se debe también ante todo diferenciar lo que es el valor monetario de lo que es el valor simbólico de una obra. El valor monetario es el precio al que se tasa una pieza de arte; es el monto de capital de cambio en moneda. Mientras que el valor simbólico es el respaldo conceptual que da importancia, legitimidad, exclusividad y/o poder a la pieza. El valor monetario suele aumentar cuanto mayor es el valor simbólico de la pieza de arte, pero el valor simbólico no puede tasarse, es invaluable y sólo es dado por el sentido abstracto adjudicado a cada obra. Para determinar el valor monetario de una obra primero y principal, importa quién ha sido su autor. Luego, se tiene en cuenta la autenticidad de la pieza; esto quiere decir que si la obra es original, será de mayor valuación monetaria, puesto que implica que ha sido ejecutado por el (o los) artista(s) de interés y no por un falsificador, imitador u otro que no sea de interés para los involucrados en la operación. A través de la Historia del Arte, muchas son las copias y falsificaciones que han circulado en el mercado legal y también en el mercado negro, al punto de que algunas de estas obras “no auténticas” han sido valoradas y valuadas tanto o más que sus originales por el *currículum* que han ido generando. Actualmente, es importante al

momento de comprar una obra que se extienda al cliente un *certificado de autenticidad* para garantizar su origen. La factura de la obra es también importante, sea que se considere la dificultad de la ejecución, la innovación que plantea la obra en la época, lo exótico de sus materiales, la calidad de la técnica y demás. En el caso de Xul Solar, se aprecia que él haya sido acuarelista, dada la complejidad que esto requiere, y que además haya sido uno muy bueno. Relacionado a la ejecución y materiales, se toma como factor de valuación la condición en la que se encuentra la obra al momento de tasarla. Que la obra esté intacta no es sinónimo de mayor precio, ya que muchas veces ocurre que una obra es valuada en precio más elevado si tiene marcas de vejez, lo que significa que es más antigua; o si tiene rastros que corroboren anécdotas extrañas en la historia de la obra. Otro elemento que afecta los precios de las obras es qué tan rara ésta es en relación a otras obras realizadas por el mismo artista; cuanto más extraña sea en su repertorio artístico, más codiciada será la pieza. Factor que influye en una cotización es la procedencia, esto es, el o los propietario(s) anteriores de la obra. También se tiene en cuenta la historia o *curriculum* de la obra, es decir, qué recorrido se conoce que ha tenido la obra desde su confección hasta la actualidad; cuanto más prestigioso haya(n) sido su(s) dueño(s) anterior(es), los museos o espacios de exhibición en los que se haya presentado y toda anécdota en la que esté la obra involucrada, más alta será su valuación. Hoy en día, las galerías de arte y los artistas se manejan –o deberían manejarse– con un sistema de catalogación y documentación en que se registran los movimientos de las obras. Es común que una pieza de una colección privada (o pública) sea pedida prestada para ser presentada en una muestra en otra institución del mismo o de otro país; esto debe quedar asentado en su *curriculum* para darle mayor prestigio, tal como ocurre con la formación y trayectoria laboral de las personas. Es también usual que una pieza aumente su valor monetario y simbólico si toma parte de algún

hecho inusual o –como sobrevivir a una catástrofe–, si se la incluye en otros relatos artísticos, si es perdida, robada, entre otras cosas.

Y no hay que olvidar que el precio dependerá también de los factores propios del mercado, tales como moda, oferta, demanda, cantidad, y demás, si bien el mercado de Arte no se rige con la lógica normal del mercado, muchas veces contradiciendo y desafiando las expectativas de los economistas tradicionales. Esto es a partir de las predicciones y hechos de los últimos 20 años en la economía internacional y nacional.

La exhibición, compra, venta, catalogación, y promoción de Arte a través de la red de Internet ha revolucionado las prácticas del mercado tradicional. Como identifica Sassen (2007), el proceso de *mundialización económica* se caracteriza por el fenómeno de la *hipermovilidad*, por comunicaciones a nivel mundial y por la neutralización de las distancias, todo lo cual es hoy en día posible gracias al avance tecnológico de telecomunicaciones y sistemas virtuales de trabajo. Las bases de datos cibernéticas han agilizado y expandido las posibilidades del mercado a horizontes que aún no conocemos. Existen ya muchas bases de datos de consulta sobre Arte y sobre mercado Arte, centros de venta, exposición y feria, como artprice.com, o Art.sy, Mei Moses Art Index, Art Net, Vip Art Fair, 1stdibs.com o Art Genoma dentro de marco internacional, LatinArte.com⁹² dentro de las propuestas latinoamericanas, o RedGalería o Artenlared-Argentina para nuestro país.

⁹² Este proyecto ganó el concurso Net.2000 (2000) con un premio por un millón de pesos. La propuesta era crear un portal web de exhibición y ventas de arte latinoamericano. En el concurso hubo 400 postulaciones, 260 registradas, y 10 finalistas. Es interesante notar que el premio fue otorgado a dos áreas del mercado en auge: los portales de venta por Internet, y al mercado de arte (latinoamericano). El concurso fue organizado por Grupo Clarín, PRIMA, Ciudad Internet, Bank Boston, Agulla & Baccetti, IBM Argentina, Marval, O'Farrell y Mairal, Mc Kinsey & Company, Revista Mercado y Spencer Stuart.

A todo esto se suman las redes sociales que precisamente entretejan información de crítica, opinión, y ponen en relación puntos distantes de agentes del campo virtual.

En los años noventa, el mercado del Arte comenzó a subir y hubo más inversiones en Arte para salvar el capital financiero. Hoy, el Arte “está de moda” y es un subterfugio no sólo para los inversores individuales, sino también para las grandes empresas y multinacionales:

El mercado del arte funciona como un muro de contención contra inflaciones, crisis, quiebra de valores industriales, guerras, estafas y robos. A su alrededor crecen las agencias culturales, financieras y de seguros, los gobiernos locales y nacionales y también la mayor parte de los delitos de evasión fiscal. (Léchenet, C.; 2008. Pg 3)

A nivel internacional, en el 2008 se calculó que el volumen de ventas en Arte aumentó un 300% (Ramallo, R.; 2008). A nivel nacional, a pesar del panorama tan desfavorable para la economía argentina de comienzos de década, desde el 2002, sin embargo, sucedió algo muy interesante. Es que el mercado de Arte argentino, si bien afectado por la crisis, tuvo consecuencias de mucho menor tenor que en otros sectores, y se sostuvo como espacio de inversión de capitales. Las obras de arte se convirtieron para muchas personas en objetos donde resguardar los capitales que no podían-querían ser depositados en los bancos. Las obras de arte, como bienes muebles, dieron la ventaja de ser de un relativo fácil acceso, con un amplio rango de valores según conveniencia de los clientes, con posibilidades de recuperación del dinero invertido tras una venta y con la expectativa de ganar intereses con el transcurso del tiempo. Si bien el Arte como inversión ya existía en nuestro país con anterioridad al 2002, a partir de esta fecha aumentaron los casos de inversionistas que eligieron este sector del mercado para hacer sus apuestas, independientemente del gusto, conocimiento o interés por el Arte, práctica que sigue

vigente en nuestros días. Estos inversionistas ya no son coleccionistas, diletantes o *amateurs* de las Artes, sino profesionales, comerciantes o familias que eligen conservar su dinero por fuera del sistema de finanzas bancario. En palabras de Bourdieu, sería entonces una nueva posición del agente inversionista de arte en el campo del mercado artístico argentino.

Las instituciones estatales y privadas que han decidido crear un departamento dedicado al Arte o invertir en actividades relacionadas han ganado en prestigio y en agilidad comercial general. Entidades bancarias como el Banco Itaú o el Banco Ciudad han comenzado a crear colecciones particulares. Algunos de sus mecanismos son los concursos con premio obra adquisición, o bien exposiciones regulares, becas a artistas y proyectos como también la organización de subastas. Compañías privadas de diversos rubros también ofrecen becas, espacios de exposición y múltiples tipos de apoyo para la producción, difusión de obras y artistas, entre ellas Telefónica, OSDE o Bunge & Born.

Desde la década pasada, una de las estrategias de algunos coleccionistas, especialmente los de que provienen de una trayectoria empresarial, ha sido la de abrir sus colecciones al público, como es el caso de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (inaugurado en 2008), a través de museos privados, como el MALBA de Eduardo Costantini (inaugurado en 2001), o de fundaciones, como la Fundación Federico Jorge Klemm (inaugurado este en 1995). Con ello, sus obras se revalorizan, ya que las obras pertenecientes a museos elevan el precio y el *status* de la obra, y al tiempo reduce el gasto implícito en una colección. Esto no sólo favorece al propietario por la pieza misma, sino que permite explotar su patrimonio realizando actividades a través de la institución (Naishat, S.; 2004).

El mismo Estado promueve también la inversión de capitales en Arte o la promoción de actividades artísticas –con y sin finalidad comercial- por parte de las empresas para ayudar, promocionar e incentivar todo el campo del Arte. Un ejemplo es la Ley de Mecenazgo, sancionada en 2008 en la Ciudad de Buenos Aires⁹³, que promueve la contribución financiera por parte de individuos o empresas inscriptas en Ingresos Brutos hacia distintos tipos de actividades culturales a realizarse en la capital del país. En consecuencia, se agilizan los agentes de este campo, aparecen nuevos y más productores, colocando nuevas obras en circulación. El mercado cuenta así con más oferta.

Tema aparte son las ferias comerciales de Arte, como ArteBA, que han sido grandes promotoras de la cultura artística comercial. La obra de arte dentro del mercado se presta a múltiples dimensiones de consumo. El objeto de Arte puede ser consumido comprándose, o consumiendo el evento de Arte. El visitante de estas ferias paga por una entrada –algo innecesario en una galería tradicional- que le permite recorrer el lugar, socializar, conocer agentes y producciones jóvenes y del extranjero, etcétera. Las ferias de ArteBa mueven alrededor del 40%-60% del capital total de ventas anual de las galerías participantes de la ciudad de Buenos Aires. En cada nueva edición, se generan nuevas propuestas y expectativas para hacer crecer esta oportunidad insoslayable. Las galerías abonan para tener un *stand* dentro de las ferias más de US\$100 por metro cuadrado, costo que vale la pena pagar para ser representados ante más de 75 mil visitantes por edición (Pérez Bergliaffa, M.; 2004, mayo). La presencia de una galería dentro de estas ferias no es sólo positiva para sus ingresos, sino que es además un modo de hacer contactos, de promocionar y de tener legitimidad en el medio. En la edición de ArteBA del 2006 hubo 157 invitados extranjeros,

⁹³ Decreto 886/2.007, donde se reglamenta la ley N° 2.264.

67 galerías (50 nacionales y 17 extranjeras). A pesar de ser una feria de Arte Contemporáneo, las galerías muestran también obra de trastienda, y ha sido posible ver muros dedicados exclusivamente a la obra de Quinquela Martín, Pettoruti, Berni o Xul Solar. En ArteBa y en otras ferias se realizan sorteos, se otorgan premios adquisición, premios de promoción para artistas jóvenes o adquisiciones para donación. Es una manera de mover el mercado. La mayoría de las veces, solventado por instituciones privadas, tal es el caso del Premio Petrobras y Premio Coca Cola Light. Hay compra de obra por premio o adquisición que se lleva la obra afuera del país. También se realizan actividades teóricas y de debate acerca de temas contemporáneos.

La demanda de obra nacional desde entes extranjeros también estuvo y está presente como pedidos de piezas para muestras de museos. Los préstamos de obra de colecciones nacionales particulares y nacionales para exhibiciones en el exterior hacen publicidad al Arte argentino ha hecho que clientes foráneos se interesen por las obras en el mercado nacional. Hasta el 2008 aproximadamente, los préstamos de obra al extranjero no habrían parecido tener una gran influencia en los resultados finales de las ventas, lo cual cambió en el 2009, notable en las subastas y remates.

Hasta el año 2011, las reglamentaciones para la exportación de obra hacia el extranjero eran dificultosas y restringían las posibilidades de venta de obra argentina hacia el exterior. Aún así, entre el 2005 y el 2009 las ventas de Arte argentino a clientes del exterior había ido en aumento. El 2008, por ejemplo, movilizó unas 19.955 obras en salida definitiva, y 3.964 temporalmente, la mayoría de ellas debido a operaciones por feria de arte. Pero esta buena racha comenzaría de allí en más a declinar (Casanovas, L.; 2009).

Es por eso también que un cambio de importancia en el mercado de Arte local se dio ese año con la nueva resolución 28/2011 en registro de operaciones determinadas por la Unidad de Información Financiera (UIF), por la cual se estableció que las ventas por montos mayores a los \$50.000 implicarían una investigación sobre el comprador, a fin de mantener un mercado transparente. La resolución aplicó para ventas entre privados institucionales –galerías, *marchands*, casas de antigüedades, joyerías-. Dado que el mercado de Arte tomó un rol definitivo en grandes inversiones y opción alternativa para el capital, el Grupo de Acción Financiera Internacional (GAFI)⁹⁴ intentó de esta manera evitar lavados de dinero, fraude, operaciones encubiertas y otro tipo de desvíos. Hecha la ley, hecha la trampa, es posible esquivar la resolución al no aplicar ésta para transacciones entre particulares.

Mercado de arte: Remates y subastas. Generalidades

Las subastas de Arte en Buenos Aires son hoy uno de los espacios del mercado de gran privilegio, en cuanto a cantidad de obra vendida y montos manejados. Los remates ponen en circulación piezas de colección legitimadas preexistentes, dinamizando la base sobre la cual actúa la práctica del mercado. Las subastas –tanto nacionales como internacionales- ofrecen lotes según temática o estilo, a veces ofrecen colecciones enteras, como ya hemos visto con la biblioteca de O. Gironde. En la Argentina el centro de las subastas está en Buenos Aires. La mayor convocatoria la tienen los lotes de Arte argentino, incluyendo piezas de platería, muebles o afines. En el contexto internacional, el centro de

⁹⁴ Organismo que establece y vela por el normal cumplimiento de normas internacionales de mercado sobre empresas y Estados.

subastas es hoy por hoy Nueva York, liderado por las casas Christie's y Sotheby's⁹⁵. El lote destacado hasta ahora ha sido el Impresionismo, acompañado de lotes de Arte moderno, contemporáneo, y el cada día más privilegiado Arte latinoamericano⁹⁶. Los artistas argentinos consagrados en subastas internacionales son E. Pettoruti, A. Berni, R. Aizenberg, B. Quinquela Martín, y otros contemporáneos como J. Le Parc, Tomasello, M. Boto, E. Iommi y Cánova, que vienen compartiendo el espacio de venta junto a artistas de renombre internacional indiscutido como F. Kahlo (1907-1954), F. Botero (1932), J. Torres-García, D. Rivera (1886-1957), R. Tamayo (1899-1991), P. Figari, W. Lam (1902-1982), R. Matta (1912-2002) y C. Portinari (1903-1962). Con suerte, en años próximos se harán lotes según escuelas nacionales, favoreciendo la producción artística y el mercado de cada país de la región de América Central y América del Sur. En los últimos años, el auge de artistas Oriente y la demanda de obra por clientes de esos países está cambiando el panorama, y habrá que esperar a los próximos años a ver qué sucede en el marco global, teniendo como experiencia previa la aparición de los inversores japoneses en los '70.

El Arte es hoy un *mana* contagioso de valor simbólico –con la mística y reverencia que esto implica. Así, el campo del Arte y su mercado crecen y se fortalecen, enraizados en

⁹⁵ Continuó la concentración de actividad financiera globalizada y digital, en una red de ciudades del norte, fenómeno iniciado en el período anterior (Sassen, S.; 2007). En 2005 se consolidaba en el marco internacional la injerencia de compradores asiáticos, con mayor presencia de China, que se estimó que para el 2012 sería el país con mayor peso en el mercado de Arte. A tal punto fue este un nuevo punto neurálgico del mercado internacional, que en noviembre de 2005 se realizó la primera subasta de arte de la casa Christie's con sede en Pekín, Los otros centros de importancia continuaron siendo Nueva York, seguido por Londres y París. Las tareas de producción, reproducción, gestión y mantenimiento de los sistemas de producción y mercado financiero mundiales tienden más y más a concentrarse en unas pocas ciudades globales (Sassen, S.; 2007).

⁹⁶ En un principio se trabajaba con arte mexicano. Actualmente, el Arte latinoamericano abarca piezas de Arte colonial a contemporáneo, con artistas consagrados, artistas vivos, emergentes y también fotografía.

los principios de la alta burguesía en los que tuvo su origen aquí en la capital de Argentina. Aparecen nuevas galerías de arte, en especial galerías que mezclan Arte y diseño, o galerías jóvenes con nuevos intereses y estrategias. Se han abierto asimismo nuevas casas de remate y subastas, y también se cuentan más museos y espacios de exposición y circulación. El mercado argentino de Arte se encuentra en crecimiento sobre las bases de actividades tradicionales de galerías, pero más que nada con subastas y remates. En lo que concierne a ventas de remates, el especialista Mario Gilardoni calcula que el volumen anual ronda los US\$20 millones, cantidad nada desestimable. Si se incluyesen los volúmenes de ventas particulares, el monto ascendería a US\$30 millones, si bien no es posible conocer esta cifra con exactitud (Samela, G.; 2011). El mercado de Arte ha tenido que ir agiornándose en los modos de trabajar internacional, globalizado y con demanda nacional y extranjera específicas. Las ferias de Arte son encuentros muy fructíferos para el mercado nacional. En ArteBA, feria anual, las galerías participantes realizan un 60% de las ventas anuales (Samela, G.; 2011), mientras que el 40% restante se distribuye según las exposiciones organizadas o interés de los particulares.

Los períodos de mayor actividad suelen ser los de meses de mayo y noviembre, los que marcan los puntos de inflexión de los resultados generales de las ventas. Para el mercado nacional e internacional, las ventas más importantes se realizan durante el último trimestre, acompañadas por el cierre del panorama económico internacional de cada año. La agenda de remates en Buenos Aires organiza alrededor de 25 a 35 subastas por semestre. Es afectada asimismo por eventos fijos del año, principalmente por ocasiones de gran afluencia de agentes nacionales e internacionales como la feria ArteBA, que se realiza durante el segundo trimestre, y las subastas de las casas internacionales de Sotheby's y

Christie's, especialmente de los meses de mayo y noviembre. Otros factores, como los recesos de invierno y verano, también afectan al mercado porteño. La creciente demanda de Arte en nuestra ciudad ha llevado a anticipar y planificar agendas durante el primer trimestre del año.

En la actualidad, la actividad comercial artística en Buenos Aires está bastante organizada. Se realizan subastas y remates periódicos en la ciudad, con publicación de fechas, catálogos e información relacionada. Hay datos que son de dominio público, disponibles en la Revista Trastienda –versión en papel y portal web-, dirigida por Mario Gilardoni, también administrado desde Roldán, Subastas de Arte. Hay otros centros de información sobre mercado de Arte, como el portal estimarte.com. En general, este tipo de información está destinada a coleccionistas, inversores o todo agente que le interese conocer los precios recientes y referenciales para de compra y venta. Aún así, es un mercado poco transparente en algunas operaciones, con causa y consecuencias en los mismos agentes que lo componen. En las jornadas de debate sobre el rol de las galerías organizado por Jacques Martínez en 2011, se pudieron discutir asuntos relacionados a las prácticas de mercado argentino actual, y hubo varios reclamos por parte de galeristas, artistas y clientes al respecto. Ya en noviembre de 2009, escribía Gualdoni Basualdo que: “Sincerar precios, acallar aspiraciones desmedidas, transparentar operaciones y dimensionar la oferta en orden al real tamaño de la demanda” era necesario para mantener el bote del mercado nacional de Arte a flote en la tempestad de la crisis económica internacional y el péndulo macroeconómico argentino.

Como la transparencia del mercado y sus prácticas han jugado distintas estrategias, es difícil hacer una lectura completa de esta actividad. El rendimiento del mercado depende

tanto de la demanda como de la oferta. Los agentes interventores en la oferta son los operadores, expertos y tasadores, quienes se ocupan de filtrar las obras que ingresan a los remates y subastas, determinando autoría, originalidad, y valores base de mercado. Esto condiciona las temporadas de venta, las modas, el gusto y las demandas⁹⁷. Hasta ahora, parece ser que la demanda ha sido mayor que la oferta, especialmente en cuanto a calidad de las piezas salidas a plaza. En términos generales, el problema del mercado argentino en subastas porteñas ha sido la sobreoferta de obra de poca calidad ante el público demandante. Gualdoni Basualdo ha hecho notar esto por varios años en sus artículos en *La Nación* y en *Argentina News* de la revista *Arte al Día*, alegando que los poseedores de obras no quieren poner en venta las piezas más jugosas y que el abanico de ofertas es restringido en autores, puesto que no se ha ofrecido Arte contemporáneo local, u otras disciplinas como el grabado, la fotografía, la gráfica y diseño, o artistas jóvenes. Este desfasaje entre lo ofertado y lo demandado recién fue equilibrado, según su crítico, en los últimos dos años. Otro problema estructural que ha hecho notar hasta el 2010 fue la falta de un organismo unificador de agentes de remates para regularizar las actividades de las subastas.

El gran salto se había dado en 1999, con un volumen de ventas de 12,37 millones de dólares, seguido por una baja de mitad de volumen de ventas dos años después, debida a la crisis económica argentina. Al año siguiente, el índice continuó bajando, pero a partir de entonces comenzó a subir notablemente. Dos factores influyeron en esta “burbuja de mercado” (Samela, G., 2007; y también Gualdoni Basualdo, A.) en el campo artístico: la

⁹⁷ En las notas de Gualdoni Basualdo en *Argentina News* de la revista *Arte al Día* de estos años, se hace hincapié en que los operadores no han estado cumpliendo debidamente su función, por lo que hay sobreoferta, mala calidad de obra, causando problemas estructurales dentro del mercado y bajando el rendimiento potencial del mercado argentino del arte.

injerencia proactiva de instituciones y sectores privados inversores en la producción y promoción de actividad artística, y la aparición de dos nuevos clientes: uno nacional, inversor de su capital en obras de arte, del cual ya hemos hablado, y otro extranjero. El comprador de obra de Arte extranjero, si bien siempre existió, ha tenido mayor participación durante la última década con el despunte del Arte latinoamericano en el circuito internacional. El cliente extranjero se acercó al mercado nacional como fuente primaria para acceso a obra latinoamericana de siglo XX, y el Arte argentino ha sido uno de los más beneficiados.

Las subastas de Arte argentino en nuestro país y en el exterior durante la década han tenido altas y bajas no sostenidas. Recordemos que el año 2000 había tenido un rendimiento inferior al de 1999, y tenía expectativas de superación para el año 2001, a pesar del “riesgo país” y los pronósticos nacionales. El mercado de Arte tuvo buenos resultados llevando incluso a afirmar a que el “riesgo arte” no existía, puesto que la oferta de obras importantes concluían con operaciones de venta más que satisfactorias (Basualdo Gualdoni, A.; 2001, 22 de julio). A pesar de la decepción de un balance final menor al de años anteriores, el Arte se convirtió en una opción compartida por muchos inversores, por tratarse de un “bien durable” con valor en alza (Carini, P.; 2002)

El año 2002 comenzó con una nueva estrategia del mercado para salvar las posibilidades de venta: la pesificación de los valores de las obras. Hasta entonces las operaciones se realizaban en base al dólar estadounidense. No obstante las predicciones de baja de entre 30% y 40% para la cotización de Arte argentino, los remates se realizaron durante el 2002 de modo similar hasta el de entonces, con precios similares a la valuación en dólar, como la obra *Candombe* de P. Figari, con una base de ARG\$70.000. El año 2002

cerró con un total de ventas de US\$8,1 millones entre subastas de Buenos Aires y Nueva York, es decir, un volumen final mayor al año anterior. El rendimiento durante el 2003 también dio un saldo final en crecimiento. En términos generales el mercado argentino en subastas nacionales se encontraba en una especie de burbuja respecto a la economía y finanzas nacionales⁹⁸. Esto no era paralelo en el mercado internacional, donde las obras argentinas ofertadas en las tarimas de Nueva York quedaban en precios base y muchas veces volvían sin comprador, incluso obras prometedoras como *Juanito bañándose en la laguna* (1961) de A. Berni con base en US\$320.000

El 2004 fue un año de repuntes, con un total de volumen de ventas en Buenos Aires y Nueva York de US\$12 millones y se lograron ventas como la de F. Fader de *Atardecer otoñal* (1923) en US\$240.000. Ante ello, el 2005 fue propuesto como un año para apostar a la reconstrucción del mercado de subastas. Salieron importantes obras del Arte argentino con buenos precios finales⁹⁹. Había mucho dinero en circulación en el mercado buscando dónde ser colocado. En 2006 se vendió obra de Arte argentino por un total de US\$13,5 millones, lo que representó un alza de 24% respecto del 2005. Particularmente, ocurrió que

⁹⁸ Durante la última temporada, la **efectividad de los remates fue del 90 por ciento**, mientras que tres años atrás se vendía sólo el 30 por ciento de la oferta, afirmó a **Clarín** Álvaro Castagnino, presidente de la Asociación Argentina de Galerías de Arte y organizador de la feria de arte *Expo Trastiendas*. [...] Y si bien entre remates y galerías el mercado mueve apenas **30 millones de pesos anuales** —los números reales del sector son en realidad poco visibles—, de seguir la tendencia, el arte argentino **podría cobrar un valor internacional [...]**. Aclara el mismo artículo más adelante: La galerista Orly Benzacar advirtió por su parte que conviene relativizar la euforia del arte, ya que el entusiasmo en las tarimas de remate "se debe a la gran oportunidad de comprar barato en postdevaluación". Pero hay una falacia en todo ello, aseguró: "La de creer que el costo en el remate es menor al de la galería. La buena obra hay pagarla bien, siempre y en cualquier parte". (Niebieskikwiat, N.; 2003). En negrita en el original.

⁹⁹ Arroyo subastó entre marzo y mayo de 2005 pinturas, acuarelas y dibujos de venta segura en nuestro mercado, por ejemplo se vendieron las obras de J. Pallière (1923-1887) *Tropa de carretas* en US\$140.000, *Escena criolla* en US\$45.000, y *Guardia Nacional* con base en US\$60.000. De E. Essex Vidal (1791-1861) se vendió *Brazilian Jungle* en US\$ 35.000, *Estrellas de la casa*, *Carro aguatero en Buenos Aires* con base en US\$30.000 y *Lecheritos* en US\$20.000. De J. M. Rugendas (1802-1858) un *Personajes y animales* en US\$10.000.

durante este año la clase media recuperó cierto nivel adquisitivo que les dio acceso a obras de valor medio sin nivel de colección. El 2006 fue además un éxito de ventas en el mercado internacional, que alcanzó más del doble del año anterior. La venta de Arte latinoamericano en las subastas de las dos casas internacionales de mayor peso, superó las cifras récord conseguidas doce años antes y sobrepasó las ventas del año anterior.

El 2007 fue un año récord en ventas y de cambios, a pesar de no haber estado a la par de las grandes ventas y montos internacionales¹⁰⁰. Se dio el caso de 14 obras cuyo precio final de venta superó los US\$100 mil. Sólo en Buenos Aires se llegó a un total de US\$15,7 millones por obra argentina, a lo que deben sumarse US\$5,8 millones vendidos en Nueva York, haciendo un total de US\$21,5 millones. Ya a mitad de año del 2007, se habían alcanzado los mejores precios de venta en mercado de subasta internacional en Nueva York. Obras muy interesantes habían salido a la plaza, y más compradores extranjeros se habían hecho presentes en el mercado local. Apareció además el “derecho a seguimiento”, conjunto de normas por las cuales asegurar a un autor y sus sucesores un porcentaje de las ventas realizadas sobre una obra hasta 70 años después de la muerte del autor¹⁰¹. Ese año también aparecieron en el sector de la demanda del mercado internacional los *hedge funds*. Éstos eran un grupo de inversionistas de alto nivel gestionados profesionalmente. Los que podían vislumbrar más allá de la bonanza en el mercado del Arte, entreveían una situación pasajera en tanto crecimiento, que en algún momento habría de estallar. El mercado de Arte

¹⁰⁰ En 2007, el volumen total de ventas fue de US\$67.000 millones. Las principales ciudades en tema de mercado de arte se repartieron el 79% del total: en Nueva York se vendió un total de US\$30.800 millones; en Londres, US\$18.100 millones; en París, US\$3.250 millones (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, mayo).

¹⁰¹ Nos hace ver Basualdo Gualdoni (2007, marzo) que esto, en principio laudable para el patrimonio del artista, en nuestro país puede tener defectos, como las ventas en negro, la mala administración, etcétera.

global se autoalimentaba y crecía como “burbuja”¹⁰², en parte porque los compradores-inversores en Arte eran nuevos coleccionistas provenientes de sectores financieros –no industrial, como lo era tradicionalmente- donde lo interesante es apostar en negocios de alto riesgo.

La situación se prolongó hasta el 2008, cuando finalmente estalló la presión en Estados Unidos, causando la entrada de capital asiático en el mercado. El mercado de Arte se vio afectado luego de la segunda mitad del año y actuó nuevamente como refugio de inversión a nivel global. Nueva York se irguió como referente inapelable del mercado internacional, y debió modificar algunas prácticas y porcentuales impositivos. Nuestro país no estuvo exento de la influencia de estos cambios estructurales y prácticas, aplicadas paulatinamente para acomodarse al contexto.

En líneas generales, la actividad de mercado porteña en Arte comenzó baja pero repuntó en el segundo trimestre, a pesar de oferta mediocre. En Buenos Aires, se vendió obran en un volumen final de US\$14,1 millones en subastas con obra de Arte argentino, más de un punto por debajo del año anterior. El Arte argentino se lució en las tarimas neoyorquinas en comparación con otros años, en donde se vendieron 111 de los 167 lotes ofrecidos, sumando un total de US\$34,4 millones, repartidos en alrededor de 50 artistas, entre ellos Xul Solar. La nota del año fue para *Sol de mañana* de E. Pettoruti, vendido en US\$302.670 en Martín Saráchaga, y para *El Cantor* del mismo autor, vendida en Christie’s en US\$782.500, superándose a sí mismo en otro récord de ese mismo año. Con números

¹⁰² Según los entendidos en economía, las causas eran: capital concentrado en pocas manos; excedente de dinero por un crecimiento generalizado de la economía mundial, que veía en el mercado de arte un lugar de inversión; nuevos coleccionistas de países orientales, rusos e indios, con comportamiento no occidental en inversiones; y pocas oferta de interés. (Pérez Bergliaffa, M.; 2007, 06 de octubre).

pequeños para el mercado mundial, pero de importancia para el local, el 2008 concluyó positivamente.

En 2009, los mercados de arte internacional y local debieron ajustarse ala nueva situación. El año computó un volumen total de ventas en mercado de arte de US\$48.000¹⁰³, es decir, US\$19.000 menos que dos años antes. Ese año cerró con un monto final de US\$13,5 millones por más de cuatro mil obras. Hubo precios altos en las operaciones, pero más que nada por la oferta de obras de maestros de la plástica nacional. La obra más cara del año en subastas locales fue *Fin de invierno* de F. Fader, vendida en US\$105.375. Según reiteradas notas de Gualdoni Basualdo en la revista *Arte al Día*, el principal problema del mercado porteño del momento era, más que un problema de capital o financiero, la falta de oferta acorde a una demanda real, problema estructural arrastrado por años.

Fue recién hacia el 2010 que el mercado comenzó a ganar estabilidad. El repunte fue dado por la dispersión de la colección de Luis García Lawson, heredada por su hijo Fernando García Balcarce, fallecido en 2009. La colección abarcaba una gran cantidad de obras de Arte argentino del siglo XIX y siglo XX¹⁰⁴. Se realizaron ventas por unas cinco mil obras, representando un monto de US\$12,4 millones locales, y US\$17,6 junto a ventas del exterior, es decir, récord en la trayectoria del mercado argentino. La apuesta se hizo en la fotografía y en el Arte contemporáneo, como opción a la oferta restringida de obra nacional. El valor más alto de obra argentina vendida en Buenos Aires fue *Hombre y mujer*

¹⁰³ En 2009, las principales ciudades en materia de mercado movilizaron el 75% de las ventas, con US\$17.300 millones en Nueva York, US\$12.900 millones en Londres y US\$5.800 millones en París. (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, mayo).

¹⁰⁴ Con obra de E. E. Vidal, J. L. Palliere, C. Pellegrini, miniaturas de García del Molino (1813-1899) y de J. P. Goulu (1786-1853). También se vendió fina mueblería antigua, tapices, platería y demás objetos del pasado argentino.

de L. Badii (1916-2001) en US\$280.250; y en Nueva York fue obtenido por J. Le Parc con *Seuil de perception*, vendida en US\$506.500. A partir de estos número y con expectativas elevadas, se organizaron remates anticipados a las fechas anuales regulares, con una oferta más interesante que lo habitual (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, enero). El mercado de Arte local parecía sonreír nuevamente, por lo que los oferentes sacaron piezas de mayor interés, dispuestos a ir por más.

El año siguiente, último a considerar en el periodo aquí trabajado por nosotros, continuó sintiendo la repercusión de la crisis internacional iniciada tres años antes, pero manejó números imprevistos y de ruptura respecto a los años anteriores. Este repunte también se vio en el mercado de arte internacional, donde la clave del cambio fue reajuste estratégico en la oferta a partir del 2009, donde se puede identificar: 1) menor número de lotes, 2) obras de venta segura, y 3) valores mínimos y máximos. Buenos Aires también adoptó medidas similares. Tal como venía sucediendo desde 2008, Buenos Aires debió adaptarse a nuevas necesidades en la práctica del mercado. La distribución porcentual por ventas en las casa de subasta ha sido por lo general de un 30% de lo alcanzado por el martillero por comisión de 10% sobre el comprador y 20% al vendedor, sumado a un IVA de operación, de un 20% aproximado. Naón fue la primera casa en modificar los porcentajes de venta en remates, adjudicando la comisión del comprador a un 15% + IVA y bajando en relación directa la comisión sobre los vendedores (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, abril).

El monto final por operaciones en subastas locales en 2010 fue US\$21,2 millones, repartido en cinco mil piezas a lo largo de 200 subastas. En Nueva York se vendieron 115 obras nacionales por un total de US\$4,5 millones. Los autores “clásicos” del Arte argentino

siempre beneficiados continúan siendo en la actualidad Pettoruti, Lacámara, Figari, Quinquela Martín y Fader, y entre los productores consagrados vivos, Macció, Uriburu, Le Parc, Iommi y Suárez. Además, en Buenos Aires y en Norteamérica han comenzado a verse obras de artistas contemporáneos jóvenes, como N. Costantino (1964). En el panorama latinoamericano, el país con mejor rendimiento del 2010 fue Brasil.

A pesar de las exigencias de los agentes de mercado local por un funcionamiento limpio en las operaciones, en 2007 hubo varias ventas de obras promocionadas en subasta que se concretaron fuera de la tarima. Ante esto Gualdoni Basualdo (2007, junio) hizo un llamado de atención y reconoció que, siendo una práctica frecuente, debería ser la excepción -cuando no debería en realidad ocurrir en absoluto. La implementación de la normativa de la UIF tuvo que ver con este tipo de operaciones en 2011.

Con la comercialización de obra al extranjero, en lo que va del siglo XXI, muchas piezas de Arte argentino llevadas a subastas de Estados Unidos fueron compradas por argentinos, en ocasiones incluso para traerlas nuevamente a tarimas de nuestro país. Es así que la demanda real de Arte nacional en el exterior ha quedado desdibujada. Aquí se puede apreciar tanto un interés de los compradores por determinadas obras, como también una estrategia de venta del mismo mercado argentino y sus agentes para posicionar nuestro Arte en el extranjero y aparentar una demanda internacional inexistente. Durante esta última década, sobre todo en los años recientes, la relación oferta-demanda ha estado deformada por las especulaciones de los comerciantes. A principios y mediados del 2009, la burbuja del mercado argentino de Arte ya había mostrado sus límites, pero aún así seguía rindiendo frutos, en ocasiones con precios más altos de lo que el valor artístico e histórico de la obra ameritaba para los especialistas (Gualdoni Basualdo, A.; 2010, enero). Es decir, que se fue

creando un nuevo margen de especulación y demanda en relación obra-calidad-precio. Se ha demandado más de lo que se ofrece: en el juego de la oferta y la demanda, los comerciantes no han olvidado estrategias de venta y han aprovechado la creciente demanda para hacer el mejor provecho posible. La influencia del sistema comercial por subasta es tal que está ganando preeminencia por sobre las ventas tradicionales en galerías¹⁰⁵.

Xul Solar y las casas argentinas de subasta

Es interesante ver con detenimiento el listado de obras presentadas en lotes durante este período (Ver Anexo III), ya que se han concretado operaciones de subasta por piezas clave y también otras de menor importancia en la producción de Xul Solar dentro de un variado rango de precios. En Buenos Aires entre 2002 y mediados de 2011, las casas de remate que han comercializado obra de Xul Solar son Arroyo, que ha vendido doce obras, seguido por Martín Saráchaga que ha vendido dos obras, y luego Banco Ciudad, Roldán y Naón con una obra cada uno. Los tres precios mayores corresponden a ventas de la casa

¹⁰⁵ Thierry de Duve, curador belga, ha declarado: *Creo que el mercado tiene un poder enorme y que, de hecho, manipula el gusto de la gente. Veo una evolución en el mercado que proviene de la concentración de capital, empresas chicas están siendo eliminadas tanto como las grandes. [...] Las reglas del mercado están cambiando [...] el nuevo sistema es el sistema de las casas de remate. Hoy en día tienen más poder que las galerías.* (Fiel, C.; 2008, diciembre). Este creciente “poder” de los remates de arte también alcanza a la capital argentina. Junto a la aparición de nuevo público, los remates de arte y antigüedades tienen un exceso de demanda. Gualdoni Basualdo ha hecho la siguiente crítica: *Programar subastas "ómnibus" que se resuelven en cinco o seis extensas jornadas es, por lo menos, una falta de consideración al público. Mencionar que la mayor parte de las casas carece de instalaciones medianamente funcionales y cómodas podría parecer una crítica excesiva, pero nadie podrá sostener que no es una pura y contundente verdad. Al multiplicarse hasta niveles que sobrepasan la real dimensión de este mercado, las subastas de arte han perdido incluso ese toque de glamour que antaño las convertía en sucesos sociales. "Imaginación" es un concepto deficitario en este ámbito. [...] Cualquier intento basado en un mínimo de seriedad será mejor que ver pasivamente como languidece un mercado que ha dado buenas pruebas de solidez ante las circunstancias críticas que, por recientes y memorables, no es del caso mencionar.* (2006, noviembre).

Arroyo: *Sin título* (1954) en US\$98.679, otra obra intitulada de 1924 vendida en US\$97.321, y la tercera es *Gonfa 18* (1923) (Imagen 23) vendida en US\$94.019¹⁰⁶. En el plano internacional, Christie's Nueva York ha vendido ocho obras, Christie's París una obra, y Sotheby's Nueva York ha vendido tres obras, y los tres mayores precios han sido *Ciuda hochi* (1939) (Imagen 32) en US\$86.500 en Christie's Nueva York, una *Grafía* (1958) en US\$78.000 y su *Composición surrealista* (1923) en US\$77.675, estas dos últimas venas realizadas por Sotheby's Nueva York. A continuación nos detendremos con mayor detalle en algunas de las ventas nacionales e internacionales para ilustrar el recorrido del artista dentro del mercado de subastas porteño.

El 2002 registró una sola venta en la plaza local. La subasta de septiembre de la casa Arroyo anunció la obra *La Tormenta* (1950) (Imagen 20), a la par de otros artistas consagrados como P. Figari, F. Fader y A. Berni, con oportunidades de llegar nuevamente a precios de excelencia. La venta concluyó en US\$24.662. La otra obra vendida ese año fue la ya mencionada *Composición surrealista* (1923) vendida en Nueva York en US\$77.675.

En 2003 hubo también una sola venta por subasta en Buenos Aires, hecha a través del a casa Arroyo, *Vuelo* (1919) en US\$19.129, hasta ahora, la pieza vendida al menor valor de este período. En Nueva York se vendieron dos obras en valores inferiores a los US\$50.000.

En mayo de 2004 Xul Solar alcanzó su mejor venta por subasta, con una obra sin título de 1952, vendida a través de Arroyo con un precio final de US\$98.679, que lo

¹⁰⁶ La primera es una témpera sobre papel, medidas 100x33cm, vendida en mayo de 2004. La segunda es una acuarela sobre papel, medidas 24x20cm, vendida en junio de 2007. La tercera es una acuarela sobre papel, medidas 19x25cm, vendida en mayo de 2007.

incluyó entre las diez pinturas más caras del año. Christie's París sumó unos US\$47.800 en el mes de junio y en septiembre de ese año, una *Grafía* de 1958 se vendió en US\$78.000 en remate de Sotheby's de Nueva York. Esta obra se encuentra entre las cinco mejor vendidas del artista, no obstante, es un monto por debajo de lo esperado para un artista latinoamericano de renombre en el mercado global. En el mismo mes, Arroyo operó asimismo la venta de otra pieza que no alcanzó los US\$30.000, contrariamente a lo que podría haberse esperado tras un éxito nacional e internacional.

En octubre de 2005 se subastó la obra *Lu Diabo Mui* (1962) en Martín Saráchaga por un precio estimado entre ARG\$100.000-140.000, que fue finalmente vendida en US\$125.000, equivalente a US\$48.318. La obra fue adquirida por un coleccionista local. Para tomar un dato comparativo, vemos que la pieza con estimación de venta más alta había sido también una acuarela, la *Carga de caballería entrerriana* de L. Pallière, considerada entre ARG\$170.000-220.000. Es decir, que la obra de Xul Solar no estuvo lejana al precio estimado de una obra de artista "clásico" argentino trabajando su misma técnica. Por otro lado, ese año se había vendido en Christie's de Nueva York la obra *Mago* (1923), estimada en US\$50.000-60.000, con un precio final de US\$57.600, y *Árbol de vida* (1953) con un precio apenas superior a los US\$30.000.

El año 2006 parece no haber tenido ventas de obra de Xul Solar en el mercado de subastas local. Se registró una *grafía* de 1968 en Nueva York en US\$24.000, la segunda obra vendida a menor precio del período que analizamos.

El año 2007 fue un año próspero y de buenos resultados, acorde al desempeño general del mercado de Arte local, con la fuerte presencia de obra de Xul Solar y un total de

seis ventas. En la subasta de Arroyo del martes 29 de mayo, se presentaron cuatro piezas: *Gonfa 18* (1923), *Troncos* (1926), ambas con una base de ARG\$200.000, y las grafías *Tris lar paxi ta for todo bo homo* (1960) (Imagen 25) y *Si iu nede viu lu diabo mirese nen sur iu self* (1962) (Imagen 22), con una base inferior. Las dos primeras obras generaron debates y conflicto ya que N. Povarché, único certificante garantizado de su obra, y por entonces aún presidente de la FPK-MXS y director de la GR, dijo que éstas no pertenecían a la producción del artista. Un día antes del evento, Povarché había hecho notar su opinión ante la rematadora. Resultó que *Troncos* poseía un certificado de autenticidad expedido por el propio Povarché, ante lo cual reconoció su error, y que *Gonfa 18* tenía otro firmado por integrantes de la Asociación Argentina de Galerías de Arte en 1995. El antiguo amigo y *marchand* de Xul Solar insistió sobre la falsedad de atribución de *Gonfa 18*, alegando que la paleta de colores no le era propia y que la palabra *gonfa* no pertenecía al *neocriollo*. Por esta misma razón fue consultada a su vez P. Artundo y coincidió que no había referencia histórica a la obra en documentos de archivo de la FPK-MXS. Aún así, la subasta se llevó a cabo normalmente y las cuatro obras fueron vendidas¹⁰⁷.

Al mes siguiente, también en Arroyo, se subastó una acuarela sobre papel sin título de 1924 (Imagen 26). Al margen de sus pequeñas dimensiones, la obra fue estimada en ARG\$200 mil, y finalmente alcanzó el segundo puesto de las obras mejor vendidas de Xul, con ARG\$270 mil, equivalentes a US\$97.321. El último mes del año también fue prometedor. En Martín Saráchaga se presentaron dos obras. Una de ellas, *Árbol de la Vida*

¹⁰⁷ *Gonfa 18* alcanzó los ARG\$291.400, equivalente a US\$94.019. *Troncos* se vendió en ARG\$224.000, equivalente a US\$72.322. *Tris lar paxi ta for todo bo homo* fue adquirida en ARG\$140.000, equivalente a US\$45.201. Y la otra grafía se vendió en ARG\$112.000, equivalente a US\$36.161. Toda la situación generó diferentes opiniones acerca de lo sucedido (Gualdoni Basualdo, A.; 2007, junio).

astroológico (1954), logró concretar operación por US\$62.776. Diferente ocurrió con *Metrópolis* (1942), témpera presentada en exposición con un precio estimado en ARG\$170.000-250.000, esto es US\$60.000-70.000, pero que parece no haber sido vendida en operación de tarima tradicional¹⁰⁸. En el año se había vendido un ícono en la historia visual de la ciudad, la *Vista de Buenos Aires* de R. Adams (1791-1835) en US\$224.200. Se había presentado también la obra de A. Seguí *Rincón del atelier* estimada en ARG\$100.00-150.000, *Farfalla* de E. Pettoruti estimada en ARG\$80.000-130.000. Puede decirse que a pesar de las controversias, fue un año muy positivo para la trayectoria del artista, con precios altos y medios.

En abril de 2008, la Casa Martín Saráchaga registró la venta de *Internacional* (1923) (Imagen 21), acuarela de pequeñas dimensiones que logró llegar a los US\$72.865. En esa misma ocasión, Pettoruti conseguía su cuarta mejor venta hasta el momento, con *Soleil du matin* vendida en US\$302.670¹⁰⁹. Otras tres ventas se hicieron en el año -dos de ellas en Buenos Aires, la otra en Nueva York- ninguna de las cuales logró alcanzar los US\$40.000.

En noviembre de 2009 la casa Arroyo concretó al venta de *Drama teatri* (1931) por un precio final de US\$70.000. Esto es en el octavo lugar dentro de las diez obras mejor vendidas del artista, y en el quinto lugar de las cinco obras de mayor precio de ese año. Fue

¹⁰⁸ De ser vendida, esta obra no figura en los registros de cedidos por Decker (2011), ni aparece en los artículos periodísticos posteriores de mercado de arte.

¹⁰⁹ La venta de la obra de Xul Solar no está registrada en los datos suministrados por Decker (2011), pero sí aparece en una nota de A. Gualdoni Basualdo (2008, mayo). La venta de la obra de Pettoruti figura en ambos lugares.

superado sólo por dos grandes artistas de la pintura nacional¹¹⁰. La casa Christie's consiguió el noveno lugar de las diez obras mejor vendidas de Xul, con *Ofrenda* (1920), en US\$64.900, partiendo de una base de US\$60.000.

En septiembre del año siguiente, la composición plástica basada en la carta astrológica de de L. Z. D. Galtier, acuarela original, firmada y fechada en 1961 (Imagen 28), se vendió en US\$44.952 a través del Banco Ciudad. La pieza había salido con una base de US\$70.000 y estimación de ARG\$70.000-90.000, estando dentro de las piezas más caras ofrecidas en esa oportunidad, más incluso que un *Paisaje Soleado* de C. Bernaldo de Quirós, en ARG\$50.000, una *Niña con sombrero* de Soldi en ARG\$45.000, u otras obras de Soldi, Lacámara, Guttero, Berni o Buttler de no más de ARG\$40.000. El 2010 fue también un año fuerte, que cerró con otras tres ventas internacionales de alto valor. A principios de ese año, ya se había rematado *Ciuda hochi* (1939) en Nueva York, posicionando a la obra en el cuarto lugar de las obras más caras del artista, con US\$86.500. En esa ocasión, los lotes de artistas argentinos mejor vendidos habían estado encabezados por Pettoruti, Kuitka y Aizenberg, quedando la obra de Xul en un quinto lugar¹¹¹.

A septiembre de 2011, se vendieron dos obras de Xul Solar en subastas locales. En julio, la casa Naón subastó una obra sin título del año 1959 -que ya había sido vendida previamente en abril de 1989 por la ex casa Posadas-, con un precio final de US\$42.534, un

¹¹⁰ En orden de mayor a menor precio: *Fin de invierno* de Fader, en US\$105.375; *El estanque* de Fader, en US\$103.130; *Filomena Galván* de Berni, en US\$77.350 y *Mañana serenita* de Fader en US\$72.865.

¹¹¹ En orden de mayor a menor precio: *Forze centripete* de Pettoruti, en US\$146.500; dos obras sin título de Kuitca en US\$104.500 y US\$92.500; y *Torre* de Aizenberg en US\$86.500.

poco por debajo de los US\$50.000 estimados. Un mes más tarde, Roldán ofertó *Rokiban nel país fusko* (1935) (Imagen 29), que encontró comprador en US\$36.432.

Haciendo un repaso general de estas ventas, podemos ver que los precios base de las obras han variado a lo largo de los años, iniciando algunas obras en menos de unos magros US\$20.000 hasta superar los US\$80.000. Respecto de la variación del precio final de las obras por sobre el inicial, no hay una tendencia única, sino que depende del caso. Un ejemplo de precio final mucho mayor es el de *Carta natal de Lisandro Z. D. Galtier* (1961), subastado por el Banco Ciudad en septiembre de 2010 con un precio base de US\$17.722 pero finalmente vendida en US\$44.952, es decir, más del doble de la tasación inicial. O la obra *Troncos* (1946) (Imagen 24), vendida por Arroyo en mayo de 2007 con una base de US\$29.032, concretando la operación por la suma de US\$72.322, nuevamente, más del doble. Insistimos que esto es muy significativo para el caso de Xul Solar, si bien puede no aplicarse para otros artistas nacionales. La mayoría de las veces, la variación del precio final respecto del precio base no ha sido tan grande, como ocurrió con la obra *El uno en dos* (1920) (Imagen 27) subastada por Arroyo en marzo de 2008 partiendo de los US\$38.000 hasta llegar a US\$38.777¹¹², o con *Si iu nede viu lu diabo mirese nen sur iu self* (1962) subastada por la misma casa en marzo de 2007, con una base en US\$24.194 y operación final en US\$36.161.

Obras hoy valoradas cultural, artística y económicamente, son las mismas que años antes, en tiempos de vida del artista, no conseguían comprador o “guardián”. En noviembre de 2011 la obra *Sol herido* (ca.1920) (Imagen 34), fue subastada por Sotheby’s Argentina

¹¹² La obra *El uno en dos* (1920) ha sido ofertada en tres ocasiones por Arroyo. Una en diciembre de 2007, con precio base en US\$38.000, aparentemente sin ventas. La segunda ocasión es la mencionada. La tercera vez ha sido en septiembre de 2008, con precio base en US\$28.000.

en US\$18.750. Esta misma obra o una muy similar¹¹³ fue la que expusiera el artista en Milán en su primera muestra conjunta de 1920, ocasión que terminó sin ninguna venta registrada.

Otros casos han sido los de una misma obra presentados en lote dos –o más- veces con poco tiempo de diferencia, como sucedió con una obra sin título de 1959, ofrecida por Naón en agosto de 2010 con una base de US\$50.000, y luego nuevamente por la misma casa en julio de 2011, con una base menor, de US\$35.000. Fue finalmente vendida en esta oportunidad a un precio final de US\$42.534. La obra *El uno en dos* (1920) se presentó tres veces en las tarimas de Arroyo, en diciembre de 2007 en US\$38.000, marzo de 2008 en US\$34.921¹¹⁴ y septiembre de 2008 en US\$28.000. Dentro del mercado de subastas de arte internacional ha ocurrido muchas veces que obra de Xul Solar sea presentada en plaza pero que no haya conseguido comprador. Otros casos que podemos encontrar son las obras presentadas en subastas argentinas y luego en el extranjero. La obra *Paraíso* (1922) fue ofrecida por Arroyo en abril de 2008 con base en US\$44.000, pero finalmente vendida en Christie's Nueva York en septiembre de 2010, partiendo de una base de US\$30.000 –más baja que el año anterior- pero finalizando la venta en dos veces su estimación, US\$60.000.

No es posible establecer un criterio único que explique las variaciones de precio base, la mayor o menor variación de un precio inicial y final, o la concreción de una u otra venta dentro del mercado. Como vemos, en las medidas y técnica de las obras son casi las

¹¹³ La obra subastada en 2011 lleva la es un gouache, medidas 15,2x20,9cm, fechado en 1922; que tiene la firma “Xul” en la esquina inferior izquierda, y se lee “Sol herido” en la parte superior izquierda. Hay otra versión montada sobre cartón, sin inscripciones sobre la imagen pero que por fuera en el marco se lee “The wounded sun. Le soleil blessé. Schulz-Solari” (Imagen 35).

¹¹⁴ Esta venta está registrada con precio final en US\$38.777

mismas. La única justificación de estas revalorizaciones hay que buscarlas en las razones generales que han hecho revalorizar la obra del artista según hemos estado viendo, en los casos en que el precio ha aumentado – período, tema, gusto del comprador, inversión, etcétera. Pero como hemos visto, hay veces que las obras no se han vendido.

A pesar de la amplia producción del artista son pocas las veces que aparecen obras de Xul Solar a remate, no llegando a las cinco piezas anuales entre los lotes porteños e internacionales. Del total de obras, la mitad son operaciones concretadas en nuestra ciudad. Esto nos habla del perfil de clientela que se interesa por su obra y del potencial que tiene este artista. Un caso excepcional fue el año 2007, que hubo mayor cantidad de oferta y se vendieron en total seis obras, todas ellas en Buenos Aires (Ver Anexo III).

Para enmarcar la posición de nuestro artista en la actualidad porteña, podemos tomar de referencia la suma de ventas en Buenos Aires y comparar los datos con los de otros pintores. Tomaremos para ello a E. Pettoruti, ya que los amigos comenzaron sus carreras en condiciones similares y, por decisión propia, continuaron sus vidas por trayectos diferentes. Consideraremos también a A. Berni, ya que su obra se ha consagrado como ícono de la Historia del Arte argentino y ha sido estrella del campo cultural y de mercado de los últimos veinte años. Luego a B. Quinquela Martín, por ser un artista de mucho prestigio en el mercado argentino de arte y proyección internacional. Y los otros dos artistas a comparar son L. E. Spilimbergo y V. Cúnsolo (1898-1937), por ser dos personalidades indiscutidas en la Historia del Arte argentino nacidas hacia la misma época que Xul Solar cuyas presencias en el mercado son menos estelares que la de los anteriores. Spilimbergo ha tenido mucha mayor presencia y reivindicación en el mercado que Cúnsolo.

<i>Artista</i>	<i>Volumen total de ventas en US\$</i>	<i>Total de obras vendidas</i>	<i>Valor promedio de obra en US\$¹¹⁵</i>	<i>Obra más cara</i>	<i>Obra más barata</i>
<i>Xul Solar</i>	896.850	17	52.755,88	98.679	19.129
<i>E. Pettoruti</i>	1.739.784	55	31.632,44	302.670	3.333
<i>B. Quinquela Martín</i>	3.898.110	182	21.418,19	78.470	3.026
<i>A. Berni</i>	2.490.786	113	22.042,35	128.915	8.082
<i>V. Cúnsolo</i>	215.739	11	19.612,64	45.140	5.829
<i>L. E. Spilimbergo</i>	795.354	57	13.953,58	102.011	3.587

-Tabla IV-

Valores comparativos de artistas argentinos en el mercado argentino de Arte

Xul Solar, entonces, ha vendido en el período analizado, unas 17 obras en el mercado de subastas porteño, por un valor total de US\$896.850, que hace a un promedio de US\$52.755 por obra. Considerado de esta manera, Xul es, de los artistas comparados, el que mejor cotiza por obra en promedio de lo vendido hasta el momento. B. Quinquela Martín, monstruo del mercado de Arte local por la cantidad de obra vendida y el volumen total conseguido tiene, no obstante un promedio menor de valor de obra menor, y su obra más cara en el mercado porteño ha obtenido un precio inferior al de Xul Solar. En cuanto a Pettoruti, que ha vendido un volumen final de casi el doble en dólares, cotiza sus obras en un promedio también inferior al de Xul. Podríamos agrupar a Spilimbergo y a Cúnsolo en un grupo con obras promedio inferiores a los veinte mil dólares, y a los otros tres en obras promedio en un rango de los veinte a cuarenta mil dólares. Si observamos el valor de la

¹¹⁵ Redondeo a dos decimales.

obra más barata de todos estos artistas, vemos que Xul Solar ha conseguido quedarse en las dos cifras, mientras que los demás, venden por mucho menos de diez mil sus piezas. Eso podemos explicarlo viendo las dimensiones, técnica y período de las obras llevadas a remate. Xul Solar manejó siempre una técnica similar y dimensiones pequeñas, mientras que los lotes de obra de los demás artistas han incluido óleos de grandes dimensiones, acuarelas, bocetos u otras piezas, es decir, más variedad en los lotes.

Lo mismo haremos ahora con los valores de ventas en subastas de Buenos Aires y Nueva York alcanzada por Quinquela Martín, Berni y Pettoruti. Consideraremos para la comparación a estos tres artistas, ya que ellos han tenido presencia en el mercado internacional, no así Cúnsolo y Spilimbergo que, según los registros, parecen no haber vendido obra en subastas extranjeras (Ver Anexo III).

<i>Artista</i>	<i>Volumen total de ventas en US\$</i>	<i>Total de obras vendidas</i>	<i>Valor promedio de obra en US\$¹¹⁶</i>	<i>Obra más cara en el mercado internacional</i>	<i>Obra más cara en el mercado nacional</i>	<i>Obra más barata en el mercado internacional</i>	<i>Obra más barata en el mercado nacional</i>
<i>Xul Solar</i>	1.593.225	30	53.107,5	78.000	98.679	24.000	19.129
<i>E. Pettoruti</i>	5.324.791	75	70.997,21	782.500	302.670	10.625	3.333
<i>B. Quinquela Martín</i>	5.081.309	199	25.534,21	421.0000	78.470	14.012	3.026
<i>A. Berni</i>	33.329.186	122	273.190,05	241.000	128.915	8.812	8.082

-Tabla V -
Valores comparativos de artistas argentinos en el mercado internacional de Arte

¹¹⁶ Redondeo a dos decimales.

Vemos que E. Pettoruti, cuyo inicio de carrera fuera similar al de Xul, vendió en el mismo período de tiempo unas 75 veces en subastas por un total de US\$5.324.791, haciendo un promedio de US\$70.997,21 por obra, siendo el monto más alto alcanzado los US\$782.500 en el mercado internacional, y US\$302.670 en el mercado nacional; mientras que el precio más bajo ha sido de US\$3.333 en el mercado nacional. Pettoruti es el que lleva el récord de la obra más cara vendida en el exterior. Por otro lado, A. Berni, con las ventas conseguidas en el exterior se convierte en un artista en alza y de gran cotización. Él ha vendido en 122 ocasiones sus obras por un total de volumen de ventas de US\$33.329.186, a un promedio de US\$273.190,05 por obra; alcanzando la pieza más cara los US\$241.000 en el mercado internacional. Quinquela Martín, con un volumen de venta final similar al de Pettoruti, vende, no obstante, sus obras en un valor promedio muy inferior al de los demás.

Dentro de todo este panorama de economía y mercado nacional de Arte, Xul Solar es un artista cuyas obras han estado en boca de comerciantes y clientes, con precios récord, exposiciones y demanda a la orden del día. Xul Solar también es revelación de escena para el mercado internacional. Del 2002 al 2011, ha vendido 30 obras en subastas nacionales e internacionales por un volumen total de US\$1.593.225, que vendría a ser un promedio de US\$53.107,5 por obra. De este total, 17 ventas se han concretado a través de centros de Arte de Buenos Aires, en un volumen total de ventas de US\$896.850, que representan el 56,30%; mientras que las otras 13 ventas se han hecho a través de las casas internacionales de subasta Sotheby's (sucursal nueva York) y Christie's (Nueva York y una venta en París), con un volumen de ventas de US\$696.375, que significan un 43,70% del total. Si se comparan los valores finales de venta alcanzados por sus obras en las subastas nacionales

con los alcanzados en las subastas internacionales, los números van bastante a la par. Habría que evaluar aquí la nacionalidad de los compradores de obra y el destino de las obras de estas ventas, para poder hacer un mapeo más completo del origen y destino de la demanda de obra de Xul Solar, pero esto escapa este trabajo. En cuanto a los precios máximos y mínimos, la obra vendida a un precio mayor en remate fue una venta nacional en US\$98.679, y en el mercado internacional el precio máximo en remate fue de US\$78.000. El valor mínimo de venta en subasta en este período fue de US\$19.129 en Buenos Aires.

En general, las obras de Xul Solar preferidas por compradores en subastas son las de sus primeros diez o quince años. Son igualmente buscadas sus textos y retratos basados en *grafías*. Entre los lotes ofertados, pero los menos, es posible encontrar también cuadernos, juguetes y otros objetos.

Algunas obras de otros autores han llamado el interés del público por estar relacionadas a nuestro artista. Tal es el caso del remate de *Retrato de Xul Solar*, hecha por E. Pettoruti¹¹⁷ a un precio base estimado de ARG\$3.000-5.000; o de la obra *Xul Solar* de Roberto González¹¹⁸, que se cotizó a un precio inicial de ARG\$900 al año siguiente.

Durante los últimos años, la obra de Xul Solar se ha encontrado entre las obras más caras vendidas en subasta. En Octubre de 2008, se realizó la venta de la obra *Bichos* y

¹¹⁷ Litografía en colores firmada en el margen abajo a la derecha Pettoruti y numerada a la izquierda 106/125. Subasta de junio de 2003 en una sesión de Bullrich-Gaona. Obras de características similares de otros autores reconocidos fueron vendidas desde ARG\$200 a ARG\$1.500, en un promedio de ARG\$800.

¹¹⁸ Tinta, 0,19x0,22cm. Firmado abajo a la derecha. Reproducido en el suplemento “*Conversando con Borges*” suplemento especial de la revista *Siete Días*. Año 1981. Subasta de la casa Verbo, en abril 2004.

plantas por galería Arroyo en US\$39.235, superando con una amplia otras dos obras vendidas por la misma galería, una de K. Sakay a US\$14.900 y otra de M. Espinosa¹¹⁹ a US\$ 14.545. Compárese esta venta con otros precios máximos de ventas en otras galerías de ese mes: en Bullrich, Gaona y Wernicke fue vendido un E. Sívori, clásico de la pintura nacional a US\$13.480; de Amigos Fernández Blanco un A. Berni a US\$5.173; la casa Martín Sarachaga realizó la venta de *Animales*, un L. F. Benedit¹²⁰ a US\$66.140; en Roldán se subastó una obra de J. Batlle Planas¹²¹ a US\$39.235, y en Banco Ciudad se hizo una venta de una obra de A. Nigro¹²² a US\$8.940. Como vimos antes, el 2008 es un año con un buen volumen de ventas respecto a otros de la misma década y para este caso, Xul Solar se encuentra en muy buena posición de mercado nacional respecto a otros artistas argentinos.

Sin entrar en detalles y sólo para comparar con algunos ejemplos, vemos qué sucedió en noviembre del 2008 en el mercado internacional de Arte latinoamericano y argentino. Registrado por las casas de subasta de Arte latinoamericano en Nueva York también en mayo de 2008 está la obra *Proyecto ciudad* (1954), estimada en US\$30.000-40.000, y en noviembre de 2008 la obra *Hasta todos los cenites* (ca. 1917), valuada también en US\$30.000-40.000. A pesar de su buena posición, Xul Solar se encuentra lejos de ser puntero en records de venta comparado con su par argentino E. Pettoruti, quien vendió en el mismo lote de mayo de 2008 *La señorita del sombrero verde* en US\$629.000¹²³ en ese

¹¹⁹ Manuel Espinosa (1912-2006), artista argentino, miembro fundador del grupo Arte Concreto-Inventiva, y artista no figurativo concreto y geométrico.

¹²⁰ Luis Fernando Benedit (1937-2011), artista argentino informalista y experimental.

¹²¹ Juan Batlle Planas (1911-1966), artista importante de nuestro país, argentino de origen español, de estilo surrealista a neorromántico.

¹²² Adolfo Nigro (1942), artista argentino que abarca varios estilos y soportes.

¹²³ *La señorita del sombrero verde* estaba estimada originalmente en US\$300.000-400.000.

mismo lote, y que además alcanzó el record de venta de obra de Arte argentino en noviembre de 2008 con la obra *El cantor* por casa Christie's a US\$ 782.500¹²⁴.

Las obras de Xul Solar son vendidas en la subastas internacionales a precios finales bajos en relación a otros artistas latinoamericanos, ya que las obras de artistas reconocidos latinoamericanos son estimadas en precios mucho mayores. Por dar algunos ejemplos, encontramos que el mexicano R. Tamayo, con su obra *El constructor* en el lote de mayo de 2008, llegó a los US\$965.000, superando los US\$600.000-900.000 estimados; o a D. Rivera también en la misma subasta tuvo una valuación de entre US\$80.000-120.000; el brasilero E. Di Cavalcanti (1897-1967) vendió obra valuada en el rango de los US\$450.000-650.000; las piezas de W. Lam sin ser de las más reconocidas se valuaron entre los US\$350.000-450.000, y las de M. Matta se vendieron en rango de US\$30.000-40.000, US\$60-80.000 en el 2008, superando los US\$500.000-800.000 en años posteriores.

Los precios varían dependiendo de qué tan conocida es la obra, las dimensiones, el año de cotización y venta (sobre todo por el marco de la crisis internacional), pero vemos que estos valores son muy superiores a las obras de Xul Solar, porque incluso las obras de nuestro artista con valuación más cara en las subastas internacionales de Sotheby's y de Christie's no alcanzan los US\$100.000.

Los valores comparativos ubicarían a Xul Solar como un artista bastante por debajo en éxito de venta que otros, pero si consideramos la cantidad de obra vendida en estos años, y los precios que maneja, son muchas más obras y a mejores precios que años anteriores. Es

¹²⁴ En mayo de 2012, se concretó la venta de la obra *Concierto* (1941) de este mismo artista por un valor de US\$794.500, subasta hecha por la Casa Christie's de Nueva Cork, convirtiéndose en la obra de arte argentino más cara hasta el momento. En el mismo lote 7 de la venta 2.563, se vendió obra de Xul Solar.

por eso que decimos que es un artista en alza. Por otro lado, es la demanda lo que ha aumentado, influyendo positivamente en los valores de mercado.

Mercado de arte: Galerías de arte. Generalidades

Dentro de lo dicho anteriormente, el mercado porteño ha funcionado en los espacios físicos tradicionales de mercado de Arte: galerías, ferias, subastas, ventas por *marchands* y venta directa de taller. Paralelamente, se han sumado a ellos los nuevos espacios virtuales surgidos por las nuevas tecnologías y la globalización: portales web de los espacios tradicionales y de artistas, espacios que se venían anticipando desde la década anterior pero que han cobrado en la actualidad un lugar vital. El mercado del arte se ha expandido y se han modificado los roles y funciones de los agentes que forman parte de este campo. Las galerías de arte actuales en la Capital de la Argentina son muy diferentes de los espacios de venta de Arte de comienzo de siglo. En principio porque ahora sí existe un “mercado” especializado para la compra y venta de producción artística, en donde intervienen diferentes personas o instituciones en continua relación. Espacio en continua reconstrucción, se ha ido especializado y adaptando a las demandas del contexto; así, en junio de 2002, inauguró la galería Arte x Arte, que se dedica exclusivamente al trabajo con fotografía, video, video arte y otros soportes tecnológicos.

Al 2011, existen en la ciudad de Buenos Aires casi 200 galerías y espacios de arte, de mayor o menor rango, dedicados con más o menos exclusividad a la venta y exhibición de obra artística. La *centralidad* (Sassen, S.; 2007) de la actividad en este sector que tiene la ciudad respecto del resto del país es indiscutible. Esto al margen de las actividades

comerciales como ferias, remates, premios adquisición y beneficiarios, o concursos. Sería, en palabras de Bourdieu (1990), un campo de Arte, un campo de *mercado* de Arte, en donde múltiples agentes -llámeselos galeristas, marchands, artistas, coleccionistas, público general, críticos, etcétera-, interactúan en juego pugnando por imponer el monopolio de coacción de valor simbólico. Y también de valor monetario, valga la aclaración. Se calcula que el monto anual de ventas a través de galerías de arte en el 2011 estaría rondando los US\$10 millones, esto es, la mitad del volumen de ventas total alcanzado en ventas por subastas. En la práctica, esto se traduce como una contracción del mercado argentino de Arte a través de galerías a causa de otros espacios de venta, como lo son las ferias y remates (Samela, G.; 2011).

Las galerías de arte en Argentina en la última década, sobre todo en Buenos Aires, son un espacio en reconstrucción, y los mismos directores de galerías y los artistas están tratando de redefinir su lugar dentro del mercado. En términos tradicionales, una galería de arte es un espacio de exhibición, compra y venta de obra de arte, institución en la que tanto el artista como el galerista acuerdan mantener una relación de exclusividad para la comercialización de las obras a través de comisión y trámites legales. Existe un funcionamiento tradicional para las galerías, cuyo corazón es el director de la galería o director de ventas, quien se encarga de dirigir los lineamientos básicos de la institución, tales como estilo de obras o artistas a vender, criterio estético de la imagen de la galería o planificación de exhibiciones o tareas. Las galerías se manejan con artistas u obras de exhibición y artistas u obras de trastienda, y depende de cada galería elegir la modalidad de trabajo con sus obras según su conveniencia. Las exhibiciones pueden ser permanentes o temporarias, y son aquellas obras que, como ocurre en los comercios regulares, están a la

vista del público para dar a conocer parte de la mercancía que se maneja en el local; si al cliente le interesa alguna obra o artista en particular, puede preguntar más información acerca de los mismos. Si el cliente desea saber más sobre alguna obra o artista que se encuentra en la galería, pero que no está en exhibición, se accede a los artículos de trastienda, material que no está a la vista directa sino en depósito. Los trabajos vendidos en las galerías pueden ser de venta directa, es decir que forman parte del acervo de la galería, conformando parte de la colección particular del (o los) propietario(s), o pueden ser obras en consignación por parte del artista o dueño de la pieza hacia la galería. En ese caso, el galerista es un mediador entre el dueño directo y el comprador. Cuando se trata de artistas ya fallecidos, como Xul Solar, la venta de la obra queda en trastienda y es necesaria la figura del galerista para acceder a la misma. Aquí, el galerista cumple su rol original dentro del campo del mercado de Arte. No obstante, el mercado nacional de Arte, y también en otros países, ha sido influenciado por la globalización, las telecomunicaciones y las redes sociales que permiten un comercio más amplio y difuso; por tanto, el papel del galerista o el rol de la galería puede ser fácilmente “saltado” en el caso de trabajar con un artista vivo, quien puede vender su obra de manera directa a un cliente sin intervención del galerista. Esto ha generado conflictos entre los artistas y los galeristas, y ha planteado la necesidad de reestructuración del funcionamiento del mercado tradicional.

Es ideal que la galería cuente con personal conocedor de Arte en sentido general, ya sea un historiador de Arte, un crítico o un *connaissanceur* que pueda asesorar a todo cliente en sus compras. Los interesados en obra de arte son un público variado, que no tiene por qué poseer conocimientos específicos sobre los artistas, las obras o el Arte en sí. De hecho, muchos coleccionistas o compradores son hoy sólo inversores, que deciden colocar su

capital monetario en el mercado de Arte ya que éste es un espacio fuerte, pujante, en crecimiento, cuyas fluctuaciones no se rigen por la lógica tradicional de la economía y pueden jugar en ese campo de manera distinta a otras áreas del comercio. Hay también compradores ocasionales que se acercan a buscar obras específicas por motivos diversos, sin frecuentar el ambiente. Un tercer tipo de clientela del Arte son los coleccionistas que atesoran obra por ideales específicos, sean éstos estéticos, éticos, o mero placer, son en general personas que tienen al menos un mínimo bagaje artístico. Los más versados en el tema se acercan sin necesidad de personas que los asesoren en su compra al momento de hacer su elección, o que quizás sólo recurren al consejo del galerista, sobre todo en caso de innovar con alguna pieza en su colección; mientras que aquellos coleccionistas que gustan del arte pero que tienen menos carga intelectual consigo suelen ser acompañados en su criterio de compra y colección por personas que sí manejan el tema, ya sea el mismo galerista o un guía personal.

Se han acrecentado las relaciones de galerías porteñas con pares extranjeras para promocionar el Arte argentino en el exterior. Hoy es indispensable mantener un contacto con otros agentes del mercado de Arte y con otros centros artísticos internacionales. A propósito de esto, se opinaba de galeristas sobre el campo artístico argentino que:

Todavía queda mucho por hacer. Sobre todo para promover la actividad de los artistas, para generarles ventanas de oportunidad en las principales vidrieras del mundo. Un ejemplo de ello son las posibilidades de acceder a las bienales de arte. [...] Sería una oportunidad para aprovechar el impulso democrático de la actividad del Gobierno. Dado que, junto con adecuadas políticas de estímulo fiscal al mercado de obras de arte y al financiamiento de la actividad creadora de los artistas, se permitiría, en un futuro no muy lejano, un crecimiento exponencial del mercado del arte (Maman, D.; 2005)

A falta de una política gubernamental unitiva en materia de mercado de Arte, las galerías han estado trabajando por un mejor rendimiento de manera independiente. El interés de la

demanda por el arte contemporáneo llevó a la creación de la Asociación Galerías Argentinas de Arte Contemporáneo (GALAAC), concretado en mayo de 2009. Con objetivos similares a la AAGA, 22 galerías se sumaron al proyecto.

Xul Solar y el mercado argentino de Arte: galerías de arte

Las galerías porteñas que manejan obra de Xul Solar lo hacen ofertando las piezas como material de trastienda. Las exposiciones con fines comerciales (Ver Anexo I) realizadas con obra de Xul en el periodo comprendido entre 2002 y 2011 suman un total de cinco, de las cuales tres han sido realizadas con obra exclusiva de Xul Solar, con sede en la capital de Argentina. La primera fue una muestra de 25 piezas en 2002 en la GR¹²⁵, como modo de equilibrar la actividad internacional y la nacional, al tiempo que se desarrollaba la exhibición realizada en Madrid ese mismo año, que veremos más adelante. La siguiente exhibición fue *Xul Solar: tintas 1955*, también en la GR en 2006. Fue una muestra interesante, ya que reunía piezas de un año específico y de una temática considerada inferior a otras técnicas –óleo, acuarela- cuyo valor artístico no debe ser por eso escatimado. La otra exhibición fue *Xul Solar: explorador del universo*, que ha tenido lugar de abril a diciembre de 2010 en el Palacio Duhau. En cuanto a las otras dos exposiciones comerciales, fueron muestras colectivas, una de ellas en Buenos Aires, *Aquellos años '40* presentada en Expotrastiendas 2007; la otra fue en Italia¹²⁶.

¹²⁵ Esta exhibición no aparece en el listado publicado por la FPK-MXS utilizado para este trabajo. No ha sido computado en el resumen final de exposiciones de Xul Solar. Pero es mencionado en un artículo del periódico *Clarín*, donde se incluye una entrevista a N. Povarché (Haimovichi, L.; 2002).

¹²⁶ *Arte Astratta Argentina*. Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo-Fundación Proa, diciembre 2002 a marzo 2003.

Al margen de las exposiciones temporarias, las galerías de arte también disponen de las obras en sus respectivas trastiendas, es decir, piezas de la galería que se hallan en venta (permanente). Veremos algunas de ellas.

La GR ha mantenido su carácter de institución comercial oficial sobre la obra de Xul Solar. Ellos son los que llevan su obra a ferias y representan comercialmente la obra del artista en el extranjero. Dentro del mercado argentino de Arte actual, según declara la GR, Xul Solar es un artista muy requerido. La demanda de su obra ha ido en aumento progresivo hasta el presente, al punto de ser parangón con las ventas de Antonio Seguí y Luis Felipe Noé que, si bien son posteriores y de otras tendencias, son aquellos artistas argentinos de circulación internacional con los que se maneja la galería. La razón de este éxito se debe, para el personal de la GR, a las diferentes temáticas tratadas por Xul Solar y su rica simbología intrínseca. La obra de Xul puede ser apreciada en sí misma, y también se deja colocar junto a otras obras, en caso que el comprador así lo desee. Otra de las razones es la prolifera producción en pequeño formato que mantuvo el artista durante toda su vida, que hace que las piezas puedan ser montadas en hogares, guardadas fácilmente, trasladadas y manejadas sin dificultad. La galería posee obras de Xul Solar catalogable en distintos años, técnicas, dimensiones y series. Los precios de las mismas varían según estas características. Se calculaban a principios de la década entre US\$50.000 y US\$180.000 (Pogoriles, E.; 2003), pero hemos visto que han ido aumentando su valuación. Los potenciales compradores de estas obras son de dos tipos: por un lado, coleccionistas (particulares) con gusto específico en la producción del artista argentino; y, por otra parte, coleccionistas y/o inversores en Arte que ven en estas obras posibilidades de mayor rédito

futuro. En ambos casos, el acercamiento al artista se da teniendo o no conocimiento previo de su obra y biografía.

Esto nos da la pauta que parece ser que hoy no es necesario llevar a cabo una política tan activa como la que desempeñaron M. Cadenas y N. Povarché en los primeros años para dar a conocer la producción de Xul Solar. Aún así, la galería sigue exhibiendo sus obras en eventos nacionales e internacionales, y podemos ver en ello varios intereses: ampliar el potencial público comprador; crear-consolidar un ícono argentino del Arte (inter)nacional; interés por aumentar la valuación de las obras del artista; crear una figura fuerte en el extranjero.

La Galería Palatina es otro ejemplo de Galería contemporánea que trabaja con obra Xul Solar, pero en este caso, y como lo son la mayoría de las galerías que venden obra de nuestro artista, manejan una política de venta distinta a la de la GR. Xul Solar es uno de los artistas de trastienda permanentes. Hace 20 años que comercializan su obra, más que nada por consignación, es decir que en vez de ser vendedores directos, lo son indirectos o intermediarios. No cuentan con ningún tipo de apoyo académico para acrecentar o fundamentar el valor artístico de las obras, ya que el mismo prestigio del artista entre el público interesado es suficiente promoción para el mismo. Tampoco trabajan conjuntamente con la FPK-MXS ni con ninguna otra institución pública o privada. El único documento que utilizan es el *curriculum* de la obra en cuestión; sólo trabajan con obra muy documentada que pueda constatar la autenticidad e importancia que cada pieza debe tener. Si bien la GR es la galería oficial de Xul Solar, esto no parece afectar las ventas de la Galería Palatina. Las principales estrategias de venta son, por un lado, dejar que los coleccionistas o potenciales compradores interesados en la obra se acerquen a la galería;

por otro lado, avisar a los clientes regulares o coleccionistas interesados toda vez que ingresa a la galería una nueva obra. Ellos nos hacen un trabajo de difusión general, ni publicaciones de catálogos públicos, sino que se manejan sobre todo con los clientes fijos. El público promedio comprador de obra de Xul Solar en la Galería Palatina son personas que se acercan por gusto, ya fuere estético-ideológico, estético-plástico, o también por inversión. Por lo general, estos compradores ya cuentan con obra del artista o poseen colecciones con criterio de selección, y buscan completar el conjunto de obras con la nueva adquisición. Hay también quienes compran obra suelta para invertir su capital o para tener una pieza de su agrado. La mayoría de los interesados son argentinos, por lo que hablamos de un público nacional. En promedio son más los hombres que las mujeres quienes se acercan a esta galería, de profesiones varias, pero todos ellos con un nivel intelectual alto, y se acercan solos, sin un historiador de Arte o *marchand* intermediario que les asesore en sus compras. Sin especificar ningún precio, se puede afirmar que los valores de las obras que se manejan son elevados, cada año aumentan en proporción a los anteriores y no hay razones para creer que esto vaya a cambiar en el futuro cercano. Las ventas de Xul en el mercado nacional no fueron afectadas gravemente por los cambios en la economía de la última década y los valores de las obras son similares a las cotizaciones del mercado de subasta internacional. Comparando las venas de Xul Solar con otros artistas nacionales coetáneos a él, como Pettoruti o Spilimbergo, se puede decir que Xul Solar es un artista con obra en alza. En el caso de la Galería Palatina, Xul Solar es un artista que les da prestigio, y que puede hacer un recorrido de mercado propio sin necesidad de auxilio promocional, ya que se vende por sí mismo a un público diletante.

Otros ejemplos son la galería Angel Guido Art Project, que tiene piezas en trastienda de diferentes periodos; y la galería de arte Daniel Maman Fine Arts. Ésta tiene también material en venta de trastienda, y puede ser consultada a pedido o desde la web. Lo interesante de esta galería es que, además de obra tradicional de Xul, se hallan allí dos cuadernos de recortes del artista¹²⁷. Este material es poco conocido y de nula circulación comercial, al menos en lo que se ha podido cotejar.

Por fuera del mercado argentino, se halla la galería neoyorquina Rachel Addler, que continúa trabajando con obra de Xul Solar. Los precios de sus obras manejados allí varían entre US\$25.000 y US\$80.000 según técnica, período, serie y tamaño (Bendinger, C.; 2011)

Podemos decir en sentido genérico que en las galerías porteñas actuales, Xul Solar es artista de trastienda. Se le han dedicado exposiciones temporarias en el período aquí analizado. Según han declarado los directores y personal de galería entrevistados, las galerías tienen interés en que todo tipo de público se acerque a su obra, y no apuntan a una clientela específica. No obstante, priman dos tipo de compradores: conocedores de la obra de Xul que lo compran por gusto y conocimiento del artista, y los compradores por inversión. Para incentivar las ventas, las galerías avisan a su clientela siempre que una nueva obra se encuentra a disposición de venta. Otra característica en común entre las galerías que comercializan la obra de Xul Solar es que manejan valores “altos”, según su propia opinión. En cuanto al perfil de comprador que efectivamente lleva piezas de Xul Solar, son personas de nacionalidad argentina, que se acercan a su obra por gusto estético,

¹²⁷ Se conocen 38 carpetas de recortes con información varia, de las cuales 36 pertenecen al Archivo de la FPK-MXS y las 2 restantes se encuentran en la galería de arte Daniel Maman Fine Arts (Frigerio, S.; 2006).

concordancia ideológica, o gusto de una pieza en particular; estos clientes conocen sobre la biografía y la producción del artista, y además de hallar placer en su obra –coleccionismo-, lo hacen también para invertir en arte –inversión.

Xul Solar y muestras no comerciales

Las muestras en espacios de promoción artística y cultural han sido menos que en las décadas anteriores. El total de muestras no comerciales entre 2002 y 2011 en Buenos Aires fue catorce, y sumó unas treinta entre muestras nacionales e internacionales, en algunos casos exhibiciones itinerantes. Comparado a la década del '90, en que también hubo catorce muestras en Buenos Aires y veintisiete junto a las internacionales, vemos que la actividad ha aumentado. Esto puede explicarse con el buen resultado que dio el trabajo de las instituciones mediadoras de los años anteriores, y con el mismo camino que Xul Solar fue haciéndose entre el público comercial y no comercial. La colocación de obra de Xul en exposiciones es en parte aún una tarea de promoción activa de la FPK-MXS y de otras colecciones y, al mismo tiempo, las instituciones que organizan muestras creen necesario que la obra de Xul Solar esté presente para completar su discurso curatorial.

El total de exhibiciones individuales no comerciales realizadas en el periodo que comprenden los años 2002 a 2011 son cinco, de las cuales cuatro han estado en Buenos Aires, una se ha presentado en tres distintas ciudades de América, y una en Europa.

La primera muestra que trataremos es *Xul Solar*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2002. Si bien es una exhibición extranjera, su importancia y repercusión fue tal que afectó el ambiente cultural y comercial porteño.

Propuesta conjunta con el MXS-FPK, la exhibición logró reunir el conjunto antológico más completo que se hubiese presentado hasta el momento dentro o fuera de Argentina, con material perteneciente a colecciones públicas, privadas y objetos inéditos. Se incluyeron más de un centenar de obras pictóricas, 75 libros, 50 documentos, 40 fotos, cartas astrales, títeres, el *panjogo* e incluso el piano modificado (Algañaraz, J. C.; 2002). La organización de esta muestra fue lo que llevó a N. Povarché a presentar ese año en la GR la exposición de 25 piezas anteriormente mencionada. El catálogo de la exposición en Madrid, además de reproducciones, contó con interesantes textos de Jorge L. Borges, Marcos-Ricardo Barnatán, Osvaldo Svanascini, Beatriz Sarlo, Belén Gache, Sergio Baur y Patricia M. Artundo. La exhibición hizo eco en toda España, en otros países europeos, en Argentina y otros países americanos, es decir, un éxito total que permitirá crear nuevos lazos para trabajos posteriores entre la FPK-MXS y centros de arte e investigación.

Haremos un salto en el tiempo al 2005-2006 para mencionar *Xul Solar: visiones y revelaciones*, exposición presentada en el MALBA que tras ser visitada por 90 mil personas, viajó a tres de los principales centros de arte latinoamericano del continente en San Pablo (Brasil), Houston (EE.UU.) y México D.F. Fue, otra vez, una muestra muy abarcadora y completa, con casi un centenar de piezas pictóricas, libros, documentos y el *panjogo*. Según la curadora del museo de Houston, Mari Carmen Ramírez, Xul Solar era conocido entre el público de las subastas, pero no en el público general, mas tras la muestra, colecciones privadas del mismo estado incorporaron obra suya; asimismo, tres piezas –*Jefa* (Imagen 49), *Ion Xintas*, y *Pan Tree*- son ya patrimonio de la colección del mencionado museo (García, F.; 2006). Agregando más, la obra *Jefa* (1923), fue adquirida

en US\$200.000, siendo la obra del artista pagada más cara hasta el momento¹²⁸ (Artundo, P.; 2005). Esto es un claro ejemplo de la influencia que una exhibición puede tener en la posición y legitimación de un artista. Tras el éxito de la exposición enraizó en EE.UU. la figura de Xul como productor artístico (latino)americano indispensable en cualquier relato de la Historia del Arte moderno-contemporánea de estas latitudes¹²⁹.

Volviendo entonces a las exhibiciones en Buenos Aires, la FPK-MXS ha sido la responsable en 2002 de una exhibición cuyo eje temático fue el diseño y la arquitectura, esto es, un tópico poco abordado hasta ahora en nuestro país. El único precedente en exposiciones de Xul y la arquitectura estaba en Londres en el año 1994. La muestra doble *Xul Solar y sus amigos. Obra inédita* se presentó a fines de 2002 y principios de 2003 como dos facetas del artista a la luz simultáneamente, justamente con veintitrés obras, varias no exhibidas nunca hasta entonces, y otros materiales no frecuentados y poco conocidos, incluyendo libros, revistas y documentos del museo. La primera muestra expuso obra en relación a un círculo de amistad europea: Achille Lega, Piero Marussig, Emilio Pettoruti, Hans Riechel, Gabrielle Soëne y dos artistas no identificados. La segunda muestra era obra propia del autor no presentada anteriormente.

¹²⁸ Esta operación no figura en el listado de Decker (2011), por lo que no ha sido incluido en la contabilización final.

¹²⁹ La exhibición de obras de Xul Solar en el museo de Houston forma parte de un interés local y también de un convenio institucional: *Xul es el mascarón de proa de un convenio entre el museo de Houston y el Malba que sostuvo (junto a la pinacoteca de San Pablo) la muestra curada por Patricia Artundo. (...) Para Houston, en tanto, Xul fue siempre una prioridad. "Nos interesa destacar a aquellas figuras del arte latinoamericano que abrieron nuevos rumbos en general. Dentro de esos parámetros Xul es una figura vertebral de la vanguardia latinoamericana". Houston, además, tiene un acuerdo de reciprocidad con el museo Xul Solar de Buenos Aires. El intercambio consiste en el préstamo de obras a cambio de apoyo logístico en temas de restauración y logística.* (García, F.; 2006) En negrita en el original.

Son 25 las exposiciones colectivas no comerciales realizadas entre 2002 y 2011. Diez de ellas tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires. Cinco de ellas se montaron en otras localidades de Argentina, en siete lugares diferentes. Seis de las veinticinco muestras se presentaron en otros países de América y cuatro en países de Europa. Una de ellas fue llevada a Corea, como caso único y excepcional. Haremos el recorrido sólo por algunas de ellas.

Muchas de las exhibiciones han estado relacionadas al Arte de vanguardia y/o el Arte latinoamericano en distintos puntos del mundo. La década del 2000 ha privilegiado esta narrativa del Arte y Xul Solar ha estado presente en estas exhibiciones, confirmando su posición dentro del campo cultural. En principio, la participación de la obra de Xul en *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924* en el MALBA en 2003, que dio una vez más un contexto sobre la producción en vida de Xul Solar. Esta muestra tuvo su apoteosis en *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America* en el año 2004 en Houston. Fue la primera y más grande exhibición de Arte latinoamericano de vanguardia realizada hasta entonces, preparando la transición hacia *Vasos comunicantes. Vanguardias Latinoamericanas y Europea 1900-1950* en España, en 2007. En 2008, la exposición realizada en Corea llevaba por nombre *Masters of the 20th century: Latin American Art*, y en 2010 se puso nuevamente sobre la mesa el trabajo del grupo vanguardista porteño de la revista *Martín Fierro* en el MNBA. Estas son sólo algunas de las exhibiciones relacionadas a la vanguardia del Arte latinoamericano de las que ha participado Xul Solar en los últimos años.

Por último, hay que destacar la muestra de junio de 2010, en el Teatro Argentino de La Plata, en la que se expuso la obra *Palacios en Bría*¹³⁰ (1932). Como evento insólito y excepcional, la pieza formaba parte de una exposición con motivo del Bicentenario del Primer Gobierno Patrio Argentino y fue robada junto con otra obra¹³¹ el día en que se el equipo nacional de fútbol de Argentina jugaba un partido de la Copa Mundial. La obra estaba asegurada en ARG\$15.000 pero valuada en ARG\$70.000-80.000. Pertenecía al Museo Provincial de Bellas Artes desde 1932, por adquisición de E. Pettoruti mientras era su director. La pieza aún no ha sido recuperada y figura en listado de obras desaparecidas.

Al igual que en años anteriores, las muestras no comerciales han sido un incentivo de gran importancia para crear una posición fuerte del artista en el mercado argentino de Arte y también en el mercado internacional. Como artista plástico, su importancia se extiende a un valor cultural que enriquece la identidad nacional, por lo que las exhibiciones de obra de Xul Solar acercan a la población a un valor simbólico invaluable. La respuesta de este proceso se cristaliza en el mercado de Arte como una suba de precios en las obras del Xul Solar, y una mayor demanda de su producción.

Las obras que forman parte de las colecciones públicas y privadas en exposición permanente –temporaria o rotativa- suman a la legitimidad del artista y son uno de los factores que influyen en su cotización de mercado. Actualmente hay 86 obras en la colección de la FPX-MXS, sin contar con los objetos, documentos, libros, fotografías,

¹³⁰ La obra es conocida como *Palacios en Bría/e*, *Palacio Bría/e*, *Palacios Umbría*, y variantes. Características: témpera acuarelada, 28x40cm, 68x52cm con marco.

¹³¹ La pieza era *Contraste* (acrílico, 80x80cm) del pintor abstracto Miguel Ángel Vidal, valuada en ARG\$15.000-20.000, perteneciente al Banco Provincia. Se supone que fueron tomadas por encargo. Entre otros artistas incluidos en la muestra estaban Pettoruti, Quinquela, Berni, Soldi, Peres Celis, Fernando Fader y Larrañaga.

instrumentos y otros elementos. En el 2009, se contaban 19 piezas en el MALBA, 5 en el MNBA y 8 en la colección de Amalia Fortabat (Gutiérrez Zaldívar, I.; 2009. Pg. 75). En cuanto a las colecciones privadas en Argentina, se puede hablar de unas 400 obras repartidas.

Crítica, publicaciones y escritos

Es en este último período que la publicación de trabajos académicos ha prosperado, acompañado y ayudado a una revalorización y reposicionamiento de la obra de Xul en el mercado argentino de Arte. Los trabajos se han diversificado en temáticas específicas, interdisciplinarias y descriptivas.

Las publicaciones de carácter general, han continuado. En 2002, la FPK-MXS puso en circulación el libro *Xul Solar. Una utopía espiritualista*, con textos y trabajos de J. López Anaya, F. Jarauta, J. L. Borges, y J. M. Bonet, J. M. Han proliferado también las publicaciones dirigidas a niños, de carácter didáctico y lúdico, jugando un poco con la ideología ética-estética del artista y las propuestas de la *educación por el arte*¹³². Este tipo de libros se han hecho no sólo en relación a Xul Solar, sino también a otros representantes del Arte argentino y del Arte internacional. Los libros infantiles son un buen modo de crear una conciencia artística y crear un público *joven* ya familiarizado con la obra del artista, que en el futuro pueda consumir las obras de Xul Solar dentro del mercado de arte o en propuestas culturales.

¹³² Por ejemplo, Guidalevich, V (2009); *Arte para chicos. Xul Solar*. Buenos Aires: Albatros, junto con la FPK-MXS; o también Singer, I. y Grau, D. (2009); *Libro pintores. Mago Xul. El mundo de Xul Solar para niños*. Buenos Aires: CalibroscoPIO.

Los libros basados en investigación académica aparecidos en este período son trabajos bastante específicos y rigurosos en la información que exploran cruces entre la plástica y otras áreas, algo muy coherente con la producción de Xul Solar y con los intereses académicos contemporáneos. Entre ellos está *Xul Solar. Grafías Plastiútiles. Pensiformas* (2004) de Cecilia Bendinger, que indaga justamente en esta serie de obras que juegan con lo visual y la Lingüística. Según confirma la autora, tras la publicación de este libro hubo un alza en el valor del precio de las *grafías* del artista, dado que el trabajo de investigación hizo más comprensible la propuesta de Xul y sumó información para el *currículum* de las obras y del artista. También a través de C. Bendinger apareció *Xul Solar. Relatos de los mundos superiores* (2010), que es traducción de las 64 visiones del artista basadas en el I Ching, escritas originalmente en *neocriollo* y traducidas en esta edición al español. Otra versión se ha preparado para ser publicada en 2012 desde la FPK-MXS. Las visiones en *neocriollo*, conocidas como *San Signos*, quedaron inéditas a la muerte de Xul Solar, y su viuda Lita Cadenas se negó a publicarlas ya que consideraba que el público no estaba preparado aún para recibir ese mensaje:

Es que pienso que todavía no es el momento de que todos conozcan las 50 (sic¹³³) visiones en su totalidad. Ahora no tiene sentido; la gente tiene que prepararse espiritualmente para una Visión, caso contrario las rechazarían, intentarían descalificarlas. La obra de Xul es más para el futuro que para nuestro presente. (La Opinión Cultural, entrevista a Micaela Cadenas, 1975. Pg.2)

Evidentemente, el paso tiempo, el cambio de la sociedad y el trabajo hecho en la difusión y comprensión de la obra del artista ha permitido que estas publicaciones sean posibles, de lo contrario, la FPK-MXS, institución oficial, no habría estado trabajando en una presentación propia de los *San Signos*. El mismo artista había dicho un tanto en broma, un tanto en serio,

¹³³ Los hexagramas del I Ching son 64. Xul Solar trabajó sobre las visiones basadas en meditación de cada hexagrama a lo largo de los años. En la publicación del 2010 aparecieron 64 hexagramas.

que su obra sería recién comprendida en el año 2000 (Zito Lema, V.; 1975; y también Algañaraz, J. C.; 2002).

Otros textos del autor también han sido publicados, y han aportado a la posición de Xul Solar como artista plástico y sus resultados en el mercado argentino –e internacional. Entre estos textos encontramos algunos ya publicados en vida del artista, otros aparecidos póstumos e incluso algunos inéditos; ha variado también si fueron escritos en español, en *neocriollo*, o si han sido traducciones de éstos últimos. El texto que más se ha llevado a periódicos, revistas y libros es su *Poema* (1931). Luego, entre otros textos, vemos su *Explica* (1953), texto que resume su ideología estética, publicado en 2003; también su *Vuelvilla* (ca. 1959-1960) en el mismo año; y el libro que reúne el material más completo al respecto es *Entrevistas, artículos y textos inéditos* (2005), con trabajo de P. Artundo. Este libro es el primero en su tipo y, como lo anuncia su título, ha juntado mucha información inédita de mano del autor, las nueve entrevistas que se le han hecho, documentos y anotaciones relacionadas a su pensamiento, sus idiomas y el *panjogo*.

La FPK ha sido la principal promotora en investigación sobre Xul Solar. Anualmente, se hace un llamado a estudiantes de Historia del Arte para realizar pasantías en la institución, lo cual ya ha dado como resultado tesinas finales para obtención de Licenciatura, como la de S. Frigerio (2006) o G. Fischler (2007). Las tesis de licenciatura, maestría y doctorado en otras localidades también han nutrido la investigación relacionada al artista. Uno de los aportes más importantes fue el de Cintia Cristiá, que luego de su maestría en Música y Musicología en el año 2000, continuó su trabajo en su tesis doctoral en Musicología en la Sorbona, París, finalizada en 2004. El público general pudo tener

acceso a ello en el libro *Xul Solar, un músico visual* (2007) libro que expone la relación entre los distintos lenguajes artístico-expresivos visto desde la Musicología.

Al igual que en años anteriores, los catálogos de exposiciones son siempre documentos de registro del evento y valoración académica, en donde se reactualiza el énfasis de la mirada del campo artístico y cultural. La temática promovida por una exhibición es desarrollada en los textos del catálogo, e influyen en la apreciación del potencial público comprador. Por otro lado, la FPK-MXS se encuentra actualmente trabajando en el catálogo razonado de la obra de Xul Solar, proyecto encarado en 2010 con subsidio internacional para relevar más de 2000 obras del artista que conforman distintas colecciones públicas y privadas en todo el mundo.

En la última década, la prensa y crítica periodística no hace más que alabar las virtudes de la obra de Xul Solar, y más que nada, el éxito conseguido en las exhibiciones y en el mercado. Para los remates, las notas lo anuncian para traer al público al evento. Luego de sucedida la subasta, los precios alcanzados se publican con comentarios. Las notas también siguen de cerca toda exhibición hecha sobre su obra, especialmente las muestras en instituciones grandes, que resultan siempre ser multitudinarias. Veamos algunos ejemplos:

"Xul Solar fue un gran visionario que se adelantó al estilo de la arquitectura de su época y anticipó las formas posmodernas. Su pasión por lo universal, volcada en los "dragones" poblados de banderas donde siempre en el centro está la Argentina, es también una intuición formidable de la globalización" destaca [Barnatán, escritor argentino, biógrafo de Borges y curador de la exposición] (Algañaraz, J. C.; 2002)

La proyección internacional de Xul Solar, no hay duda, quedó consolidada con la gran muestra individual que ahora mismo y hasta el 13 de mayo está albergando su obra en el Museo Reina Sofía, de Madrid. (...) Es evidente (...) su permanente indagación por ese otro espacio de límites no definidos constituido por el cosmos que Xul ordenó con su taxonomía personal, reconciliando Hombre con Universo, subjetividad con objetividad, abstracción con figuración imaginaria. (...) "Xul no ha sido un autor para

todos", opina Povarché (...) De todos modos, vale la pena despojarse de todo prejuicio intelectual para dejarse llevar y encontrarse con su mundo sensible, de trazo infantil. (Haimovich, L.; 2002)

Las acuarelas inéditas de Xul permiten conjeturar hasta qué punto sus ideas plásticas tienen un fuerte componente conceptual, sin que nunca eso signifique subordinar la imagen a la idea. Por el contrario, las imágenes de Xul construyen un mundo que antes de concretarse sobre la tela no existía, y que sólo después de pintado puede ser pensado o narrado. De ahí que se pueda ver su múltiple y compleja obra —textos, cuadros, objetos, ideas, lenguajes, juegos— como un todo coherente generado por las formas y los colores. (Molina, D.; 2003)

El de Xul Solar es el caso de esos artistas íntimos y solitarios que no hicieron escuela. Sus refinadas pinturas, realizadas casi en su mayor parte en acuarela, traducen un universo inventado, de signos que procedían de la Cábala, la magia y el esoterismo. El suyo es un mundo para iniciados que es preciso desentrañar a partir de claves. Acaso por ello tardó en ser apreciado fuera de su círculo de amigos. Se diría que más allá de él, su extraña imaginería no fue comprendida. Sólo fue apreciada recientemente y en gran medida gracias a un mercado que en vida del artista no fue entusiasta con su obra.

Para las historias del arte, ordenadas por estilos y movimientos, esa soledad le jugó en contra. Hoy, es uno de sus mayores atractivos. Y los misterios que anidan en su obra son fuente de interrogantes permanentes. (Battistozzi, A. M.; 2003)

La obra de Xul Solar (1887-1963) viene pegando fuerte. El lunes a la noche, su obra "Lu Diabo Mui", pintada en 1962, se vendió por 125.000 pesos en la casa Hijos de Martín Saráchaga. (...) "Xul se viene valorizando afuera también. El Museo de Arte Latinoamericano de Houston compró obras." (...) Eso todo, claro. El Malba acaba de anunciar que extendió una semana —sigue hasta el 22— la muestra "Xul Solar. Visiones y revelaciones", que se está exponiendo en sus salas (Av. Figueroa Alcorta 3415). El motivo, claro, es la cantidad de gente que fue a verla: 66.000 personas desde el 16 de junio. (Xul Solar es un éxito de mercado y de público; 2005)

Con su retrospectiva [Xul Solar: Visiones y revelaciones], es la primera vez que una muestra viaja desde el sur al norte. El museo de Houston lo considera un artista único, faro de la vanguardia mundial. (García, F.; 2006)

Es interesante que, a pesar de todo el trabajo de difusión y educación del público hecho por parte de la FPK-MXS —y también desde la GR-, aún se habla de las obras de Xul como piezas incógnitas, misteriosas, ocultas, sólo para unos pocos conocedores de las claves para su descifrado. No obstante, ya lejos de ser algo restrictivo, es aquí donde radica el atractivo principal de su producción, y la razón por la cual se abordan desde diversos puntos de vista las exhibiciones —individuales y colectivas- y las investigaciones. Esto nos habla de la

plurivalencia de significados de su obra, de la apertura de su arte para una constante exploración. Para el coleccionista o potencial comprador, la obra de Xul es siempre una buena opción porque da infinitud de posibilidades de discurso narrativo para completar una colección, la obra en sí misma es múltiple, y también en una inversión que puede colocarse nuevamente en el mercado desde distintas perspectivas.

Conclusiones parciales

El mercado local de Arte ha fortalecido su base, y ha crecido. Aquí en Argentina la buena salud de la economía estimula al mercado de Arte y abre excelentes perspectivas. Las agentes locales y también los foráneos han tomado conciencia sobre la calidad del Arte argentino, especialmente el contemporáneo, lo cual atrae a inversores extranjeros, museos internacionales y a un creciente número de nuevos coleccionistas. Las subastas porteñas tienen mayor variedad de oferta que años anteriores. Las galerías se hallan más y mejor organizadas, a pesar de que se encuentran en un periodo de transición entre una práctica tradicional y una práctica moderna —derivada de la globalización y la tecnología— y que aún reclaman apoyo estatal. La causa más notoria de este crecimiento ha sido las posibilidades financieras de determinados sectores sociales. Los principales clientes de Arte son coleccionistas de familia, o nuevos empresarios o inversores. Es ilustrativo el siguiente comentario del galerista Daniel Maman:

Los inversores tradicionales se han dado cuenta de que es más seguro invertir en arte que en la Bolsa. También ayudan las bajas tasas de interés internacionales. (...) se trata de un momento sin precedentes históricos [en el negocio del arte]. (...) Hoy podría decirse que ya se ha incorporado un rubro emblemático al comercio exterior: el arte argentino. Y se trata de un producto que —definitivamente— no es un commodity. Es puro valor agregado, es exportación de talento. (El mercado del arte está en ebullición; 2006).

El período analizado es de muy buen desempeño para la trayectoria de Xul Solar y su producción entro del mercado local. Tanto dentro del panorama porteño como del internacional, si bien no abundan las obras vendidas, los precios son mucho mayores a los de los años anteriores. Comparado a otros artistas nacionales considerados “grandes maestros”, las obras de Xul Solar tienen aún un recorrido que hacer para afianzarse como artista indiscutido de precios récords. El número de obras final vendidas en remates en Buenos Aires entre 2002 y 2011 es de diecisiete piezas, a un valor promedio de US\$52.755,88. Ciertamente, no le faltan demandantes y sus obras presentadas en la plaza local tendrán siempre un comprador final dispuesto a pagar altas sumas de dinero por las piezas. Todas las notas periodísticas que refieren a estos eventos mencionaban la presencia de las obras de Xul, y en muchos casos incluyeron reproducción de las piezas.

El camino que transita en el mercado internacional es también muy prometedor. Sus obras han conseguido asimismo comprador en las subastas internacionales en la mayoría de los casos y con buenos precios. El valor de las obras en el mercado de remates nacional e internacional no es disímil. El total de piezas vendidas en remates en el exterior entre 2002 y 2011 es de trece.

Los precios base de las obras han variado a lo largo de los años, iniciando algunas obras en menos de unos magros US\$20.000 hasta superar los US\$80.000. Respecto de la variación del precio final de las obras por sobre el inicial, no hay una tendencia única, sino que depende del caso, llegando incluso a superar el precio final por más del doble al de base. Insistimos que esto es muy significativo para el caso de Xul Solar, si bien puede no aplicarse para otros artistas nacionales. La mayoría de las veces, la variación del precio final respecto del precio base no ha sido tan grande.

Las galerías de arte de Buenos Aires que trabajan con su obra se manejan de modo diferente. La GR sigue siendo la galería oficial para la compra de obra del artista. Otras galerías, como la Galería Palatina, se manejan por venta bajo consignación. El perfil de los clientes es similar en todos los casos. Predominan quienes ya tienen un conocimiento previo del artista, su biografía y su producción. Otros, los menos, son quienes compran su arte a modo de mera inversión.

Las obras de Xul Solar han participado de múltiples exposiciones comerciales y no comerciales. Un resumen de ellas es el que sigue:

2002-2011	Museos - Salones - Bienales – Etc		Galerías	
	Individuales	Colectivas	Individuales	Colectivas
<i>Argentina</i>	4	15	2	1
Capital	4	10	2	1
Provincias	0	5 (7)	0	0
<i>Extranjero</i>	2	11	0	1
Europa	1	4	-	1
América	1 (3)	6	-	0
Otros	0		-	0
<i>Total parcial</i>	5	25	2	2
Total	34			

-Tabla VI -

Muestras colectivas e individuales de Xul Solar en museos y galerías entre enero de 2002 y diciembre de 2011

Se han hecho menos exhibiciones en galerías que en otros períodos, y también menos en instituciones no comerciales pero las realizadas han sido de gran magnitud, especialmente las que se han presentado en otros países. Estas exhibiciones multitudinarias, han contribuido en la posición de la figura de Xul Solar en el mercado y han ayudado a subir el precio de las mismas.

La crítica periodística es también favorable al afianzamiento de la posición de Xul Solar en el mercado, y a su proyección, haciendo eco de la propaganda que las mismas exhibiciones tienen con su vasto público y con los catálogos. Ya no se discute el valor artístico de la obra del artista. Si se hacen notas desfavorables en relación a Xul Solar, se las hace sobre determinadas circunstancias o sobre su entorno.

El factor que quizá más ha incidido en este período es la bibliografía académica, publicaciones e investigaciones. Como artista multifacético, plurivalente e interdisciplinario, es posible abordar su obra desde diferentes áreas de trabajo; y también se puede volver a ella una y otra vez y encontrar algo nuevo para tratar.

Resumiendo, este período se puede caracterizar por:

- mayor demanda de su obra en el mercado local e internacional
- aumento de precio base en remates
- aumento del precio final en remates
- aumento de precio en galerías
- Xul Solar como artista clave en remates
- préstamos de obra de colecciones privadas o públicas para exhibiciones en el exterior
- interés e investigación académica (desde distintas disciplinas e interdisciplinario)
- conocimiento del artista y de su obra por parte del público general y en el extranjero

Es pertinente hablar de un período de actualidad, ya que es, cronológicamente, la década más cercana a nuestro presente que está en pleno desarrollo, por lo cual es difícil tener distancia histórica para evaluar los acontecimientos. No obstante, podemos decir que la última década ha sido la de mejor rendimiento para la posición de Xul Solar dentro del mercado porteño de Arte, donde se han cosechado los frutos de los objetivos específicos de la FPK-MXS y de la GR, acompañadas por el trabajo de otras instituciones artísticas y comerciales. En las conclusiones finales, haremos una evaluación última para readaptar la cronología hecha *a priori* de ser necesario, teniendo en cuenta los siguientes eventos ya mencionados en este apartado:

- 2001: crisis económica argentina
- 2002: exhibición antológica individual en Madrid
- 2004: venta de su obra más cara en subasta en US\$98.679 (témpera sin título, 1952)
- 2005-6: exhibición antológica individual itinerante
- 2008: crisis económica internacional

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Conclusiones finales

Conclusiones finales

“Pienso al respecto [de la maestría de las obras de Xul Solar] que, conforme pase el tiempo, su obra se irá valorizando, cuando se eduque el gusto de los públicos, porque como no es la suya una pintura común, susceptible de ser clasificada en un casillero equis, sino de imágenes puramente suyas, en el aire, como todo él, es difícil de ser penetrada y gustada”

(Emilio Pettoruti. *Un pintor ante el espejo*)

Hasta aquí, nos han servido los conceptos planteados por Bourdieu para pensar en un mercado porteño de Arte como un *campo* relativamente autónomo en constante reorganización en el que interactúan diferentes agentes que luchan entre sí desde sus posiciones y con el peso de su legitimidad. Dentro de este campo en continuo movimiento, los agentes cambian ellos mismos y cambian las relaciones que entablan con otros agentes y con el campo mismo. El mercado de Arte depende de múltiples variables, muchos de ellas extraartísticas, como lo son factores macro y microeconómicos internacionales y locales, la Política, la búsqueda de una identidad nacional, el nivel de educación del público, entre otras cosas.

El caso aquí analizado ha sido la figura y las obras de Xul Solar dentro del mercado porteño de Arte desde su regreso a la Argentina en 1924 hasta la actualidad. Su derrotero recorrido es muy interesante puesto que es un excelente ejemplo de, en primer lugar, la construcción de una figura artística popular; en segundo lugar, el reposicionamiento de su producción dentro de la cultura nacional; y finalmente y lo más pertinente para nosotros, la cotización en continua alza de sus piezas dentro del mercado.

Xul Solar fue en vida una figura muy activa dentro del campo artístico, cultural e intelectual. Su inserción dentro del campo artístico porteño tuvo lugar cuando Buenos Aires atravesaba una etapa de reconfiguración y modernidad. Xul Solar, tras sus años en Europa, estaba cargado de ideas y proyectos. Su desenvolvimiento en los grupos vanguardistas, especialmente en su tarea ligada al grupo de la revista *Martín Fierro* en los primeros años luego de su regreso, le garantizaron un lugar de privilegio entre las personalidades más destacadas de entones. Tuvo una prolífera participación como artista plástico en salones de arte oficiales, marginales e independientes. También estuvo muy presente en temáticas de estudio lingüístico, religioso, literario, y demás.

Lamentablemente, tanto durante como una vez pasadas las instancias de definición y contradicción del campo artístico y cultural local, la visibilidad del artista fue parcial, puesto que si bien Xul Solar sí estuvo presente durante su vida en este ámbito, no tuvo un impacto masivo y popular de la misma magnitud como lo tuvieron, por ejemplo, sus amigos E. Pettoruti o J. L. Borges, personalidades que trascendieron al imaginario artístico argentino popular mismo durante sus vidas. La constante alusión a Xul como un personaje atípico, extravagante, misterioso, *mago*, ayudaron a mantenerlo al margen de los circuitos de mayor accesibilidad. Si bien durante su vida Xul Solar presentó obra en el MNBA, y tuvo exhibición en otros países, fue luego de su fallecimiento que fue cambiando su *status* y posición dentro del campo artístico argentino, tal como lo conocemos hoy en día.

Ya lo había notado E. Pettoruti en 1916, y lo sentenciaba en 1965: la obra de Xul Solar era una diferente a la de otros artistas, era de gran valor estético y técnico, pero no fácil de apreciar para el ojo general. Pettoruti hablaba de educar al público para formar su gusto. Xul Solar nunca hizo obra “*susceptible de ser clasificada en un casillero equis*”. Xul

Solar ya tenía nombre artístico hacia el año 1915. Su nombre artístico no fue solo artístico, sino el nombre que utilizó en su vida. Para él, el Arte y la vida fueron una misma expresión del mundo. Su nombre artístico lo creó al principio de su “carrera”, y lo mantuvo hasta su muerte, por lo que podemos entender que su idea estética siguió por lo mismos carriles desde su primer impulso hasta el fin de sus días. Al igual que cualquier productor activo, tuvo distintos períodos y momentos estéticos, pero su ideología, su ética y su estética fueron siempre congruentes entre sí.

Lo mismo ocurrió con su posición frente al mercado de Arte. Desde su primera exposición, se mostró reacio a comercializar su obra de manera directa. Xul entró en el campo de Arte argentino cuando este estaba atravesando su etapa de modernidad. Él ingresó al campo local de Arte y se mantuvo a lo largo de su vida como un artista activo en el medio, pero un tanto al margen el *habitus* del mercado; es decir, participó de muestras, de encuentros y debates de Arte y de Cultura, pero sus ventas no se correspondieron con la usanza de la época. Al principio, en los primeros meses luego de su retorno a Argentina, Xul quería vender obra y vivir de ello, pero chocaba al mismo tiempo con la idea de que las obras debían ser “guardadas” por un custodio espiritual que él conociese. Así, la venta era más difícil. No es que Xul no quisiese vender obra, pero era muy riguroso con la elección de sus clientes. Se negó a un mecenazgo, patronazgo o ligazón comercial alguna porque privilegió su libertad como artista. Esto cambió cuando comenzó su relación con el *marchand* N. Povarché. Posteriormente, la tarea de la comercialización quedó a cargo de la GR, que lo proyectó local e internacionalmente en ventas.

Luego de su fallecimiento, los primeros y principales impulsores de su obra en el mercado debieron trabajar mucho para que fuese entendida y aceptada, para luego ser mejor

valuada. Estos agentes de los que hablamos son Micaela Cadenas, viuda de Xul, y Natalio Povarché, amigo de la pareja y *marchand* del artista. Xul Solar cambio su posición dentro del campo de Arte, porque hubo una intención para ello. En términos de Bourdieu, fue un juego entre agentes que lucharon por hacer valer su monopolio del capital simbólico, algo en que lograron su cometido. Según las declaraciones de M. Cadenas y N. Povarché en distintas ocasiones, ellos hicieron lo posible por:

- conservar física, intelectual y artísticamente la producción de Xul tras su fallecimiento;
- resguardar su legado del olvido, hasta que se llegase a un tiempo en que tuviese una comprensión y aceptación más amplia;
- divulgar el mensaje del artista y colocarlo en el circuito artístico nacional e internacional como un productor legítimo y de peso;
- divulgar la obra del artista y colocarlo en el circuito comercial nacional e internacional;
- crear un centro nuclear para continuar con estos objetivos y proyectarlos a futuro.

Finalmente, esto resultó en la FPK-MXS.

Para conseguir estos objetivos, de manera independiente y a través de las instituciones comercial –GR- y no comercial -FPK-MXS-, ellos tomaron las siguientes medidas:

- puesta en circulación de obra, para generar oferta;
- alza de precio de la obra de Xul Solar, para que se lo considerase un artista más importante;
- promoción, difusión y divulgación de la vida y obra del artista, para generar demanda;
- sustento teórico para legitimar la obra.
- exclusividad para el otorgamiento de certificados de autenticidad sobre las obras de Xul Solar.

Al comienzo del trabajo, se definió una periodización *a priori* para estudiar la trayectoria de Xul Solar dentro del mercado porteño de Arte entre 1924 a 2011. Según hemos visto, esa división de años no es pertinente tal como se la planteó en un principio, y

convendría hacerle modificaciones según determinadas fechas de inflexión. A continuación, se presenta una nueva periodización corrigiendo la anterior:

- *A) 1924-1957: período en vida*

- 1924: año de retorno de Xul Solar a Buenos Aires, principal ciudad para su desenvolvimiento artístico y comercial. Primera participación en una muestra colectiva local;
- 1929: primera participación en una muestra individual local;
- 1931: primera participación en una muestra (colectiva) en el extranjero desde su regreso (en Montevideo, Uruguay);
- 1953: primera participación en una muestra (colectiva) en el MNBA;
- 1957: apertura de la GR de N. Povarché. Trabajo de la galería con obra de Xul Solar;

Este primer periodo se caracteriza por:

- poca presencia en el mercado general; ventas personales mínimas; intercambio, canje y regalo de obra;
- un mismo precio de obra bajo por casi cuarenta años;
- elección personalizada de los compradores; muy pocos coleccionistas;
- reconocimiento del valor técnico y estético de la obra del artista por parte de la crítica de arte, pero incompreensión generalizada de su propuesta ética-estética;
- presentación de obra en exhibiciones no comerciales locales, nacionales y extranjeras, pero pocas muestras comerciales.

- *B) 1957-1963: período de transición I*

- 1962: primera participación en una muestra (colectiva) en Europa desde su regreso (en el Musée Nationale d'Art Moderne de París, Francia)
- 1963: fallecimiento.

Sería la transición en el manejo comercial de su obra, dividido entre el mismo Xul Solar y N. Povarché a través de la GR

- *C) 1963-1988: período de reposicionamiento y consolidación nacional*

- 1963: homenaje póstumo –exhibición individual- en el MNBA;
- 1970 inicio actividad comercial fuerte por parte de la GR
- 1978: primera participación en una feria comercial en Europa (FIAC 78, Francia)
- 1986: creación de la FPK-MXS;

-1988: fallecimiento de Micaela Cadenas.

Este tercer período se caracterizaría por:

- manejo comercial y no comercial de la obra de Xul Solar por parte de M. Cadenas y de N. Povarché;
- numerosas exhibiciones comerciales y no comerciales locales y en el extranjero;
- puesta en circulación de obra de Xul Solar en el mercado local;
- aumento intencionado de precio de las obras,
- nuevos coleccionistas del artista;
- primeros trabajos teóricos serios;
- creación de la FPK

- *D)1988-1999: período de consolidación y proyección internacional*

- 1991: primera participación en una muestra individual por parte de una galería referente extranjera (Rachel Adler Gallery, Nueva York, Estados Unidos)
- 1993: inauguración del MXS
- 1994: *Xul Solar*, de H. M. Gradowczyk;
- 1998: homenaje (exposición individual) en el MNBA. Éxito de público. Año récord en ventas del mercado de arte local;
- 1999: exposición conjunta Xul Solar-Paul Klee. Éxito de público. Año récord de ventas nacionales.

Este periodo comienza luego del fallecimiento de M. Cadenas y la posterior inauguración del MXS. La dirección de la actividad comercial y no comercial de la obra de Xul Solar quedó en manos de Povarché. Rescatamos que comprender el rol de Lita Cadenas como esposa y viuda del artista esclarecería muchos puntos en cuanto a su trayectoria. Este es quizás un espacio a trabajar más a fondo en el futuro, indagando en su biografía, relaciones personales y ámbito laboral, su posición dentro del contexto histórico e influencias sobre el artista. Luego de su ausencia, la dirección del trabajo comercial y no comercial fue asumido por N. Povarché.

Este período se caracteriza por:

- continuación de trabajos teóricos; presencia en la crítica;
- presencia legitimadora de la Fundación y del Museo como agentes de peso en el campo;
- crecimiento del mercado de arte local;
- comercialización por múltiples galerías;
- fuerte presencia en remates;
- presencia de obra de Xul Solar en el mercado de arte local y extranjero;
- numerosas exhibiciones comerciales y no comerciales con obra de Xul locales y en el extranjero

- *E) 1999-2001: período de transición II*

- 2001: crisis en Argentina. Tambaleo del mercado local de Arte

Este período es un paso atrás en el mercado local de Arte que venía creciendo en los últimos años, pero que decae tras la crisis de 2001, dejando un futuro incierto. Xul Solar, al igual que otros artistas fallecidos y en vida, se ven afectados de alguna manera.

- *2002-2011: período de auge*

- 2004: venta de su obra más cara en subasta en US\$98.679 (témpera sin título, 1952);
- 2005-6: exhibición antológica individual itinerante. Compra de la obra más cara en US\$200.000 (*Jefa*, 1923);
- 2008: crisis económica internacional;
- 2011: actualidad

Este período es, de los años recorridos, el mejor momento en la trayectoria de Xul Solar dentro del mercado porteño de Arte, y también podríamos decir del mercado nacional y del internacional. Sus características serían:

- presencia de obra en el mercado local, nacional e internacional. Venta local asegurada;
- venta de obra a valores récord para el artista. Precios altos en subastas locales. Precios altos en comparación a otros artistas nacionales de su misma época;
- su producción se considera como obra clave en la Historia del Arte nacional;
- nuevos coleccionistas y compradores-inversores;
- comercialización por múltiples galerías;

- fuerte presencia en remates;
- continuación de trabajos teóricos, mayor interés por investigación en áreas específicas (artísticas o no) e investigación interdisciplinaria. Presencia en la crítica;

Luego de todo este recorrido, y resumiendo de otra manera, podemos notar en principio que el cambio en la apreciación general de la obra de Xul Solar se debió a varias puntas:

- Causas no comerciales:

- un programa activo e intencionado de tipo no comercial en la difusión de la vida y obra del artista, en primera instancia, por parte de su viuda Micaela Cadenas y de su amigo y *marchand* Natalio Povarché, continuado oficialmente luego por las instituciones FPK-MXS. Esto incluyó impresión de libros y catálogos, exposiciones propias o acuerdos con otras instituciones, entre otras cosas. En segundo lugar, divulgación de la producción de Xul Solar por otras instituciones de peso, como el MALBA. En palabras de P. Bourdieu (1990), fue un ejercicio de violencia legítima de la autoridad, es decir que, con el peso del cargo de institución oficial, utilizaron su fuerza como agentes del campo del arte para cambiar la posición de las obras y la figura de Xul Solar dentro del mercado argentino de arte;
- un reconocimiento estatal y de la Historia del Arte por el papel del artista en el Arte Argentino, con su correspondiente divulgación cultural y educativa;
- un cambio en la actitud general de las preferencias estéticas del público, debido a factores de contexto históricos. Por ejemplo, el creciente interés por cruces temáticos en investigación, propuestas artísticas interdisciplinarias, inclinación hacia lo espiritual, etcétera;
- presencia continua de crítica de arte especializada y no especializada sobre la vida, obra y exposiciones del artista. La crítica fue en general siempre positiva hacia la obra del artista;
- un aumento de trabajos teóricos, académicos e investigaciones realizados por independientes o instituciones, trabajos que han sido de distintos niveles de profundidad, dirigido a diferentes públicos y centrados en diversas disciplinas;
- la inclusión de obra del artista en exhibiciones temporarias, colecciones de museos, salas de exposición y otros espacios artísticos en todo el mundo;

- Causas comerciales:

- un programa activo de inserción comercial de la obra del artista, iniciado por su amigo y *marchand* N. Povarché a través de la GR, continuado hoy por la misma galería y por otras galerías no oficiales, lo que ha implicado elaboración de catálogos, organización de exposiciones, participación en ferias y otros trabajos internos y de cooperación con otras instituciones;

- un aumento intencionado del valor de la obra de Xul Solar;
- un aumento de la cantidad de público consumidor y coleccionistas. Aquí se incluyen dos tipos de coleccionistas ya mencionados, por un lado, los de interés artístico, estético, ideológico afín a Xul Solar; en segundo lugar, quienes buscan completar sus colecciones con obra varia y Xul es una pieza más en el conjunto de la colección. Incluimos también aquí al coleccionista junto con compradores ocasionales no coleccionistas, quienes adquieren obra como un modo de invertir su dinero en piezas –bienes muebles- de ya alta valuación, con un interés especulativo y no meramente artístico;
- un aumento en la demanda. Además de que el número de demandantes es mayor, ellos han captado en la mayoría de los casos, el cien por cien de la obra de Xul presentada en remates, y los nuevos coleccionistas optan por obra de Xul en galerías. Demanda de Arte nacional a nivel local como consecuencia de la demanda de Arte latinoamericano a nivel internacional;
- mención de la obra de Xul Solar continua en las notas periodísticas especializadas en Arte y en mercado. Crítica periodística-estética, crítica de obra, crítica de exposiciones;
- un mayor y más complejo circuito comercial, ampliación de las prácticas de mercado tradicionales: multiplicación de ferias, ventas por Internet y espacios comerciales alternativos

Con todo esto, Xul Solar es un caso muy interesante para el análisis de cómo es posible “construir” la presencia, importancia y legitimidad de un artista dentro del mercado: de ser un marginado comercial pro elección, como lo fue durante su vida, a ser un éxito de ventas como lo es en la actualidad. Además nos da la pauta de cómo funciona la reconfiguración del mercado local a través del juego de los agentes del campo, con toda la actividad desplegada por la FPK-MXS, otros museos, la GR, otras galerías y por coleccionistas, críticos e investigadores. En muchos casos, las relaciones y tareas se han hecho con plena consciencia y objetivos específicos, en otros, por un desarrollo propio del medio.

...admitir la mutua incidencia entre cultura y mercado lleva a reconocer que uno presupone la existencia del otro; que la cultura, o mejor dicho, cada cultura en particular (en su doble acepción artístico-humanista y antropológica) raramente puede desentenderse de la circulación en un mercado. En general, el mercado supone una transacción que involucra la producción y el consumo, y también se constituye como reserva disponible o depósito de bienes simbólicos. Desde este punto de vista, es un proceso permeable al intercambio de los bienes culturales y, en esa dirección, se vuelve

contradictorio. Esta labilidad atravesada por contradicciones, que desborda el estricto sentido económico del mercado, no supone necesariamente cooptación de los productos o los bienes de la cultura: el mercado intenta cooptarlo todo, es cierto, pero también, como efecto de su propia dinámica hegemónica, expulsa, y en esa expulsión crea sus propios márgenes. (El valor del mercado cultural: arte, literatura y mercado en América latina, 2007. Pg.10)

Al mismo tiempo, Xul Solar es un perfecto ejemplo de la creciente valorización simbólica y económica que ha tenido el Arte latinoamericano durante las últimas décadas. Las opiniones de las notas especializadas sobre mercado local de Arte que hemos visto reiteran que nuestro país –y en lo que atañe a Buenos Aires en particular- no ha hecho esfuerzo real por insertarse dentro del mercado mundial. No ha existido una política estatal que impulse el mercado de Arte, y todos los logros han sido particulares o por agrupación de agentes independientes. Han sido los galeristas, *marchands*, coleccionistas, y los mismos artistas quienes han puesto mayor voluntad por colocar obra nacional en el mercado global. El alza de cotización de obras de Arte latinoamericano en los años '80 favoreció en gran medida a productores y vendedores porteños. El “caso Xul Solar” puede ilustrar cómo funciona el sistema del mercado de Arte a escala local, nacional o internacional, cómo se manejan los agentes, cuáles son las relaciones y juegos que interfieren, cuán dinámico es el campo y el grado de autonomía total.

Recordemos que durante su vida, Xul Solar tuvo una crítica plástica favorable por parte de los críticos importantes de su tiempo, a pesar de no haber sido del todo comprendido en su propuesta estética. Hoy en día, la crítica es favorable más que nada porque sus obras tienen mayor valuación y como artista, tiene buena posición dentro del mercado nacional e internacional. Su obra sigue sin ser comprendida por la mayoría del público no especializado. Su mayor valuación dentro del mercado es a veces una retroalimentación no necesariamente por una mejor apreciación de su obra.

En cuanto al coleccionismo local de obra de Xul, uno de los primeros argentinos en incorporar piezas de nuestro artista fue la de A. Larco, quien ya tempranamente en 1929 veía promesa de ventura en él. Otros nombres que figuran entre los primeros coleccionistas son E. Lowenstein, C. Blaquier y J. Helft, y otros no menores son A. Paolini, M. Gilardoni y H. Gradowczyk. Al presente, son más los nombres que se han incorporado a la lista, como E. Constantini y F.J. Klemm.

Quienes compren obra de Xul Solar por gusto, lo hacen por afinidad a la pieza más que por período o temática, es una elección “uno a uno”. Hay períodos de producción más cotizados que otros. Actualmente, las obras de la década de 1920-1930 son de las más valuadas. Las *grafías* y obras de sus últimos años son también solicitadas. Ha habido obra que no se pudo colocar, pero si prestando atención a los momentos en que eso ha ocurrido, no corresponde decir que sea por menor importancia del artista o de la obra, sino por una coyuntura económico-política que afectó a varios artistas y a todo el mercado en general. Al margen de que siempre hay fluctuaciones en los resultados de las temporadas de venta.

El mercado local de Arte no es un espacio aleatorio, sino un campo de batalla entre agentes, batalla ficticia y campal, es un juego en donde todos buscan ser le mejor postor y ganar. Xul Solar no es sólo un agente jugador: es una coronación, coronación para la Historia del Arte y para el mercado. Ciertamente, este no es el capítulo final de su trayectoria en el ambiente local, nacional ni mundial. Xul Solar es un artista cuyas posibilidades no han sido plenamente desarrolladas, y que, seguramente, con el tiempo nos mostrará todo de lo que ha sido y es capaz de lograr, con tan solo entregarse a la libertad.

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Anexos documentales e imágenes

- **Anexo I**

Listado de exposiciones en las que se ha presentado obra de Xul Solar

Datos oficiales publicados por la FPK-MXS en junio de 2011. Disponible en <http://www.xulsolar.org.ar/2010/expos-e.html>

Exhibiciones individuales en vida del artista

1. *Exposición Xul Solar*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1929.
2. *Exposición Xul Solar*. Buenos Aires, Amigos del Arte, julio de 1940.
3. *A. Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Samos, 18 de julio – 2 de agosto de 1949.
4. *[Alejandro Xul Solar]*. Buenos Aires, Galería Guión, 3 – 15 de septiembre de 1951.
5. *Pinties y Dibujos. A. Xul Solar*. Buenos Aires, Sala V. Galería Van Riel, 22 de septiembre – 7 de octubre de 1953.

Exhibiciones colectivas en vida del artista

1. *Settima Esposizione. Mostra Personale dello Scultore Arturo Martini e del Pittore Alessandro Xul Solari*. Galleria Arte. Milán, 27 de noviembre – 16 de diciembre de 1920.
2. *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.
3. *Primer Salón Libre*. Buenos Aires, Galería Witcomb, 10 - 24 de diciembre de 1924.
4. *Primer Salón de Artistas Independientes*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1925.
5. *Exposición de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, junio de 1926.
6. *Exposición de Pintura y Escultura*. Buenos Aires, “La Peña”. Café Tortoni, 14 - 28 de junio de 1926.
7. *Primera Exposición Permanente de Arte Argentino*. Buenos Aires, Salón Florida, 1927.
8. *Gran Feria de la Pintura Joven*. Buenos Aires, Boliche de Arte, 26 de octubre – 10 de noviembre de 1927.

9. *2ª Exposición de Pintura y Escultura bajo los auspicios del ateneo Popular de La Boca*. Buenos Aires, Sociedad “Unión de la Boca”, 1928.
10. *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).
11. *Salón de Pintores y Escultores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, octubre de 1930.
12. *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos*. Montevideo. Salón Centenario, mayo de 1931.
13. *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, septiembre de 1931.
14. [Exposición de Pintura]. Buenos Aires, Agrupación “Signo”. Hotel Castelar, 15 - 30 de junio de 1932.
15. *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.
16. *Salón de Pintores y Escultores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1933.
17. *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.
18. *Segundo Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 1934.
19. *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, mayo de 1934.
20. *Flores en Florida*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935.*
21. *Salón de Pintores Modernos*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, mayo de 1935.
22. *Cuarto Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 22 de mayo – junio 21, 1936.
23. *Salón de Pintores Argentinos*. Buenos Aires, Amigos del Arte, septiembre de 1936.
24. *Exposición de Pintores Argentinos*. 2ª exposición. Buenos Aires, Galería Moody, 2 a. 14 de noviembre de 1936.

25. *Salón de Pintura organizado en honor de los Delegados al Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1936.
26. *IV° Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, mayo de 1937.
27. *Quinto Salón de Arte de La Plata*, La Plata, Comisión Provincial de Bellas Artes, 1° de junio – 1° de julio de 1937.
28. *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.
29. *VII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Buenos Aires, Salón de Amigos del Arte, mayo de 1940.
30. *Encuadernaciones artísticas*. Organizada por Legrain. Buenos Aires, Salón de Exposición de la Librería Huemul, 4 de noviembre de 1940.*
31. *XXXIII Salón Anual*. Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Buenos Aires, Galería Witcomb, noviembre de 1948.
32. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre. XXV Aniversario. 1924-1949*. Buenos Aires, SADE, 1949.
33. *Etapas* La Plata, abril de 1949.*
34. *1er. Salón de Verano de Pintura*. Buenos Aires, Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Municipal, 1950.
35. *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.
36. *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.
37. *Primer Salón Nacional de Dibujo y Grabado*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, año 1951.
38. *Salón de Navidad 1951*. Buenos Aires, Galería Bonino, 1951.
39. *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.

40. *Feria. Navidad – Año Nuevo – Reyes*. Buenos Aires, Galería Van Riel. Sala V, diciembre de 1952.
41. *Pintores Argentinos contemporáneos*. Buenos Aires, Galería de Arte Krayd, noviembre de 1952.
42. *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.
43. *2º 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.
44. *Pintura Mágica*. Buenos Aires, Galería Rubens, junio de 1957.
45. *150 Años de Arte Argentino*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.
46. *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.
47. *Art Argentine Actuel*. Paris, Musée Nationale d'Art Moderne, 1962.

Exhibiciones individuales póstumas

1. *Xul Solar. Óleos*. Buenos Aires, Ribó. Galería de Arte, 22 de abril – 4 de mayo de 1963.
2. *Homenaje a Xul Solar*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963.
3. *Homenaje a Xul Solar. Acuarelas, témperas, óleos*. Buenos Aires, Galería Candilejas, 3 – 31 de mayo de 1965.
4. *Exposición Homenaje a Xul Solar presentada por Jorge L. Borges*. Buenos Aires, Galería Diálogos, 2 – 22 de agosto de 1965.
5. *Xul Solar*. Buenos Aires, Proar, 23 de agosto – 11 de septiembre de 1965.
6. *III Bienal Americana de Arte. Exposición Homenaje a Xul Solar*. Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, octubre de 1966.
7. *Xul Solar. Obras 1915/1962*. Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, noviembre de 1967.

8. *Homenaje a Xul Solar*. La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 17 de julio – 11 de agosto de 1968.
9. *Xul Solar/Pinturas*. Buenos Aires, Javier Galería de Arte, 3 – 14 de junio de 1969.
10. *Xul Solar. Retrospectiva. Obras 1915-1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 19 de mayo – 6 de junio de 1970.
11. *Xul Solar. Acuarelas y Témperas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1975.
12. *Xul Solar. 1884/1963*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1976.
13. *Xul Solar 1887-1963*. Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 de octubre – 27 de noviembre de 1977.
14. *Xul Solar. Obras 1919/1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 1978.
15. *Xul Solar (1887-1963) Œuvres de 1915 à 1962*. Paris. Grand Palais. Galería Rubbers. FIAC 78, Art Contemporain, 20 – 29 de octubre de 1978.
16. *Xul Solar. Obras 1920-1962*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 17 de mayo – 6 de junio de 1979.
17. *Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Rubbers, abril – mayo 1980.
18. *Xul Solar*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 13 de mayo – 1º de junio de 1982.
19. *Xul Solar 1887-1963*. Buenos Aires, Galería Rubbers, abril – mayo de 1984.
20. *Xul Solar. Témperas/Acuarelas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo – junio de 1985.
21. *Xul Solar. Exposición en ocasión de la reunión del ICOM*. Buenos Aires, CAyC, 1986.
22. *Xul Solar (1887-1963)*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1987.
23. *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. Buenos Aires, Galería Kramer con la colaboración de Galería Rubbers, 8 – 20 de agosto de 1988.
24. *Xul Solar. 1887-1963. Grafías. La vista al acecho*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 29 de mayo - 17 de junio de 1989.
25. *Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 1990.

26. *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. Maldonado-Uruguay, Museo de Arte Americano de Maldonado, 20 de enero – 3 de febrero de 1990.
27. *Xul Solar (1887-1963). Obras Inéditas*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 26 de junio – 24 de julio de 1990.
28. *Alejandro Xul Solar (1887-1963)*. New York, Rachel Adler Gallery, 2 de mayo – 8 de junio de 1991.
29. *Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari. Xul Solar 1887-1963*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 13 de febrero – 3 de abril de 1993.
30. *Xul Solar. A Collector's Vision*. New York, Rachel Adler Gallery, 1º de mayo – 30 de junio de 1993.
31. *Xul Solar: the Architectures*. London. Courtauld Institute Galleries, 1994.
32. *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).
33. *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.
34. *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.
35. *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).
36. *Xul Solar. Works 1916-1963*. Stockholm, Moderna Musset – Ministry for Foreign Relations, International Commerce and Worship, Argentina. mayo – agosto de 1998.
37. *Xul Solar*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1998.
38. *Paul Klee invita a Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
39. *Xul Solar: 1887-1963*. Mendoza, Museo Municipal de Arte Moderno, 10 al 29 de abril de 2001.
40. *La Biblioteca de Xul Solar*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001.

41. *Xul Solar*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de febrero al 13 de mayo de 2002.
42. *Xul Solar, arquitectura y diseño: 1918-1922*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 5 de marzo al 5 de mayo de 2002.
43. *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.
44. *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.
45. *Xul Solar: tintas 1955*, Buenos Aires, Galería Rubbers Internacional, agosto-septiembre, 2006.
46. *Xul Solar: explorador del universo*, Buenos Aires, Paseo de las Artes, Palacio Duhau - Park Hyatt, 3 de septiembre al 23 de octubre, 2010.
47. *Xul Solar - Borges*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, abril-diciembre, 2010.

Exhibiciones colectivas póstumas

1. *Surrealismo Imaginación*. Buenos Aires, Galería Serra, 23 de septiembre – 23 de octubre de 1964.
2. *Exposición homenaje a Ignacio Acquarone. Historia de la pintura en la Argentina*. Buenos Aires, Librería Galería de las Artes, 1965.
3. *Argentina en el mundo. Artes Visuales I*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Seboro, 15 – 31 de diciembre de 1965.
4. *Magia e imaginación en la pintura*. Buenos Aires, Dédalo. Galería de Arte, junio de 1965.
5. *Exposición Homenaje a J. Batlle Planas*. Buenos Aires, Proar. Galería de Arte, 4 – 27 de mayo de 1965.
6. *De Carlos Pellegrini a nuestros días. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 14 – 30 de julio de 1966.
7. *Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 – 28 de junio de 1967.

8. *Pintura argentina. Primeras manifestaciones de vanguardia (1920-30)*. Buenos Aires, Sociedad Hebrea Argentina, 3 – 21 de junio de 1968.
9. *Panorama de la pintura argentina I*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Salas Nacionales de Exposición, 15 – 30 de abril de 1969.
10. *Pintura Argentina. Promoción Internacional/Argentine Painting. International Promotion*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Museo Nacional de Bellas Artes, 10 – 30 de julio de 1970.
11. *S.A.D.E. Sociedad Argentina de Escritores. Subasta de obras Pro-Edificio del Escritor*. Buenos Aires, Galería Bonino, 1971.
12. *Pintura Argentina. Promoción Internacional*. Santiago de Chile. Fundación Lorenzutti. Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1971.
13. *Mediator Dei. IX Salón de Arte Sagrado*. Buenos Aires, Galería Rubbers, noviembre de 1971.
14. *Obras maestras de la pintura argentina I*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti. Salas Nacionales de Exposición, 5 – 21 de julio de 1972.
15. *Obras de arte argentino pequeño formato (tout petit)*. Buenos Aires, Centoira Galería de Arte, 1974.
16. *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.
17. *A 45 años del Nuevo Salón de Amigos del Arte*. Buenos Aires, Vermeer Galería de Arte, agosto de 1974.
18. *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.
19. *Más allá de la pintura*. Buenos Aires, Martina Céspedes, abril de 1975.
20. *Pintores Argentinos en Rubbers. "Adhesión al Mundial 78"*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 7 – 24 de junio de 1978.
21. *Los raros*. Buenos Aires, Galería Vermeer, 1982.
22. *El símbolo de la cruz en el arte argentino*. Buenos Aires, Fundación Arché, 1982.

23. *Funi Asociación para el Futuro del niño*. Buenos Aires, Galería Rubbers, 22 de septiembre – 1° de octubre de 1983.
24. *El Anti-Rinoceronte. Periódico Martín Fierro. Las primeras vanguardias*. Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, octubre – noviembre de 1983.
25. *Funi Asociación para el Futuro del niño*. Buenos Aires, Galería Van Riel, 14 - 31 de agosto de 1984.
26. *Inauguración de la Galería Sur*. Punta del Este, Galería Sur, 1985.
27. *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)
28. *Cultura de lo surreal*. Buenos Aires, CAyC, 1988.
29. *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).
30. *Arte argentino contemporáneo: donación Fundación Antorchas*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1991.
31. *America, Bride of the Sun, 500 years. Latin America and the Low Countries*. Bélgica. Royal Museum of Fine Arts Antwerp, 1° de febrero – 31 de mayo de 1992.
32. *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).
33. *El universo de Borges*. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Palais de Glace, 14 de septiembre – 14 de octubre de 1993.
34. *El "Nuevo Salón". Entre Xul Solar y Victor Pissarro*. Buenos Aires, Art House, 1993.
35. *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).

36. *La Colección Bemberg en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
37. *La Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
38. *I Exposición de artes visuales con subasta*. Buenos Aires, Fundación Amigos de DAIA, 1996.
39. *20 obras maestras: arte argentino del Siglo XX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, marzo – abril de 1996.
40. *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)
41. *Gino Bogani. El arte está de moda*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997.
42. *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.
43. *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.
44. *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1998.
45. *Claves del arte latinoamericano: Colección Costantini*. Madrid, Fundación “la Caixa”, 1999.
46. *Jorge Luis Borges: Homenaje en el Centenario de su nacimiento*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
47. *Saavedra sueña 2: música, pinceles, gubias y cinceles*. Buenos Aires, Museo Histórico Saavedra, 7 de noviembre – 13 de diciembre de 1999.
48. *Rudolf Steiner: dibujos sobre pizarrones*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, abril de 2000.
49. *Vision Machine*. Nantes. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 13 de mayo – 10 de septiembre de 2000.
50. *Versiones del Sur. F[R]ICCIONES*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 – 26 de marzo de 2001.

51. *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.
52. *Art Miami*, Miami, Miami Beach Convention Center. Rubbers Gallery, 18 – 22 de enero de 2001.
53. *Feria de artistas en Galería Rubbers* . Buenos Aires, Galería Rubbers, julio 2001.
54. *Surrealismo* . Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, agosto – octubre de 2001.
55. *MALBA Colección Costantini* . Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, septiembre de 2001.
56. *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.
57. *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.
58. *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.
59. *Cosmópolis: Borges y Buenos Aires*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 29 de octubre 2002 al 16 de febrero de 2003.
60. *Arte Astratta Argentina*. Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo-Fundación Proa, diciembre 2002-marzo 2003.
61. *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.
62. *29 pintores, escultores y grabadores*. Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes, UCA, 10 de diciembre de 2003 al 8 de marzo de 2004.
63. 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.
64. *Colección Museo Provincial de Bellas Artes*. La Plata, Espaciomultiarte SIGEN,
65. *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.

66. *Diálogos: arte latinoamericano desde la Colección Cisneros*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 5 de mayo de 2005 – 29 de junio de 2005.
67. *Guttero: un artista moderno en acción*. Buenos Aires, Malba, 2006.
68. *Vasos Comunicantes. Vanguardias Latinoamericanas y Europa 1900-1950*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 diciembre 2006 - 18 febrero 2007.
69. *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación Osde, abril-junio, 2007.
70. *Aquellos años 40*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, Expotrastiendas, 2007.
71. *85 años: muestra aniversario 1922-2007*, La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2007.
72. *Masters of the 20th Century: Latin American Art*, Corea, National Museum of Contemporary Art, 2008.
73. *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto, 2008.
74. *Amigos del Arte. 1924 - 1942*, Buenos Aires, Malba - Fundación Costantini, noviembre, 2008-febrero, 2009.
75. *Yente /Prati*, Buenos Aires, Malba - Fundación Costantini, agosto-octubre, 2009.
76. *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
77. *Bicentenario. Arte argentino en la provincia*, La Plata, Teatro Argentino de La Plata, 2010.
78. *Realidad y utopía: 200 años de arte argentino: una visión desde el presente*, Berlín, Akademie der Künste, 2 de octubre al 14 de noviembre de 2010.
79. *Cosmopolitan Routes: Houston Collects Latin American Art*, Houston, The Museum of Fine Arts Houston, 24 de octubre de 2010 al 6 de febrero de 2011.
80. *Imágenes e historias. Argentina 1848-2010*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Fundación Mapfre, marzo-abril 2011.
81. *Realidad y utopía: 200 años de arte argentino: una visión desde el presente*, México, Museo Nacional San Carlos, abril, 2011.

82. 54. *Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia*, Venecia, 4 de junio al 27 de noviembre, 2011.

- **Anexo II**

Listado de publicaciones y bibliografía referente a Xul Solar y textos de autor

Datos oficiales publicados por la FPK-MXS en junio de 2011. Disponible en <http://www.xulsolar.org.ar/2010/bibliografia-e.html>

Libros, tesis de doctorado y monografías

ABÓS, Álvaro. *Xul Solar. Pintor del misterio*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 2004.

BARNITZ, Jacqueline. *The “Martinferristas” and Argentine Art of The Twenties*. City University of New York. Ph.D., 1986. (University Microfilms International).

BENDINGER, Ma. Cecilia G. *Xul Solar. Grafías plástiútiles*. Buenos Aires. Editor Elena Montero Lacasa de Povarché. 2004

BENDINGER, María C. G. de y Máximo A. BENDINGER. *Motivos y razones: Jorge Luis Borges. Leopoldo Marechal. Xul Solar*. Buenos Aires, [s.n.], 1999.

CHIABRA ACOSTA, Alfredo [Atalaya]. *1920 – 1932 Críticas de Arte Argentino*. Buenos Aires. M. Gleizer Editor, 1934.

CRISTIÁ, Cintia. *La musique dans la vie et l'œuvre de Xul Solar*. Mémoire de Maîtrise. Université de Paris – Sorbonne – Paris IV. Faculté de Musique et Musicologie. París, juin 2000.

-*Xul Solar, un músico visual: la música en su vida y obra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2007.

FISCHLER, Graciela Viviana, *Xul Solar: 2 años, 200 libros*, Buenos Aires, trabajo de integración final, Tesis de Grado, Universidad de Palermo, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 2009.

FRIGERIO, Sofia. *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Palermo, julio de 2006.

GRADOWCZYK, Mario H. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires. Ediciones Alba-Fundación Bunge y Born, 1994.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Xul Solar*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1980.

LORENZO ALCALÁ, May. *La utopía latinoamericana: Xul Solar, Matta y Lam*. Buenos Aires. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 1999.

MACHAIN, Marina, *Proyecto ciudad/San Villa: as arquiteturas semânticas de Xul Solar*, San Pablo, XI Congreso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*, Universidade de São Paulo, 13 al 17 de julio de 2008.

-*As arquiteturas de Xul Solar. Imagen e texto*, San Pablo, Maestría en Lengua y Literatura hispano-americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

-“Avisão da cidade futura em dois tempos, ficção e espiritualidade em Vuel Villa”, *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 1673-1682.

MANTEL HABKOST, Néstor, *Entre peinture et langue: l'invention d'un langage dans l'œuvre de Xul Solar*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, doctorado en Ciencias del Lenguaje, EHESS, Francia, 2009

MOHL, Rachel Grace, *The Tree of Life: Kabbalistic Signs in the Works of Xul Solar*, Austin, Tesis de Maestría, Departamento de Arte, University of Texas, 2008.

NELSON, Daniel. *Five Central Figures in Argentine Avant-garde Art and Literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. The University of Texas At Austin. Ph.D., may 1989.

Panorama de la pintura argentina contemporánea. Paidós. Buenos Aires, 1967.

PELLEGRINI, Aldo. *Xul Solar. Argentina en el Arte*. Buenos Aires, v. 1, n. 9, 1967.

SVANASCINI, Osvaldo. *Xul Solar*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Xul Solar et la musique. Université de Paris-Sorbonne. Paris IV. École Doctorale V: Concepts et langages, 2004.

Xul Solar. Una utopía espiritualista. Buenos Aires. Fundación Pan Klub Museo Xul Solar. 2002. Textos de Francisco Jarauta, Juan Manuel Bonet, Jorge Luis Borges.

Artículos en publicaciones especializadas

AREÁN, Carlos. “Xul Solar. Surrealista argentino”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 524, febrero de 1994, p. 71-84.

ARMANDO, Adriana y Guillermo FANTONI. "Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar". *El Dorado. Del fin de siglo a las vanguardias*. Rosario, a.1, n. 1, primer semestre de 1994, p. 49-57.

- "Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar". *Ciencia hoy*. Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v. 7, n. 37, 1997, p. 25-32.

- "El 'primitivismo' martinfierrista: de Gironde a Xul Solar". En: *Oliverio Gironde. Obras Completas. Edición Crítica*. Raúl Antelo (coord.). París. ALLCA. Colección ARCHIVOS, 1999, p. 475-489.

ARTUNDO, Patricia M. "Visiones de la era espacial: una introducción a 'Vuelvilla' de Xul Solar". *Hispanamérica. Revista de literatura*. Maryland, a. 32, n. 95, 2003, p. 45-47.

- "Neocriollo: el Mercosur de las vanguardias. *Drago de Xul Solar*", *Viva. Clarín*, Buenos Aires, domingo 9 de agosto de 2009, p. 94-95.

BABINO, María Elena. "Xul Solar: entre la realidad y la ficción". *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*. Eudeba. Buenos Aires, n. 3, abril de 2001, p. 119-133.

- "La *imago mundi* en la obra de Xul Solar". *Boa*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, n. 11, noviembre de 1995, p. 44-54.

BASTOS KERN, María Lúcia, "O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar". En: *Estudos Ibero-americanos. Revista do Departamento de Historia. Programa de Pós-Graduação em Historia. PUCRS – Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*. Rio Grande do Sul. Decembro de 2004, v. XXX, n2, p. Rio Grande do Sul. Decembro de 2004, v. XXX, n2, p. 67-88.

CAMURATI, Mireya. "Los juegos del lenguaje y del ajedrez: Borges y Xul Solar". *XXXIII Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana*, Salamanca, del 26 al 30 de junio de 2000.

CARRICABURO, Norma. "Las innovaciones de Xul Solar en el *Adán Buenosayres*". *Proa*. Buenos Aires, tercera época, n. 37, septiembre-octubre 1998, p. 83-90.

CRISTIÁ, Cintia. "Xul Solar et la musique: enjeux multiples". En: *Musique et arts plastiques: interaction*. Paris. Université de Paris-Sorbonne. Observatoire Musical Français. Série Musique et Arts plastiques n. 4, novembre 2000 – mai 2001. pp 51-61.

- "Sinfonías astrales de un wagneriano criollo". *Ramona*, Buenos Aires, n. 28, enero de 2003, pp 44-46.

- "Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas". *Ramona*. Buenos Aires, n. 35, septiembre de 2003, pp 58-68.

- "Menu Sinteze pagl Xul Solara" [La fusión de las artes según Xul Solar], traducido a lituano por Darius Kucinkas. *Muzikos Barai*, Lituania, n. 9 (308), octubre de 2003, p. 58-61.

- "La Música en la vida y en la obra de Xul Solar (Parte I). En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*". Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires. 2004. a. XVIII, n. 18, p.39 – 54.

-“Les traductions picturales de Bach et Chopin par Xul Solar”. BARBE, Michèle y LECOUSTEY, Marie Ed. Actes du Seminaire doctoral et post-doctoral “Musique et Arts Plastiques: Interactions”. París. nov. 2001 – mayo 2. Serie Musique et Arts Plastiques. N.5, París. Université Paris-Sorbonne, 2005.

DOMÍNGUEZ MORILLO, Rocío, “Xul Solar” en: *América mestiza*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2008, p. 162-163.

GARCIA, Carlos. “Borges y Macedonio: un incidente de 1928”. En: Separata de *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, marzo 1999, n. 585, p. 59 – 66.

GRADOWCZYK, Mario H. “Simetría y simbolismo: Torres García, Xul Solar y Barnett Newman”. En: *Estudos Ibero-Americanos*, XXIII(2) , San Pablo. PUCRS, n. 2, decembro 1997, p. 47-70.

-“Torres García y Xul Solar”: ¿ritual o simbolismo?”. En: Maria Amélia Bulhões Garcia y Maria Lúcia Bastos Kern (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre. Editora da Universidade. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997, p. 101-119.

-“Xul e Borges. A linguagem de dois gumes”. São Paulo. Fundação Memorial de América Latina, 2001. (Coleção Marta Traba).

-“Esto no es pintura ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)”. En: *Ramona. Revista de artes visuales* . Buenos Aires, julio de 2005, n. 52, p. 80-91.

GUSTAVINO, Berenice. “Proyecto fachada Delta”. En: Rueda, María de los Ángeles de. *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2003. p.17 - 25.

JARAUTA, Francisco. “El espacio visionario de Xul Solar”. *Proa*. Buenos Aires, tercera época, n. 37, septiembre-octubre 1998, p. 77-81.

LINDSTROM, Naomi. “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”. *Texto Crítico* , n. 24-25, 1982, p. 242-255.

-“Xul Solar: Star-spangler of languages”. *Review* , n. 25-26, 1980, p. 117-121.

-“La síntesis de Xul Solar”. *Americas* . Washington. OEA, junio - julio de 1979.

LOUIS, Annik. “Acontecimientos: Xul – Borges, a cor do encontro”. En *Borges y Xul Solar: Língua e Imagen*. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco de Brasil. Río de Janeiro, octubre, 1998. p. 42-49.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. “El espiritualismo en el arte argentino”. *BA. Buenos Aires. Bellas Artes* . Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC. Buenos Aires, n. 1, octubre de 1998, p. 22-27.

MANFREDI, Alberto N. "Xul Solar: su infancia en San Fernando". *Círculo de la Historia*. Archivo Histórico del Gran Buenos Aires. San Miguel, a. 7, n. 70, enero de 2002, p. 2-11.

MOLINA, Antonio F. "El misterioso artista Xul Solar". Separata de *Traza y Baza*. [Barcelona], n. 2, 1972.

NELSON, Daniel. "Xul Solar: world-maker". En: Waldo Rasmussen, Fatima Bercht and Elizabeth Ferrer (edit.). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York. The Museum of Modern Art, June 6, September 7, 1993, p. 46-51.

- "Los San Signos de Xul Solar". Atlanta, 2001. [Inédito]

OCAMPO, Estela. "Paul Klee invita a Xul solar". *Kalias. Revista de Arte*. Valencia. IVAM Centre Julio González, a. 9, n. 21-22, 1999, p. 258-261.

PACHECO, Marcelo E. "Gutero, Xul Solar y Berni: tres protagonistas". En: *20 obras maestras: arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, marzo - abril 1996, p. 13-26.

PELLEGRINI, Aldo. "Todos los cielos de Xul Solar. Informe sobre un lingüista, astrólogo, inventor y, por sobre todo, pintor único". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975, p. 1-2.

PERAZZO, Nelly. "La imaginación desenfrenada de Xul Solar". *Art Nexus*. Colombia, abril - junio de 1993, p. 96-100.

RAMOS FLORES, Maria Bernardete, "Xul Solar e o Brasil: sobre uma biblioteca muito particular", *Eadem Utraque Europa*, Buenos Aires, a. 5, n. 9, diciembre 2009, p. 119-154, separata.

RIVERA, Jorge B. "«Los juegos de un tímido»: Borges en el suplemento de Crítica, sus escritos, textos de Xul Solar y Ulises Petit de Murat". *Crisis*. Buenos Aires, n. 38, mayo-junio 1976, p. 20-27.

ROLLA, Elsa. "Xul Solar un artista que trascendió su época". Internet: <http://www.home.abracenet.com.ar/abraxas/xul1.html>.

RUBIONE, Alfredo. "Xul Solar utopía y vanguardia". *Punto de vista. Revista de cultura*. Buenos Aires, a. 10, n. 29, abril-junio 1987, p. 37-39.

SABSAY-HERRERA, Fabiana. "Personne ne lit mes tableaux: Xul Solar ou la recherche d'une écriture picturale". En: Montserrat Prudon (dir.). *Peinture et écriture 3: frontières éclatées*. Paris. La Différence / Éditions UNESCO, 2000, p. 35-46.

SARABIA, Rosa. "La disolución de los lenguajes artísticos en Xul Solar y Macedonio Fernández". En: CELCIRP Séptimo Congreso Internacional, *Los múltiples desafíos de la*

modernidad en el Río de la Plata. Göteborg. Serie Río de la Plata N° 23-24, 20 – 22 de junio del 2000, p. 193-201.

SARLO, Beatriz. “Fantastic Invention and Cultural Nationality. The Case of Xul Solar”. En: David Elliott (edit.). *Argentina 1920-1994*. Oxford. The Museum of Modern Art, 1994, p. 34-39.

SCHWARTZ, Jorge, “Xul/Brazil, imaginários em diálogo”, *revistaieb53*, São Paulo, n. 53, septiembre de 2011, p. 53-69.

VERDUGO, Isela M. “Borges y Xul Solar: mundos imaginarios”. *Expression journal* : <http://www.2cyberwhelm.org/diversity/express/htm/Borges.htm>.

Catálogos

Alejandro Xul Solar (1887 – 1963). Rachel Adler Gallery. New York, May 2 to June 8, 1991.

Art Miami. Miami Beach Convention Center, January 18 – 22, 2001.

Arte argentino del siglo XX. Intercambio patrimonial. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú, septiembre-noviembre 2002. Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe, Argentina, noviembre-diciembre 2002.

Arte Astratta Argentina. Galeria d'Arte moderna e contemporanea de Bergamo. Fundación Proa, Buenos Aires. Bergamo, Italia. 2003.

Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia. Malba Colección Costantini. Buenos Aires, del 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003. Texto de Patricia M. Artundo.

ARTUNDO, Patricia M., “Pupo” en: *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 956-958.

Cosmópolis. Borges y Buenos Aires. Centro de Cultura Contemporània de Barcelona. Barcelona, del 29 de octubre de 2002 al 16 de febrero de 2003.

Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea. Xul Solar – Deira, Noe, Seguí, de la Vega – Bonevardi, Hlito, Puente – García, Herce, Warck, Meister young. Arco'97 Madrid. Fondo Nacional de las Artes, Argentina. 1997. Textos de Guillermo Whitelow y Fermín Fevre.

ELLIOT David (edit.). *Art from Argentina. Argentina 1920 1994* . The Museum of Modern Art Oxford. 1994.

El ultraísmo y las artes plásticas. IVAM Centre Julio González, Valencia, 27 de junio al 8 de septiembre de 1996. Texto de Juan M. Bonet.

FIAC 78. Art Contemporain Paris. Grand Palais. 20 – 29 octubre, 1978.

F[R]icciones. Versiones del Sur. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, desde el 12 de diciembre de 2000 al 26 de marzo de 2001.

GRADOWCZYK, Mario H. Xul Solar . Galería Kramer con la colaboración de la Galería Rubbers. Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 8 al 20 de agosto de 1988.

GREEN, Christopher (edit.). *Xul Solar: the Architectures* . Courtauld Institute Galleries. University of London, London, 1994. Textos de Dawn Ades, Katya García-Antón, Mario H. Gradowczyk, Chistopher Green y John King.

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar. 1918–1968. Versiones del Sur. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001. Con texto de Héctor Olea.

Jorge Luis Borges en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, agosto de 1999.

La Biblioteca de Xul Solar. Buenos Aires. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Buenos Aires, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001. Con texto de Patricia M. Artundo.

La Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1996.

Latin American Artists of the Twentieth Century. A Selection from the Exhibition. The Museum of Modern Art, New York, 1992. Texto de Waldo Rasmussen.

PACHECO, Marcelo E. *et al. MALBA Colección Costantini*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Américo Arte Editores - Landucci Editores, 2001.

Paul Klee invita a Xul Solar. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre 1999. Textos de Jorge Glusberg, Michael Baumgartner y Jorge López Anaya.

I Bienal de Artes Visuales del Mercosur. Porto Alegre, 2 de octubre al 30 de noviembre de 1997. Invitado de honor, Xul Solar. Texto de Irma Arestizábal.

RAMÍREZ, Mari Carmen, OLEA, Héctor. *Invertid Utopías: Avant-Garde Art in Latin America*. New Heaven: Yale University Press; [Houston, Tex.]: Museum of Fine Arts, Houston, 2004.

Una década de la plástica argentina. Los años 30. Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, julio – agosto de 2002.

Rudolf Steiner en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, abril del 2000.

20 obras maestras. Arte Argentino del siglo XX. Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, Banco Velox, marzo – abril de 1996. Texto de Marcelo E. Pacheco.

Vision machine. Musée des Beaux-Arts de Nantes. Nantes, 13 mai – 10 septembre 2000.

Xul Solar. Rachel Adler Gallery. New York, May 1 through June 30, 1993. Texto de Carol Lynn Blum.

Xul Solar. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 20 octobre – 27 novembre 1977.

Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 1990.

Xul Solar. Guillermo de Osma Galería. Madrid, 13 de febrero al 3 de abril de 1993. Textos de Jorge Luis Borges, Jacques Lassaigue y Mario Gradowczyk.

Xul Solar. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 31 de julio al 23 de agosto de 1997. Texto de Irma Arestizábal.

Xul Solar - J. L. Borges: Língua e Imagen. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1997 a 11 de janeiro de 1998. Con textos de Alina Tortosa, Mario H. Gradowczyk, Nicolás Helft; Annick Louis, Patricia M. Artundo.

Xul Solar. Museo de Arte Americano de Maldonado. Maldonado, República Oriental del Uruguay, 20 de enero al 3 de febrero de 1990.

Xul Solar. El sol herido. Palacio Episcopal. Málaga, del 5 de junio al 5 de julio. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, del 9 de julio al 4 de agosto de 1998.

Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, septiembre de 1998. Textos de Jorge Luis Borges, Jorge Glusberg y Elena Oliveras.

Xul Solar. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Mendoza, del 10 al 29 de abril de 2001. Textos de Jorge Luis Borges y Osvaldo Svanascini

Xul Solar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 26 de febrero al 13 de mayo de 2002. Con textos de Jorge L. Borges, Marcos-Ricardo Barnatán, Osvaldo Svanascini, Beatriz Sarlo, Belén Gache, Sergio Baur y Patricia M. Artundo.

Xul Solar. Galería Rubbers. Buenos Aires. 2 de abril al 30 de abril de 2002. Texto de Francisco Jarauta.

Xul Solar. Visiones y revelaciones. Buenos Aires, Malba; São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Houston, The Museum of Fine Arts; México, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2005-2006. Con textos de Patricia Artundo, Jorge Schwartz, Daniel Nelson, Cintia Cristiá, María Lúcia Bastos Kern, Annick Louis y Teresa Tedin.

Xul Solar. Visoes e Revelações. Malba – Colección Costantini, Buenos Aires, 17 de junho a 15 de agosto de 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 24 de setembro a 30 de dezembro de 2005. The Museum of Fine Arts, Houston, Janeiro a abril de 2006. Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Cidade do México, Maio a agosto de 2003.

Xul/Brasil. Imaginários em Diálogo. Módulo integrante da exposição *Xul Solar. Visoes e Revelações*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 24 de setembro a 30 de dezembro de 2005. Texto de Jorge Schwartz.

Xul Solar. Tintas 1955, Buenos Aires, Galería Rubbers, 2006.

Artículos y notas en publicaciones periódicas: 1920 – 1978 (por orden cronológico)

Firmados

M.G.S. [Margherita Sarfatti]. “Martini, Xul, Galli e Villani”. *Il Popolo d'Italia*. Milán, 27 de noviembre de 1920.

SOUZA, R. de. “Xul Solar”. *La Razón*. Buenos Aires, 17 de agosto de 1924.

BLAKE, Pedro. “Exposición de pintura y escultura en La Peña”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, a. 3, n. 30-31, 8 de julio, 1926.

PREBISCH, Alberto. “Marinetti en los «Amigos del Arte»”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, a. 3, n. 30-31, 8 de julio, 1926.

PETTORUTI, Emilio. “Alejandro Xul Solar”. *Espiral*. Bahía Blanca, a. 2, n. 24, octubre de 1928.

QUIROGA, Horacio. “Al margen de la pintura - Xul Solar”. *La Nación*. Buenos Aires, 22 de mayo de 1929.

ZÍA, Lisardo. “Los Amigos del Arte”. *La Fronda*. Buenos Aires, 20 de septiembre de 1929.

TORRE, Guillermo de. “La nueva pintura argentina”. *La Gaceta Literaria*. Madrid, t. 4, n. 95, 1 de diciembre de 1930.

PETTORUTI, Emilio. “Xul Solar”. *Crisol*. Buenos Aires, 27 de julio de 1933.

ROMERO BREST, Jorge. "Xul Solar en Amigos del Arte". *Argentina libre*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1940.

PAYRÓ, Julio E. "Notas. Xul Solar". *Sur*. Buenos Aires, n. 71, agosto de 1940.

V. de L. T. [Vizconde de Lascano Tegui]. "Xul Solar". *El Mundo*. Buenos Aires, 24 de julio de 1949.

H. N. B. "A. Xul Solar". *Argentinisches Tageblatt*. Buenos Aires, 31 de julio de 1949.

CORRADINI, Juan. "Carreño y Xul Solar en Galería Samos". *Histonium*. Buenos Aires, n. 122, julio de 1949, p. 63-65

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. "Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 9 de septiembre de 1951.

BERRAUTE, Fabio. "Xul Solar". *El líder*. Buenos Aires, 28 de octubre de 1951.

DOLIKA. "Xul Solar, peintre, astrologue et mystique croi à l'avènement du Royaume de Dieu". *Le Quotidien*. Buenos Aires, 9 de octubre de 1953.

E.B.R. "Xul Solar". *Letra y Línea*. Buenos Aires, noviembre de 1953.

CÓRDOVA ITURBURU, C. "Xul Solar y el reino de la fantasía". *Clarín*. Buenos Aires, 17 de febrero de 1957.

R.G.T. [Raúl González Tuñón]. "Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 20 de mayo de 1963.

TAVERNA IRIGOYEN, J. M. "Xul Solar y la irrealidad". *El Litoral*. Santa Fe, 28 de julio de 1963.

FRAGA, Alfredo. "Vigencia patafísica de un mago". *La Nación*. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1963.

CÓRDOVA ITURBURU, C. "Magia y originalidad del Xul Solar". *El Mundo*. Buenos Aires, 22 de diciembre de 1963.

E.R. "Xul Solar". *La Prensa*. Buenos Aires, domingo 6 de junio de 1965.

HERNÁNDEZ ROSSELOT. "Tendencias: Xul Solar". *La Razón*. Buenos Aires. 28 de agosto de 1965.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. "Xul Solar". *El Mundo*. Buenos Aires, 29 de agosto de 1965.

BLUM, Sigwart. "Xul Solar". *Argentinisches Tageblatt* . Buenos Aires, 5 de septiembre, 1965.

APARICIO, M. A. "Los grandes valores". *El Orden*, 17 de octubre de 1965.

RODRÍGUEZ, Ernesto B. "Pintura y astrología en Xul Solar". *Femirama*. Buenos Aires, marzo de 1966.

DERBECQ, Germain. "Los precursores" . *Karina* . Buenos Aires, enero de 1967.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. "Surrealismo en nuestro país". *El Mundo*. Buenos Aires, 9 de julio de 1967.

BOTTS, Mim. "Palabras porteñas, Xul Solar". *The Bulletin Board* . Buenos Aires, v. 34, n. 5, agosto de 1969.

CARON, Carlos María. "Xul Solar, un habitante del misterio". *2001*. Buenos Aires, a. 2, n. 13, agosto de 1969, p. 54-59.

DEMARÍA, Fernando. "Xul Solar y Paul Klee". *Lyra*. Buenos Aires, n. 216-218, 1971, [s.p.]

BAJARLÍA, Juan – Jacobo. "El hombre que leía las estrellas". *Clarín*, Buenos Aires, jueves 5 de junio de 1975, [s.p.]

BEDEL, Rene. "Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 5 de junio de 1975.

BINI, Rafael A. "Los mundos de Xul Solar". *Expreso Imaginario*. Buenos Aires, n. 7, Febrero de 1977.

PAZOS, Luis. "Xul Solar, sesenta años después lo reconocen en París". *Samos*. Buenos Aires, n. 40, 24 de junio de 1977.

G.P. "La magie de Xul Solar". *Le Quotidien de Paris*. Paris. 3 de noviembre de 1977.

DISCAZAUX, André. "Rehabilitación en París de un precoz surrealismo argentino". *Correo de Arte* . Buenos Aires, a. 1, n. 4, 13 de noviembre de 1977, p. 130.

MAZARS, Pierre. "Le cas Solar". *Le Figaro*. París, 15 de noviembre de 1977.

MONZÓN, Hugo. "Las sesenta y una piezas (de Xul Solar) que se exhibieron en París". *La Opinión*. Buenos Aires, 3 de junio de 1978.

BELLO, Luis. "Xul Solar en París". *La Nación*. Buenos Aires, 4 de septiembre de 1978.

NANNI, Martha. "Xul Solar FIAC 78". *Horizonte Revista de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 3, 1979, p. 33.

Sin firmar

"Xul e Martini alla Galleria Arte". *La Sera*. Milán, 27 de noviembre de 1920.

"Decadencia del arte en la época actual". *La Razón*. Buenos Aires, 17 de enero de 1921.

"Xul Solar". *La Prensa*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1924.

"Salón de los independientes". *La Argentina*. Buenos Aires, 8 de julio, 1925.

"Amigos del arte". *La Razón*. Buenos Aires, 22 de mayo de 1929.

"Exposiciones de Xul Solar y Antonio Berni". *La Prensa*. Buenos Aires, 27 de mayo de 1929.

"Exposición Xul Solar". *La Prensa*. Buenos Aires, 1 de octubre de 1929.

"Amigos del Arte". *El argentino*. Buenos Aires, La Plata, 16 de enero de 1930.

"Argentina. Revista de arte y crítica". *La Razón*. Buenos Aires, 30 de noviembre de 1930.

"Dos acuarelas de Xul Solar". *Crítica*. Buenos Aires, 27 de noviembre de 1932.

"Dibujos de escritores". *El Mundo*. Buenos Aires, 24 de abril de 1933.

"Pintan cuadros los literatos; componen sonetos los pintores". [Buenos Aires, 25 de abril de 1933].

"Del primer Salón de la Plata". *La Nación*. Buenos Aires, 29 de agosto de 1933.

"Xul Solar". *La Nación*. Buenos Aires, abril de 1934.

"Amigos del Arte". *La Nación*. Buenos Aires, 30 de mayo de 1934.

"2º Salón de La Plata". *La Prensa*. Buenos Aires, 14 de junio de 1934.

"Xul Solar". *La Nación*. Buenos Aires, 21 de marzo de 1935.

"Exposiciones en «Amigos del Arte»". *La Nación*. Buenos Aires, 29 de julio de 1940.

“Universidad Espiritualista Americana”. *La Acción*. Rosario, Provincia de Santa Fe, 9 de agosto de 1940.

“Exposiciones Xul Solar”. *Noticias Gráficas*. Buenos Aires, julio de 1949.

“Acuarelas y dibujos de Xul Solar”. *Clarín*. Buenos Aires, 24 de julio de 1949.

“Exposición Xul Solar”. *La Prensa*. Buenos Aires, 28 de julio de 1949.

“Acuarelas y dibujos de Xul Solar”. *Mundo Argentino*. Buenos Aires, 10 de agosto de 1949.

“Xul Solar”. *Continente*. Buenos Aires, n. 32, noviembre de 1949, p. 76.

“Xul Solar y su alegoría”. *La Nación*. Buenos Aires. 23 de julio de 1949.

“Xul Solar”. *El Mundo*. Buenos Aires, 3 de octubre de 1953.

“Artes Plásticas. Lino Spilimbergo – Carlos Alonso – Xul Solar – Kósice – Armando Coppola – Otras Exposiciones”. *Criterio*. Buenos Aires, año XXVI. n. 1197, 8 de octubre de 1953. p. 771

“Xul el mago”. *La Nación*. Buenos Aires, 6 de diciembre de 1953.

“Xul Solar, en una muestra póstuma”. *La Nación*. Buenos Aires, 25 de abril de 1963.

“Un homenaje al pintor Xul Solar”. *Clarín*. Buenos Aires, 10 de octubre de 1963.

“Un homenaje a Xul Solar y su extraño mundo”. *La Nación*. Buenos Aires, 25 de octubre de 1963.

“Xul Solar pintor, astrólogo y creador de «pan-lengua»”. *Clarín*. Buenos Aires, 12 de diciembre de 1963.

“Xul Solar: el guardián del fuego”. *Primera Plana*. Buenos Aires, 10 de agosto de 1965.

“Xul Solar y artistas cordobeses en el Museo Caraffa”. *Comercio y Justicia*. Córdoba, 14 de octubre de 1966.

“Bienal Americana de Arte en Córdoba”. *La Nación*. Buenos Aires, 14 de octubre de 1966.

“Participarán artistas de 13 países en la III Bienal Americana de Arte, de Córdoba”. *La Nación*. 14 de octubre de 1966.

“Muestra Xul Solar en el Museo Provincial de Bellas Artes, Emilio Caraffa, Córdoba”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1966.

- “La III Bienal de Arte Americana”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1966.
- “Surrealismo”. *Panorama*. Buenos Aires, junio de 1967.
- “Homenaje a Xul Solar. Bienal de Arte Americana en Córdoba”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 de julio de 1968.
- “Muestra de homenaje al pintor Xul Solar”. *El Día*. La Plata, 17 de julio de 1968.
- “Se inaugura una muestra del artista Xul Solar en La Plata”. *La Prensa*. Buenos Aires, 17 de julio de 1968.
- “Homenaje a Xul Solar”. *La Nación*. Buenos Aires, 23 de julio de 1968.
- “Un misterio llamado Xul Solar”. *El Día*. La Plata, 21 de agosto de 1968.
- “Xul Solar's Expositions”. *Aurore* París, 18 de octubre de 1977.
- “Jorge Luis Borges (Xul Solar)”. *Le Figaro*. París, 20 de octubre de 1977.
- “Jorge Luis Borges (Xul Solar)”. *L'Humanité*. París, 21 de octubre de 1977.
- “Distinction”. *Aurore* . París, 21 de octubre de 1977.
- “Xul Solar”. *Connaissance des Arts*. París, noviembre de 1977.
- “Exposition Solar”. *Centre Presse Portiers*. París, 3 de noviembre de 1977.
- “Xul Solar”. *Panorama du Médecin*. París, 5 de noviembre de 1977.
- “Xul Solar en París”. *La Opinión*. Buenos Aires, 13 de noviembre de 1977.
- “Nouvelles Argentines. Un Peintre Surréaliste – 100 idées”. *La Maison*. París, diciembre de 1977.
- “Xul Solar, un pintor visionario”. *Siete días*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1977.
- “Xul Solar FIAC 78”. *Pariscope*. París, n. 543, 18 de octubre de 1978, p. 109.

Testimonios

BATLLE PLANAS, Juan, SOLDI, Raúl, NOÉ, Luis Felipe, AIZENBERG, Roberto. “Cuatro devociones. Imágenes y respuestas de otros plásticos argentinos”. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975, p. 3.

BERNÁRDEZ, Francisco Luis. "Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 30 de enero, 1969.

[CADENAS de SCHULZ SOLARI, Micaela]. "«No creía en la muerte; para él siempre existirá una mañana...». La cuidadora de ese mensaje". Entrevista de Vicente Zito Lema. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975, p. 2.

CALVETTI, Jorge, CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, OBIETA, Adolfo de, MOSQUERA EASTMAN, Ricardo. "Otras aproximaciones. Tres escritores y un crítico recuerdan a quien sostuvo que «la muerte es la puerta de la vida»". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975, p. 6.

MARECHAL, Leopoldo. "El panjuego de Xul Solar, un acto de amor". *Cuadernos de Mr. Crusoe*. Buenos Aires, 1967. p. 166.

"Una aproximación al «panjuego»". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975, p. 5.

MUJICA LAINEZ, Manuel. "Xul Solar". *Los Porteños*. Buenos Aires. Ediciones Librería La Ciudad, 1979. p. 104-105.

OBIETA, Adolfo de. "Buenos Aires oculto". Audición radial, jueves 8 de abril de 1965.

"Arte y metafísica. La obra de Xul Solar y la religión". *Comentario*. Buenos Aires, n. 51, noviembre - diciembre de 1966, p. 11-20.

PEREDA VALDÉS, Ildefonso. "Borges y Xul Solar". *El País*. Montevideo, martes 8 de febrero de 1966.

"Memorial de «Martín Fierro»". *Testigo*. Buenos Aires, n. 3, julio-agosto-septiembre de 1966.

PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires. Solar-Hachette, 1968.

XUL SOLAR, Lita. "Las grafías de Xul Solar". *Correo de Arte*. Buenos Aires, n. 5, mayo de 1978, p. 37-39.

Videos

La obra de Xul Solar. Audiovisual. Texto y producción Osvaldo Svanascini. Buenos Aires, 1963.

Xul Solar. Texto de María Esther Vázquez. Dirección Hipólito R. Míguez. Producción Elsa Gaffuri. Video Colección Artes y Artistas n° 11. Buenos Aires, 1987.

Xul Solar. Texto y dirección de María Ofelia Escasany. Producción Fundación María Ofelia Escasany. Buenos Aires, 1988.

Comisión nacional protectora de bibliotecas populares. Plásticos y literatos argentinos. (Videograbación). Buenos Aires. CONABIP. [1995?]. Contenido: Xul Solar, Lola Mora, Vértigos: Alejandra Pizarnik, Manuel Mujica Lainez.

Xul Solar . *Utopías de la imagen*. Dirección general, guión y texto Fermín Fevre. Director Pablo Grilli. Producción de la Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires, 1995.

Xul. Ciclo de artistas plásticos argentinos. Producción Arte sonoro y visual. Argentinarte con ayuda de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2001.

CD ROM

Xul Solar en el MNBA. Dirección y textos de proyecto, Jorge Glusberg. Producción del Museo Nacional de Bellas Artes. Fundación Epsón. Buenos Aires [1998].

Xul Solar. Colección Eduardo C. Grüneisen y María Eugenia de Grüneisen. Investigación y relevamiento de datos, Eduardo Grüneisen. Buenos Aires, julio 2001.

Alejandro Xul Solar

Textos de autor

Archivo Documental. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Buenos Aires.

A. Xul Solar. “Pettoruti”. *Martín Fierro . Periódico quincenal de arte y crítica libre* . Buenos Aires, segunda época, a. 1. n. 10-11, septiembre-octubre 1924, [p. 1 y 7].

Xul Solar. “Despedida de Marechal”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época. a. 4. n. 37, 20 de enero de 1927, [p. 8].

Xul Solá. “Apuntes de neocriollo”. *Azul*. Azul, a. 2, n. 11, agosto 1931, p. 201-205.

Xul Solar. “Poema”. *Imán* . París, n. 1, abril 1931, p. 50.

Alejandro Schulz. “Cuentos del Amazonas, de los Mosetenes y Guaruyús. Primeras historias que se oyeron en este Continente”. *Crítica. Revista Multicolor de los sábados*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, 19 de agosto 1933.

FULANO DE TAL [seud.]. "Hablan los libros. «Genghis Khan, Emperador de todos los hombres»". *Crítica*. Buenos Aires, a. 21, n. 7.298, jueves 9 de agosto 1934, p. 8.

Xul Solar. "Visión sobrel Trilíneo". *Destiempo*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1936, p. 4.

X.S. "Glosa". *Destiempo*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1936, p. 4.

A. Xul Solar. "MARIO J. BUSCHIAZZO. De la cabaña al rascacielos. (Emecé, 1945)". En *Los Anales de Buenos Aires*, a. I, n. 6, 1946.

[s.f.] "Explica". *Pinties y dibujos*. A. Xul Solar. Galería Van Riel. Buenos Aires, 22 de septiembre a 7 de octubre de 1953.

A. Xul Solar. "Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos". *Lyra*. Buenos Aires, a. 15, n. 5, 1957, p. 31-33.

Alejandro Xul Solar. "Autómatas en la historia chica". *Mirador*. Buenos Aires, n. 2, junio 1957, p. 37.

Xul Solar. "Una vieja forma paranoica de publicidad, el "Potlach". *Publicidad Argentina*. Buenos Aires, a. 2, n. 11, octubre 1958, p. 34-35.

Xul Solar. "Poema". *Ediciones Dos Amigos*. Edición numerada. Buenos Aires, febrero 1981.

Xul Solar. "Tres mitos aborígenes. Cuento del Amazonas, La cadena de flecha, cuento de los guarayús del este boliviano. La gran serpiente, leyenda mosetene, norte de Bolivia". Recogido en: Jorge B. Rivera. "«Los juegos de un tímido»: Borges en el suplemento de *Crítica*". *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 17 de marzo 1985.

Xul Solar. "Poem". Tr. Molly Weigel. En: Ernesto Livon Grosman (Edit.). *The Xul Reader: an Anthology of Argentine Poetry. 1980-1996*. New York. Roof Books, 1997, p. 4-7.

Xul Solar. "Apuntes de Neocriollo". En: *Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro . I Bienal Mercosul* Porto Alegre, n. 6, novembro 1997, p. 417-421.

Xul Solar. "Textos inéditos de Xul Solar". Traducción de Elena Povarché. En: Casandra. *Revista de Cultura*. Buenos Aires, n. 15, 2001, p. 5-8.

Alejandro Xul Solar. "Explica". En Cippolini, Rafael (introducción y selección), *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003. p. 269-270.

Xul Solar. “Vuelvilla”. *Hispanamérica . Revista de literatura*. Maryland, a. 32, n. 95, 2003, p. 49-53.

Xul Solar, Alejandro. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Patricia Artundo, Introducción, investigación, selección y organización. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Entrevistas

M. B. “El paraíso de Xul Solar”. *Almanaque de la Mujer – 1929*. Buenos Aires, 1929, p.295-297.

BARREDA, Ernesto Mario. “Por los reinos de la cábala”. *La Nación*. Buenos Aires, 20 de octubre de 1929, p. 32.

INDART, Héctor N. “Xul Solar, creador del panajedrez”. *Él. Revista mensual ilustrada para el hombre y el hogar*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, enero de 1947, [s.p.].

SEKELJ, Tibor. “Jugar con las estrellas y hacer casas de arroz... Estas son las ocupaciones, intrascendentes en apariencia, pero todo lo contrario en realidad del astrólogo Xul Solar y la profesora de manualidades Elena Castro de Bordigoni”. *Leoplán* . Buenos Aires, 1950, p. 66-67.

MARÍN, Carlos. “Los astros señalan a Juan M. Fangio como a un hombre de grandes destinos”. *Coche a la vista*. Buenos Aires, octubre de 1950.

SHEERWOOD, Gregory. “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la «panlingua»”. *Mundo Argentino*. Buenos Aires, 1º de agosto de 1951, p. 14.

FOGLIA, Carlos A.. “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos”. *El Hogar*. Buenos Aires, a. 49, n. 2288, 18 de septiembre de 1953, p. 49 – 51.

[Nota de la redacción]. “Xul del Solar: un mago práctico”. *Wells. Noticias*. Buenos Aires, a. 2, n. 3, septiembre de 1956, p. 6-7.

TORRE, Dora de la. “Xul Solar, el hombre increíble”. *El Mundo*. Buenos Aires, viernes 20 de octubre de 1961.

Conferencias

“Conferencia sobre lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación”. Archivo General de la Nación. División Gráfica y Sónica. Buenos Aires, 28 de agosto de 1962.

Traducciones

MORGENSTERN, Christian. “Algunos piensos cortos de Cristián Morgenstern”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, a. 4, n. 41, 28 de mayo de 1927, [p. 9].

KIPLING, Rudyard. *Just so stories for little children*. London. Macmillan and Co., Limited, 1903.

“El sonsonete de ño canguro viejo”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 52, 4 de agosto de 1934, p. 7.

“Cómo el leopardo logró sus manchas”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 54, 18 de agosto de 1934, p. 5.

“Cómo el rinoceronte obtuvo su piel”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, 23 de agosto de 1934, n. 55, p. 7.

“Cómo el elefante logró su trompa”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 56, 1 de septiembre de 1934, p. 7.

“El cangrejo que jugaba con el mar”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1934, n. 57, p. 7.

“El gato que andaba a su antojo”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 58, 15 de septiembre de 1934, p. 6.

“La mariposa que pisó fuerte”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 59, 22 de septiembre de 1934, p. 3.

“El principio de los tatús”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires, n. 60, 29 de septiembre de 1934, p. 3.

SINCLAIR, May. “Donde su fuego nunca se apaga”. *El Hogar*. Buenos Aires, 26 de julio de 1935. “Elegido por Jorge Luis Borges”.

[Alejandro Xul Solar] “Norteamérica a través de su prensa”. *Crítica. La revista para los hogares argentinos*. Buenos Aires, a. 2, n. 46, setiembre 13 de 1935, p. 3-4.

MANN, Thomas. “El pensamiento vivo de Schopenhauer”. En *Arthur Schopenhauer. El pensamiento vivo de Arthur Schopenhauer*. Presentación de Thomas Mann. Buenos Aires. Editorial Losada S.A., 1939.

BLAVATSKY, H.P. *La voz del silencio. Fragmentos escogidos del «Libro de los preceptos áureos»*. Traducido y anotado por H.P. Blavatsky versión directa del inglés. Buenos Aires. Editorial Kier. 1940.

SINCLAIR May. “Donde su fuego nunca se apaga”. Recogido en: Jorge Luis Borges. *Cuentos memorables según Jorge Luis Borges*. Buenos Aires. Extra Alfaguara, 1999, p.13-27.

Libros y revistas ilustrados por Xul Solar

BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires. Proa, 1926.

El idioma de los argentinos. Buenos Aires. M. Gleizer Editor, 1928.

El idioma de los argentinos. Buenos Aires. M. Gleizer Editor, 1928. Ejemplar con dedicatoria del autor, en tinta negra: “A Juan Iraizuz [i.e. “Irazú”], amigo de árboles y de libros, con la/ estima cordial de Jorge Luis Borges”. Encuadernación en pergamino; tapa pintada al óleo e interior ornamentado a la acuarela por Xul Solar; páginas de guarda pintadas por el artista.

Destiempo (1936-1937). Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1936.

GUERRERO, Margarita y Jorge L. BORGES. *Manual de zoología fantástica*. México. Fondo de cultura económica, 1957.

GUIGNEBERT, Ch. *Le monde juif vers le temps de Jésus* Paris. La Renaissance du Livre, 1935. Encuadernación de Xul Solar, técnica mixta, s.d. [1940]

Los Anales de Buenos Aires (1946-1948). Buenos Aires, a. 1 n. 10, octubre de 1946 y a. 2, n. 13, marzo de 1947.

SUÁREZ LYNCH, B. [Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges]. *Un modelo para la muerte*. Oportet & Haereses. Buenos Aires, 1946. (7 viñetas).

Borges y Xul Solar: libros, artículos, conferencias, catálogos y referencias

BORGES, Jorge Luis. “Séneca en las orillas”. *Síntesis*. Buenos Aires, a.II, n.19, diciembre de 1928, p. 29-32.

BORGES, Jorge L. “Las inscripciones de carro”. Recogido en *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1930.

“Las Kenningar”. Buenos Aires. Francisco A. Colombo, 1933.

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Recogido en *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires. Editorial Tor, 1935, p. 83-94.

“George S. Terry: *Duodecimal arithmetic*”. *Sur*. Buenos Aires, a. 9, n. 62, noviembre de 1939, p. 76-77.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Sur*. Buenos Aires, n. 68, marzo de 1940, p. 30-46.

Prólogo al catálogo de la exposición *A. Xul Solar*. Buenos Aires. Galería Samos, 18 de julio al 2 de agosto de 1949.

“Xul Solar y su arte”. *Continente*. Buenos Aires, n. 32, octubre, 1949, p. 86-87.

“Sobre los clásicos”. Recogido en *Otras inquisiciones. 1937-1952*. Buenos Aires. Sur, 1952.

“Prólogo”. En: *Homenaje a Xul Solar 1887-1963*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963.

Homenaje a Xul Solar. Acuarelas, témperas, óleos. Buenos Aires. Galería Candilejas, 3 al 31 de mayo de 1965. [En la inauguración hablaron Jorge L. Borges, Ricardo Mosquera, Ernesto Sábató y Adolfo de Obieta].

Exposición Homenaje a Xul Solar. Presentada por Jorge L. Borges. Buenos Aires. Galería Diálogos, 2 de agosto al 22 de agosto de 1965.

Prólogo al catálogo de la exposición *Homenaje a Xul Solar*. La Plata. Museo Provincial de Bellas Artes, 17 de julio al 11 de agosto de 1968. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en el Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre de 1963]

“Discurso con motivo de la inauguración de la exposición Homenaje al pintor Xul Solar”. La Plata. Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, 17 de julio de 1968. (Mimeografiado).

Prólogo al catálogo de la exposición *Xul Solar/Pinturas*. Buenos Aires. Javier Galería de Arte, 3 de junio al 14 de junio de 1969. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, julio-agosto de 1949].

“Huésped de infiernos y de cielos. Jorge Luis Borges reivindica al profeta «que no merecimos»”. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio, 1975, p. 5.

“Mis recuerdos de Xul Solar, pintor argentino de lo desconocido”. Conferencia dictada en el marco del Ciclo Cultural Plaza Hotel – Librería de la Ciudad, 975?].

Hommage á Xul Solar. Xul Solar 1887-1963. Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 de octubre al 27 de noviembre de 1977. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición homenaje en Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre de 1963].

Xul Solar. Galería Rubbers, Buenos Aires, abril-mayo de 1980. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, julio-agosto de 1949]

“Laprida 1214”. En: *Atlas*. Colaboración de María Kodama. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1984, p. 77-81.

Xul Solar 1887 – 1963. Galería Rubbers, Buenos Aires, abril-mayo de 1984. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición homenaje en el Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963]

“Recuerdos de mi amigo Xul Solar”. Conferencia pronunciada por Jorge Luis Borges en la Fundación San Telmo el miércoles 3 de septiembre de 1980. Buenos Aires. Fundación San Telmo, 1990. (Comunicaciones 3)

Xul Solar. Catálogo de las obras del museo. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Buenos Aires, 1990. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, julio-agosto de 1949 y la conferencia ofrecida por Jorge Luis Borges en el acto de inauguración de la exposición homenaje en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, 17 de julio de 1968].

Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari, Xul Solar (1877 – 1963). Guillermo de Osma Galería. Madrid, 13 de febrero al 3 de abril de 1993. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, julio-agosto de 1949]

“Conferencia”. *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1998. [Reproduce el discurso pronunciada por Jorge Luis Borges en ocasión de la inauguración exposición homenaje en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1968].

“Una evocación de Jorge Luis Borges. Xul Solar”. Entrevista de Roberto Alifano. *Proa*. Buenos Aires, tercera época, n. 37, septiembre-octubre 1998, p. 93-96.

BORGES, Jorge Luis con Norman Thomas DI GIOVANNI. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires. El Ateneo, 1999. [Publicada por primera vez en inglés en el New Yorker (1970) y en español, en *La Opinión Cultural* (1974) con el título “Las memorias de Borges”].

Borges habla de Xul Solar. Universidad Nacional de Quilmes – juntapapeles. Grabación 1975. Edición 1999. (Colección Voces Fundamentales)

- **Anexo III**

Listado de ventas de obra de Xul Solar, L. E. Spilimbergo, V. Cúnsolo, A. Berni, B.

Quinquela Martín y E. Pettoruti en subastas locales e internacionales entre 2001 y 2011

Datos cedidos de primera mano por Sonia Decker en 2011.

1) Xul Solar

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
SIN TITULO	TEMPERA S/PAPEL	100 X 33	1952	05/2004	ARROYO	98679
SIN TITULO	ACUARELA S/PAPEL	24 X 20	1924	06/2007	ARROYO	97321
GONFA 18	ACUARELA S/PAPEL	19 X 25	1923	05/2007	ARROYO	94019
CIUDA HOCHI	ACUARELA S/PAPEL	37 X 53	1939	05/2010	CHR(NY)	86500
GRAFIA	TEMPERA S/PAPEL	25 X 38	1958	11/2004	SOT(NY)	78000
COMPOSICION SURREALISTA	ACUARELA	25 X 25	1923	05/2002	SOT(NY)	77675
TRONCOS	TEC.MIXTA S/CARTON	34 X 44	1946	05/2007	ARROYO	72322
DRAMA TEATRI	TEMPERA S/PAPEL M.	32 X 46	1931	11/2009	ARROYO	70000
OFRENDA	ACUARELA S/PAPEL	15 X 21	1920	11/2009	CHR(NY)	64900
ARBOL DE LA VIDA ASTROLOGICO	ACUARELA	24 X 33	1954	12/2007	MARTIN SARACHAGA	62776
ZIGZAGS DE MONTES	ACUARELA	34 X 49	1948	11/2010	CHR(NY)	60000
PARAISO	ACUARELA Y TINTA	21 X 12	1922	11/2010	CHR(NY)	60000
MAGO	ACUARELA S/PAPEL	15 X 21	1923	05/2005	CHR(NY)	57600
LU DIABO MUI	TEMPERA	28 X 37	1962	08/2005	MARTIN SARACHAGA	48318
SIN TITULO	GOUACHE S/PAPEL	28 X 22	1931	05/2003	CHR(NY)	47800
TRIS LAR PAXI TA FOR TODO BO HOMO	TEMPERA S/PAPEL	16 X 22	1960	05/2007	ARROYO	45201
CARTA NATAL DE LISANDRO Z.D.GALTIER	ACUARELA	21 X 31	1961	09/2010	BANCO CIUDAD	44952
MANILLA 2936	ACUARELA	14 X 19	1920	06/2004	CHR(PARIS)	43020
SIN TITULO	TECNICA MIXTA	30 X 40	1959	07/2011	NAON	42534
BICHOS Y PLANTAS	LAPIZ GRASOCOLOR	22 X 15	1935	10/2008	ARROYO	39235
EL UNO EN DOS	ACUARELA S/PAPEL	22 X 7	1920	03/2008	ARROYO	38777
PROYECTO CIUDAD	ACUARELA S/PAPEL	25 X 33	1954	05/2008	SOT(NY)	37000
ROKIBAN NEL PAIS FUSKO	TEC.MIXTA S/PAPE M/	17 X 22	1935	08/2011	ROLDAN	36432
SI IU NEDE VIU LU DIABO MIRESE NEN SUR IU SELF	TEMPERA S/PAPEL	28 X 38	1962	05/2007	ARROYO	36161
ARBOL DE VIDA	ACUARELA S/CARTON	22 X 16	1953	05/2005	CHR(NY)	31200
LA SOMBRA DEL CAMINANTE	OLEO S/TABLA	21 X 21	c1917	05/2003	CHR(NY)	28680
CINE-TEATRO	ACUARELA S/PAPEL	16 X 21	1926	11/2004	ARROYO	26332
LA TORMENTA	TEMPERA S/PAPEL	24 X 31	1950	09/2002	ARROYO	24662
GRAFIA	TEMPERA S/PAPEL	29 X 38	1968	05/2006	CHR(NY)	24000
VUELO	TEMPERA S/PAPEL	21 X 7	1919	09/2003	ARROYO	19129
<i>Volumen de Ventas:</i>						1593225

XUL SOLAR

2) Emilio Pettoruti

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
EL CANTOR	OLEO S/TELA	81 X 60	1934	11/2008	CHR(NY)	782500
LA SEÑORITA DEL SOMBRERO VERDE	OLEO S/TELA	56 X 46	1919	05/2008	SOT(NY)	629000
TESTA DI DONNA	OLEO S/CARTON	61 X 38	1920	11/2007	CHR(NY)	421000
SOLEIL DU MATIN-SOL DE MAÑANA-SOL TEMPRANO	OLEO STELA	60 X 81	1943	04/2008	MARTIN SARACHAGA	302670
ESPANSIONE DINAMICA	PASTEL S/PASTEL	44 X 61	1914	05/2008	SOT(NY)	265000
ARLEQUIN CON PARTITURA	OLEO S/TELA	90 X 60	1934	12/2006	MARTIN SARACHAGA	218376
LUMIERE MEDITERRANEE	OLEO S/TELA	96 X 145	1958/5	05/2008	SOT(NY)	213000
VINO RUBI	OLEO S/TELA	50 X 65	1945	07/2006	MARTIN SARACHAGA	169958
L'OISEAU VERMEIL	OLEO S/TELA	160 X 61	1959	11/2010	CHR(NY)	158500
ARLEQUIN ADOLESCENTE	OLEO S/TELA M.C.	33 X 36	1926	11/2008	ARROYO	156940
LA GROTTA AZURRA	OLEO S/TELA	96 X 145	1958	05/2006	SOT(NY)	156000
FORZE CENTRIPETE	PASTEL S/PAPEL	56 X 48	1914	05/2010	CHR(NY)	146500
L' OISEAU NOIR (L' ESSOR)	OLEO S/TELA	81 X 31	1958	11/2008	CHR(NY)	146500
L'OISEAU TROPICAL	OLEO S/TELA	180 X 70	1960	11/2010	CHR(NY)	146500
VERS LE JOUR	OLEO S/TELA	81 X 116	1962	09/2007	ARROYO	112100
ESTUDIO PARA RETRATO DE LUIS E.POMBO	OLEO S/TELA	41 X 33	1940	08/2003	ARROYO	96305
BOSQUE	OLEO S/TELA	71 X 55		01/2005	GOM(PE)	92482
ARMONIA, MOVIMENTO, SPAZIO, DISEGNO ASTRATTO	PASTEL S/PAPEL M/C	45 X 60	1914	05/2010	SOT(NY)	80500
VISION II	OLEO S/TELA	81 X 60	1969	11/2005	SOT(NY)	78000
CABEZA DE ARLEQUIN	OLEO S/CARTON	29 X 25	c.1940	05/2008	SOT(NY)	67000
COPA II	OLEO S/TABLA	22 X 28	1939	07/2007	MARTIN SARACHAGA	66469
DANZA DEI FIORI	TEMPERA S/PAPEL	86 X 107	1914	08/2007	ARROYO	64807
MIDI EN HIVER	OLEO S/TELA	33 X 22	1968	11/2007	CHR(NY)	61000
SEGUNDO ESTUDIO PARA LA INSTITUTRIZ	TINTA S/PAPEL	24 X 17	1918	11/2009	CHR(NY)	50000
SOL Y GUITARRA	OLEO S/CARTON	20 X 14	1943	11/2007	ARROYO	47890
SIN TITULO (ARLEQUIN)	OLEO S/TABLA	22 X 16	1949/5	10/2006	MARTIN SARACHAGA	46858
COMPOSICION	OLEO S/TELA	16 X 24	1962	05/2011	CHR(NY)	42500
STUDIO IN UNA SEDUTA	OLEO S/TABLA	25 X 35	1917	09/2011	MARTIN SARACHAGA	36993
ALBERI	ACUARELA S/PAPEL	34 X 26	1918	08/2011	SARACHAGA	32509
COMPOSICION	TINTA S/PAPEL	18 X 18	1923	10/2007	ARROYO	30411

PETTORUTI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
COPA (SERIE DE LAS COPAS)	OLEO S/CARTON	29 X 28	1937	11/2004	ARROYO	28403
COMPOSICION	TINTA S/PAPEL	22 X 25	1920	05/2005	CHR(NY)	24000
ATARDECER	OLEO S/TELA	50 X 32	1912	09/2008	ARROYO	21980
ROCCIE	OLEO S/CARTON	22 X 24	1926	11/2010	ARROYO	16815
ATARDECER	OLEO S/TELA	50 X 32	1912	11/2009	BANCO CIUDAD	16182
VECCHIA STRADA ROMANA	OLEO S/CARTON	24 X 30	1916	12/2003	ARROYO	15527
UN CAMINO	OLEO S/CARTON	30 X 25	1917	06/2005	ARROYO	15515
SIN TITULO	ACUARELA Y TINTA	20 X 15	1949	11/2004	SOT(NY)	14400
PAISAJE	OLEO S/TELA	34 X 21	1912	12/2010	ARROYO	11210
ESTUDIO PARA MOSAICO	TEMPERA	13 X 10	1918	07/2008	MARTIN SARACHAGA	11210
DE LOS SOLES	TINTA S/PAPEL	38 X 29	1920	12/2002	BGW	11032
SIN TITULO (BAILARINA)	GOUACHE Y GRAFITO	12 X 9	1918	11/2010	CHR(NY)	10625
VASO CON FLORES	MONOCOPIA S/PAPEL	60 X 47	1918	06/2003	ARROYO	9506
PAISAJE DE ALEMANIA	OLEO S/TABLA	25 X 18		10/2009	BGW	8968
BAILARINA	TEMPERA S/PAPEL	17 X 13	1917	05/2007	ARROYO	8678
ESTUDIO PARA MOSAICO	ACUARELA S/PAPEL	12 X 9		07/2002	BANCO CIUDAD	8599
JARRA CON FLORES	TEMPERA S/CARTON	14 X 10	1917	07/2008	AZUR	8563
ARLEQUINES O TRES CABEZAS	TINTA S/PAPEL	27 X 20		11/2007	ARROYO	8513
ARBOL	TEMPERA S/CARTON	17 X 8	1918	06/2009	AZUR	8470
MARIA ROSA II	OLEO S/TELA	46 X 38	1942	09/2003	BANCO CIUDAD	8445
ARBOL	TEMPERA S/CARTON	16 X 9	1917	08/2008	MINERVA	8269
ARBOLES, CAMINO Y SOL	LAPIZ S/PAPEL	16 X 12	1918	12/2004	ARROYO	7847
ARBOL	TEMPERA S/CARTON	14 X 9		09/2008	AZUR	7731
PLANTA I - PLANTA III	PAR TINTAS S/PAPEL	26 X 19	1943	09/2008	ARROYO	7326
FLORES	TEMPERA S/CARTON	14 X 9		11/2007	INDIGO	7272
EL SOLITARIO	ACUARELA	15 X 20		11/2005	BGW	7099
ARBOL	TEMPERA	18 X 8		12/2009	AZUR	7006
MOSAICO	TEC.MIXTA S/CARTON	14 X 12	1916	05/2009	BANCO CIUDAD	6277
CABEZA DE ARLEQUIN	TINTA S/PAPEL	13 X 11	1924	03/2004	ARROYO	6165
LA COUPE	TINTA S/PAPEL	15 X 20	1922	12/2003	ARROYO	6059
JARRON CON FLORES (ESTUDIO PARA MOSAICO)	TEMPERA S/CARTON	15 X 10	1917	06/2003	ARROYO	5941
VASO CON FLORES	MONOCOPIA S/PAPEL	60 X 47	1918	11/2003	BANCO CIUDAD	5900

PETTORUTI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
ESTUDIO PARA MOSAICO	ACUARELA S/CARTON	7 X 14	1917	06/2005	VERBO	5709
PAISAJE CORDOBES	OLEO S/HARDBOARD	22 X 27	1912	05/2007	ARROYO	5424
VITRAUX, O ESTUDIO PARA MOSAICO	ACUARELA	7 X 14	1916	12/2004	MARTIN SARACHAGA	5248
MOSAICO DE FLORES	TEMPERA	14 X 11		08/2002	INDIGO	5044
MOSAICO	TEMPERA S/CARTON	13 X 8	1916	10/2005	ARROYO	4749
ARBOLES, CAMINO Y SOL	LAPIZ S/PAPEL	16 X 12	1918	08/2006	ARROYO	4505
EL SOLITARIO	ACUARELA	15 X 21		10/2007	ROLDAN	4484
JARRON CON FLORES	ACUARELA S/CARTON	15 X 10	1917	12/2002	BANCO CIUDAD	4098
SIN TITULO	LAPIZ S/PAPEL	11 X 9	1917	04/2009	BANCO CIUDAD	3906
ESTUDIO PARA MOSAICO	ACUARELA S/PAPEL	7 X 13	1917	10/2003	BANCO CIUDAD	3577
PAISAJE	OLEO S/CARTON	27 X 27	1912	08/2008	MINERVA	3528
EL LLANTO	DIBUJO A LA TINTA	13 X 10	1920	11/2004	ROLDAN	3385
ESTUDIO PARA MOSAICO	ACUARELA S/PAPEL	11 X 6		09/2002	BANCO CIUDAD	3333
<i>Volumen de Ventas:</i>						5324791

PETTORUTI

3) Antonio Berni

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
RAMONA Y LA ADIVINA	COLLAGE	210 X 160	1976	11/2007	CHR(NY)	241000
EL CORONEL GOLPISTA	TRES OLEOS S/TABLA	52 X 43	1966	05/2007	CHR(NY)	168000
RETRATO DE ELEUTERIA PEREZ	OLEO S/TELA	117 X 82	1956	05/2011	CHR(NY)	146500
FABRICAS	OLEO Y COLL.S/TELA	81 X 116	1960	03/2007	ROLDAN	128915
EL TORERO CALVO	OLEO S/TELA	100 X 79	1928	11/2002	CHR(NY)	119500
FILOMENA GALVAN	OLEO S/TELA	116 X 81	1956	11/2009	MARTIN SARACHAGA	77349
NIÑA Y CABRA	OLEO S/TELA	96 X 80	1960	05/2011	SARACHAGA	75107
EL NIÑO DE LA BLUSA AMARILLA	OLEO S/TELA	100 X 70		10/2007	MARTIN SARACHAGA	56402
FIGURA EN AMARILLOS	OLEO S/TELA	100 X 76	1955	09/2007	SARACHAGA	56050
LA MUJER DEL CHAL NEGRO	OLEO S/TELA	98 X 76		05/2005	ARROYO	52957
PAULE	OLEO S/TELA M/T	35 X 32	1928	11/2008	ARROYO	50445
MUCHACHO DE SWEATER AZUL Y NEGRO	OLEO S/TELA	100 X 75		12/2006	BGW	50000
DE LA SERIE "LAS DOLIENTES"	OLEO S/TELA	80 X 55	1977/1	06/2008	ARROYO	48817
EL MUCHACHO DEL SWETER AZUL Y NEGRO	OLEO S/TELA	101 X 70		06/2005	ARROYO	46546
DESNUDO EN NEW YORK (EL BAÑO)	OLEO S/TELA	71 X 56		11/2005	ARROYO	44840
CHANGUITA CON ZAPALLO	OLEO S/TELA	100 X 73	1953	10/2005	SARACHAGA	44840
AUTORRETRATO	OLEO S/TABLA	50 X 34	c1945	05/2010	CHR(NY)	43750
RAMONA	COLLAGE	40 X 30	1964	03/2010	ROLDAN	39795
NIÑO CON MASCARA	OLEO S/TELA	80 X 60		10/2008	ROLDAN	39235
NIÑO PENSATIVO	OLEO S/TELA	85 X 60		04/2006	ROLDAN	38692
LA CORDOBESITA	OLEO S/TELA	45 X 30	1968	11/2005	CHR(NY)	38400
EL TORERO CALVO	OLEO S/HARDBOARD	99 X 80	1928	11/2008	CHR(NY)	37500
LA CHANGUITA DEL VESTIDO ROJO	OLEO S/TELA	100 X 80		12/2005	BANCO CIUDAD	36996
EL NIÑO DEL BALERO	OLEO S/TELA	83 X 63	1936	08/2006	ARROYO	36045
EL NIÑO DEL BALERO	OLEO S/TELA	83 X 63	1936	11/2004	ARROYO	34084
MUJER CON PAPAGAYO	OLEO S/TELA	100 X 73	1955	08/2010	ARROYO	33630
EL CHANGO CON EL SANDUICHE	OLEO S/HARDBOARD	80 X 55		12/2010	ROLDAN	33630
EL MUCHACHO DE LA CAMPERA DE JEAN	OLEO S/TELA	110 X 74		10/2008	MARTIN SARACHAGA	33630
BAJO LA GLICINA	OLEO S/CARTON ENT	70 X 84		03/2003	VERBO	33379
ROBOT AZUL	CONSTR.POLIMATERI	96 X 0	1971	12/2003	ARROYO	33327
NIÑA	OLEO S/TELA	55 X 40		05/2011	CHR(NY)	30000

BERNI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
FIGURA	OLEO S/TELA	82 X 65	1957	09/2008	ARROYO	28940
EL HACHERO	OLEO S/TELA	81 X 66	1954	10/2006	ARROYO	28836
LA MERIENDA	OLEO S/TELA	100 X 73	1961	10/2002	ARROYO	28253
EL PUENTE	OLEO S/TELA	60 X 72	1928	10/2009	BGW	28025
NIÑO CON BOTELLA	OLEO S/TELA	110 X 80		03/2008	ARROYO	27496
LA CHICA DEL VESTIDO VERDE	OLEO S/TELA	115 X 80	1953	10/2009	BANCO CIUDAD	26342
LA RUBIA DEL MATE	OLEO S/TELA	90 X 60		08/2007	ARROYO	25923
VIEJA ESTACION	OLEO S/CARTON	46 X 70	1932	08/2006	ARROYO	25231
RAMONA JOVEN	ACUARELA-COLLAGE	103 X 68		12/2002	BANCO CIUDAD	25218
BOCETO PARA MERCADO INDIGENA	OLEO S/TELA	70 X 50		08/2005	BANCO CIUDAD	25125
CARNAVAL EN LA BOCA	TEMPERA	46 X 54	1956	12/2003	BANCO CIUDAD	23322
NIÑA CON FLOR	OLEO S/TELA	80 X 60	1950	10/2003	ROLDAN	22974
CHACRA Y NUBES	OLEO S/TELA	80 X 100	1955	05/2010	BANCO CIUDAD	22819
NATURALEZA MUERTA JUNTO A UNA VENTANA	OLEO S/HARDBOARD	84 X 121		11/2007	NAON	22420
LA NIÑA DEL VESTIDO ROJO	OLEO S/TELA	70 X 55	1947	11/2003	ARROYO	21786
PREPARANDO EMPANADAS	OLEO S/TELA	100 X 69	1959	12/2007	BANCO CIUDAD	21352
EL ULTIMO PAYADOR	XILOGRAFIA S/TELA	142 X 210		03/2011	ARROYO	20738
PROSTIBULO DE ROSARIO	COLLAGE	50 X 70	1980	09/2005	MUSEO SIVORI	20293
PENSATIVA	OLEO S/TELA	70 X 50	1974	05/2011	ROLDAN	20178
MAÑANA SERRANA	OLEO S/TELA	60 X 80		10/2006	ARROYO	19824
LA DAMA DE ROJO	OLEO S/TELA	60 X 50	1956	07/2007	BANCO CIUDAD	19761
LA CHACRA	OLEO S/CARTON	70 X 100	1954	09/2008	BANCO CIUDAD	19598
NIÑO	OLEO S/TELA	45 X 35	1957	06/2010	ROLDAN	19057
SUBURBIO	OLEO S/HARDBOARD	30 X 60	1957	08/2009	MARTIN SARACHAGA	19057
LA CHICA DEL SUETER ROSA	OLEO S/TELA	118 X 82		06/2004	ARROYO	18808
EL SUEÑO DE RAMONA	TEMPERA Y COLLA.S/	47 X 58	1974	11/2007	BANCO CIUDAD	18801
JOVEN CON SOMBRERO	PASTEL	65 X 100		10/2010	AZUR	18496
EL PIBE DE LA CANCHA	OLEO S/TELA	46 X 32		10/2009	BANCO CIUDAD	18052
BOSQUE SANTIAGUEÑO	TEMPERA S/CARTON	41 X 54		11/2009	ARROYO	17936
EL CHICO DEL BALERO	OLEO S/TELA	82 X 62	1936	11/2002	NAON	17904

BERNI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
FIGURA	OLEO S/TELA	82 X 65	1957	09/2005	ARROYO	17275
CABEZA	OLEO S/TELA	80 X 60		07/2004	MARTIN SARACHAGA	17042
MATERNIDAD	OLEO S/TELA	115 X 78		04/2009	BANCO CIUDAD	16966
NATURALEZA MUERTA CON MAR	OLEO S/TELA	54 X 64	1929	09/2007	ARROYO	15913
FIGURA	OLEO S/TELA	37 X 30		08/2010	BANCO CIUDAD	15852
CARNAVAL	TEMPERA S/CARTON	38 X 46	1956	05/2004	BANCO CIUDAD	15733
MELENUDO	PASTEL S/PAPEL	67 X 50		09/2010	BANCO CIUDAD	15733
COMPARSA	TEMPERA	50 X 65	1959	12/2005	ROLDAN	15166
EL PINTORCITO	PASTEL S/PAPEL	65 X 50	1955	08/2011	ARROYO	15133
MAÑANA SERRANA (PAISAJE)	OLEO S/TELA	60 X 80	1926	06/2003	ARROYO	14656
LA NIÑA DE LA CANASTA	OLEO S/TELA	70 X 50	1950	11/2003	ROLDAN	14155
MARCELA	OLEO S/TELA ORIGINA	90 X 74	1953	08/2006	BANCO CIUDAD	13966
MATERNIDAD	TEMPERA S/PAPEL M.	34 X 21	1954	11/2010	SOT(NY)	13750
LA NIÑA DE LA BLUSA ROJA	OLEO S/TELA	48 X 34		11/2008	BANCO CIUDAD	13719
BOSQUE SANTIAGUEÑO	TEMPERA S/PAPEL	40 X 53		12/2006	SARACHAGA	13676
EL CAMINO	OLEO S/TELA	45 X 63	1955	10/2004	ARROYO	13542
EL NENE DE LA REMERA FUCSIA	OLEO S/TELA	40 X 31		10/2010	ROLDAN	13452
PAISAJE	OLEO S/TABLA	33 X 54		05/2004	ARROYO	13420
MUCHACHO CON TAZA	OLEO S/TELA	75 X 54		10/2005	ARROYO	13300
FIGURA	OLEO S/TELA	53 X 36	1957	06/2006	ARROYO	13018
NIÑO	OLEO S/TELA	40 X 33		10/2007	ROLDAN	12891
NIÑA CON PAÑUELO	PASTEL S/PAPEL	75 X 54		10/2006	BANCO CIUDAD	12575
LA NIÑA RUBIA	OLEO S/TELA	44 X 33		05/2009	ROLDAN	12331
NATURALEZA MUERTA	ACUARELA	52 X 68	1950	12/2009	SARACHAGA	12331
PROSTIBULO DE SOLDATI	OLEO S/CARTON	38 X 60		08/2004	ROLDAN	12331
STRIP-TEASE DE RAMONA	DIPTIC. GOFRAD. S/ P	145 X 62		06/2006	ARROYO	12294
JUANITO CAZANDO PAJARITOS	GRABADO	160 X 103	1961	10/2006	ROLDAN	11770
NIÑA CON TRENZAS	OLEO S/TELA	56 X 41		09/2005	BGW	11517
ANUNCIACION	COLLAGE	34 X 48	1931	11/2005	VERBO	11285
PAISAJE	OLEO S/CARTON	38 X 56		08/2011	ROLDAN	11210
JOVEN	PASTEL	64 X 50		06/2011	AZUR	11210

BERNI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
LA DAMA DEL COLLAR	OLEO S/TELA	80 X 57		10/2010	ARROYO	11210
TORRENTA EN EL DESIERTO	OLEO S/TELA	49 X 73	1951	09/2007	ARROYO	10608
LA MERCADERIA	TEC.MIX. Y COLLA S/P	60 X 47		08/2008	BANCO CIUDAD	10291
FAUSTINO	PASTEL	61 X 48		05/2002	BANCO CIUDAD	10220
RETRATO	OLEO S/TELA	38 X 27	1953	07/2006	MARTIN SARACHAGA	10125
JOVEN DEL CHALECO VERDE	OLEO S/CARTON	40 X 30		08/2011	ROLDAN	10089
SUBURBIO ROSARINO	OLEO S/TELA	36 X 47	1949	11/2002	ROLDAN	9947
LA MUJER DE LA BLUSA AZUL	OLEO S/TELA	90 X 70		05/2009	BANCO CIUDAD	9864
EL CHANGO DE LA GORRA	PASTEL S/PAPEL	75 X 55		11/2006	ARROYO	9763
LILY	OLEO S/TELA	46 X 36		08/2004	BANCO CIUDAD	9715
LA NIÑA	OLEO S/TELA	36 X 28	1953	09/2003	ARROYO	9564
PAREJA EN EL PARQUE	OLEO S/TABLA	55 X 47		10/2010	ROLDAN	9528
ADOLESCENTE	OLEO S/TELA	45 X 35	1953	06/2002	ARROYO	9342
LOS GRASAS DE VILLA PIOLIN	TEMPERA	34 X 49	1956	05/2010	MARTIN SARACHAGA	9192
NOCHE NUPCIAL	TEC.MIXTA S/PAPEL	110 X 75	1961	07/2008	BANCO CIUDAD	9188
MUJER DEL PAÑUELO BLANCO	TEMPERA	65 X 45	1955	11/2004	SARACHAGA	9120
EL RUBIO	OLEO S/TELA	70 X 51		09/2002	BANCO CIUDAD	9089
FIGURA	PASTEL	74 X 55		05/2011	VERBO	9078
CHANGO	PASTEL	62 X 47		08/2010	MARTIN SARACHAGA	8968
ROBOT	CONSTRUC.POLIMATE	80 X 0		08/2004	ROLDAN	8968
NIÑA CON CHARANGO	PASTEL	75 X 57	1959	11/2009	MARTIN SARACHAGA	8968
VIEJA SANTIAGUEÑA	TEMPERA S/PAPEL	104 X 68		09/2002	ARROYO	8907
EL ARBOL DE LOS PECES	OLEO S/TABLA	56 X 70		09/2005	ARROYO	8829
FAUNA	TEMPERA ORIG.P/TAPI	33 X 72	1970	10/2007	BGW	8812
NIÑA	PASTEL S/PAPEL	90 X 70		05/2011	BANCO CIUDAD	8706
RAMONA BATACLANA	GOFRADO	95 X 49	1964	12/2010	ROLDAN	8631
NIÑA	OLEO S/TELA	40 X 33		05/2005	ARROYO	8504
PAISAJE DE LAS SALINAS	OLEO S/TELA	40 X 50	1952	12/2010	ROLDAN	8407
MI ESCUELITA	COLLAGE Y OLEO S/T	33 X 49		07/2004	MARTIN SARACHAGA	8331
JOVEN CON PAÑUELO	OLEO S/TELA	40 X 32	1959	11/2002	ROLDAN	8082

BERNI

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
LA DAMA DEL COLLAR	OLEO S/TELA	80 X 57		10/2010	ARROYO	11210
TORRENTA EN EL DESIERTO	OLEO S/TELA	49 X 73	1951	09/2007	ARROYO	10608
LA MERCADERIA	TEC.MIX. Y COLLA S/P	60 X 47		08/2008	BANCO CIUDAD	10291
FAUSTINO	PASTEL	61 X 48		05/2002	BANCO CIUDAD	10220
RETRATO	OLEO S/TELA	38 X 27	1953	07/2006	MARTIN SARACHAGA	10125
JOVEN DEL CHALECO VERDE	OLEO S/CARTON	40 X 30		08/2011	ROLDAN	10089
SUBURBIO ROSARINO	OLEO S/TELA	36 X 47	1949	11/2002	ROLDAN	9947
LA MUJER DE LA BLUSA AZUL	OLEO S/TELA	90 X 70		05/2009	BANCO CIUDAD	9864
EL CHANGO DE LA GORRA	PASTEL S/PAPEL	75 X 55		11/2006	ARROYO	9763
LILY	OLEO S/TELA	46 X 36		08/2004	BANCO CIUDAD	9715
LA NIÑA	OLEO S/TELA	36 X 28	1953	09/2003	ARROYO	9564
PAREJA EN EL PARQUE	OLEO S/TABLA	55 X 47		10/2010	ROLDAN	9528
ADOLESCENTE	OLEO S/TELA	45 X 35	1953	06/2002	ARROYO	9342
LOS GRASAS DE VILLA PIOLIN	TEMPERA	34 X 49	1956	05/2010	MARTIN SARACHAGA	9192
NOCHE NUPCIAL	TEC.MIXTA S/PAPEL	110 X 75	1981	07/2008	BANCO CIUDAD	9188
MUJER DEL PAÑUELO BLANCO	TEMPERA	65 X 45	1955	11/2004	SARACHAGA	9120
EL RUBIO	OLEO S/TELA	70 X 51		09/2002	BANCO CIUDAD	9089
FIGURA	PASTEL	74 X 55		05/2011	VERBO	9078
CHANGO	PASTEL	62 X 47		08/2010	MARTIN SARACHAGA	8968
ROBOT	CONSTRUC.POLIMATE	80 X 0		08/2004	ROLDAN	8968
NIÑA CON CHARANGO	PASTEL	75 X 57	1959	11/2009	MARTIN SARACHAGA	8968
VIEJA SANTIAGUEÑA	TEMPERA S/PAPEL	104 X 68		09/2002	ARROYO	8907
EL ARBOL DE LOS PECES	OLEO S/TABLA	56 X 70		09/2005	ARROYO	8829
FAUNA	TEMPERA ORIG.P/TAPI	33 X 72	1970	10/2007	BGW	8812
NIÑA	PASTEL S/PAPEL	90 X 70		05/2011	BANCO CIUDAD	8706
RAMONA BATACLANA	GOFRAO	95 X 49	1964	12/2010	ROLDAN	8631
NIÑA	OLEO S/TELA	40 X 33		05/2005	ARROYO	8504
PAISAJE DE LAS SALINAS	OLEO S/TELA	40 X 50	1952	12/2010	ROLDAN	8407
MI ESCUELITA	COLLAGE Y OLEO S/T	33 X 49		07/2004	MARTIN SARACHAGA	8331
JOVEN CON PAÑUELO	OLEO S/TELA	40 X 32	1959	11/2002	ROLDAN	8082

BERNI

4) Benito Quinquela Martín

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
EL PUERTO DE BUENOS AIRES	OLEO S/TELA	116 X 168	1926	05/2008	SOT(NY)	421000
BUQUE EN DESCARGA (EN PLENO TRABAJO)	OLEO S/TELA	130 X 140	1923	05/2011	SOT(NY)	182500
DIA DE LLUVIA	OLEO S/TELA	140 X 160	1949	11/2010	CHR(NY)	122500
CEMENTERIO DE BARCOS	OLEO S/TELA	114 X 170	1930	05/2011	CHR(NY)	88900
EFFECTOS DE SOL	OLEO S/TELA	125 X 105		05/2007	ROLDAN	78470
ESCENA DEL PUERTO	OLEO S/CARTON	71 X 100	1918	09/2005	ARROYO	76780
VELEROS ILUMINADOS	OLEO S/TELA	162 X 142		06/2004	ARROYO	75234
PRIMAVERA EN LA BOCA	OLEO S/TELA	121 X 121	1953	05/2009	SOT(NY)	68500
LLUVIA CELESTIAL	OLEO S/HARDBOARD	154 X 110	1953	08/2007	ARROYO	66559
PRIMAVERA	OLEO S/TABLA	120 X 120	1963	08/2011	SARACHAGA	65018
RINCON DE LA ISLA MACIEL	OLEO S/TELA	80 X 90	1919	11/2005	ARROYO	56797
ESCARCHA EN LA BOCA	OLEO S/HARDBOARD	90 X 100	1953	11/2009	ARROYO	55000
ISLA MACIEL	OLEO S/TABLA	50 X 70	1919	05/2006	MARTIN SARACHAGA	54950
SOL DE LA MAÑANA	OLEO S/TABLA	90 X 100	1954	11/2010	ARROYO	53808
DESPUES DE LA LLUVIA	OLEO S/TABLA	122 X 122	1957	12/2006	SOT(AMSTER DAM)	49920
ATARDECER	OLEO S/TABLA	80 X 90	1962	07/2007	MARTIN SARACHAGA	47786
INCENDIO EN UN BUQUE PETROLERO	OLEO S/TELA	140 X 130	1930	12/2003	ARROYO	47339
AMARRADO EN LA BOCA	OLEO S/HARDBOARD	90 X 98		07/2006	SARACHAGA	45961
NUBE ALADA	OLEO S/AGLOMERAD	100 X 90	1958	09/2011	ARROYO	45961
RINCON ILUMINADO	OLEO S/TABLA	90 X 100	1964	08/2011	AZUR	45961
EFFECTOS DE SOL	OLEO S/TELA	125 X 105	1943	11/2002	ROLDAN	44138
NIEBLA EN LA BOCA	OLEO S/AGLOMERAD	80 X 90	1956	07/2010	AZUR	43831
SOL DE LA MAÑANA	OLEO S/TABLA	90 X 100		06/2010	ARROYO	43719
DIA DE SOL	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1934	05/2011	AZUR	42037
BARCOS ILUMINADOS	OLEO S/AGLOMERAD	90 X 100	1955	11/2006	ARROYO	41585
MOMENTO ROSADO	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1955	04/2007	ARROYO	40370
REFLEJO ROSADO	OLEO S/HARDBOARD	78 X 90	1948	12/2005	SARACHAGA	40356
NIEBLA EN EL RIACHUELO	OLEO S/TELA	90 X 89		05/2008	BGW	39396
LLEGADA DE VELEROS	OLEO S/HARDBOARD	90 X 100	1950	06/2005	ROLDAN	38206
BARCOS ILUMINADOS	OLEO S/TABLA	60 X 70	1959	05/2009	ARROYO	37553
DIA GRIS	OLEO S/TELA	90 X 100	1950	08/2004	ROLDAN	37366
A PLENO SOL	OLEO S/TELA	80 X 90		07/2003	ARROYO	36832
EFFECTO DE SOL	OLEO S/HARDBOARD	80 X 90	1957	10/2004	ARROYO	36488

QUINQUELA MARTIN

1/7 Quinquela Martín

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
RAYOS DE SOL	OLEO S/TABLA	80 X 90	1953	11/2004	ARROYO	35978
ESTIBADORES	OLEO S/AGLOMERAD	170 X 120	1932	06/2005	ROLDAN	34910
PUERTO	OLEO S/CARTON	50 X 60		10/2004	MARTIN SARACHAGA	33630
MAÑANAS IMPRESIONISTAS	OLEO S/CARTON	60 X 70	c1929	11/2010	CHR(NY)	32500
PROA ILUMINADA	OLEO S/CARTON	80 X 90		05/2004	SARACHAGA	32051
EFFECTO DE SOL	OLEO S/HARDBOARD	50 X 60	1944	03/2007	ARROYO	30540
PROA ILUMINADA	OLEO S/HADBOARD	60 X 70	1953	10/2007	ARROYO	30411
LLEGADA DE PESCADORES	OLEO S/TABLA	60 X 70	1958	05/2010	ARROYO	30267
DIA DE SOL	OLEO S/TABLA	60 X 70		12/2006	ARROYO	30200
DESCARGA DE MADERA	OLEO S/CARTON	52 X 70	1925	10/2005	SARACHAGA	29986
CREPUSCULO DE FUEGO EN LA BOCA	OLEO S/AGLOMERAD	124 X 105	1969	12/2003	ARROYO	29539
LLEGADA DE VELEROS	OLEO S/FIBRA	61 X 71		01/2009	GOMENSORO (ROU)	29242
MAÑANA LUMINOSA	OLEO	121 X 121		09/2002	BGW	29146
LLAGADA DE UN VELERO ILUMINADO	OLEO S/TABLA	60 X 70		11/2010	MARTIN SARACHAGA	28361
REGRESO DE PESCADORES	OLEO S/CARTON	60 X 70	1961	11/2010	SOT(NY)	28125
IMPRESIÓN	OLEO S/MADERA	50 X 70		05/2006	SARACHAGA	28025
NIEBLA Y SOL	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1966	10/2010	AZUR	27576
DIA DE SOL EN LA BOCA	OLEO S/HARDBOARD	90 X 100	1964	03/2004	ROLDAN	26468
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/TELA	78 X 88		05/2010	MARTIN SARACHAGA	26343
BARCAS ILUMINADAS	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1954	06/2011	AZUR	25783
DIA DE TRABAJO	OLEO S/CARTON	50 X 70	1935	04/2006	ROLDAN	25674
EN PLENA ACTIVIDAD	OLEO S/CARTON	78 X 100		12/2005	MARTIN SARACHAGA	25527
LA BOCA	OLEO S/TELA	60 X 62	1918	06/2006	ROLDAN	25493
REGRESO DE PESCADORES	OLEO S/CARTON	80 X 90	1962	12/2006	MARTIN SARACHAGA	25312
MAÑANA LUMINOSA	OLEO S/AGLOMERAD	79 X 90	1949	05/2005	SOT(NY)	25200
REGRESO DE VELEROS	OLEO S/HARDBOARD	60 X 70	1951	11/2009	MARTIN SARACHAGA	24662
RINCON DE PALERMO	OLEO S/CARTON	50 X 60	1919	07/2010	ARROYO	24101
MOMENTO GRIS	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1954	11/2007	ARROYO	23768
RIACHUELO	OLEO S/TELA M.C.	60 X 70		07/2008	MARTIN SARACHAGA	23541
A PLENO SOL	OLEO S/TABLA	43 X 48	1930	06/2010	ARROYO	23541
ATARDECER EN EL PUERTO	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70		10/2010	ARROYO	23541

QUINQUELA MARTIN

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
PUENTE ILUMINADO	OLEO SIAGLOMERAD	80 X 90		08/2003	ARROYO	23113
REGRESO DE LA PESCA	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1958	10/2007	MARTIN SARACHAGA	22913
DIA DE SOL	OLEO S/TELA	50 X 60		11/2006	SOT(NY)	22800
BARCO ILUMINADO	OLEO SIAGLOMERAD	70 X 80		04/2006	ROLDAN	22781
BARCO ILUMINADO	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1963	08/2009	ARROYO	22652
TRABAJO EN EL RIACHUELO	OLEO S/TABLA	60 X 70		04/2010	BANCO CIUDAD	22564
DESCARGANDO AL SOL	OLEO S/TABLA	40 X 50	c1925	06/2005	ARROYO	22497
ATARDECER ROSADO	OLEO SIHARDBOARD	60 X 70	1967	10/2010	ROLDAN	22420
MAÑANA DE SOL	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70	1969	04/2010	ARROYO	22420
RIACHUELO	OLEO SIHARDBOARD	60 X 70		06/2006	ARROYO	22420
REFLEJO PLATEADO	OLEO S/TABLA	50 X 60	1950	12/2005	ARROYO	22420
RINCON DE LA BOCA	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70	1960	09/2005	ROLDAN	22266
BARCOS ILUMINADOS	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70	1965	11/2009	BANCO CIUDAD	22066
TORMENTA EN EL RIACHUELO	OLEO S/CARTON	46 X 54		07/2007	NAON	21299
DIA GRIS EN LA BOCA	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70	1952	11/2007	SOT(NY)	21250
LLEGADA DE VELEROS	OLEO SIAGLOMERAD	62 X 72	1944	05/2011	SOT(NY)	21250
NOCTURNO BOQUENSE	OLEO S/TABLA	80 X 90	1960	03/2004	ARROYO	21240
MOMENTO ROSADO	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70	1965	06/2004	ROLDAN	20759
DIA DE SOL EN LA BOCA	OLEO SIAGLOMERAD	50 X 60	1965	10/2010	ROLDAN	20738
IMPRESIÓN	OLEO S/CARTON	33 X 40	1918	05/2011	AZUR	20738
RIACHUELO	OLEO S/TELA	60 X 80		05/2004	SARACHAGA	20525
RIACHUELO ILUMINADO	OLEO SIAGLOMERAD	90 X 100	1964	06/2002	ARROYO	20240
PUENTE DE LA BOCA	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1960	06/2011	LAVINIA	20178
DIA LUMINOSO	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1923	08/2011	ROLDAN	20178
RINCON BOQUENSE	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1951	08/2011	ROLDAN	20178
CARGA DE MADERA	OLEO S/TABLA	40 X 50		12/2005	SARACHAGA	20178
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/TELA	50 X 60	1955	11/2009	CHR(NY)	20000
HORA DE DESCANSO	CARBONILLA S/PAPEL	150 X 116		12/2010	AZUR	19617
ATARDECER LUMINOSO	OLEO SIAGLOMERAD	60 X 70		11/2003	VERBO	19434
PROA ILUMINADA	OLEO SIHARDBOARD	60 X 70	1942	08/2007	BANCO CIUDAD	19327
PROA EN LA BOCA	OLEO SIHARDBOARD	33 X 53	c1930	09/2007	SARACHAGA	19057
MAÑANA BRILLANTE	OLEO SIHARDBOARD	50 X 60	1975	07/2002	BANCO CIUDAD	19041
MOMENTO GRIS	OLEO S/TABLA	60 X 70	1954	10/2005	ARROYO	19000

QUINQUELA MARTIN

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
BARCAS Y VELERO EN EL RIACHUELO	OLEO S/CARTON	40 X 54		08/2010	NAON	18904
LLEGADA DE PESCADORES	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1964	09/2002	BANCO CIUDAD	18784
RIACHUELO	OLEO S/CARTON	35 X 55		06/2007	ARROYO	18743
PROAS ILUMINADAS	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1967	08/2006	ARROYO	18743
RINCON BOQUENSE	OLEO S/HARDBOARD	50 X 60	1949	11/2005	ARROYO	18683
PAISAJE BOQUENSE	OLEO S/TELA	74 X 62		10/2002	ARROYO	18427
BARCOS EN EL RIACHUELO	OLEO S/CARTON	61 X 49		05/2006	CHR(NY)	18000
NIEBLA EN EL RIACHUELO	OLEO S/TABLA	80 X 90	1969	12/2010	NAON	17936
RIACHUELO	OLEO S/CARTON	41 X 51	1923	05/2009	AZUR	17936
SOL Y NIEBLA	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1966	08/2005	BANCO CIUDAD	17781
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1957	03/2004	ARROYO	17700
VISTA DEL PUERTO	OLEO S/AGLOMERAD	49 X 59		05/2008	SOT(NY)	17500
DIA GRIS	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1959	07/2008	ROLDAN	17375
REGRESO DE LA PESCA	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1968	07/2003	BANCO CIUDAD	17215
ATARDECER ILUMINADO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1972	11/2006	ARROYO	16995
SOL Y SOMBRA	OLEO S/CARTON	60 X 70	1947	05/2004	SARACHAGA	16578
RIACHUELO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		09/2009	ARROYO	16305
AMANECER CON ESCARCHA	OLEO S/CARTON	90 X 100	1960	07/2002	NAON	16254
DIA GRIS	OLEO S/CARTON	50 X 60	1964	07/2011	NAON	15950
RIACHUELO	OLEO S/CARTON	24 X 40	1922	03/2008	ARROYO	15863
BARCOS ILUMINADOS	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1965	08/2007	BANCO CIUDAD	15813
DIA GRIS LUMINOSO	OLEO S/TELA M/T	50 X 60	1962	11/2004	ARROYO	15799
SOL DE OTOÑO	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1967	11/2005	ROLDAN	15694
DIA GRIS LUMINOSO	OLEO S/TABLA	50 X 60	1959	11/2007	NAON	15694
BARCOS EN LA BOCA	OLEO S/AGLOMERAD	42 X 50	1963	11/2007	NAON	15694
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/TABLA	50 X 60	1963	05/2006	ARROYO	15549
DIA DE SOL EN LA BOCA	OLEO S/TABLA	50 X 60	1963	04/2007	MARTIN SARACHAGA	15449
REGRESO DE PESCADORES	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1971	07/2008	ARROYO	15436
DIA LUMINOSO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		08/2002	BANCO CIUDAD	15356
MAÑANA EN LA PLAYA (MAR DEL PLATA)	OLEO S/TABLA	47 X 65	1921	12/2008	AZUR	15245
AMANECER	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1957	12/2005	ROLDAN	14798
DIA DE SOL	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1964	09/2003	BANCO CIUDAD	14588

QUINQUELA MARTIN

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1959	10/2006	ROLDAN	14573
MOMENTO GRIS	OLEO S/HARDBOARD	60 X 70	1954	09/2004	SARACHAGA	14573
RINCON EN EL RIACHUELO	OLEO S/TABLA	50 X 60	1963	10/2005	BANCO CIUDAD	14489
CLARIDAD EN EL RIACHUELO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1971	05/2003	BANCO CIUDAD	14477
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/CARTON	50 X 60	1959	05/2005	BGW	14253
BARCA	OLEO S/AGLOMERAD	33 X 40	1917	11/2007	ARROYO	14189
REGRESO DE PESCADORES	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1959	06/2005	ROLDAN	14157
NIEBLA EN EL CREPUSCULO	OLEO S/TABLA	100 X 90	1962	01/2005	GOM(PE)	14012
IMPRESIÓN	OLEO S/TABLA	33 X 40	1918	05/2006	SARACHAGA	14012
NOCHE SERENA	OLEO S/CARTON	95 X 105	1961	06/2003	ARROYO	13863
DIA LUMINOSO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1953	10/2002	BANCO CIUDAD	13820
DIA LUMINOSO	OLEO S/CARTON	60 X 70		09/2003	SARACHAGA	13773
RINCON BOQUENSE	OLEO S/CARTON	50 X 60		04/2008	AZUR	13748
CARRO Y BARCA	OLEO S/TABLA	33 X 40		11/2005	MARTIN SARACHAGA	13452
SOL DE OTOÑO	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1967	10/2006	ROLDAN	13452
DIA DE SOL	OLEO S/AGLOMERAD	45 X 60		12/2003	SARACHAGA	13390
DIA GRIS LUMINOSO	OLEO S/HARDBOARD	80 X 90	1958	12/2002	ARROYO	13239
RIACHUELO	OLEO S/TELA	68 X 74	1920	08/2003	INDIGO	12949
ATARDECER	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1962	12/2002	BANCO CIUDAD	12924
DIA DE SOL	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1966	07/2002	ARROYO	12922
LLEGANDO A LA GOCA	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1968	09/2006	ARROYO	12575
DIA LUMINOSO	OLEO S/AGLOMERAD	51 X 50		12/2004	BANCO CIUDAD	12497
MAÑANA DE INVIERNO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		12/2004	MARTIN SARACHAGA	12372
NOCTURNO	OLEO S/CARTON	25 X 38	1916	05/2011	AZUR	12331
MAÑANA BOQUENSE	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1963	11/2005	ROLDAN	12331
VIEJO CASCO	OLEO S/TELA	90 X 100		12/2006	ARROYO	12010
DESCARGA	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		09/2003	BANCO CIUDAD	11517
NIEBLA CON SOL	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1966	10/2005	BANCO CIUDAD	11438
NIEBLA CON SOL	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1966	04/2009	BANCO CIUDAD	11420
ACTIVIDAD EN EL PUERTO	CARBONILLA S/PAPEL	150 X 113		10/2004	ARROYO	11285
NIEBLA EN DIA GRIS	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		11/2005	INDIGO	11247

QUINQUELA MARTIN

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
BARCAS EN EL RIACHUELO	OLEO S/TABLA	40 X 52	1949	12/2009	NAON	11210
MAÑANA GRIS	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1972	09/2005	BGW	11133
DÍAS GRIS SERENO	OLEO S/MADERA	50 X 60	1972	05/2008	BGW	11102
EL PUENTE	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60	1976	08/2008	BANCO CIUDAD	10658
RINCON DE LA BOCA	OLEO S/HARDBOARD	50 X 60		05/2009	MARTIN SARACHAGA	10649
ATARDECER EN LA BOCA	OLEO S/HARDBOARD	52 X 62		06/2004	SARACHAGA	10190
ARMONIA AZUL	OLEO S/CARTON	35 X 52	1922	06/2006	ARROYO	10125
DÍA DE NIEBLA	OLEO S/HARDBOARD	50 X 60	1957	11/2002	ROLDAN	9947
REFLEJOS PLATEADOS	OLEO S/HARDBOARD	50 X 60	1968	05/2004	SARACHAGA	9670
IMPRESIÓN DE SOL	OLEO S/CARTON	32 X 40	1915	04/2003	ARROYO	9245
TRABAJANDO	OLEO S/TELA	48 X 50		05/2006	SARACHAGA	8968
LA HORA AZUL	OLEO S/AGLOMERAD	66 X 75		04/2002	SARACHAGA	8583
DESCARGA EN EL PUERTO	ESMALTE S/CHAPA HI	34 X 38		09/2011	BANCO CIUDAD	8480
TRABAJANDO	OLEO S/TELA	49 X 51		04/2003	ARROYO	8474
MARINA	OLEO S/AGLOMERAD	27 X 31		05/2005	ARROYO	8474
RINCON DE LA ISLA MACIEL	OLEO S/CARTON	30 X 40	1917	09/2002	ARROYO	8139
BARCAS EN DESCANSO	OLEO S/CARTON	33 X 39		11/2003	ARROYO	8120
ATARDECER	OLEO S/CARTON	25 X 32		04/2006	ARROYO	8033
MAÑANA SERENA	OLEO S/HARDBOARD	40 X 50		05/2002	BANCO CIUDAD	7913
BARCAS	OLEO S/AGLOMERAD	30 X 35		12/2002	ARROYO	7880
EN LA PLAYA	OLEO S/CARTON	18 X 24		05/2011	ROLDAN	7847
INVIERNO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		10/2003	BANCO CIUDAD	7552
GAUCHOS	OLEO S/TELA	24 X 32	1916	06/2003	ARROYO	7130
REGRESANDO	OLEO S/TABLA	50 X 60	1976	11/2003	BANCO CIUDAD	7080
LLEGANDO A PUERTO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		10/2002	BANCO CIUDAD	6757
TRABAJADORES PORTUARIOS	CARBONILLA	148 X 110		12/2010	ROLDAN	6726
DÍA LLUVIOSO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		12/2002	BANCO CIUDAD	6619
ACCIDENTE EN EL PUERTO	CARBONILLA S/PAPEL	147 X 112		06/2005	ROLDAN	6594
DÍA DE TRABAJO EN LA BOCA	JARRON DE CERAMIC	35 X 0		06/2011	AZUR	6165
REUNIDOS EN EL PUERTO	OLEO S/AGLOMERAD	50 X 60		09/2002	BANCO CIUDAD	6060
PUENTE DE LA BOCA	CARBONILLA S/PAPEL	105 X 80		09/2002	SARACHAGA	6059

QUINQUELA MARTIN

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
REGRESO DE PESCADORES	OLEO S/AGLOMERAD	40 X 50		08/2005	BANCO CIUDAD	5991
ACTIVIDAD EN EL PUERTO	CARBONILLA S/PAPEL	105 X 90		08/2011	ARROYO	5829
RIACHUELO	JARRON CERAMICA	44 X 0		05/2011	AZUR	5605
MAÑANA GRIS	OLEO S/AGLOMERAD	60 X 70	1966	06/2002	ROLDAN	4982
ACTIVIDAD EN EL PUERTO	OLEO S/MAT.CELULOS	31 X 75	1969	09/2010	BANCO CIUDAD	4776
ATARDECER	OLEO S/AGLOMERAD	80 X 90	1965	10/2006	ARROYO	4145
RIACHUELO	ESMALTE S/PLACA	29 X 34	1949	07/2010	AZUR	3475
DESCARGANDO	CARBONILLA	80 X 100		12/2009	SARACHAGA	3026
<i>Volumen de Ventas:</i>				5081309		

QUINQUELA MARTIN

5) Lino Enea Spilimbergo

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
NATURALEZA MUERTA	TEMPLE S/PAPEL	92 X 104	1932	09/2006	SARACHAGA	102011
CALLE DE TRINIDAD, SAN JUAN	OLEO S/ARPILLERA	77 X 64	c. 1929	08/2007	ARROYO	77068
LILUCHY	OLEO S/TELA	47 X 37	1933	11/2010	MARTIN SARACHAGA	48203
DESNUDO DE MUJER	OLEO S/CARTON	41 X 33	1926	08/2011	AZUR	46521
LA NIÑA DEL MOÑO BLANCO	OLEO S/TELA	100 X 78	1944	05/2009	ARROYO	40356
MUJERES SANJUANINAS	OLEO S/TELA	79 X 66	1924	11/2003	ROLDAN	39789
FIGURA	OLEO S/TELA	62 X 50	1930	12/2009	SARACHAGA	28025
MUJER	OLEO S/TELA	60 X 50		05/2011	ROLDAN	25783
PAISAJE DE SAAVEDRA	OLEO S/CARTON	35 X 44	1938	06/2011	AZUR	22980
PAISAJE DE SAN JUAN	OLEO S/HARDBOARD	40 X 60	c. 1949	07/2011	AZUR	20738
PAISAJE DE SAN JUAN	OLEO S/HARDBOARD	39 X 59	1942	10/2004	ARROYO	18808
FIGURA	OLEO S/TELA	62 X 50	1930	08/2011	SARACHAGA	16815
PAISAJE RURAL	OLEO S/TELA	46 X 54		11/2008	ARROYO	16815
FIGURA DE MUJER	OLEO S/TELA	54 X 40	1958	08/2006	ROLDAN	12697
LA AMASADORA	PASTEL S/PAPEL	80 X 57	1960	05/2010	BANCO CIUDAD	11409
MUCHACHO DE RIO HONDO	OLEO S/HARDBOARD	61 X 40		03/2004	ARROYO	11013
JOVEN	PASTEL S/PAPEL	75 X 55	1959	08/2011	ARROYO	10761
PAISAJE NORTEÑO	OLEO S/TELA	61 X 47	1941	12/2009	ROLDAN	10649
PAISAJE DE SAN MIGUEL (LA RIOJA)	OLEO S/CARTON	35 X 50	1941	03/2011	AZUR	10537
FIGURA DE MUJER	OLEO S/TELA	54 X 40	1958	12/2008	BANCO CIUDAD	10039
PAISAJE PAMPEANO	OLEO S/TELA	40 X 60	1944	03/2004	ARROYO	9833
TORSO	SEPIA	113 X 74	1918	10/2004	ARROYO	9780
CALLE DE SAN JUAN	TEMPERA S/PAPEL	48 X 30	1929	09/2003	ARROYO	8799
PAISAJE NORTEÑO	TEMPERA	48 X 63	1960	05/2011	ROLDAN	8407
ESTUDIO DE CABEZA Y MANO	PASTEL	82 X 70	1953	08/2011	SARACHAGA	8295
ADOLESCENTE	TEMPERA S/PAPEL	64 X 49	1958	07/2008	ARROYO	7375
RANCHITO	TEC.MIXTA	50 X 65	1960	08/2005	ROLDAN	6571
PERFIL	PASTEL S/PAPEL	63 X 47	1952	12/2009	BANCO CIUDAD	6456
PAISAJE DEL DELTA	PASTEL S/PAPEL	40 X 53	1945	11/2002	ARROYO	6280
LOS FONDOS	OLEO S/TELA M.H.	24 X 36	1944	12/2003	BANCO CIUDAD	6206
PAISAJE	ACUARELA	32 X 50		11/2007	NAON	6165

SPILIMBERGO

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
PAISAJE NORTEÑO	OLEO S/CARTON	35 X 49	1925	10/2008	ROLDAN	6165
PAISAJE DE SAN MIGUEL, LA RIOJA	OLEO S/CARTON	35 X 50	1941	09/2003	BANCO CIUDAD	6142
EL SOLITARIO	PASTEL S/PAPEL	72 X 56		10/2009	BANCO CIUDAD	6114
FIGURA DE ANCIANA	OLEO S/CARTON	40 X 32	1925	11/2002	BANCO CIUDAD	5916
FIGURA DE MUJER	TINTA S/PAPEL	62 X 50	1953	06/2009	BANCO CIUDAD	5900
LA NIÑA DEL SACO AZUL	PASTEL	72 X 53	1959	03/2004	ROLDAN	5838
MATERNIDAD	CARBONILLA	100 X 70	1954	04/2007	MARTIN SARACHAGA	5748
FIGURAS	TEMPERA S/PAPEL	35 X 45	1927	05/2010	BANCO CIUDAD	5704
EL SOLITARIO	PASTEL S/PAPEL	72 X 53		06/2008	BANCO CIUDAD	5424
PENSATIVA	SEPIA	56 X 76	1958	08/2003	ARROYO	5393
PAISAJE NORTEÑO	OLEO S/CARTON	34 X 50	1925	11/2009	BANCO CIUDAD	5296
CARA DE MUJER	PASTEL	55 X 43	1941	04/2002	SARACHAGA	5255
LA CONFIDENCIA	TEMPERA	39 X 45	1932	06/2002	ROLDAN	4982
LA SALAMANCA	TEMPERA S/CARTON	69 X 98		09/2004	ARROYO	4857
CALLE DE SAN JUAN	TECNICA MIXTA	36 X 27		09/2002	BANCO CIUDAD	4848
DIBUJO	PASTEL S/CARTON	61 X 48	1953	10/2010	ARROYO	4708
CHANGO	PASTEL	62 X 47	1922	06/2002	ROLDAN	4670
EN EL CIRCO	TEMPERA S/PAPEL	44 X 31		11/2005	ARROYO	4484
FIGURA	SEPIA Y PASTEL	76 X 52	1946	07/2003	BANCO CIUDAD	4403
DUNAS	OLEO S/PAPEL	32 X 34		08/2011	ARROYO	4371
FIGURA PENSATIVA	SEPIA	78 X 58		09/2006	INDIGO	4325
PAISAJE DE SAN MIGUEL (LA RIOJA)	OLEO S/CARTON	35 X 50	1941	09/2002	ROLDAN	4300
FIGURA	LAPIZ Y PASTEL	53 X 64	1951	10/2007	FERNANDEZ BLANCO	4230
EL PUEBLITO	TEC.MIXTA	32 X 47		10/2006	ROLDAN	3923
LA CHIQUILINA	OLEO S/TELA	53 X 39		05/2009	BANCO CIUDAD	3587
MUJER PENSATIVA	CARBONILLA	64 X 84	1955	07/2008	MARTIN SARACHAGA	3587
<i>Volumen de Ventas:</i>						795354
SPILIMBERGO						

6) Víctor Cúnsolo

<i>Título</i>	<i>Técnica</i>	<i>Medidas</i>	<i>Year</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Precio u\$s</i>
PUERTO	OLEO S/CARTON	48 X 57	1928	10/2004	ROLDAN	45140
EL TALLER	OLEO S/TELA	75 X 112	1922	05/2011	ROLDAN	35872
PAISAJE DE LA ISLA MACIEL	OLEO S/CARTON	50 X 60	1928	11/2005	ROLDAN	26156
LOS SARMIENTOS (CHILECITO)	OLEO S/CARTON	50 X 69	1932	09/2006	ARROYO	25869
EL TALLER	OLEO S/TELA	78 X 105	1922	09/2003	ARROYO	24868
RIACHUELO	OLEO S/TELA	60 X 70	1963	05/2007	ARROYO	23504
PAISAJE	OLEO S/HARDBOARD	32 X 44	1924	10/2004	ROLDAN	9028
VALLES RIOJANOS	OLEO S/CARTON	48 X 67	1935	08/2004	BANCO CIUDAD	7473
PAISAJE DE LA RIOJA	OLEO S/HARDBOARD	40 X 47	1935	05/2007	ROLDAN	6165
PAISAJE	OLEO S/CARTON	50 X 38	1927	08/2002	BANCO CIUDAD	5835
LA PLAYA	OLEO SHARDBOARD	50 X 69	1930	05/2007	ROLDAN	5829
<i>Volumen de Ventas:</i>					215739	

CUNSOLO

Anexo IV

Imágenes

Imágenes biográficas



IMAGEN 1

Xul Solar a los 6 meses
(Fuente: Zaldívar, O.; 2009. Pg 7)

IMAGEN 2

Xul Solar a los 12 años
(Fuente: Zaldívar, I.; 2009. Pg. 8)





IMAGEN 3

Xul Solar a los 26 años
(Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg.203)

Xul



IMAGEN 4

Solar a los 47 años
(Fuente: Zaldívar, I.; 2009. Pg. 55)



IMAGEN 5

Xul Solar y Micaela Cadenas
(Fuente: Zaldívar, I.; 2009; Pg. 40)

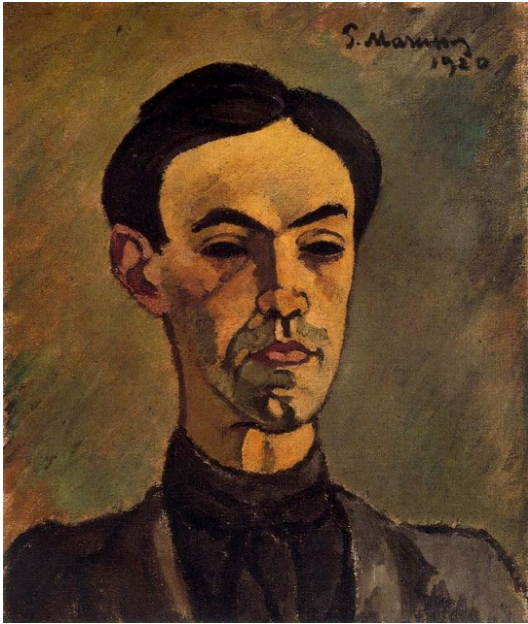


IMAGEN 6

Retrato de Xul Solar (1920).
 Óleo sobre tela. 50x40cm
 Por P. Marussig.
 Colección Museo Xul Solar.
 (Fuente: Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 4)

IMAGEN 7
Luce Elevazione (retrato de Xul Solar) (1920)
 Por E. Pettoruti
 (Fuente: <http://arindabo.blogspot.com.ar>)

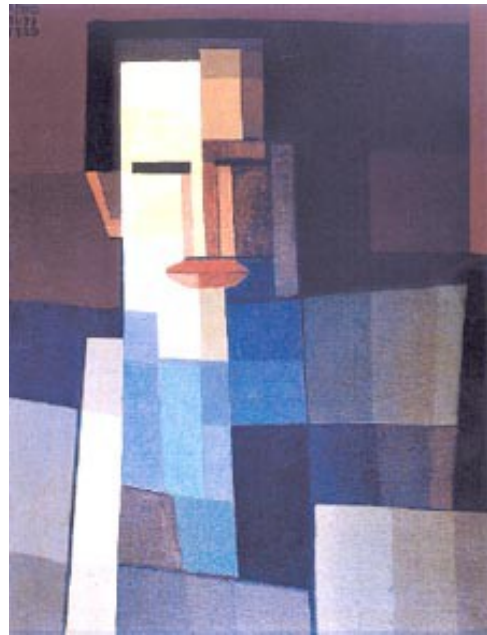
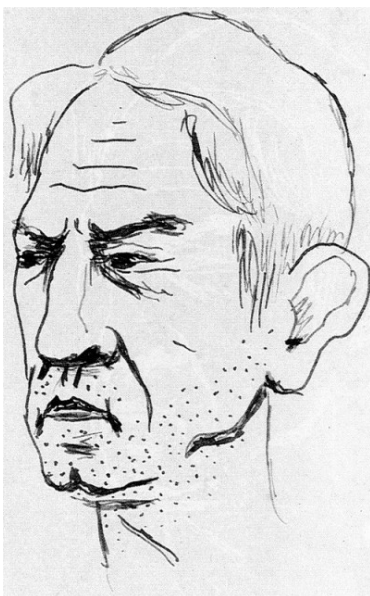


IMAGEN 8

Autorretrato (Xul Solar) (1960)
 Dibujo a la tinta sobre papel. 18,5x12cm
 Colección Museo Xul Solar.
 (Fuente: Gradowczyk, H.; 1994. Pg 229)



IMAGEN 9

Hosróscopo de Xul Solar (1953)

Acuarela. Medidas 17x22 cm

Obra actualmente en trastienda en la Galería Rubbers Internacional. Buenos Aires.

(Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)

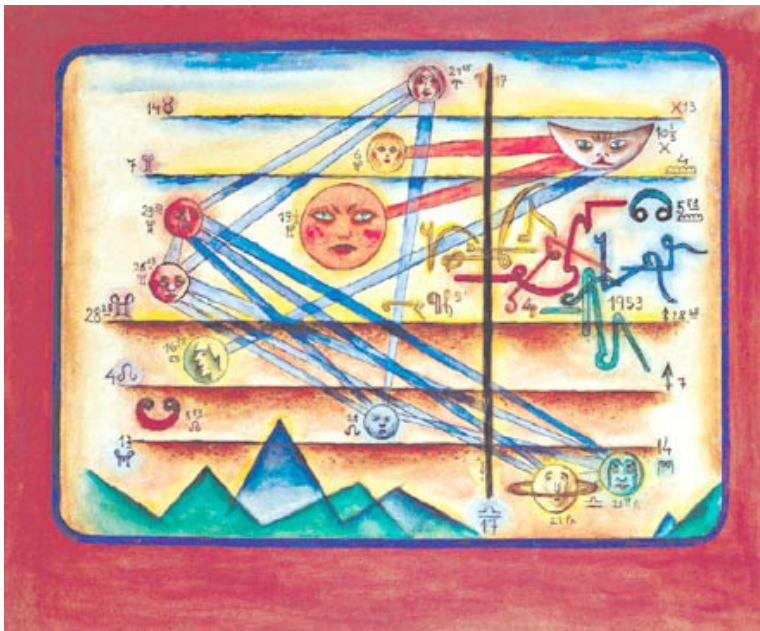


IMAGEN 10

Horóscopo de Xul Solar (1953)

Acuarela sobre papel montada sobre cartulina. 17x22cm.

Obra perteneciente a la colección de la Fundación Pan Klub

(Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg. 1949)

Imágenes de exposiciones, catálogos y publicaciones



IMAGEN 11

Catálogo de la *Settima Esposizione, mostra personale dello scultore Arturo Martini e del pittore Alessandro Xul Solarì*. Galleria Arte. Milán. Del 27 de noviembre al 16 de diciembre 1920.

Primera participación en una muestra de Xul Solar.

(Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg. 204)



IMAGEN 12

Catálogo de *Homenaje a Xul Solar*. Museo Provincial de Bellas Artes. La Plata. 17 de julio al 11 de agosto de 1968.

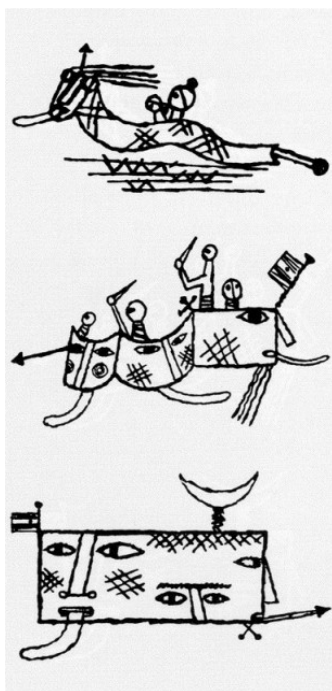


IMAGEN 13

Ilustraciones de Xul Solar incluidas en *El idioma de los argentinos* de J. L. Borges (1928)
(Fuente: Borges, J. L., 1994)



IMAGEN 14

Revista Xul. Signo Viejo y Nuevo. Revista de Poesía. Año 1. Número 1. Octubre 1980

Imágenes de invenciones



IMAGEN 15

Piano y armonio modificados de Xul Solar y Micaela Cadenas
(Fuente: <http://www.xulsolar.org.ar> y <http://www.taringa.net/posts/arte/8940729/El-mejor-post-de-Xul-Solar.html>)



IMAGEN 16

Panjogo – Panjuego – Panajaedrez

(Fuente: <http://www.xulsolar.org.ar> y <http://www.taringa.net/posts/arte/8940729/El-mejor-post-de-Xul-Solar.html>)



IMAGEN 17

Algunas cartas de Tarot versión Xul Solar
Lápiz y témpera sobre cartulina. 9,5x5,8cm cada una.
(Fuente: Gradowczyk, H., 1994. Pg 190-191)

Obras comercializadas y en circulación en vida del artista



IMAGEN 18

San Monte lejos (1938)

Acuarela sobre papel montada en cartón. Marco realizado por el artista. 31,7x47cm

Colección particular.

Obra vendida a J. L. Borges en 1940 en ARG\$50, “precio de amigo”. Originalmente en ARG\$100.

(Fuente: Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 165)



IMAGEN 19

Tlaloc (Dios lluvi de México) (1923)

Acuarela sobre papel, montada en cartón. 26x32cm

Colección particular.

Obra regalada a J. L. Borges en 1940 al adquirir *San Monte lejos*

(Fuente: Castro, F.; 2006. Pg. 2)

Obras vendidas en remates locales

(Fuente común: <http://www.artfact.com>, <http://www.sothebys.com>, <http://christies.com>, <http://www.invaluable.com> y <http://www.estimarte.com>)



IMAGEN 20

La tormenta (1950)

Témpera sobre papel. 24x31cm

Obra vendida por Arroyo en septiembre de 2002

Precio final US\$24.000



IMAGEN 21

Internacional (1923)

Acuarela sobre papel. 21x26cm

Obra ofertada por Martín Saráchaga el 29 de abril de 2008.

Precio base US\$50.000



IMAGEN 22

Si iu nede viu lu diabo mirese nen sur iu self (1962)

Tempera sobre papel. 28x38cm.

Obra vendida por Arroyo el 29 de mayo de 2007.

Precio base en US\$24.194. Precio final USD\$36.161



IMAGEN 23

Gonfa 18 (1923)

Acuarela sobre papel. 19x25cm.

Obra vendida por Arroyo el 29 de mayo de 2007

Precio final US\$94.019.

Obra vendida en remate local que ha logrado el tercer precio más alto en venta de remate.
La autenticidad de esta obra generó polémica antes de la subasta.



IMAGEN 24

Troncos (1946)

Técnica mixta sobre cartón. 34x44cm.

Obra vendida por Arroyo el 29 de mayo de 2007
Precio base en US\$29.032. Precio final US\$72.322.



IMAGEN 25

Tris lar paxi ta for todo bo homo (1960)

Témpera sobre papel. 16x22cm.

Obra vendida por Arroyo el 29 de mayo de 2007
Precio base en US\$24.194. Precio final US\$45.201



IMAGEN 26

Sin título (1924)

Acuarela sobre témpera. 24x20cm.
Obra vendida por Arroyo el 28 de junio de 2007.

Precio base en US\$64.516. Precio final US\$97.321.

Obra vendida en remate local que ha conseguido el segundo precio más alto en remate.

IMAGEN 27

El uno en dos (1920)

Acuarela sobre papel. 22x7cm.

Obra ofertada por Arroyo el 05 de diciembre de 2007.

Precio base US\$ 38.000

Obra vendida por Arroyo el 27 de marzo de 2008.

Precio base en US\$34.921. Precio final US\$38.777

Obra ofertada por Arroyo el 02 de septiembre de 2008.

Precio base en US\$28.000

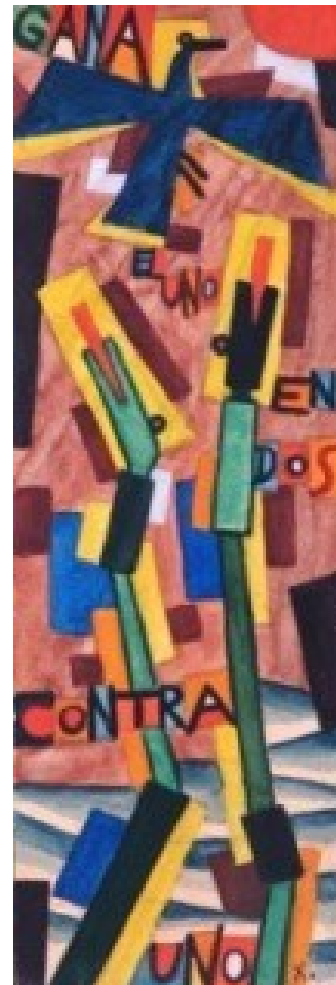




IMAGEN 28

Carta natal de Lisandro Z. D. Galtier (1961)

Acuarela. 21,5x31,5cm.

Obra vendida por Banco Ciudad el 30 de septiembre de 2010.

Precio base en US\$17.722. Precio final US\$44.952.



IMAGEN 29

Rokiban nel pais fusko (1935)

Técnica mixta sobre papel. Medidas 17x22cm.

Obra vendida por Roldan el 10 de agosto de 2011.

Base en US\$30.000. Precio final US\$36.432

Obras ofertadas en subastas internacionales

(Fuente común: <http://www.artfact.com>, <http://www.sothebys.com>, <http://christies.com>, <http://www.invaluable.com> y <http://www.estimarte.com>)

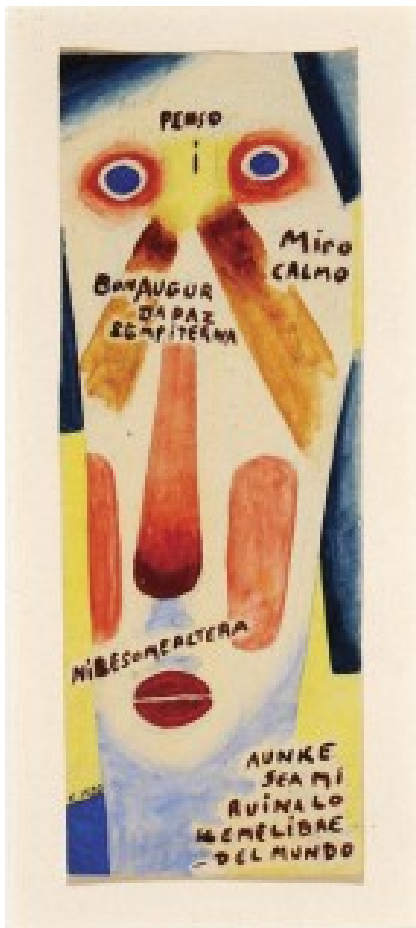


IMAGEN 30

Pienso i miro calmo (1922)

Acuarela. 21x7,5cm.

Obra vendida por Sotheby's (Nueva York) en mayo de 1994

Obra ofertada por Roldán el 26 de noviembre de 2008.
Precio base en US\$20.000. Parece no haber sido vendida.

IMAGEN 31

Nuncio Solar (1923)

Acuarela sobre papel. 21x12cm

Obra ofertada en Christie's (Nueva York) en
junio de 2000

Precio estimado US\$70.000-90.000

Precio final US\$55.000

IMAGEN 32



Ciuda Hochi (1939)

Acuarela sobre papel. 37x53cm.
Obra vendida por Christie's (Nueva York) el 26 de mayo de 2010.
Base en US\$80.000. Precio final US\$86.5000.
Obra vendida en remate internacional que alcanzado el precio internacional más elevado.
Es el cuarto precio más alto pagado por una obra de Xul Solar.



IMAGEN 33

Grafia (1961)
Acuarela. Medidas 22x16,7cm.
Obra ofertada por Christie's (Londres) el 16 de julio de 2010.
Precio base en US\$23.000



IMAGEN 34

Sol herido (1922)

Gouache sobre papel. 15,2x20,9cm.

Obra ofertada por Sotheby's (Nueva York) el 17 de septiembre de 2011.

Precio base US\$20.000.

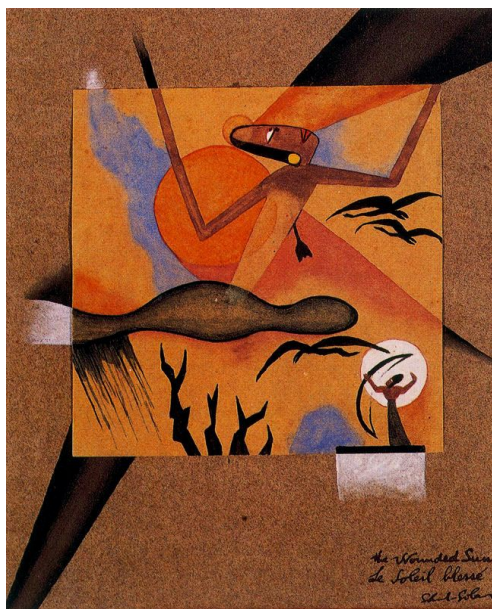


IMAGEN 35

The wounded sun [El Sol herido] (1918)

Acuarela sobre papel montada en cartulina. 25x21cm

Colección privada, Nueva York.

Otra versión de la obra anterior.

(Fuente: Gradowczyk, H.; 1994. Pg. 36)



IMAGEN 36

Zigzags de montes (1948)

Acuarela. 34,3x49,2cm.

Obra vendida por Christie's (Nueva York) el 17 de noviembre de 2010.

Precio base en US\$40.000. Precio final US\$60.000

Obras en galerías locales



IMAGEN 36

Proyecto ciudad (1954) Por Xul Solar. Acuarela. Medidas 25x33 cm.

Obra actualmente en trastienda en la Galería Rubbers Internacional. Buenos Aires

(Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)



IMAGEN 37

Mimos (1955) Por Xul Solar. Tinta sobre papel. Medidas 16,5x22 cm.
Obra en trastienda en la Galería Rubbers. Buenos Aires.
(Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)



IMAGEN 38

Proyecto (1955) Por Xul Solar. Tinta sobre papel. Medidas 16,5x22cm.
Obra actualmente en trastienda en la Galería Rubbers Internacional. Buenos Aires.
(Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)



IMAGEN 39

Serpientes (1919).

Acuarela. Medidas 12x12 cm

Obra actualmente en trastienda en la Galería Rubbers Internacional. Buenos Aires.

(Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)

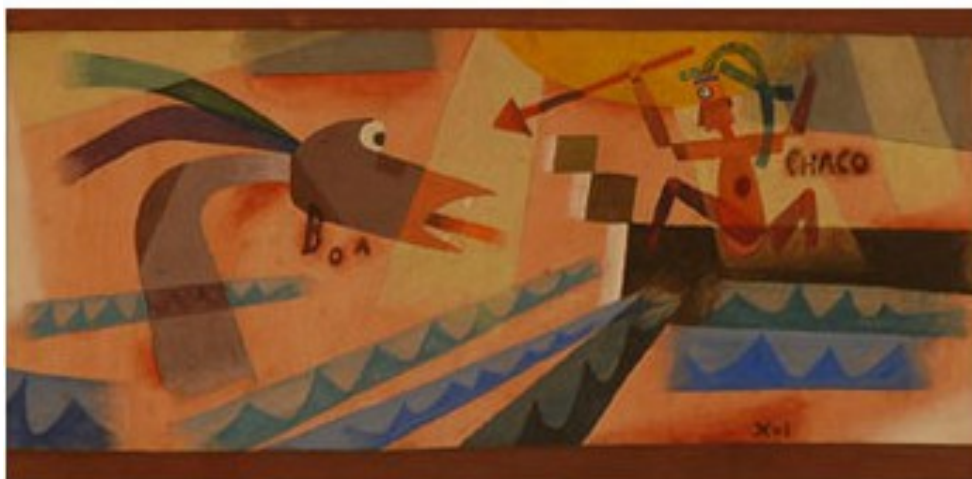


IMAGEN 40

Chaco (ca. 1923)

Acuarela sobre papel. 13x21 cm

Obra actualmente en trastienda en Ángel Guido Art Project. Buenos Aires.

(Fuente: <http://www.angelguidoartproject.com>)



IMAGEN 41

Árbol de la vida astrológico (195?)

Acuarela. Medidas 25x34 cm.

Obra actualmente en trastienda en Ángel Guido Art Project. Buenos Aires.

(Fuente: <http://www.angelguidoartproject.com>)

Obras en galerías internacionales



IMAGEN 42

País (1931)

Acuarela sobre papel. 40x46cm

Obra actualmente en trastienda en Rachel Adler Gallery (Nueva York)

(Fuente: www.adlerconkrightarts.com)

Exposiciones. Obras en exhibición



IMAGEN 43

Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Laprida 1212. Buenos Aires. Argentina
(Fuente: Fuente: <http://www.taringa.net/posts/arte/8940729/El-mejor-post-de-Xul-Solar.html>)



IMAGEN 44

Interior del Museo
Xul Solar.
(Fuente:



IMAGEN 45

Zodiaco (1953)

Acuarela sobre papel. 34x99cm.

Obra perteneciente a la colección de exposición permanente del Museo Xul Solar
(Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg. 151)

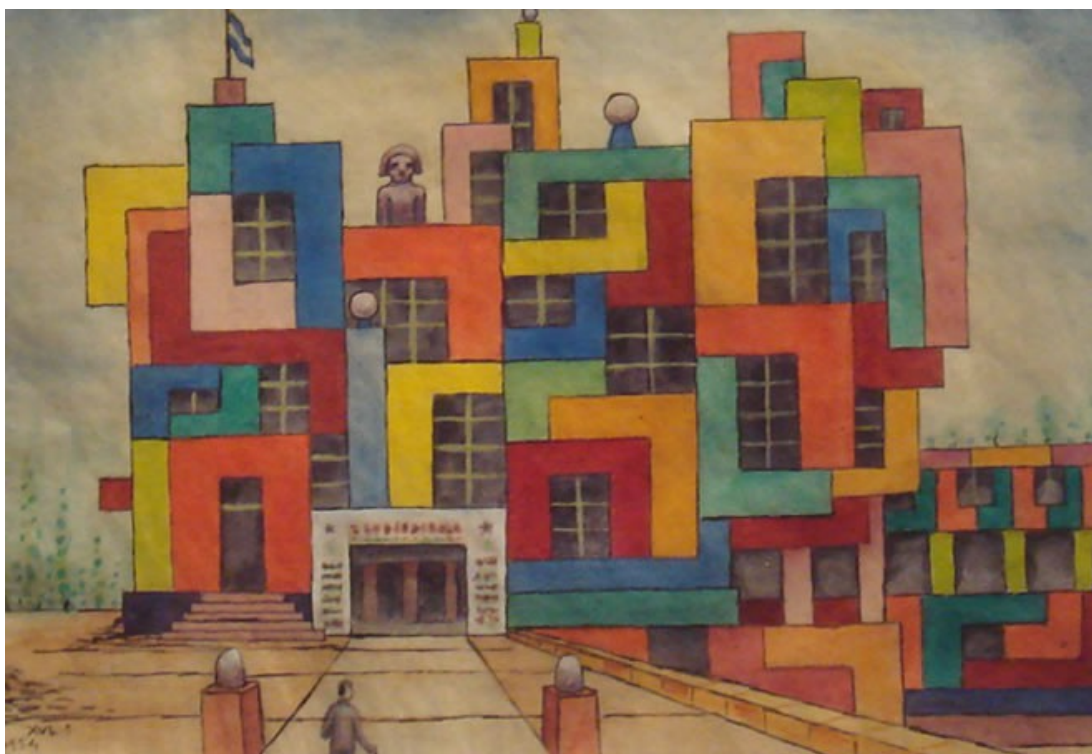


IMAGEN 46

Proyecto fachada para ciudad (1954)

Acuarela sobre papel. 25x36,5cm

Colección de la Fundación Pan Klub. Buenos Aires.

(Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg 161)



IMAGEN 47

Cruz/ Pan Altar Mundi (s.f.)
 Madera, acuarela sobre papel. 62x32,5cm
 Colección del Museo Xul Solar. Buenos Aires
 (Fuente: López Anaya, J.; 2002. Pg 175)

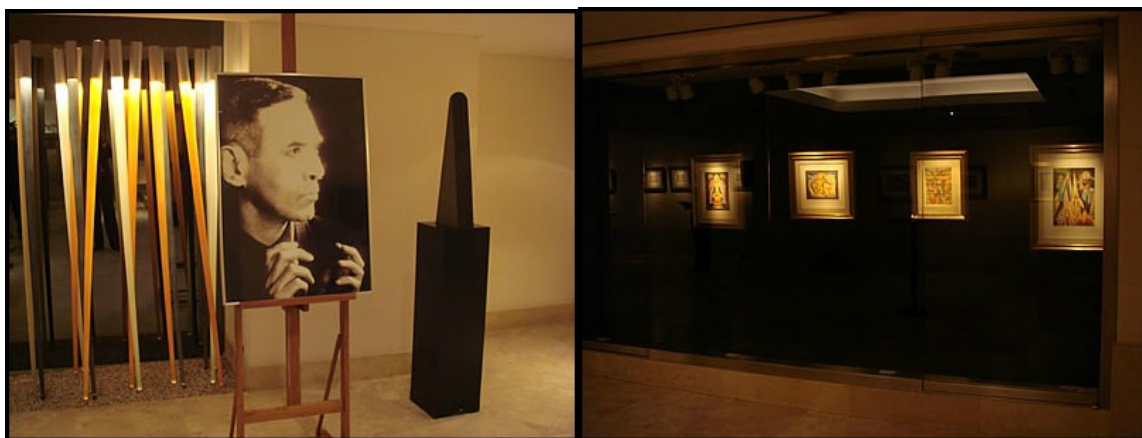


IMAGEN 48

Exposición *Xul Solar. Explorador del Universo* (2010). Paseo de las Artes. Palacio Duhau.
 - Park Hyatt. Buenos Aires. 3 de septiembre al 23 de octubre, 2010.
 (Fuente: <http://www.rubbers.com.ar>)



IMAGEN 49

Jefa (1923)

Acuarela sobre papel montada en
cartón. 20,32x25,65cm

Obra perteneciente a la colección del
Museum of Fine Arts, Houston

Obra adquirida en 2006 por
US\$200.000.

Obra pagada en precio más alto
registrado hasta ahora.

(Fuente: <http://www.mfah.com>)

IMAGEN 50

Ciudad y abismos (1946)

Témpera y acuarela sobre cartón.

Medidas ¿?

Obra perteneciente a la colección E.
Costantini. MALBA. Buenos Aires
(Fuente: Castro, F.; 2006. Pg. 3)



Obra robada



IMAGEN 51

Palacios en Bría (1932)

Acuarela sobre papel montada sobre
cartulina. 40x56,7cm

Obra robada el 12 de junio de 2010.
Paradero desconocido.

Pertenece a la Colección Museo
Provincial de Bellas Artes "Emilio
Pettoruti". La Plata

(Fuente: <http://www.xulsolar.org.ar>)

XUL SOLAR Y EL MERCADO ARGENTINO DE ARTE

Bibliografía

Bibliografía

Primera mano

¿Para qué una galería? Mesa de debates organizado por Galería Jacques Martínez. Buenos Aires, agosto 2011.

Artundo, P. M. (2001, junio) Entrevista.

Bendinger, C. (2011, octubre-noviembre) Entrevista telefónica y comunicación por correo electrónico.

Borges, J. L. (1994); *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral

Decker, S. (septiembre 2011); Listado de ventas en subastas nacionales e internacionales entre 2001 y 2011 de obra de Xul Solar, E. Pettoruti, A. Berni, B. Quinquela Martín, L. E. Spilimbergo y V. Cúnsolo.

Documentación histórica disponible en el archivo de consulta para todo público de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Consulta hecha en septiembre de 2011.

Galería Rubbers Internacional. Entrevista al personal. Viernes 16 de septiembre de 2011

Galería Palatina. Entrevista a Norma Quarrato, directora de galería. Septiembre de 2011.

Marechal, L. (2000); *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana

Pettoruti, E. (2004); *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Librería Histórica.

Solar, Xul (1980, Octubre); *Poema*. En *Xul. Signo nuevo y signo viejo. Revista de poesía*. Año I. Número 1, Pg. 21. Buenos Aires.

Catalogo de exposiciones

Alejandro Xul Solar y sus amigos. Obra inédita (2002, 22 de noviembre- 2003, 29 de marzo) Catálogo de exposición. Buenos Aires: Galería Rubbers. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924: la experiencia de la vanguardia (2002); Catálogo de exposición Museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Con texto de Marcelo Pacheco. Buenos Aires: Fundación E. Costantini.

Biblioteca Dr. Bonifacio del Carril. Primera parte (2010, 13-17 de agosto). Catálogo de exposición. Buenos Aires: Saráchaga.

Borges, J. L. (1990); *Recuerdos de mi amigo Xul Solar*. Conferencia pronunciada por J. L. Borges en la Fundación San Telmo el miércoles 3 de septiembre de 1980. Archivo FPK-MXS

Castro, F. (2006, 29 de enero a 16 de abril); *Xul Solar. Vanguardista esotérico*. Catálogo de la muestra *Xul Solar, Visions and Revelations*. Houston: The Museum of Fine Arts Houston. Consulta hecha el 26 de marzo de 2012 en http://www.literalmagazine.com/pdf/l4_solar.pdf

Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea. Xul Solar – Deira, Noe, Seguí, de la Vega – Bonevardi, Hlito, Puente – García, Herce, Warck, Meister Young (1997). Con textos de Textos de Guillermo Whitelow y Fermín Fevre. Arco'97 Madrid. Fondo Nacional de las Artes, Argentina.

Excepcional venta. Colección Fernando García Balcarce, Ex Colección Luis García Lawson. Biblioteca Gaby Salomon (2010, 20-24 agosto). Catálogo de exposición. Buenos Aires: J. C. Naón & Cía. S.A.

Fernández, V. (2010); *Utopías y Periferias. Catálogo Utopías y sus orillas*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Gradowczyk, H. M. (Coor.) (1990); *Xul Solar. Catálogo de las obras del museo*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub. Museo Xul Solar.

La Biblioteca de Xul Solar (13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001). Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Los artistas del pueblo 1920 – 1930 (2008). Catálogo de Exposición. Con texto de Miguel Ángel Muñoz. Buenos Aires: Fundación Osde.

Oliverio Girondo: exposición homenaje 1967-2007 (2007); Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Fundación Eduardo F. Constantini.

Pacheco, M. E. (Ed.) (2001); *Catálogo museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires*. Buenos Aires: Landucini.

Remate de obras de arte y antigüedades (2003, junio). Catálogo de remates Bullrich-Gaona. Buenos Aires: Wernicke S.R.L. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Subasta Super Especial. Grandes maestros de la pintura y escultura argentina, alhajas de estilo, platería, vidrio artístico, alfombras (2010, jueves 30 de septiembre). Pg 45. Buenos Aires: Banco Ciudad. Consulta hecha en marzo de 2012. Disponible en <http://asp-es.secure-zone.net/v2/16/828/4074/Cat%C3%A1logo-Subasta-Super-Especial.pdf>

Verbo. Subastas de arte argentino (2004, 22 al 29 de abril); Catálogo de 106° subasta de arte argentino. Buenos Aires:

Weschler, D. B. (2006, abril-junio); *Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal*; en *Territorios de diálogo 1930-1945*. Catálogo de exposición. México: Munal, UNAM.

Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo. Buenos Aires. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 1990.

Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes (1998, septiembre). Catálogo de exposición. Con textos de Jorge Luis Borges, Jorge Glusberg y Elena Oliveras. Buenos Aires.

Xul Solar (2002, 26 de febrero al 13 de mayo); Catálogo de exposición. Con textos de Jorge L. Borges, Marcos-Ricardo Barnatán, Osvaldo Svanascini, Beatriz Sarlo, Belén Gache, Sergio Baur y Patricia M. Artundo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Xul Solar (1987-1963). Obras inéditas (1990, 26 de junio a 24 de julio). Catálogo de exposición. Buenos Aires: Galería Rubbers. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Xul Solar. Homenaje póstumo (1968). Catálogo de exposición. Con prólogo de J. L. Borges. La Plata: Museo provincial de Bellas Artes

Xul Solar: visiones y revelaciones (17 de junio al 15 de agosto de 2005); Catálogo de exposición. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Artículos periodísticos

Abós, A. (2005, 25 de junio); *El brillante sistema Xul Solar*. En *Revista Ñ*, suplemento del periódico *Clarín*. Buenos Aires.

Antelo, R. (2005, noviembre) *La constelación neocriolla*. En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 56. Pg. 58-63. Buenos Aires.

Arte al Día. News Argentina (2008, octubre-noviembre); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*. Año XVI. Número 159. Buenos Aires.

---(2008, noviembre-diciembre); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*. Año XVI. Número 160. Buenos Aires.

---(diciembre 2008-enero 2009); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*. Año XVI. Número 161. Buenos Aires.

---(2009, mayo); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*. Año XVII. Números 162 y 163. Buenos Aires.

---(2009, julio); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*. Año XVII. Número 165. Buenos Aires.

---(2009, agosto); suplemento de la revista *Arte al Día Internacional*; Año XVII. Número 166. Buenos Aires.

Arte al Día. Internacional (2000); Año XX. Número 80. Pg. 1 y Pgs. 64-65. Buenos Aires.

Arte alrededor de una mesa (2006, domingo 20 de mayo); en periódico *Clarín*; suplemento cultural Ñ, edición especial: *Discusión sobre el arte*. Pg 12-21. Buenos Aires.

Arteaga, A. (1999, enero); *Los negocios del arte. Entrevista a Pierre Levai*. Publicación sin identificación.

---(1999, 02 de julio); *Abren una muestra en Naón*. En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Fundación Espigas, Buenos Aires.

---(1999, 25 de julio); *Record nacional para una pintura argentina en Naón*. En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Fundación Espigas, Buenos Aires.

Beitía, P. (1995, junio-julio); *Xul Solar. El artista fundador*. En *Revista 3: Modernos Rioplatenses*. Año 2. Número 6. Pgs. 36-38. Buenos Aires.

Belluci, A. G. (2000); *Entre el siglo que fue y el que comienza*. En revista *Arte al Día Internacional*. Año XX. Número 81. Buenos Aires

Benarós, L. (1979, 19 de mayo); *Rara originalidad*. En periódico *Clarín*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Borges, J. L. (1998, octubre); *Un ciudadano del mundo*. En revista *BA. Buenos Aires. Bellas Artes*. Año 1. Número 1. Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC. Buenos Aires.

Brughetti, R. (1980, 6 de abril); *El mundo esotérico de Xul Solar*. En periódico *Clarín*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Cristiá, C. (2003, 28 de enero); *Sinfonías astrales de un wagneriano criollo*. En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 28. Pgs 44-46. Buenos Aires.

--- (2003, septiembre); *Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas*. En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 35. Pgs 58-68. Buenos Aires.

Crítica. Revista Multicolor de los sábados 1933-1934. Borges, J. L. y Petit de Murat, U. (Directores) (1999) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Cuatro devociones (1975, 15 de junio). Testimonio de Juan Battle Planas, Raúl Soldi, Luis Felipe Noé, Roberto Aizenberg. En *La Opinión Cultural*. Pg 3. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

De Caro, M.; Araujo, M. D. (2002, julio); *¿Cuánto vale una obra de arte?*. En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 25 Pg 76-79. Buenos Aires.

Demaría, F. (1971, primer semestre); *Xul Solar y Paul Klee*. En *Revista Lyra. De la modernidad plástica argentina*. Número 216-218, año XXVIII. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Diéguez Videla, A. (1990, 08 julio); *De Xul Solar a un enfoque velazqueño*. En periódico *La Prensa*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

El arte entre lo público y lo privado (1995); 6as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes [CAIA].

Gilardoni, M. (1999); *Nota editorial. Profesionalismo y transparencia: requisitos del mercado de arte*; pg 3; *¿Qué dicen las cifras?*; Pg 31 y 33. En *Trastienda. Revista de mercado de arte y antigüedades*. Buenos Aires.

Giunta, A. (2002, 4 de noviembre); *Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias*. En revista *Centro de Arte*. N° 4, año 2002. Madrid.

Glusberg, J. (1998, octubre); *Xul Solar. La angustia como liberación de lo finito*. En revista *BA Buenos Aires Bellas Artes*. Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC. Año 1. Número 1. Pgs. 14-21. Buenos Aires

---(1998, 25 de agosto); artículo en periódico *Ámbito financiero*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

---(2000, abril-mayo); *Paul Klee, pintor de lo invisible*. En revista *Summa Mas*. Número 42. Pgs. 122-127. Buenos Aires.

Gradowczyk, M. H. (2005, julio); *Esto no es pintura ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)*. En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 52. Pgs. 80-91. Buenos Aires.

---(1997); *The colorful utopía of Xul Solar*. En revista *Argentime. The Argentine Review*. Año 1. Número 4. Pgs. 44-53. Buenos Aires.

Gualdoni Basualdo, A. (1999, domingo 06 de junio); *Semana de records*. Periódico *La Nación*. Pg. desconocida. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

--- (1999, domingo 20 de junio) *Se acerca la hora de una subasta de cinco estrellas*. Periódico *La Nación*. Pg. desconocida. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Gutiérrez Saldívar, I. (2007, lunes 03 de septiembre); *Al arte local parecen no rozarlo las crisis*. En periódico *Ámbito Financiero*. Buenos Aires. Pg. ¿?.

(2007, lunes 10 de septiembre); *Pese a los galeristas y a las nuevas vedettes: los curadores; En el arte (y el mercado) lo importante es el creador*. En periódico *Ámbito Financiero*. Buenos Aires. Pg. ¿?.

---(2007, lunes 17 de septiembre); *Coleccionar no es acumular sino elegir*. En periódico *Ámbito Financiero*. Buenos Aires. Pg. ¿?.

Hernández Rosselot (1978, 27 de mayo); *La mágica realidad*. En periódico *La Razón*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

J. G. M. (s. f.); *Un reformador simbolista*. Periódico sin identificar. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Lindstrom, N. (1980); *Xul Solar: los principios organizadores de su pensamiento totalizador*. En *Hispanoamérica. Revista de Literatura*. Año IX. N°25-26. Abril-agosto 1980. Pgs 161-164. Publicador: [Saul Sosnowski](#)

López Anaya, J. (1990, julio); *Xul Solar, un pintor modernista y visionario*. En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas.

---(1998, octubre); *El espiritualismo en el arte argentino*. En revista *BA Buenos Aires Bellas Artes*. Año 1. Número 1. Pgs 22-27. Buenos Aires: Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC.

---(2000, verano); *Xul y Klee, el encuentro de dos utopías*. En revista *BA Buenos Aires Bellas Artes*. Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC. Año 2. Número 3. Pgs. 20-25. Buenos Aires.

--- (2002); *Un pintor visionario*. En *Lápiz. Revista Internacional del Arte*. Volumen 181. Año XXI. Pg 44-45. España. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.

Martínez Quijano, A. (1998, lunes 16 de febrero) *será difícil para los museos superar el boom del '97*. En periódico *Ámbito financiero*. Buenos Aires. Pg. 3. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Miceli, S. (2009); *Artistas “nacional-extranjeros” en la vanguardia sudamericana (Lasar Segall y Xul Solar)*. Texto presentado en el simposio *Diásporas: género e ciudadanía nos processos migratórios transatlânticos (séculos XIX-XX)*. XV Congreso Internacional de los Historiadores Latinoamericanistas Europeos, Leiden, 26 a 29 de agosto de 2008. Pg. ¿?. Universidad de Leiden.

Muñoz, M. A. (1997, otoño); *Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas*. En *Causas y azares*. Año IV. Número 5. Pgs.120-145?.

Obras de Xul Solar en Galería Rubbers (1979, 17 de mayo); en periódico *La Opinión*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Pazos, L. (1968, 02 de octubre); *Pettoruti: la soledad y el creador*. En revista *El Día*, s.n. Pg. ¿?. La Plata.

Pellegrini, A. (1975, domingo 15 de junio) *Todos los cielos de Xul Solar. Informe sobre un lingüista, astrólogo, inventor y, por sobre todo, pintor único*. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires. Pgs. 1-2. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires

Perazzo, N. (1993, abril-junio); *Xul Solar. La imagen desenfrenada*. En *Revista Art Nexus*. Número 8. Pgs. 96 a 100. Colombia.

Quiroga, H. (1929, 22 de mayo); *Al margen de la pintura - Xul Solar*. En periódico *La Nación*. Pg. ¿?. Buenos Aires.

Samela, Gabriela (2011, 28 de agosto); *El mercado argentino del arte está en movimiento*. En periódico *Clarín*, suplemento Ieco. Buenos Aires.

Sesión espiritista con Xul Solar. Conversación: Xul Solar invocado por Mario Gradowczyk y Rafael (2002, julio). En *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 25 Pg 46-54. Buenos Aires.

Silva, C. (2001); *La doble faz de la vanguardia*. En revista *Arte al Día Internacional*. Año 21. Número 85. Pgs. 12-15. Buenos Aires.

Sullivan, E. (1999, 06 de junio); *Latinoamericanos en Madrid*. En periódico *La Nación*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Svanascini, O. (1971, primer semestre); *Los panoramas de la pintura argentina en una experiencia de la Fundación Lorenzutti*. En *Revista Lyra. De la modernidad plástica argentina*. Número 216-218, año XXVIII. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Trastienda. Revista de mercado de arte y antigüedades (2000, noviembre-diciembre). Año XVI, N°62, edición especial. Buenos Aires.

Trastienda. Revista de mercado de arte y antigüedades (2006, septiembre). Año XXI, N°82, edición especial. Buenos Aires.

Xul Solar (1975, 9 de junio); en periódico *La Nación*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Xul Solar (1979, 28 de mayo); en periódico *La Prensa*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Xul Solar (1979, 02 de junio); en periódico *La Nación*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Xul Solar (1980, 05 de mayo); en periódico *La Prensa*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Xul Solar (1980, 10 de mayo); en periódico *La Nación*. Pg. ¿?. Buenos Aires. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires

No creía en la muerte; para él siempre existirá una mañana.... La cuidadora de ese mensaje". Entrevista a Micaela Cadenas por Vicente Zito Lema. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1975. Pg. 2. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

Segunda mano

Abós, A. (2004); *Xul Solar, pintor del misterio*. Buenos Aires: Sudamericana.

Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (2008); *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Arestizábal, Irma (1997) *Xul Solar. Primera bienal de artes visuales de Mercosur, Porto Seguro, Brasil*. Buenos Aires: Fundación Banco Patricios

Armando, A. B. y Fantoni, G. A. (1997); *Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar*. En *Ciencia Hoy. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy*. Volumen 7, N° 37, Pg. 25-32. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

---(1999); El "primitivismo" martinfierrista: de Gironde a Xul Solar. En *Obra Completa. Oliverio Gironde: edición crítica*. (Antelo, R. Coor.). Pg. 475-489. Allca XX. Universidad de Costa Rica. Barcelona: CEP de la Biblioteca Nacional.

Artundo, P. (2000); *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Buenos Aires: Fundación Espigas. Fondo Nacional de las Artes. Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

---(2005, septiembre); *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*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Ciencias Sociales.

---(2006); *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.

Baldasarre, M. I. (2006); *Los Dueños del Arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Battilana, C. (2008); *Revista Xul: lo ilegible*. En Jitrik, N. (Comp.); *El despliegue del pasado y del futuro en la literatura latinoamericana*. Pgs 83-89. Buenos Aires. NJ Editor

Bendinger, M. C. G. (2004); *Xul Solar, grafías plastiútiles, Pensiformas*. Buenos Aires: Ed. Elena Montero Lacasa Povarché.

--- (2010); *Xul Solar. Relatos de los mundos superiores*. Libro y CD-ROM. Buenos Aires: Ed. Arq. Patricia Nadler de Jenik.

Bourdieu, Pierre (1983); *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

---(1998); *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

--- (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama

--- (1990) *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Los Noventa.

Calabrese, O. (1997); *El lenguaje del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Cárcamo-Huechante, L. E.; Contreras, S.; Laera, A. (Comps.) (2007); *El valor del mercado cultural: arte, literatura y mercado en América latina*. Rosario: Beatriz Verterbo.

Cippolini, R. (1998); *La arquitectura en la obra de Xul Solar*. En *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazso"*. N° 33-34. Año 1998. Pgs 165 a 179. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cristiá, C. (2004); *Xul Solar et la musique*. Paris. Tesis doctoral. Universidad de París-Sorbona. París.

---(2007); *Xul Solar, un músico visual*. Buenos Aires: Gourmet musical.

Documentos del arte en la Argentina 1918 – 1949 (2010). Material de cátedra de la materia *Arte Argentino II*, Licenciatura en Arte, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Palermo. Selección y relevamiento: Miguel Ángel Muñoz.

Fèvre, F. (2000); *Xul Solar*. Buenos Aires: El Ateneo.

Fischler, G. V. (2007); *Xul Solar. 2 Años y 229 libros*. Tesis de grado inédita. Universidad de Palermo. Buenos Aires.

Frigerio, M. S. (2006); *Xul Solar: Recortes para la construcción de una totalidad privada*. Tesis de grado inédita. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Ciencias Sociales.

Gil, S. (2012, marzo); *Xul Solar: escritura visual y nueva oralidad*. En *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital*. Año 1, N° 1. Pg. 107-113. Facultad de Humanidades.

Giunta, A.; (2002, 4 de noviembre)

Golonbek, C. (2001); *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Rizzo Patricia.

Gradowczyk, M. H. (1994); *Xul Solar*. Buenos Aires: Alba-Fundación Bunge y Born.

---(1997); *Torres García y Xul Solar. ¿Ritual o Simbolismo?*. En M. A. Bulhõesy M. L. Bastos Kern (Org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Pgs 103 a 119. Porto Alegre: Ed da Universidade/ UFRGS. Programa de Pós Graduação – Mestrado em Artes Visuais.

Guía del arte del siglo XX (1980); Oxford University Press. Madrid: Alianza

Guidalevich, V. (2009); *Xul Solar*. Buenos Aires: Albatros.

Gutiérrez Zaldívar, I. (2009); *El arte de los argentinos: Xul Solar*. Buenos Aires: Atlántida.

Heinot, E. L. (1942); *El mercado de arte*. Buenos Aires: Wildenstein Arte.

Herrera, M. J. (Coord.) (2009); *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Historia general del arte en Argentina (1998); Tomos V y VII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Komoch, A. (1997); *Construcción de la Ciudad en Xul Solar: los espacios urbanos imaginarios en su pintura y textos*. En *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Pgs 13 a 21. Buenos Aires: Elsa Noya.

Léchenet, C. (2008); *Tasación y venta de bienes muebles y semovientes –articulación cámara inmobiliaria argentina*. Buenos Aires: Universidad de Morón. Facultad de Informática, Ciencias de la Comunicación y Técnicas Especiales.

León Pagano, J. (1944); *Historia general del arte argentino. Desde los aborígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: L'Amateur

Lindstrom, N.(1982); *El utopismo lingüístico en Poema de Xul Solar*. En *Texto Crítico* 24-25. Centro de Investigaciones lingüístico-literarias. Instituto de Investigaciones Históricas. Año VIII. Enero diciembre 1982. Pgs 242-255. México: Universidad Veracruzana.

López Anaya, J. (1980); *Xul Solar*. Colección Pintores Argentinos del siglo XX. Fascículo 27. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

---(1998, octubre); *El espiritualismo en el arte argentino*. En *BA. Buenos Aires. Bellas Artes* . Revista de Arte de la Universidad de Palermo y del CAyC. Pgs. 22-27. Buenos Aires.

---(2002); *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Con textos de Jarauta, F. *El espacio visionario de Xul Solar*; Borges, J. L. *Textos sobre Xul Solar 1949-1968* y Bonet, J. M, *Desde la biblioteca de Xul*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub.

---(2005); *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Arte.

Mainero, M. (2004); *Un mundo a descifrar*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Museo Xul Solar (1987-1993) (1998); En *Revista 3*. Número 10. Buenos Aires.

Oliveras, E. (2011); *La Metáfora en el Arte. Retorica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé

Pacheco, M. E. (2011) *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*. Buenos Aires. Edición del autor.

Panofsky, E. (1984); *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Pintores del siglo XX. Biografías (1968) Buenos Aires: Editorial bibliográfica argentina. Tomo III

San Martín, M. L.(1993); *Breve Historia de la Pintura Argentina Contemporánea*; Buenos Aires: Claridad.

Sarlo, B. (1993); *Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel

---(1994); *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel

---(1988); *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*; Buenos Aires: Nueva Visión.

Smart, Á. (2010, segundo semestre); *La estética de lo posible en la pintura de Xul Solar*. En *Páginas de Filosofía*, Año XI, N° 14, pp. 82-109. Argentina: Universidad Fasta.

Svanacini, O. (1962); *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Taverna Yrigoyen, J. M. (1980) *Xul Solar*. Colección *Pintores Argentinos del siglo XX*. Número 27. Buenos Aires: Centro editor de Latinoamérica.

Terán, O. (2000); *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. *Derivas de la « cultura científica »*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vanguardias argentinas: obras y movimientos en el siglo XX. (2005). Buenos Aires: Arte Gráfico. AGEA.

Weschler, D. B (Coord.) (1998); *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

---(1999); *Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945; Nueva Historia Argentina, volumen I; Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Xul Solar. El Sol herido (1998). Con textos de P. Pizarro y A. Taján; F. Jarauta; O. Svanascini y A. Taján. España: Gráfica Urania

Internet: artículos periodísticos

Aizen, M. (1998, jueves 28 de mayo); *Noche negra en Sotheby's para el arte latinoamericano*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/05/28/e-05201d.htm>

---(1999, lunes 15 de noviembre); *Wall Street tomó los pinceles y apuesta al arte*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1999/11/15/o-01801d.htm>

Algañaraz, J. C. (2002, domingo 24 de febrero); *Exponen en Madrid la muestra más completa sobre Xul Solar*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2002/02/24/s-04401.htm>

Allmi, G. (1999, miércoles 07 de julio); *El arte argentino está en venta por Internet*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/informatica/1999/07/07/t-01201i.htm>

Apoyo por un millón de pesos par un proyecto de Internet (2000, sábado 01 de julio). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2000/07/01/s-06301.htm>

Arteaga, A. (2000, jueves 21 de septiembre); *Frenan una subasta de arte*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/33743-frenan-una-subasta-de-cuadros>

---(2001, martes 14 de agosto); *El arte vive en Buenos Aires una inusual seguidilla de remates*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/327465-el-arte-vive-en-buenos-aires-una-inusual-seguidilla-de-remates>

---(2002, martes 16 de abril); *El mercado de arte se pesifica*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/389107-el-mercado-del-arte-se-pesifica>

--- (2007, 29 de julio); *Los museos en días de cambio*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/929812-los-museos-en-dias-de-cambio>

---(2009, 15 de septiembre); *El efecto tsunami en el mercado de arte*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1174660-el-efecto-tsunami-en-el-mercado-del-arte>

---(2011, 06 de septiembre); *Mitos y verdades del mercado del arte*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1403711-mitos-y-verdades-del-mercado-del-arte>

---(2011, martes 22 de noviembre); *Brasil lidera el mercado de arte latino*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1425286-brasil-lidera-el-mercado-de-arte-latino>

---(2012, viernes 10 de febrero); *En 2011, récord de ventas de arte*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1447613-en-2011-record-de-ventas-de-arte>

---(2011, 22 de noviembre); *Brasil lidera el mercado de arte latino*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2013, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1425286-brasil-lidera-el-mercado-de-arte-latino>

Aulicin, J. (1998, miércoles 27 de mayo); *Berni, en busca de otro record*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/05/27/e-05501d.htm>

Battistozzi, A. M. (1998; sábado 05 de septiembre); *La revelación Xul Solar*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/09/05/e-07201d.htm>

--- (1998, jueves 10 de julio); *Xul Solar, el artista que quiso reordenar el cosmos*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/09/10/e-04601d.htm>

---(1999, domingo 26 de julio); *La pintura a cuatro manos*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/09/26/e-00311d.htm>

---(2003, 09 de abril); *Sus cuadros siguen siendo una inagotable fuente de misterios*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/04/09/s-03703.htm>

---(2004, 22 de agosto); *El arte latinoamericano, un "invento" de los años '80*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2004/08/22/sociedad/s-04902.htm>

---(2006); *La vicepresidenta de Sotheby's cuenta cómo se "educa" a los coleccionistas*. Entrevista hecha a María Bonta de la Pezuela en periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2006/10/02/sociedad/s-03701.htm>

---(2007, 17 de noviembre); *Convocatoria de Pinta*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2007/11/17/sociedad/s-06201.htm>

Bloomberg y la vanguardia (2005, 20 de noviembre); *¿Por qué el arte bate récords?*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/suplementos/economico/2005/11/20/n-00901.htm>

Boom del mercado de arte: la hora de los inversores (2006, 19 de diciembre); en periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2006/12/19/sociedad/s-04601.htm>

Bordón, J. M. (2007, 02 de octubre); *Con una base de \$48.000, subastan libro de Borges*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2007/10/02/sociedad/s-03701.htm>

Buenas ventas de arte latinoamericano en Nueva York. (2001, 21 de noviembre); En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2001/11/21/s-04102.htm>

Brunstein, C. (1998, domingo 04 de octubre); *La obra de Xul Solar continua atrayendo a miles de personas*. En periódico *Clarín*, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/10/04/e-04001d.htm>

---(2001, domingo 17 de junio); *Las obras de arte ahora parecen estar al alcance de casi todos*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2001/06/17/s-04801.htm>

---(2001, domingo 17 de junio); *También hay precios altos*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2001/06/17/s-04802.htm>

Camps, S. (2002, 13 de julio); *El fascinante juego del Museo Xul Solar*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2002/07/13/s-415026.htm>

Carelli Lynch, G. (2011, 27 de enero); *Nuevas reglas en el mercado del arte*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/comercio-nuevos-requisitos-evitar-lavado_0_416358559.html

---(2011, 30 de noviembre); *El club de los coleccionistas*. Entrevista a Marcelo Pacheco en periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Marcelo-Pacheco-coleccionismo-artistico_0_614938537.html

Carini, P. (2002, 23 de marzo); *Ya se vienen las subastas*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2002/03/23/s-04302.htm>

Casanovas, L. (2009, 21 de junio); *Arte argentino de exportación*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1141613-el-arte-argentino-producto-de-exportacion>

Centeno, E. (1999, miércoles 08 de diciembre); *Uno, dos, tres, ¡¡Vendido!!*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/informatica/1999/12/08/t-00501i.htm>

Celaya, C. (2002, lunes 03 de junio); *El arte se acerca al río*. En suplemento *Arquitectura* del periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2002/06/03/a-395605.htm>

Chatruc, C. (2007, 05 de agosto); *El apellido del arte*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/931609-el-apellido-del-arte>

---(2011, 11 de febrero); *Arte on line*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1348338-arte-on-line>

China entra en el circuito de las subastas de arte por la puerta grande (2005, 24 de octubre). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2005/10/24/conexiones/t-01076619.htm>

Cómo será el año en el Bellas Artes (1998, sábado 17 de enero). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/01/17/e-05701d.htm>

Continúa en Nueva York el fenómeno Antonio Berni (1997, miércoles 26 de noviembre) En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1997/11/26/e-04001d.htm>

Crow, N. (2010, 04 de agosto); *El mercado del arte parece haber superado la tormenta financiera*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1291182-el-mercado-del-arte-parece-haber-superado-la-tormenta-financiera>

---(2011, 07 de abril); *El todopoderoso del mundo del arte*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1363457-el-todopoderoso-del-mundo-del-arte>

Cuculiansky, S. (2010, 28 de febrero); *El decálogo del nuevo coleccionista de arte*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1237658-el-decalogo-del-nuevo-coleccionista-de-arte>

D'Argenio, E. (2010, domingo 13 de junio); *Roban dos pinturas en La Plata*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1274517-roban-dos-pinturas-en-la-plata>

Ecos neoyorquinos, noticias locales (2001, 03 de junio). En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184327-ecos-neoyorquinos-noticias-locales>

El arte de saber apostar al arte (2003, sábado 19 de octubre); En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/economico/2003/10/19/n-00406.htm>

El arte desafía la crisis (2008, 18 de octubre). En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012 disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1060401-el-arte-desafia-a-la-crisis>

El dinero y el arte en un mundo virtual (2009, 17 de febrero); En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1100672-el-dinero-y-el-arte-en-un-mundo-virtual>

El mercado del arte está en ebullición (2006, 07 de agosto). Entrevista hecha a Daniel Maman en periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2006/08/07/elpais/p-01002.htm>

En 2010, las subastas de arte superaron la crisis económica (2011, 08 de abril). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.clarin.com/sociedad/subastas-arte-superaron-crisis-economica_0_458954206.htm

Expotrastienda 2011 (2011, septiembre); En portal *Arte al día*, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Agenda/Ferias_y_bienales/Expotrastiendas_2011

Fernande, R. (1998, domingo 13 de septiembre); *El mundo íntimo de un místico, al alcance de miles de personas*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/09/13/e-04601d.htm>

Fevre, F. (1998, sábado 13 de junio); *Xul Solar conquista España*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/06/13/e-07103d.htm>

Fiel, C. (2006, sábado 23 de diciembre); *Los 60 y la clase media, cada vez más firmes en el mercado de arte*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2006/12/23/sociedad/s-07201.htm>

---(2008, diciembre); *Thierry de Duve. Reflexiones sobre el arte y el mercado*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 161, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/161_Diciembre_2008/Thierry_de_Duve

Gaffoglio, L. (2005, 03 de mayo); *Diez días de intensa actividad en el mercado de arte local*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/700935-diez-dias-de-intensa-actividad-en-el-mercado-de-arte-local>

---(2006, 05 de mayo); *Vuelve la euforia al mercado de arte*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/803166-vuelve-la-euforia-al-mercado-mundial-del-arte>

---(2004, 27 de noviembre); *Fernando Fader líder del mercado de arte*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/657795-fernando-fader-lider-del-mercado-de-arte>

García, F. (2003, 21 de noviembre); *Una baja performance argentina en las subastas*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/11/21/s-04904.htm>

---(2006, 27 de enero); *Xul Solar, el enigma argentino que dio vuelta el mapa del arte*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2006/01/27/sociedad/s-04101.htm>

Garzón, R. (2002, martes 07 de julio); *Arte argentino, la gran ocasión*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/07/u-00701.htm>

Gilardoni, M. (2010, septiembre); *Buena oferta del Banco Ciudad*. En portal Trastienda Plus. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en www.trastiendaplus.com/articuloNEW.php?id=308

---(s.f.); *Qué nos deparan los próximos cinco días*. En portal Trastienda Plus. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.trastiendaplus.com/articuloNEW.php?id=159>

Giudici, A. (2005, 23 de junio); *La danza de la fortuna: cada vez se pagan precios más altos en el arte*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2005/06/23/sociedad/s-03601.htm>

Gociol, J. (1998, 24 de enero); *La recreación del universo por Xul Solar y Borges*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/01/24/e-05801f.htm>

---(1998,domingo 29 de septiembre); *Un tesoro de pintura moderna estará al alcance del público*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/11/29/e-04401d.htm>

Goyea, A. (2000, lunes 21 de agosto); *El arte, un negocio que ya pinta para inversores*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible <http://edant.clarin.com/diario/2000/08/21/e-01801.htm>

Gualdoni Basualdo, A. (1997, martes 25 de noviembre); *Un Berni en US\$607.500*. En periódico La Nación. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1997/11/25/e-03601d.htm>

--- (1998, domingo 19 de abril); *El banco ciudad lanza la primera subasta*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/94010-el-banco-ciudad-lanza-la-primera-subasta>

---(1998, domingo 13 de septiembre); *El mercado de arte se adapta a al coyuntura*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en buscar.lanacion.com.ar/mercado%20de%20arte?sort=default&offset=160

---(1998, domingo 01 de noviembre); *Continúan las grandes subastas*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/116278-continuan-las-grandes-subastas>

---(1999, domingo 10 de enero); *Pettoruti y Berni entre los mejores*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/124083-pettoruti-y-berni-entre-los-mejores>

---(1999, domingo 02 de mayo); *Una semana en dos tarimas*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/136884-una-semana-en-dos-tarimas>

---(1999, domingo 10 de octubre); *En Roldán, la pintura argentina es protagonista*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en www.lanacion.com.ar/156690-en-roldan-la-pintura-argentina-es-protagonista

---(1999, domingo 31 de octubre); *Para todos los gustos*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/159383-para-todos-los-gustos>

---(2000, domingo 16 de abril); *Tras la subasta de Roldán, VerBo y Saráchaga toman la posta*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/13245-tras-la-subasta-de-roldan-verbo-y-sarachaga-toman-la-posta>

---(2000, 01 de octubre); *El día en que el ciudad detuvo su martillo*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184350-el-dia-que-el-ciudad-detuvo-su-martillo>

---(2000, 22 de octubre); *Lo que va de Pettoruti a Kuitca*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184800-lo-que-va-de-pettoruti-a-kuitca>

---(2000, 05 de noviembre); *Balance positivo*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184164-balance-positivo>

---(2000, 10 de diciembre); *Cuando el socio es un ratón*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184245-cuando-el-socio-es-un-raton>

---(2000, 31 de diciembre); *Ventas poco memorables*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/185111-ventas-poco-memorables>

---(2001, 29 de abril); *Temperatura ambiente*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/185030-temperatura-ambiente>

---(2001, 10 de junio); *Luces y sombras de Nueva York*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184823-luces-y-sombras-de-nueva-york>

---(2001, 01 de julio); *Intensa semana de subastas*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184694-intensa-semana-de-subastas>

---(2001, 22 de julio); *El “riesgo arte” no existe*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184331-el-riesgo-arte-no-existe>

---(2001, 19 de agosto); *Los riesgos de la sobreoferta*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184813-los-riesgos-de-la-sobreoferta>

---(2001, 25 de noviembre); *Sol y sombras en dos ciudades*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/185017-sol-y-sombras-en-dos-ciudades>

---(2001, 16 de diciembre); *Con firmeza en los últimos tramos*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184210-con-firmeza-en-los-ultimos-tramos>

---(2001, 30 de diciembre); *A la hora del balance*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184109-a-la-hora-del-balance>

---(2002, 17 de marzo); *La hora de pesificar*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/184735-la-hora-de-pesificar>

---(2002, 28 de abril); *El arte revalida sus fueros*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/391850-el-arte-revalida-sus-fueros>

---(2002, 01 de septiembre); *La temporada en su tramo final*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/426951-la-temporada-en-su-tramo-final>

---(2003, sábado 29 de noviembre); *Subastas con pronóstico soleado*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/548980-subastas-con-pronostico-soleado>

---(2003, 28 de diciembre); *Excelente nivel de ventas*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/558982-excelente-nivel-de-ventas>

---(2004, 01 de agosto); *Demanda selectiva*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/623514-demanda-selectiva>

---(2005, 04 de septiembre); *Objetos de deseo*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/735592-objetos-de-deseo>

---(2006, abril); *Los martillos de marzo*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 133, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/133_Abril_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, mayo); *La demanda está para más*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 134, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/134_Mayo_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, junio); *El camino de la excelencia; y Once Veces “Cien mil”*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 135, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/135_Junio_2006/ArteBA_2006 y en http://arte-online.net/Periodico/135_Junio_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, julio); *Dos mujeres, dos récords*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 136, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/136_Julio_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, agosto); *El protagonismo de lo argentino*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 137, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/137_Agosto_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, septiembre); *En busca de nuevos caminos*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 138, Buenos Aires. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/138_Setiembre_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, octubre); *Palpitando la recta final*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 139, Buenos Aires. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/139_Octubre_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, noviembre); *Fuerte actividad en los momentos decisivos*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 140, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/140_Noviembre_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2006, diciembre); *El arte latinoamericano pisa fuerte. Balance 2006*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 141, Buenos Aires. Consulta hecha en febrero de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/141_Diciembre_2006/MERCADO_DE_ARTE

---(2007, marzo); *El mercado deberá elevar la mira*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 142, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/142_Marzo_2007/MERCADO_DE_ARTE

---(2007, junio); *Mayo, piedra angular de la temporada*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 145, Buenos Aires. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/145_Junio_2007/MAYO_PIEDRA_ANGULAR_DE_LA_TEMPORADA

--- (2007, junio) *Mercado de arte. Tarimas y urnas no hacen buenas migas*. En *Revista internacional de arte contemporáneo latinoamericano Arte al Día*, número 146. Consulta realizada en junio de 2011 en http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/146_Julio_2007/MERCADO_DE_ARTE

---(2007, julio); *Tarimas y urnas no hacen buenas migas*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 146, Buenos Aires. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/146_Julio_2007/MERCADO_DE_ARTE

---(2007, agosto); *Los riesgos de la sobreoferta*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 147, Buenos Aires. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/147_Agosto_2007/MERCADO_DE_ARTE

---(2008, abril), *Un comienzo más que promisorio*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 143, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/143_Abril_2008/MERCADO_DE_ARTE

---(2008, mayo); *El arte se consolida como “valor refugio”; y Se abre el telón de ArteBA 2008*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 154, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/154_Mayo_2008/El_arte_se_consolida_como_valor_refugio y en http://arte-online.net/Periodico/154_Mayo_2008/Se_abre_el_telon_de_arteBA_2008

---(2008, junio); *En mayo, el centro de la escena fue Nueva York*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 155, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/155_Junio_2008/En_mayo_el_centro_de_la_escena_fue_Nueva_York

---(2008, diciembre); *Buena performance del arte argentino en subastas de Nueva York*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 161, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/161_Diciembre_2008/Buena_performance_del_arte_argentino_en_las_subastas_de_Nueva_York

---(2008, sábado 27 de diciembre); *Un año signado por la crisis*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1083380-un-ano-signado-por-la-crisis>

---(2009, mayo); *El mercado ante una nueva encrucijada*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 162, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/162_Mayo_2009/El_mercado_ante_una_nueva_encrucijada

---(2009, junio); *El mercado da sus primeros pasos*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 164, Buenos Aires. Consulta hecha en febrero de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/164_Junio_2009/El_mercado_da_sus_primeros_pasos

---(2009, julio); *El mercado da sus primeros pasos en el marco de la crisis*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 165, Buenos Aires. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/165_Julio_2009/El_mercado_da_sus_primeros_pasos_en_el_marco_de_la_crisis

online.net/Periodico/165_Julio_2009/El_mercado_da_sus_primeros_pasos_en_el_marco_de_la_crisis

---(2009, septiembre); *Remontando la cuesta*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 167, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/167_Septiembre_2009/Remontando_la_cuesta

---(2009, octubre); *El rol decisivo de la oferta*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 168, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/168_Octubre_2009/El_rol_decisivo_de_la_oferta

---(2009, 10 de octubre); *Retorno a la sensatez*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1182985-retorno-a-la-sensatez>

---(2009, noviembre); *Se inicia el tramo final*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 169, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/169_Noviembre_2009/Se_inicia_el_tramo_final

---(2009, diciembre); *Un noviembre con brillos propios*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 170, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/170_Diciembre_2009/Un_noviembre_con_brillos_propios

---(2010, sábado 16 de enero); *Balance de un año impar*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1222075-balance-de-un-ano-impar>

---(2010, marzo); *Un final tan feliz como inesperado*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 171, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/171_Marzo_2010/Un_final_tan_feliz_como_inesperado

---(2010, abril); *A la búsqueda de las obras campeonas*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 172, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/172_Abril_2010/A_la_busqueda_de_las_obras_campeonas

---(2010, mayo); *La renovada geografía del mercado internacional*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 173, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/173_Mayo_2010/La_renovada_geografia_del_mercado_internacional

---(2010, junio); *Un crecimiento real pero con problemas estructurales*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 174, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/174_Junio_2010/Un_crecimiento_real_pero_con_problemas_estructurales

---(2010, julio); *Balance al promediar la temporada*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 175, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/175_Julio_2010/Balance_al_promediar_la_temporada

---(2010, agosto); *Alentadores días de julio*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 176, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/176_Agosto_2010/Alentadores_dias_de_julio

---(2010, septiembre); *Se consolida la buena marcha del mercado*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 177, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/177_Septiembre_2010/Se_consolida_la_buena_marcha_del_mercado

---(2010, octubre); *En el camino de los récords*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 178, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/178_Octubre_2010/En_el_camino_de_los_records

---(2010, noviembre); *Visperas de definiciones*. En portal *Arte al Día*, número 179. Consulta realizada en junio de 2011, disponible en http://www.artedialonline.com/Argentina/Periodico/179_Noviembre_2010/Visperas_de_definiciones

---(2010, diciembre); *Noviembre, mes de concreciones*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 180, Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://arte-online.net/Periodico/180_Diciembre_2010/Noviembre_mes_de_concreciones

---(2011, 25 de abril); *2010, el año récord*. En portal *Arte al día*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en http://arte-online.net/Notas/Mercado_de_Arte y también en periódico *News Argentina*, N° 181, Buenos Aires http://arte-online.net/Periodico/181_Abril_2011/2010

---(2011, mayo); *Promisorio comienzo de temporada*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 182, Buenos Aires. Consulta hecha en junio de 2011,

disponible en http://arte-online.net/Periodico/182_Mayo_2011/Promisorio_comienzo_de_temporada

---(2011, junio); *Un mayo a puro martillo*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 183, Buenos Aires. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/183_Junio_2011/Un_mayo_a_puro_martillo

---(2011, julio); *En junio subió la temperatura del mercado*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 184, Buenos Aires. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/184_Julio_2011/En_junio_subio_la_temperatura_del_mercado

---(2011, agosto); *La crisis es un recuerdo en el mercado internacional*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 185, Buenos Aires. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/185_Agosto_2011/La_crisis_es_un_reuerdo_en_el_mercado_internacional

---(2011, septiembre); *El arte se consolida como valor de refugio*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 186, Buenos Aires. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/186_Septiembre_2011/El_arte_se_consolida_como_valor_refugio

---(2011, octubre); *A la búsqueda de seguridad y ganancias*. En portal *Arte al día*, periódico *News Argentina*, N° 187, Buenos Aires. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en http://arte-online.net/Periodico/187_Octubre_2011/A_la_busqueda_de_seguridad_y_ganancias

---(2011, 23 de diciembre); *Una demanda sin techo*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1434562-una-demanda-sin-techo>

---(2012, 10 de febrero); *En 2011, récord de ventas en arte*. En periódico *la Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1447613-en-2011-record-de-ventas-de-arte>

Gutiérrez Zaldívar, I. (2012, 02 de marzo); *Los museos de arte movilizan el mercado de arte en Argentina y en el mundo*. En periódico *Cronista*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.cronista.com/negocios/Los-museos-movilizan-el-mercado-de-arte-en-la-Argentina-y-en-el-mundo-20120302-0026.html>

Guyot, C. (2011, 11 de diciembre); *El futuro del mercado de arte*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*. Consulta hecha en diciembre de 2011 disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1432740-el-futuro-del-mercado-del-arte>

Haimovichi, L. (2002, martes 02 de abril); *Nueva muestra en Buenos Aires del mágico mundo de Xul Solar*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2002/04/02/s-03601.htm>

Horsley, C. B. (1999, junio); *Art/museums: Latin American Art auction sale at Christie's, New York, June 1999*. En *The City Review*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.thecityreview.com/s99latic.html>

---(1999, junio); *Auction of Latin American Art at Sotheby's, June 3 and 4, 1999*. <http://www.thecityreview.com/s99latis.html>

---(1999, noviembre); *Art/museums: Latin American Art auction evening Nov. 22 and day Nov 23, 1999*. En *The City Review*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.thecityreview.com/f99latc.html>

---(1999, noviembre), *Art/museums: Surrealist Art from Latin America & Latin American Art at Sotheby's*. En *The City Review*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.thecityreview.com/f99lats.html>

---(2000, mayo y junio); *Art/Auctions: Latin American Art May 31 and June 1, 2000 at Sotheby's*. En *The City Review*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.thecityreview.com/s00lats.html>

---(2000, junio);); *Art/museums: Latin American Art evening auction at Christie's, June 1, 2000*. En *The City Review*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.thecityreview.com/s00latc.html>

Kennedy, R. (2011, 04 de julio); *Renacen las subastas de arte via Internet*. En periódico Clarín. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Renacen_las_subastas_de_arte_via_Internet_0_511149070.html

La Plata: Robo de cuadros de Xul Solar y Vidal durante el gol de Heinze en el mundial (2010, 13 de junio). En portal web *lanoticial.com*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.lanoticial.com/noticia/la-plata-robaron-obras-de-arte-mientras-argentina-le-ganaba-nigeria-706105989.html>

La única pista del Xul Solar se pierde en un psiquiátrico (2011, 15 de junio). En portal web *quilmespresente.com*. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.quilmespresente.com/notas.aspx?idn=318161>

Libedinsky, J. (1999, lunes 07 de junio); *Berni, Molina Campos y Xul Solar se consolidan*. En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/141260-berni-molina-campos-y-xul-solar-se-consolidan>

---(1999, domingo 04 de julio); *Crece el mercado de arte en Internet*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/144550-crece-el-mercado-de-arte-en-internet>

--- (1999. 08 de enero); *El mercado del arte argentino, en alza*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/123858-el-mercado-del-arte-argentino-en-alza>

---(2001, domingo 17 de junio); *Los remates son una buena oportunidad*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2001/06/17/s-04901.htm>

Maman, D. (2005, 16 de julio); *En arte, hay mucho por hacer*. Artículo de opinión en periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2005/07/16/opinion/o-03102.htm>

Mazzei, M. (2011, 21 de enero); *A un clic de coleccionista*. En Revista Ñ del periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/la_primera_feria_de_arte_por_Internet_0_412758943.html

Molina, D. (2003, sábado 18 de enero); *El hombre que pensaba demasiado*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en febrero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/01/18/u-00701.htm>

Mujica Láinez, M. (2007, 05 de agosto) *La batalla ganada*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/931610-la-batalla-ganada>

Naishat, S. (2004, 25 de enero); *Colecciones, museos y negocios*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2004/01/25/p-01610.htm>

Niebiekikwiat, N. (2003, sábado 18 de octubre); *Récord de ventas de arte en galería y casas de remate*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/10/18/p-03410.htm>

Nuevas líneas de acción (2004, 04 de diciembre); en periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/658757-nuevas-lineas-de-accion>

Oviedo, J. (2011, 27 de enero); *la UIF le apunta al mercado de arte*. En periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1344912-la-uif-le-apunta-al-mercado-del-arte>

Oybin, M. (2009, 20 de mayo); *El arte que salió a la calle luego de la crisis de 2001*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2009/05/20/sociedad/s-01922137.htm>

---(2010, 27 de junio) *El arte es uno de los mecanismos para insertarse socialmente*. Entrevista a Mario Gilardoni. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en http://www.clarin.com/sociedad/arte-mecanismos-insertarse-socialmente_0_287971369.html

Pazos, L. (1979, 1 de junio); *Xul Solar, el primer adelantado*. En revista *Somos*. Pg 42-43. Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto341.htm>

Pellet Lastra, R. (1997, domingo 02 de febrero); *El mercado de arte busca cambiar las reglas de juego*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/63035-el-mercado-de-arte-busca-cambiar-las-reglas-de-juego>

Pérez Bergliaffa, M. (2004, 25 de mayo); *En ArteBA se vendió menos obra, pero de mayor calidad y precio*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2004/05/25/sociedad/s-03601.htm>

---(2004, 22 de agosto); *La caída del arte argentino en lo grandes remates internacionales*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible <http://edant.clarin.com/diario/2004/08/22/sociedad/s-04815.htm>

---(2007, 21 de enero); *Llegó la hora del arte latinoamericano en los grandes museos del mundo*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2007/01/21/sociedad/s-04815.htm>

---(2007, 06 de octubre); *El mercado de arte, de remate*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/10/06/u-00611.htm>

---(2009, 27 de mayo); *Cerró ArteBA, con mucho público pero no tantas ventas*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2009/05/27/sociedad/s-01926953.htm>

Petrodólares en busca del arte (2008, 30 de junio). En suplemento *ADN Cultura* del periódico *la Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1026125-petrodolares-en-busca-del-arte>

Polémica venta de un Xul Solar (2007, miércoles 30 de mayo). En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/912945-polemica-venta-de-un-xul-solar>

Pogoriles, E. (1999, 02 de julio); *Precios record para la pintura de un clásico*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1999/07/02/e-04101d.htm>

---(2000, miércoles 20 de julio); *Protestas de artistas y galeristas por un remate del Banco Ciudad*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2000/09/20/s-04401.htm>

---(2000, jueves 21 de julio); *Por las protestas, el Banco Ciudad decidió anular un remate*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2000/09/21/s-04401.htm>

---(2003, sábado 04 de enero); *La obra de los pioneros del arte argentino que no podemos ver en los museos*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/01/04/s-05015.htm>

---(2003, miércoles 09 de abril); *Xul Solar, el visionario de la pintura argentina.*) En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/04/09/s-03701.htm>

Pone un pie en Argentina una gran casa de subastas (1998, 09 de enero) En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1998/01/09/e-03801d.htm>

Rábago, J. (2008, 17 de enero) *El mercado de arte ¿una burbuja especulativa?*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/979675-el-mercado-del-arte-una-burbuja-especulativa>

Rafele, E. (2008, 09 de octubre); *Chau a los bonos, hola a Berni*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.conexionbrando.com/1057460-chau-a-los-bonos-hola-a-berni>

Rain, A. (2008, 22 de octubre); *La crisis económica también se siente en el arte*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2008/10/22/sociedad/s-01786333.htm>

Ramallo, R. (2008, 06 de agosto); *Arte argentino: un mercado al que se puede apostar*. En iProfesional.com. Consulta hecha en marzo de 2012 en <http://www.iprofesional.com/notas/69919-Arte-argentino-un>

Ramos, M. C. (2006, 13 de mayo); *De la periferia al centro*. En periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/804873-de-la-periferia-al-centro>

Roffo, A. (2003, domingo 16 de marzo); *En el arte, el mercado no siempre resulta omnipotente*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/03/16/o-02815.htm>

Rothschild, S. (2009, 19 de enero); *Navegando por el arte*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1091463-navegar-por-el-arte>

Samela, G. (2011, 28 de agosto); *El mercado argentino del arte está en movimiento*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en enero de 2012, disponible en http://www.ieco.clarin.com/empresas/mercado-argentino-arte-movimiento_0_544145844.html

San Martín, R. (2012, 13 de enero); *La obra, ese objeto de deseo*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*, artículo digital. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1439403-la-obra-ese-objeto-de-deseo>

Sánchez, N. (2003, 06 de diciembre); *Premian al Museo Xul Solar por u particular arquitectura*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/12/06/h-05702.htm>

Schoo, E. (2008, 06 de diciembre); *Un tesoro redescubierto*. En suplemento *ADN Cultura* del periódico *La Nación*. Consulta hecha en febrero de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1076660-un-tesoro-redescubierto>

Siguen la pista de Xul Solar (s. f.). En periódico *Diario Hoy*. La Plata. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en www.diariohoy.net/accion-verNota-id-89822

Tomforde, T. (2003, miércoles 31 de diciembre); *El mercado de arte crecería en 2004*. En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2003/12/31/s-03206.htm>

Un Berni de US\$607.500 (1997, martes 25 de noviembre); En periódico *Clarín*. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1997/11/25/e-03601d.htm>

Valiosas obras en remate (2007, lunes 09 de julio); en periódico *La Nación*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/924109-valiosas-obras-en-un-remate>

Venden un Palliere en 140.000 dólares (2005, 19 de marzo); En periódico *Clarín*. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2005/03/19/sociedad/s-04803.htm>

Xul Solar, la estrella de un nuevo remate (2005, 07 de agosto). En periódico *La Nación*. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/728135-xul-solar-la-estrella-de-un-nuevo-remate>

Xul Solar es un éxito de mercado y de público (2005, miércoles 10 de agosto). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en <http://old.clarin.com/diario/2005/08/10/sociedad/s-03803.htm>

Xul y Klee: trayectorias paralelas (1999, domingo 12 de julio). En periódico *Clarín*. Consulta hecha en diciembre de 2011, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1999/09/12/e-04302d.htm>

Internet: segunda mano

Álvarez Castillo, H. (2005); *Borges y Xul Solar, apuntes de una vanguardia*. En *Periódico Domine Cultural*. Número 20. Buenos Aires. Consulta hecha el 07 de agosto de 2011 en http://www.periodicodomine.com.ar/articulos_020_borges.htm

Artundo, P. (2000); *Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada*. En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Número 3. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lehman.edu/ciberletras/v03/Artundo.html>

---(2002, noviembre); *Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte*. En publicación de jornada *Pensando en voz alta. Ciclo de mesas redondas sobre temas de actualidad en las artes visuales*. Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012 en http://www.elbasilisco.com/archivos_pdf/pensando_8.pdf

Casaretto, D.; *Mitología y Artes: dos Universos complementarios en la obra de Xul*. Consulta hecha en septiembre de 2011 en www.temakel.com/pintoruniversoxulsolar.htm

Bendinger, M. C. G. de (2012, enero); *Xul Solar, entre Metafísica y Arte*. En *Revista Crac! Virtual*. Año I. Número 1. Consulta hecha en 09 de enero de 2012. http://issuu.com/keniafx/docs/crac_magazine_minimalismo?mode=window&backgroundColor#222222

---(2012, septiembre) *Xul Solar. Arte social*. En *Revista Crac! Virtual*. Año I. Número 5. Pg 72-73. Consulta hecha el 14 de septiembre de 2012, Disponible en <http://issuu.com/crac/docs/www.cracmagazine.com?mode=window&viewMode=doublePage>

Bermejo, T. (2011, octubre); *El Salón Peuser: Entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado por el Arte en Buenos Aires*. En *Arte y Sociedad. Revisat de Investigación*. Número 0. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. Consulta hecha en marzo de 2012 en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3792194

Dellepiane, A. S. (s. f.); *Museo Xul Solar, Una obra de Fe*. Consulta hecha en septiembre de 2011, disponible en www.dyd.com.ar/xulsolar-editing.doc

Ferrer, A. (2010); *2001-2010: una década extraordinaria de la economía argentina Lecciones de un período que demuestra que debemos estar en comando de nuestro propio destino. El protagonismo del Estado y la necesidad de vivir con lo nuestro*. Buenos Aires. Consulta hecha en noviembre de 2011 en <http://www.subdivx.com/X12X7X92023X0X0X1X-2001-2010-una-decada-extraordinaria-de-la-economia-argentina.html>

Forrest, N. (2011, 11 de septiembre); Art market History. Looking at the big picture. Consulta hecha en marzo de 2012 en <http://www.artmarketblog.com/2007/09/11/art-market-history-looking-at-the-big-picture/>

García Navarro, S. (1997, lunes 07 de julio); *Antonio Berni, de punta a punta*. En periódico *La Nación*. Buenos Aires. Consulta hecha en marzo de 2012, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/72320-antonio-berni-de-punta-a-punta>

Giunta, A. (2002, noviembre); *Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias*. Centro de Arte de Madrid, número 4. Madrid: Centro de Arte. Consulta hecha en junio de 2011 en http://www.centrodearte.com/plantillas/Revista/Proyectos/plt_portada_proyecto_trans.asp?id_proyecto=8&id_revista=12

Los San Signos (s.f.). Consulta hecha el 09/10/2011 en <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/xul/lossansignos.htm>

Lucena, D. (200?); *El gobierno peronista y las artes visuales*. Consulta hecha en marzo de 2012 en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/719/622>.

Meo Laos, V. (2006); *Asociación Amigos del Arte (1924-1942): Reducto del arte nuevo y activa introductora de las vanguardias*. Consulta hecha en agosto de 2011 en <http://www.bn.gov.ar/imagenes/investigacion/12.pdf>

Ministerio de Economía de la Nación (2002); *La política económica argentina en perspectiva: diagnóstico, respuestas y desafíos*. Informe N° 37. Consulta hecha en noviembre de 2011, disponible en www.mecon.gov.ar/informe/informe37/perspectiva.pdf

Sassen, S. (1997, Julio); *Whose city is it? Globalization and the formation of new claims*. Nueva York: Universidad de Columbia. Consulta hecha en noviembre de 2012, disponible en <http://www.asu.edu/courses/pos445/Sassen--Whose%20city%20is%20it%3F.pdf>

---(2005); *The global city: Introducing a concept*. En *The Brown Journal of World Affairs*. Edición de invierno-primavera 2005. Volumen XI. Suplemento 2. Pgs. 27-43. Consulta hecha en noviembre de 2012, disponible en <http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/The-Global-City-Brown.pdf>

---(2005); La ciudad global: Introducción un concepto. En *Las múltiples caras de la globalización*. Pgs. 50-62. Consulta hecha en noviembre de 2012, disponible en http://www.bbvaopenmind.com/static/pdf/050_SASKIA_SASSEN.pdf

---(2007); *La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera*. En: Laguillo, Manolo. *Barcelona 1978 – 1997*. Barcelona: Macba. Pgs. 36-45. Consulta hecha en noviembre de 2012, disponible en http://www.macba.cat/PDFs/saskia_sassen_manolo_laguillo_cas.pdf

Saxton, J.(2003); *La crisis económica argentina: causas y remedios*; Comité Económico Conjunto: Congreso de los Estados Unidos de América. Consulta hecha en octubre de 2011 en octubre de 2012, disponible en <http://www.vekweb.com/days/crisis.htm>

Schorr, M. y Wainer, A. (2006); *Economía y política - Argentina: ¿muerte y resurrección?*. En *Realidad Económica* N°211, publicación del IADE. Consulta realizada en noviembre de 2011, disponible en <http://www.iade.org.ar/modules/noticias/article.php?storyid=803>

Xul Solar. Un habitante del misterio (agosto de 1969). En *Revista 2001*, N° 13. Buenos Aires. Consulta hecha en septiembre de 2012 en http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/miscelaneas/xul_solar_un_habitante_del_misterio.php

Videos y documentales

Camiletti, S. (2010); *Historia de un Bicentenario* [documental]. Buenos Aires. Disponible en: <http://argentumtv.com.ar/2011/01/12/historia-de-un-bicentenario/>

Borges, J. L. (1975); Conferencia sobre Xul Solar. Consulta hecha en junio de 2011, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=7ZoQk-O80l4> (primera parte); <http://www.youtube.com/watch?v=XyxCe-ACSEg&feature=BFa&list=PLF7E131964C70B300> (segunda parte); <http://www.youtube.com/watch?v=SGBUtlBQoX8&feature=BFa&list=PLF7E131964C70B300> (tercera parte); http://www.youtube.com/watch?v=VSNiJZSfSIg&playnext=1&list=PLF7E131964C70B300&feature=results_main (cuarta parte); <http://www.youtube.com/watch?v=sPZRPe0CfJo&feature=BFa&list=PLF7E131964C70B300> (quinta parte)

Bendinger, M. C. G de (2012); *Xul Solar: decodificando los San Signos*. Dirección de Diego Arandojo. Consulta hecha en septiembre de 2012, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=E-jcodIsOq0>