

La construcción de la representación social del ser artista en la escuela

El papel de los cuadernillos educativos museales en la figura de Xul Solar

Leandro Ibáñez ⁽¹⁾

Resumen: Partiendo del análisis de cuadernillos educativos elaborados por cinco instituciones museales argentinas (Museo Xul Solar, Fundación Kosice, Museo Nacional de Bellas Artes —MNBA—, MALBA y Museo Dámaso Arce), se investigó el modo en que dichos materiales participan en la construcción social del ser artista en contextos escolares. Se aplicaron las categorías temáticas propuestas por Rabossi (2017) para la obra de Xul Solar y la tipología de imágenes de Augustowsky (2001), y se articuló la interpretación con aportes sobre la teoría especulativa del arte (Schaeffer, 2012), la tradición vasariana (Schlosser, 1988) y la noción de verosímil (Metz, 1970). Se observó que la selección, jerarquización y tratamiento de las imágenes funcionaron como dispositivos enunciativos que, junto con la reiteración de motivos biográficos y formativos, construyeron una representación del artista caracterizada por la excepcionalidad, la encriptación simbólica y la fusión entre vida y obra. Se discuten implicancias pedagógicas y se plantean recomendaciones para una mediación educativa más plural.

Palabras clave: cuadernillos educativos - museos -verosímil social - Xul Solar - enunciación institucional

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 274]

⁽¹⁾ Ver CV de **Leandro Ibáñez** en la p. 274

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia destinada a estudiar los cuadernillos didácticos producidos por museos que han expuesto la obra de Xul Solar en Argentina. Se ha considerado que dichos cuadernillos no solo transmiten información biográfica y técnico-artística, sino que también operan como dispositivos constructores de sentido en la relación museo-escuela. Concretamente, se ha planteado la hipótesis de que las producciones analizadas contribuyen a reproducir un modelo del ser artista heredero de la tradición vasariana y reforzado por iconografías vinculadas a lo místico.

Para explorar esta hipótesis se ha seleccionado un corpus compuesto por cinco cuadernillos institucionales: Museo Xul Solar (Casa Museo Xul Solar / Fundación Pan Klub), Fundación Kosice, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y Museo Dámaso Arce. Se ha procedido a analizar la selección de imágenes, su tratamiento (tamaño, epígrafes, disposición), la relación texto–imagen y la organización temática, empleando como marcos analíticos las categorizaciones de Rabossi (2017) y Augustowsky (2001), y apoyándose en teorías sobre enunciación institucional, verosímil y la teoría especulativa del arte.

Para la presente investigación se realizó un análisis cualitativo del contenido de los cuadernillos seleccionados. Las reproducciones fueron codificadas según los núcleos temáticos definidos por Rabossi (2017): *Arte y literatura*; *Músico visual*; *El mundo de las lenguas*; *Espacios habitables*; *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*; *Plástiútiles* (escritura plástica). Además, se clasificaron las imágenes conforme a la tipología de Augustowsky (2001) (imágenes icónicas, imágenes de valor de verdad, etc.)¹. Se registraron la frecuencia de imágenes por núcleo temático en cada cuadernillo y se examinó la relación entre imagen, epígrafe y texto. [Anexo metodológico con criterios de codificación y matriz de análisis disponible bajo petición.]

Los cuadernillos

Los cuadernillos analizados integran textos biográficos y didácticos y reproducciones de obras y retratos del artista.

A continuación se resumen las características observadas en cada material.

- **Museo Xul Solar** (Casa Museo Xul Solar / Fundación Pan Klub): Se constató que las reproducciones son, en general, pequeñas, a color y, en la mayoría de los casos, carecen de epígrafes o datos técnicos completos (título, año, técnica). En la subsección “Material para educación inicial” se reprodujeron obras como *Puerto Azul*, *Drago*, *Fachada de Tigre*, *Vuelvilla*, *Coral Bach* y *Ciudad Lagui*; además se insertaron viñetas en blanco y negro procedentes de ilustraciones de Xul para textos de J. L. Borges, sin contextualización. En dicho cuadernillo, la relación texto–imagen fue, con frecuencia, ilustrativa más que documental, y la escasez de epígrafes limitó la autonomía semántica de las imágenes.
- **Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires** (MALBA): El cuadernillo “Xul Solar. Visiones y revelaciones” incorporó obras como *Horóscopo* (en portada), *Sagitario*, *Zodiaco* y *Pareja*, junto con fotografías documentales (*Panajedrez*, *piano*) y retratos del artista. Las imágenes aparecieron en formato pequeño, pero, salvo la portada, fueron acompañadas por epígrafes que consignaron título y año, lo que facilitó su identificación. La disposición visual resultó sobria y las imágenes fueron empleadas como ejemplificaciones de los bloques temáticos y como apoyo a las consignas de actividades.
- **Museo Dámaso Arce**: El dossier educativo reprodujo obras (*Tú y yo* —en portada y cuerpo—, *Planeta Regente*, *Pan Tree*, *Drago*, *Gran Rey Wen*), piezas tridimensionales (*Panajedrez*, *máscaras*) y una fotografía contemporánea (*Suite Bolivariana* del artista visual Marcos López). Se observó que muchas obras contaron con epígrafes completos, aunque

hubo casos con información parcial (p. ej. *Panajedrez*) o ausente (*máscaras*), lo que generó ambigüedad en la identificación y confusiones puntuales entre categorías (máscara vs. marioneta).

- **Museo Nacional de Bellas Artes** (MNBA): El cuadernillo del MNBA mostró reproducciones de tamaño variado —algunas a página completa (*Pupo, Místicos*)— y epígrafes sistemáticos (autor, título, fecha, técnica, medidas y procedencia). Se incluyeron además fotografías históricas del artista (retratos, interacción con títeres y *Panajedrez*). La disposición tipográfica y el apoyo cromático favorecieron una articulación coherente entre imagen y texto: las reproducciones sirvieron tanto para ejemplificar argumentos como para apoyar las secciones dedicadas a invenciones y a la biografía.

- **Fundación Kosice**: El cuadernillo “Ciudades para el futuro” integró abundante iconografía vinculada a *Vuelvilla* y a la obra de Kosice, combinando reproducciones impresas y recursos digitales (video 360° y realidad aumentada). En el cuerpo del material, las imágenes aparecieron en tamaños pequeños como disparadores para actividades; en el anexo se localizó reproducciones de mayor tamaño con epígrafes técnicos. En este caso, la función predominante de la imagen fue instrumental: servir como punto de partida para la producción y el registro de experiencias más que para la contemplación formal.

Del análisis arriba descrito, se concluyó que MNBA, y en menor medida MALBA y Museo Dámaso Arce, favorecieron epígrafes completos y formatos que posibilitaron una lectura contextualizada; el Museo Xul Solar optó por reproducciones pequeñas sin epígrafe, subordinarse la imagen al texto; Museo Kosice empleó imágenes como detonantes de actividad y las complementó con recursos digitales. Estas diferencias repercutieron en la autonomía interpretativa de las imágenes y en su función pedagógica dentro de cada dispositivo didáctico.

Las imágenes

Ahora bien, para un mayor análisis de las imágenes presentes en los cuadernillos, se realiza un cruce entre las agrupaciones temáticas que propone Cecilia Rabossi para la curaduría que ella misma realizó en la exposición *Xul Solar. Panactivista* de 2017 en el MNBA y la categorización que Gabriela Augustowsky (2001) emplea sobre las imágenes presentes en el marco de la escuela.

La agrupación de obras que Rabossi propone permitirá identificar cuáles son los temas propuestos tácitamente por cada institución en la construcción de sus dispositivos didácticos y evaluar el modo en que refuerzan lo dicho en los textos.

En el catálogo de la exposición, Cecilia Rabossi (2017) indica los núcleos temáticos en los cuales se pueden ver las obras de Xul Solar:

Decíamos que para presentarlo en su total dimensión, es necesario revelarlo como un todo, donde sus acuarelas y sus invenciones convivan en el espacio expositivo y que como en un laberinto el espectador pueda viajar o transitar

por los núcleos propuestos. Así, recibe al visitante el propio artista a través de los astros, elementos que da la clave de lectura propuesto para pasar inmediatamente después a una serie de núcleos temáticos que organizan el recorrido: 'Arte y literatura: Amistades', "Músico visual" (concepto tomado de la investigación de la musicóloga Cintia Cristiá), 'El mundo de las lenguas', 'Espacios habitables', 'Lo místico, lo esotérico, lo oculto' y 'Plástiútiles. Una escritura plástica'. (Rabossi, 2017, p. 53)

En las subsiguientes páginas, la curadora presenta la lógica con la que agrupó temáticamente las obras.

Sobre el núcleo *Arte y literatura: amistades*:

El punto de partida del primer núcleo, se propone dar cuenta de su estadía europea y su retorno e inserción en el medio artístico y literario local en 1924 a través de la amistad, fundamentalmente, con Emilio Pettoruti y Jorge Luis Borges. (Rabossi, 2017, p. 53)

Sobre el núcleo *Músico visual*:

Este núcleo se estructura a partir del concepto "músico visual" concebido por la musicóloga Cintia Cristiá. Xul siente la necesidad de cambiar la escritura musical. Hacia 1927, comienza a experimentar sobre ella y trabaja en las transformaciones en la forma de las notas, la armadura de clave, la variación del pentagrama en hexagramas, heptagramas y más líneas. (...) Este punto lo llevará, entre 1929 y 1946, a la modificación de los instrumentos: un piano, el dulcitone y el armonio.

[...]

Ya, hacia la década del 40, surgen obras que podrían tener una lectura musical específica que le permiten organizarlas como "grafías musicales", "polifonías visuales" y "traducciones pictóricas". En estas obras, Xul investiga "los códigos de los signos musicales, el lirismo de las melodías, el suave movimiento armónico, la génesis de las formas musicales y el poder mágico de la música". Logrando una fusión de las artes, donde la música como el lenguaje plástico, conforman el mismo "gesto creador". (pp. 56-58)

Sobre el núcleo *El mundo de las lenguas*:

Es así que inventa dos lenguas, una de uso continental y otra de carácter universal, con la intención de corregir las fallas y limitaciones de nuestro idioma y permitir la comunicación.

El neocriollo se conforma con una mezcla de español y de portugués, con algunos agregados de otras lenguas, y buscaba la unión latinoamericana a través de una lengua común y accesible para todo el continente.

[...]

La panlengua, es monosilábica, no posee una gramática y se establece sobre una base numérica y astrológica con la que se pueden realizar todas las combinaciones que se quieran, buscando la comunicación universal. Y el pan-ajedrez o panjuego podemos imaginarlo como un diccionario de esta lengua global, de base astrológica. (p. 58)

Sobre el núcleo *Espacios habitables*:

La naturaleza transformada en espacios habitables y la arquitectura fueron fuente de reflexión y trabajo hasta llegar a la concepción de una ciudad utópica, espacial “Vuelvilla”. (p. 60)

Sobre el núcleo *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*:

Este juego astrológico se convierte en soporte de muchas experiencias: construir palabras, desarrollar ideas, estructurar poemas, formar temas musicales permitiendo infinitas combinaciones. Este mundo metafísico atraviesa todos los planos de su producción, tanto los de su pintura como sus creaciones: nuevas cartas del tarot, realización de cartas astrales y horóscopos, originar [sic] Pan-tree a partir del árbol de la vida de la cábala hasta imaginar un teatro para adultos. (p. 59)

Sobre el núcleo *Plástiútiles. Una escritura plástica*:

Al final de su vida, desde 1958, Xul se centra en las grafías, un entrecruzamiento entre la pintura y la escritura donde el mensaje es, mayoritariamente, religioso o moral y que precisa del espectador que pueda leerlo. Los textos-pinturas están escritos en neocriollo reciben el nombre de plástiútiles o pensiformas y son verdaderas escrituras plásticas o pictórica con los que construye obras legibles. (pp. 60-61)

Tomando como referencias estas nociones, se procede a catalogar las obras por temas en los cuadernillos. Cabe mencionar que algunas de las imágenes presentes en los cuadernillos aquí analizados no se encuentran en el catálogo del MNBA del cual se toman los agrupamientos temáticos, p. e. *Drago, Pareja, Tú y yo*, pero para este trabajo dichas obras se las ha encuadrado en alguna de las nociones propuestas por Rabossi a los fines de encontrar relaciones temáticas entre los textos y las imágenes de las obras en los cuadernillos.

- Museo Xul Solar: De las seis imágenes presentes, cuatro corresponden a *Espacios habitables*, una a *Músico visual* y otra a *El mundo de las lenguas*.
- MALBA. De las nueve imágenes, siete abordan *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*, una *Arte y literatura* y otra *Músico visual*.
- Museo Dámaso Arce: De las siete imágenes, cinco corresponden al tema *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*, y una a *El mundo de las lenguas* y una a *Arte y literatura*.

- MNBA. De las diez imágenes, cuatro abordan *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*, dos *Música visual*, y una imagen para *Arte y literatura, El mundo de las lenguas, Espacios habitables* y *Plástiútiles*.
- Museo Kosice: De las trece, nueve son de *Espacios habitables*, y una *Música visual, El mundo de las lenguas, Lo místico, lo esotérico, lo oculto* y *Plástiútiles*.

Cuadro resumen de las imágenes de obras divididas por grupos temáticos:

Museo	Cantidad de imágenes de obra	Arte y literatura	Música visual	El mundo de las lenguas	Espacios habitables	Lo místico	Escritura plástica
Museo Xul Solar	6	0	1	1	4	0	0
MALBA	9	1	1	0	0	7	0
Museo Dámaso Arce	7	1	0	1	0	5	0
MNBA	10	1	2	1	1	4	1
Museo Kosice	13	0	1	1	9	1	1

De lo arriba expuesto se observa que las propuestas educativas del Museo Xul Solar y del Museo Kosice, tienen un mayor anclaje en *Espacios habitables*; siendo en el caso del proyecto “Ciudades para el futuro” (Museo Kosice/Museo Xul Solar) donde se encuentra una vinculación más clara con la producción y objetivo del cuadernillo.

En el caso de los cuadernillos producidos por MNBA, MALBA y Museo Dámaso Arce, si bien se observa que desde las obras seleccionadas se refiere al artista desde un enfoque más bien polifacético, sus intereses esotéricos y místicos son los que más espacio visual ocupan en las páginas de cada uno de ellos.

Ahora bien, retomando las categorizaciones que realiza Gabriela Augustowsky para las imágenes empleadas en la enseñanza, se establece que las imágenes de las obras presentes en los cuadernillos son imágenes icónicas, lo que podría generar cierto acercamiento a las formas y los colores de la producción de Xul Solar. Aunque el observador no tendrá mediante estas reproducciones una aproximación real ni a las dimensiones y sus soportes, como tampoco a las texturas resultantes de las técnicas empleadas en su producción. Solo se podrá valer de esos datos mediante los epígrafes o ante la obra misma.

En el caso de las fotografías que retratan a Xul Solar –imágenes del tipo *valor de verdad* según Augustowsky– el Museo Kosice y el MNBA emplean el mismo retrato; MNBA suma dos retratos del artista posando con sus títeres y jugando al *Panajedrez* con su esposa Lita Cadena. El MALBA por su parte expone un retrato de Xul Solar con sus máscaras, pero en el caso del Museo Dámaso Arce y del Museo Xul Solar no exponen ningún retrato del artista en sus cuadernillos.

Cerrando este apartado, se puede intuir el modo en cómo las imágenes seleccionadas para presentarse en los cuadernillos construyen una percepción de Xul Solar como un artista más bien ligado a lo místico y a lo complejo.

Las imágenes y su relación con la construcción enunciativa.

La catalogación temática de las imágenes presentes en los cuadernillos permite profundizar el análisis de la enunciación institucional. En este sentido, las imágenes no funcionan únicamente como ilustraciones de los textos, sino como elementos activos en la producción de sentido y en la configuración del estilo enunciativo de cada museo.

La distribución temática de las imágenes revela, en primer lugar, decisiones enunciativas diferenciales respecto del modo en que cada institución elige presentar y caracterizar la obra de Xul Solar ante el campo educativo. En los casos del Museo Xul Solar y del Museo Kosice, la fuerte presencia de imágenes asociadas a *Espacios habitables* no solo dialoga con los objetivos explícitos de sus propuestas educativas, sino que refuerza una enunciación orientada a la proyección, la experimentación y la imaginación de futuros posibles. En ambos cuadernillos, la recurrencia de estas obras construye un efecto de coherencia entre texto, imagen y finalidad pedagógica, especialmente visible en el proyecto *Ciudades para el futuro*, donde la obra de Xul Solar es activada como matriz conceptual para la producción y la acción.

Este anclaje temático se articula con una enunciación que desplaza parcialmente el foco desde la obra como objeto patrimonial hacia la obra como dispositivo de pensamiento y de experiencia, en particular en el caso del Museo Kosice. Allí, las imágenes de *Espacios habitables* se integran a una lógica procesual y tecnológica, en la que la reproducción visual pierde centralidad frente a las experiencias inmersivas y digitales. La enunciación se construye, entonces, menos desde la contemplación y más desde la interacción, reforzando el perfil prospectivo y experimental del cuadernillo.

En contraste, los cuadernillos del MNBA, MALBA y Museo Dámaso Arce presentan una mayor concentración de imágenes vinculadas a *Lo místico, lo esotérico, lo oculto*. Esta recurrencia visual produce un efecto de sentido que, más allá de la diversidad temática reconocida en los textos, consolida una imagen de Xul Solar asociada prioritariamente a lo enigmático, lo complejo y lo hermético. Desde el punto de vista enunciativo, esta selección refuerza una posición institucional que enfatiza el carácter excepcional y singular del artista, inscribiéndolo en un registro de alta densidad simbólica que demanda mediación experta.

En la medida en que esta construcción visual se articula en torno a lo oculto y lo inaccesible, puede afirmarse que domina implícitamente la figura del genio romántico, entendido como aquel capaz de acceder a dimensiones de la realidad vedadas a la experiencia ordinaria. Esta concepción encuentra un marco teórico preciso en lo que Jean-Marie Schaeffer denomina la *teoría especulativa del Arte*, según la cual el arte es concebido como un “saber extático que revela verdades trascendentales, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas” (Schaeffer, 2012, pp. 22–23). Desde esta perspectiva, la obra de arte no se limita a organizar formas sensibles, sino que se erige como vía privilegiada de acceso a una realidad oculta, lo que implica una marcada sacralización del arte y, por extensión, de la figura del artista.

Tal como señala Schaeffer, esta sacralización presupone una ontología dual, en la que se distingue entre una realidad aparente, accesible a los sentidos y al entendimiento racional y otra realidad profunda que “no se abre más que al arte (y, eventualmente, a la filosofía)”

(pp. 22–23). La insistencia institucional en imágenes que refuerzan el carácter críptico de la obra de Xul Solar puede leerse, así, como una actualización de esta lógica: el artista aparece investido de la capacidad de tornar perceptible aquello que permanece inaccesible a la comprensión común, en una línea cercana a la distinción romántica entre la *Darstellung* artística y la imposible *Erklärung* racional del Ser (p. 35)².

Schaeffer advierte, además, que uno de los rasgos más persistentes de la teoría especulativa del Arte es su capacidad de sobrevivir al abandono de la ontoteología romántica, manteniendo una función compensatoria en la cultura moderna (pp. 29-30). Esta persistencia explica en parte por qué dicha concepción ha impregnado amplios sectores del mundo del arte occidental de los siglos XIX y XX, influyendo de manera decisiva en la forma en que aún hoy se piensan y se presentan las artes (p. 31). En este sentido, la imagen de Xul Solar promovida por los cuadernillos analizados no sólo remite a un artista particular, sino que reactualiza un modo históricamente sedimentado de concebir el arte y la creación artística. Desde la perspectiva crítica de Schaeffer, esta operación no está exenta de consecuencias problemáticas. El esencialismo propio de la teoría especulativa del Arte conlleva un desconocimiento de la lógica específica de las prácticas artísticas y de los criterios del juicio estético (pp. 37-38), así como una tendencia a confundir el juicio evaluativo con la descripción analítica de los hechos artísticos (pp. 39-40). En el caso analizado, la construcción de Xul Solar como genio singular y visionario corre el riesgo de eclipsar los procesos, contextos y mediaciones que intervienen en la producción y circulación de su obra, reforzando una concepción del arte como esfera autónoma y excepcional antes que como práctica cultural situada.

Entonces, en estos casos se puede observar el modo en que la enunciación museística se apoya en las imágenes para legitimar un relato que subraya la erudición, el conocimiento especializado y la necesidad de guía interpretativa. Aunque los textos proponen un abordaje polifacético de la obra, la preeminencia visual de lo místico actúa como un filtro semántico que orienta la lectura y acota los posibles sentidos. Así, las imágenes operan como un dispositivo no lingüístico clave en la producción del efecto de autoridad institucional. La tipología de las imágenes, analizada a partir de las categorizaciones de Gabriela Augustowsky (2001), permite complejizar aún más esta lectura. Las reproducciones de obras funcionan mayoritariamente como imágenes icónicas, que ofrecen un acceso parcial a las formas y los colores de la producción de Xul Solar, pero que, debido a las limitaciones propias del soporte y del diseño de los cuadernillos, no habilitan una experiencia material plena de las obras. Esta condición refuerza una enunciación que privilegia la mediación verbal, ya que son los recursos paratextuales —epígrafes, descripciones o consignas— los que completan, orientan y estabilizan el sentido de la imagen.

En este marco, la presencia o ausencia de epígrafes adquiere un peso enunciativo significativo. Allí donde los datos técnicos son escasos o inexistentes, la imagen queda aún más subordinada al relato institucional, perdiendo autonomía semántica. Por el contrario, en el cuadernillo del MNBA, el tratamiento sistemático de los epígrafes contribuye a una enunciación de corte académico, que busca garantizar una lectura informada y controlada de las imágenes.

El análisis de las fotografías del artista —imágenes de *valor de verdad* según Augustowsky— refuerza estas diferencias en la construcción enunciativa. La decisión del Museo

Kosice, MNBA y MALBA de incluir retratos de Xul Solar introduce una dimensión biográfica y testimonial que atenúa parcialmente el efecto de abstracción y mitificación del artista produciendo una sensación de proximidad con el lector, aunque siempre dentro de un marco institucional que regula su interpretación. En particular, las imágenes de Xul Solar interactuando con sus títeres, máscaras o juegos refuerzan una narrativa que vincula vida y obra, pero sin desplazar la centralidad del museo como mediador del sentido.

En cambio, la ausencia total de retratos en los cuadernillos del Museo Dámaso Arce y del Museo Xul Solar contribuye a construir una imagen del artista más abstracta y despersonalizada, centrada exclusivamente en la obra y en sus universos simbólicos. Esta omisión no es neutra, sino que forma parte de una enunciación que privilegia el mito del artista y su producción por sobre su corporalidad y su biografía, reforzando el carácter opaco y complejo de su figura.

El análisis de las imágenes permite profundizar sobre lo señalado y marca cómo las decisiones visuales de cada cuadernillo participan activamente en la construcción de la enunciación institucional. La selección temática, la tipología de las imágenes, su relación con los textos y la presencia o ausencia de retratos configuran un entramado que orientan la percepción de Xul Solar como un artista fundamentalmente ligado a lo místico, lo complejo y lo enigmático. De este modo, las imágenes no solo acompañan el discurso educativo, sino que contribuyen de manera decisiva a producir el efecto de sentido que sostiene la autoridad del museo y delimita los modos posibles de aproximación a la obra en el ámbito educativo.

Construcción de la representación social del ser artista

En plan de arribar a los modos en que se construye socialmente la idea del ser artista desde los discursos que operan en los espacios de arte dedicados a lo educativo, es que se toman los conceptos de el tema y el motivo, y lo verosímil.

Respecto del tema, representa la idea central o el concepto dominante que se reitera y desarrolla a lo largo de una producción discursiva. Puede hacerse presente mediante palabras, expresiones, frases o paráfrasis dotadas de sentido autónomo. Su carácter estereotipado proviene tanto de la repetición interna dentro de un texto como de su circulación y reapropiación cultural a través del tiempo, fenómeno especialmente visible en significados simbólicos cuya fuerza comunicativa radica en su convencionalidad (Segre, 1985).

Los temas que se observan en los cuadernillos aquí analizados se pueden agrupar en las siguientes áreas temáticas: Biografía del artista, Formación artística-profesional, Personalidad del artista y Desarrollo artístico y producción pictórica. Estos cuatro temas son los ejes recurrentes en que la información de los cinco cuadernillos se encuentra organizada. En cuanto a los motivos, se configuran a partir de la articulación de uno o varios temas, con los que mantienen una relación estrecha. Mientras que los temas remiten a ideas amplias o ejes conceptuales generales, los motivos constituyen manifestaciones más concretas y recurrentes de esas constelaciones temáticas (Segre, 1985).

A partir del análisis de los cuadernillos, se revela un conjunto de temas y motivos recurrentes que estructuran la narración biográfica del artista y que, en su reiteración, configuran una matriz interpretativa heredera —aunque con variaciones— de la tradición vasariana. En el “Libro Quinto: Vasari de la La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte” ([1924] 1988), Julius von Schlosser caracteriza a Giorgio Vasari —sobre todo por su libro “Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” (1550)— como el iniciador de la historia del arte moderna. Schlosser lo considera el primer autor que logra organizar sistemáticamente el saber artístico de su tiempo y proyectarlo en una narración histórica coherente. En su lectura de *Las vidas*, Schlosser sostiene que no es solo una colección de biografías, sino una historia orgánica del arte italiano, estructurada según la idea de un desarrollo continuo: nacimiento, madurez y perfección de las artes. Este principio de evolución es para el autor una innovación decisiva, ya que transforma el relato anecdótico de artistas en una historia del arte con sentido de progreso y finalidad. Schlosser subraya también que Vasari inaugura un canon y un modelo de juicio estético seleccionando a los artistas según su pertenencia a una tradición del *disegno* (el dibujo entendido como fundamento intelectual de las artes), y con ello establece una jerarquía entre las distintas escuelas y técnicas. La obra, por tanto, funda no solo una historiografía, sino también una doctrina crítica sobre lo que debe considerarse excelente en el arte. Este rasgo la distingue de las crónicas medievales o de los tratados técnicos anteriores, donde la figura del artista aparecía subordinada al oficio. Si bien la idea de progreso que estructura *La Vida* se apoya en una visión localista y normativa del arte, que excluye otras tradiciones y estilos, para Schlosser, incluso esas limitaciones son esenciales para entender el nacimiento de la historia del arte como disciplina; de esta manera es que *Las Vidas* son el acto inaugural de una forma de escribir sobre arte que combinará, desde entonces, la descripción, la valoración y la narración histórica.

Vasari organiza cada biografía como un relato ejemplar en el que la vida del artista se entiende como expresión de su carácter y como causa de su obra. El autor presenta al artista como un individuo dotado de un talento casi divino, cuyo trabajo y virtuosismo lo conducen a la excelencia. La biografía, entonces, tiene una función moral y pedagógica, no se limita a describir hechos, sino que enseña una ética del trabajo artístico. En este sentido, *Las Vidas* construyen una genealogía de maestros y discípulos en la que el arte progresa con cada generación, avanzando desde la rudeza medieval hasta la perfección encarnada en Miguel Ángel, considerado el punto culminante de la historia del arte.

Vale resaltar que el relato vasariano combina descripción técnica, juicio estético y exaltación personal. El autor no se propone la objetividad moderna, emite valoraciones, establece jerarquías y legitima un canon basado en la observancia del *disegno*, la proporción y la verosimilitud. Su mirada está impregnada de un ideal clásico y de una fuerte noción de progreso artístico, en el que el arte se perfecciona a través del estudio y la imitación de la naturaleza. El contexto en que sitúa a los artistas no es social o institucional, sino genealógico, las escuelas florentina, romana o veneciana se entienden como linajes de estilo y de saber. Su escritura mezcla datos verificables con anécdotas y leyendas, construyendo un retrato heroico del artista como figura de genio y de virtud. De ese modo, *Las Vidas* fundan una forma de narrar la creación artística que perdurará durante siglos e inauguran una narrativa en la cual el artista es un héroe cultural, su vida y obra son inseparables y

su trayectoria encarna la evolución misma del arte. Por esto, para Schlosser es que *Las Vidas* representan el paso de la literatura técnica a la literatura histórica. A diferencia de los manuales o tratados de arte del Quattrocento (como Cennini o Alberti), Vasari escribe una obra literaria que combina biografía, crítica, teoría y narración. Con ello, introduce el tono humanista y la preocupación por el estilo y la personalidad del artista, lo que marcará toda la historiografía posterior. Por eso, Schlosser considera a Vasari no tanto un historiador en sentido moderno, sino el fundador de un género literario híbrido, en el que la historia del arte se confunde con la biografía ejemplar y el mito del genio (Schlosser, 1988, pp. 273 - 291).

¿Por qué traer a Vasari en este punto de la indagación? Porque se vuelve relevante explicitar la manera en que cuatro siglos después de *Las Vidas* aún se continúa empleando el método Vasari para enseñar sobre la vida de los artistas modernos.

En el caso aquí estudiado, tomando los cuatro ejes temáticos arriba descriptos, se observa que la fórmula de artista-genio, con una trayectoria biográfica ejemplar en la que se fusiona vida y obra, dotado de un talento *excelsior* y que es ejemplo de un modo de ser artista-creador, se puede leer en cada uno de los cuadernillos analizados.

Biografía del artista

En relación a la cuestión biográfica, se agrupan los motivos que organizan la narración de vida del artista. Desde su nacimiento y muerte, su procedencia multicultural, infancia y juventud y matrimonio. En los materiales, estos motivos no aparecen como datos neutros, sino como señales cualificadas. La procedencia multicultural se interpreta como inscripción en un clima inmigratorio característico; la infancia y la juventud se presentan como etapas fundantes atravesadas por tensiones identitarias; y el matrimonio puede ser leído tanto como refugio afectivo como ámbito de conflicto para la dedicación artística. De este modo, los motivos biográficos exceden la función documental y se convierten en núcleos de sentido. Algunos ejemplos:

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nace el 14 de diciembre de 1887, bajo el signo de Sagitario con ascendente en Piscis... (Material didáctico para escuelas. MALBA, p. 2)

De chiquito a Xul le encantaban los trenes y muchas veces se sentaba en la estación a mirarlos. También le gustaba la música, tocaba el violín y su papá tenía una hermosa cítara que todavía se conserva en la casa de la calle Laprida. Pero de todas las cosas, Xul amaba los libros (Educación. Museo Xul Solar, sección Xul y su tiempo, p. 2)

Personalidad del artista

La construcción de la subjetividad artística de Xul Solar se realiza desde motivos como la imaginación, los intereses esotéricos, el nombre artístico y el pensamiento universalista.

Estos elementos no describen meros rasgos temperamentales, sino que emergen como configuraciones simbólicas que permiten comprender una sensibilidad creativa particular. Su reiteración en distintos textos contribuye a fijar una imagen coherente del artista como figura expansiva, filosóficamente abierta y dotada de una imaginación que traspasa los límites disciplinarios.

Algunos ejemplos:

Borges decía que “Xul Solar era el hombre más feliz que conocí”, debido a que, como artista hermético, fue en busca de esa alegría creadora que solo se encuentra en los mundos superiores (Material didáctico para escuelas. MALBA, p. 3) Xul era un mago. ¡Pero uno de verdad! Los magos imaginan, investigan, transforman. A los magos les gusta saber.

Cuando Xul levantaba sus ojos al cielo, podía leer lo que decían las estrellas. (Educación. Museo Xul Solar, sección Material para educación inicial, p. 1).

La personalidad curiosa de Xul Solar y sus ideas utópicas lo llevan a inventar e imaginar excediendo los límites tradicionales de la plástica. Sus innovaciones buscan acercar el arte a la vida (Material docente. MNBA, p. 11)

Formación artística-profesional

Por su parte, la formación artística aparece narrada a través de motivos ampliamente difundidos en relatos modernos sobre artistas, como son el aprendizaje autodidacta o precoz, el viaje a Europa como rito formativo, el contacto con la vanguardia europea, la participación en la revista Martín Fierro y la vinculación con referentes como Borges y Pettoruti. Estos motivos articulan una trayectoria de legitimación que combina circulación internacional, aprendizajes acelerados y encuentros decisivos, y permiten inscribir al artista dentro de redes culturales locales y transnacionales.

Algunos ejemplos:

Xul conoce a muchos ocultistas en aquella época y profundiza sus aspiraciones espirituales. Entre las personas que frecuenta están Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía (Educación. Museo Xul Solar, sección Xul y su tiempo, p. 3)

La vida de Xul Solar transcurre como una incesante búsqueda de correspondencias entre este mundo y el orden cósmico.

Para esto, se sumerge en la tradición del ocultismo, la astrología y la cábala, en corrientes espirituales y filosóficas de principios de siglo y en las religiones orientales. (Dossier educativo. Museo Dámaso Arce, p. 3).

En 1905 comenzó a estudiar la carrera de Arquitectura, pero luego la abandonó. Sus intereses estaban, en ese entonces, en la pintura y la música. En 1912 viajó a Europa, donde se relacionó con artistas y pensadores de la época. Al poco tiempo de llegar comenzó a realizar obras con fuerte carga simbólica y mística, llenando sus pinturas de signos, letras y palabras, con un particular lenguaje visual y verbal (Actividades educativas. Fundación Kosice, p. 10).

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari emprende un viaje a Europa el 5 de abril de 1912, sin tiempo ni destino, y sin un rumbo profesional determinado. En el transcurso de los siguientes doce años, transita diferentes ciudades. Allí toma contacto con la ebullición de los movimientos vanguardistas que reaccionan contra la tradicional concepción de las Bellas Artes, ampliando sus horizontes creativos. En París, conoce el cubismo, el futurismo y el expresionismo alemán. En Munich, también se interesa por la obra y el pensamiento de diversos artistas, como Vassily Kandinsky y Paul Klee, que ejercerán una gran influencia en su pintura, aunque no adscribirá a ninguna corriente (Material docente. MNBA, p. 5).

Desarrollo artístico y producción pictórica

La obra del artista se construye a partir de motivos ligados tanto a técnicas como a universos conceptuales, una producción artística multifacética, creación de símbolos personales, exploraciones en teatro y máscaras, vínculos con la arquitectura y las ciudades, y la invención de sistemas lingüísticos como la panlengua y el neociollo. A esto se suman los motivos relacionados con exposiciones de arte -en Europa y en Argentina- y la inserción en el campo del Arte Moderno. Estas recurrencias consolidan la imagen del artista como un creador polifacético y a la vez prolífero.

Algunos ejemplos:

Su pasión por la música lo lleva a modificar el piano, para facilitar su aprendizaje. Así, podía estudiar piano en la tercera parte del tiempo (Material didáctico para escuelas. MALBA, p. 5)

Dueño de una obra pictórica peculiar que no se asimila a ninguna vanguardia europea, revolucionó el lenguaje artístico nacional. Las pequeñas acuarelas que caracterizan su producción artística desbordan de elementos simbólicos que trazan un mapa de sus conocimientos e intereses. Estudioso de las religiones, de la astrología, de las lenguas, del pensamiento filosófico y de las culturas precolombinas, las aplicó en sus obras con el objetivo de alcanzar un conocimiento universal (Dossier educativo. Museo Dámaso Arce, p. 3)

Acompañó su creación artística y lingüística de una inagotable vocación inventiva. Creó el panajedrez (una reelaboración más compleja del ajedrez), el piano con teclas texturadas y coloreadas según las diferentes notas, una nueva forma de escribir música y un Tarot modificado (Actividades educativas. Fundación Kosice, p. 12).

La pintura de Xul Solar se caracteriza, fundamentalmente, por la utilización de acuarela y ténpera sobre papel, confeccionada en pequeño formato. Durante su trayectoria, trabaja en distintas líneas creativas en paralelo, sin conformar, por eso, etapas cerradas. Pero lo que sí atraviesa su obra -y también su vida- son sus experiencias y creencias esotéricas y místicas (astrología, I Ching, Cábala). En muchos casos, sus trabajos son la traducción plástica de estas búsquedas espirituales (Material docente. MNBA, p. 7)

A partir de estos ejemplos, se puede observar el modo en que los cuadernillos construyen la figura de Xul Solar como una especie de genio excepcional, dotado de una sensibilidad extraordinaria y de una vida inseparable de su obra. En todos los materiales, la biografía aparece narrada con un tono ejemplar, casi mítico, desde la mención de su fecha de nacimiento bajo el signo de Sagitario hasta las anécdotas de infancia que lo muestran curioso, lector precoz y amante de la música. Esta mirada biográfica tiende a romantizar los orígenes del artista, atribuyendo a su infancia señales de una vocación innata. Tal procedimiento responde al método vasariano, donde la vida del creador se presenta como el anuncio y la explicación de su obra futura.

Por otra parte, la caracterización de la personalidad de Xul refuerza esa misma lógica. Los textos lo describen como mago, sabio o ser iluminado; un individuo guiado por la imaginación, el conocimiento oculto y la alegría creadora. Este retrato lo separa de la figura del artista común y lo inscribe en una tradición de artistas visionarios que Vasari habría considerado poseedores de gracia divina, una energía espiritual y un talento innato que los elevan por encima del resto. Al igual que en las biografías renacentistas, la personalidad del artista se convierte en su marca de genialidad.

La formación artística y profesional también sigue el patrón vasariano de la vida ejemplar. Los cuadernillos narran el viaje de Xul Solar a Europa como una etapa de iniciación y aprendizaje, donde entra en contacto con las vanguardias y con pensadores influyentes, pero sin someterse del todo a ninguna escuela. Este motivo del viaje como rito de perfeccionamiento es central en *Las vidas*, donde el artista se forma al enfrentarse a otras tradiciones, pero su genio individual lo hace finalmente incomparable. La obra de Xul Solar, se sugiere, nace de la síntesis personal entre saberes estéticos y descubrimientos espirituales, lo que reproduce la idea de progreso interior que Vasari atribuía a los grandes maestros del arte.

En cuanto al desarrollo artístico y la producción pictórica, los textos insisten en la originalidad absoluta de su obra, en su carácter inasimilable a corrientes existentes y en su impulso de constante invención, como los son la creación del *Panajedrez*, de nuevos lenguajes o de instrumentos musicales. Estas menciones presentan al artista como inventor, capaz de trascender los límites de la disciplina. A la vez, se repite la idea de una obra atravesada por la espiritualidad, donde lo místico y lo plástico se confunden, igual que en las vidas de los artistas renacentistas que Vasari describe como mediadores entre lo divino y lo humano.

En conjunto, los materiales reproducen una estructura narrativa vasariana, en la que la vida del artista se ordena en una secuencia que va de la infancia prodigiosa al viaje formativo, y de allí a la madurez creadora y la culminación espiritual. En cada etapa se entrelazan la biografía, la personalidad y la obra, de modo que el relato no solo informa, sino que construye una figura ejemplar del artista-genio. Así, los cuadernillos no se limitan a enseñar sobre Xul Solar, sino que lo mitifican, consolidando un modelo de artista inspirado en el ideal renacentista que Vasari instauró, la del creador como síntesis de talento natural, sabiduría cultivada y vida dedicada enteramente al arte.

Ahora bien, si nos detenemos en la construcción biográfica, que no pretende la exactitud documental, sino la verosimilitud en el sentido que define Metz (1970) como aquello que resulta posible a partir de un conjunto de representaciones que responden a la opinión común o al verosímil social, en este caso, lo verosímil del discurso sobre Xul Solar se ar-

ticula con la tradición discursiva del artista-genio, forjada por Vasari y prolongada en la cultura moderna. La repetición de rasgos como la precocidad, la sensibilidad espiritual, la marginalidad respecto de las normas y la fusión entre arte y vida no obedece tanto a la singularidad del individuo como a la necesidad de mantener la coherencia con un modelo narrativo preexistente.

El verosímil, en este sentido, determina qué rasgos pueden ser contados y cuáles quedan excluidos. En las biografías de artistas, las leyes del género derivan de una serie de discursos anteriores —desde *Las vidas* de Vasari hasta las monografías modernas— que establecen una gramática del genio artístico. Así, la figura de Xul Solar es reconstruida dentro de los límites de lo que se considera posible, creíble y esperable para un gran artista: la fusión de vida y obra, la vocación universal, la originalidad incomprendida, la conexión con un saber superior.

De este modo, lo verosímil actúa como una forma de censura simbólica, que selecciona y jerarquiza los posibles. Aquellos aspectos de la vida del artista que no se ajustan a ese modelo tienden a desaparecer o a transformarse para sostener la coherencia del relato. En consecuencia, el Xul Solar que aparece en los materiales educativos no es solo un sujeto histórico, sino también un efecto de discurso, una figura configurada por la repetición de motivos legitimados culturalmente, en conformidad con el método vasariano y con la tradición moderna de las vidas ejemplares de los artistas.

Conclusiones

Los cuadernillos didácticos aquí estudiados han mostrado funcionar menos como compendios neutrales de información y más como espacios donde se producen y circulan imágenes culturalmente potentes del artista. A través de elecciones visuales y textuales —qué se incluye, cómo se nombra y cómo se dispone— se ha facilitado la circulación de una versión del ser artista que acentúa la singularidad y la excepcionalidad, ofreciendo al público escolar una figura coherente y fácil de reconocer, aunque no siempre exhaustiva desde el punto de vista documental.

La continuidad de ciertos ejes narrativos (biografía, formación, personalidad, trayectoria) y la reiteración de motivos que orientan la lectura teleológica de la vida creativa sugieren la permanencia de una matriz heredada —deudora, en buena medida, de la tradición vasariana— que sigue resultando plausible para lectores escolares. Del mismo modo, la operación del verosímil ha permitido que rasgos seleccionados del artista sean presentados como “lo creíble” dentro del imaginario del genio, aun cuando otras dimensiones —colectivas, técnicas, materiales— hayan quedado en la penumbra.

Se ha observado, además, que la conjunción de imágenes cargadas de densidad simbólica y de referencias textuales contribuye a conferir a la obra y al autor un aura de especialidad que favorece la mediación experta. Ese efecto, si bien puede enriquecer la experiencia estética, también puede limitar las posibilidades de identificación y de lectura crítica por parte de estudiantes si no se atiende deliberadamente a ofrecer perspectivas alternativas. A partir de estos resultados, se propone avanzar hacia mediaciones educativas que diversi-

fiquen las narrativas: contrastar versiones biográficas, visibilizar procesos colectivos y técnicos, completar y transparentar los paratextos (epígrafes, fuentes, criterios curatoriales) y promover actividades que pongan en diálogo la singularidad creativa con los contextos que la hacen posible. Estas estrategias permitirán conservar la riqueza de las obras sin sancionar un único modelo de artista como ejemplo a seguir.

Por último, cabe recordar los límites de este estudio: el alcance se ha circunscrito a cinco cuadernillos y la aplicación de métodos complementarios y de un corpus más amplio podría matizar y ampliar los resultados. Como paso siguiente, se sugiere la experimentación didáctica con mediaciones alternativas para evaluar su impacto en las representaciones escolares del artista.

Notas

1. Gabriela Augustowsky (2001) realiza una categorización sobre las imágenes en la escuela y las clasifica según la relación que establecen con aquello que representan (pp. 25-26): **Imágenes icónicas**: “semejantes o similares con la apariencia visual de los que representan”. Pueden ser bidimensionales o tridimensionales, fijas o móviles. **Esquemas y diagramas**: exponen o explicitan las características del objeto al cual referencian. **Señalizaciones**: la relación con el objeto representado es mediante convención social, simbólica, “representan sistemas normativos o jerárquicos.” **Escrituras**: también de orden simbólico, “presentan mayor abstracción o distancia con respecto a lo que representan.” **Valor de verdad**: permite “distinguir las imágenes de arte y las de información” según el juicio de valor social que se le asigna a cada una de ellas.

2. “La relación que Schönberg establece entre el artista que vuelve “perceptible” el lenguaje de mundo y el filósofo que intenta, vanamente, tornarlo “comprensible”, cuando en realidad dicho lenguaje se encuentra más allá de toda comprensión abstracta, se aproxima a la distinción que los románticos de Jena habían establecido entre la *Darstellung*, la presentación artística, y la imposible *Erklärung*, explicación racional del Ser.” (Schaeffer, 2012, p. 35).

Referencias bibliográficas

- Augustowsky, G. (2001). Presentación y Capítulo 1: Un mundo de imágenes, representación y realidad. En Augustowsky, G. et al, *Enseñar a mirar imágenes en la escuela primaria* (pp. 7-26). Tinta Fresca.
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En *Lo verosímil* (pp. 17-30). Editorial Tiempo Contemporáneo.

- Pérez Fallik, M. (2022). El programa “Ciudades para el futuro” en el cruce de la educación, la comunicación y la tecnología. Una articulación entre museos y escuelas para la imaginación utópica. En *CIMED22-II Congreso internacional de museos y estrategias digitales* (pp. 149-161). Editorial Universitat Politècnica de València.
- Rabossi, C. (2017). Xul Solar panactivista (A. Duprat, Dir.). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Schaeffer, J. M. (2012). La teoría especulativa del Arte. En *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética* (pp. 19-46). Biblos.
- Schlosser, J. (1988). Vasari. En *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (pp. 257-291). Ediciones Cátedra.
- Segre, C. (1985). Tema/Motivo. En *Principios de análisis del texto literario* (pp. 339-366). Editorial Crítica.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), 231-247.
- Verón, E. (1985). El análisis del contrato de lectura. *Les Medias: Experiences*. https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/veron-analisis_del_contrato_de_lectura.pdf
- Verón, E. (1988). Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación. *Langage, discours et sociétés*, 4, 11-25. <https://comycult.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/verc3b3npresse-1.pdf>
- Verón, E. (1987). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Verón, E. (1999). Libros en la escuela. En *Esto no es un libro* (pp. 93-116). Gedisa.
- Verón, E. (2004). Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica. En *Fragmentos de un tejido* (pp. 171-191). Gedisa.

Cuadernillos de museos analizados

- Ciudades para el futuro: crear utopías. Actividades educativas (2021). Museo Kosice, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. https://kosice.com.ar/CiudadesParaElFuturo_ActividadesEducativas.pdf
- Educación (s/f). Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. <https://www.xulsolar.org.ar/educacion.html>
- Xul Solar: visiones y revelaciones. Propuestas para educadores (2005). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. <https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/04/XulSolar.pdf>
- Xul Solar. Retrospectiva. Dossier educativo (2015). Museo Municipal Dámaso Arce. Municipalidad de Olavarría.
- Xul Solar. Panactivista. Material Docente (2017). Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. https://www.bellasartes.gob.ar/media/uploads/paginas/materialXul_docente.pdf

Abstract: Based on an analysis of educational booklets produced by five Argentine museum institutions (Xul Solar Museum, Kosice Foundation, National Museum of Fine Arts—MNBA—, MALBA, and Dámaso Arce Museum), this study investigated how these materials contribute to the social construction of the artist within school contexts. The thematic categories proposed by Rabossi (2017) for the work of Xul Solar and the image typology of Augustowsky (2001) were applied, and the interpretation was articulated with contributions from speculative art theory (Schaeffer, 2012), the Vasari tradition (Schlosser, 1988), and the notion of verisimilitude (Metz, 1970). It was observed that the selection, prioritization, and treatment of the images functioned as enunciative devices which, together with the reiteration of biographical and formative motifs, constructed a representation of the artist characterized by exceptionality, symbolic encryption, and the fusion of life and work. Pedagogical implications are discussed, and recommendations for a more inclusive educational approach are proposed.

Keywords: educational booklets – museums – social realism – Xul Solar – institutional discourse

Resumo: Com base na análise de livretos educativos produzidos por cinco instituições museológicas argentinas (Museu Xul Solar, Fundação Kosice, Museu Nacional de Belas Artes—MNBA—, MALBA e Museu Dámaso Arce), este estudo investigou como esses materiais contribuem para a construção social do artista em contextos escolares. Foram aplicadas as categorias temáticas propostas por Rabossi (2017) para a obra de Xul Solar e a tipologia imagética de Augustowsky (2001), e a interpretação foi articulada com contribuições da teoria da arte especulativa (Schaeffer, 2012), da tradição Vasari (Schlosser, 1988) e da noção de verossimilhança (Metz, 1970). Observou-se que a seleção, a priorização e o tratamento das imagens funcionaram como dispositivos enunciativos que, juntamente com a reiteração de motivos biográficos e formativos, construíram uma representação do artista caracterizada pela excepcionalidade, pela criptografia simbólica e pela fusão entre vida e obra. São discutidas as implicações pedagógicas e propostas recomendações para uma abordagem educacional mais inclusiva.

Palavras chave: folhetos educativos - museus - verossimilhança social - Xul Solar - enunciado institucional

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Leandro Ibáñez. Licenciado en Artes, crítico, docente e investigador. Se desempeña en la Dirección General de Enseñanza Artística. Lleva adelante el proyecto Fotografía para la Inclusión en escuelas para adultos de la Ciudad de Buenos Aires, co-coordina el Grupo de Estudio y Experimentación Álbum de Familia: gramáticas visuales entre lo íntimo y éxtimo (IIEAC –UNA) Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.