

ARTÍCULO

Quiasma óptico: El lugar de las imágenes Prácticas de montaje y formas del *pensamiento visual* en Xul Solar y Batlle Planas

AGUSTÍN BUCARI | Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Argentina.

agustinbucari@gmail.com | ORCID: 0000-0002-9188-1215

Recepción: 26/12/23. Aceptación: 7/3/24. Publicación: 28/6/24.

| 1

Resumen

El artículo plantea los usos de las imágenes técnicas por parte de artistas, tanto en su dimensión pedagógica como en su rol ante la producción visual dentro de sus archivos. La circulación de las imágenes desde la cultura impresa, tanto libros como revistas, postales y otros tipos de materialidades gráficas, tienen una presencia sustancial en los ámbitos de producción de los artistas modernos. Por supuesto que no nos referimos por caso único al collage, sino, al lugar de las imágenes y sus modelos, en particular aquellas que se replican en el ámbito expandido de la cultura y las nuevas estéticas modernas —biocentrismo y Gesamtkunstwerk— sobre la conquista del misterio de la naturaleza (visible-invisible, interno-externo), como son las nuevas técnicas de visualización moderna (microscopio electrónico, rayos X, entre otros) y reproducción de imágenes (fotografía, fotograbado, etc.).

Frente a ello se presentan dos casos de artistas latinoamericanos, en los cuales las imágenes técnicas son puentes para converger prácticas artísticas y científicas, en proyectos integradores. Para ello el artículo se centrará en el análisis de las prácticas de montaje de los artistas Xul Solar y Juan Batlle Planas, y de forma satelital de algunas de sus obras. El estudio tiene por objetivo esbozar y contraponer las formas de *pensamiento visual no discursivo* de los dos artistas, analizar las procedencias de sus fuentes, la continuidad en las temáticas seleccionadas en algunos de los libros de sus bibliotecas personales, documentos y escritos, y así, finalmente, dar hipótesis generales de la matriz de dicho pensamiento en sus obras plásticas sentando las bases para un futuro análisis iconológico crítico comparado.

Palabras clave: montaje, arte y ciencia, iconología crítica

Optic chiasm: The place of images Assembly practices and forms of *visual thinking* in Xul Solar and Batlle Planas

Abstract

The Article discusses the uses of technical images by artists, both in their pedagogical dimension and in their role in visual production within their archives. The circulation of images from printed culture, both books and magazines, post-cards and other types of graphic materials, have a substantial presence in the production areas of modern artists. Of course we are not referring to collage as a single case, but rather to the place of images and their models, particularly those that are replicated in the expanded scope of culture and the new modern aesthetics —biocentrism and Gesamtkunstwerk— about the conquest of mystery of nature (visible-invisible, internal-external), such as the new modern visualization techniques (electron microscope, X-rays, among others) and image reproduction (photography, photogravure, etc.).

Against this, two cases of Latin American artists are presented, in which technical images are bridges to converge artistic and scientific practices, in integrative projects. To do this, the article will focus on the analysis of the assembly practices of the artists Xul Solar and Juan Batlle Planas, and on a satellite view of some of their works. The study aims to outline and contrast the forms of non-discursive visual thought of the two artists. Analyze the origins of his sources, the continuity in the themes selected in some of the books from his personal libraries, documents and writings, and thus, finally, give general hypotheses of the matrix of said thought in his plastic works, laying the foundations for a future critical comparative iconological analysis.

Keywords: Montage, Art and Science, Critical Iconology

INTRODUCCIÓN

Los estudios visuales y el lugar epistemológico de la imagen en la contemporaneidad cobran a habida cuenta, cada vez más relevancia. Los insumos visuales de la actual iconosfera se multiplican exponencialmente, y las prácticas de montaje —aquellas que buscan establecer relaciones, conexiones, continuidades y disrupciones entre campos de conocimiento— tienen una vigencia estimable en diversas áreas. Por nombrar algunas, tales como la historiografía del arte, la historia de las ciencias, la antropología visual, y no menos importante para este estudio, las investigaciones basadas en arte y las producciones estéticas contemporáneas que hacen de las imágenes y sus prácticas sus objetos de estudio.

Cuando referimos a insumos visuales hablamos ahora de las imágenes técnicas, pues casi parece indisociable que la imagen sea primero *visual*, luego *técnica* y, por último, comprendida en una ecología de circulación y reproducción muchas veces difíciles de precisar. Sin embargo, el uso de las imágenes técnicas, su performatividad por parte de los artistas de la primera mitad del siglo xx, acompañan el fenómeno del crecimiento exponencial de la producción de imágenes, bajo un signo de integración y conexión entre los campos disciplinares. La figura de *quiasma óptico* nos ubica en el fenómeno que comprende a las imágenes como unidades que entrecruzan espacios muchas veces opuestos o separados de producción de conocimiento, y constituyen en su acercamiento una metodología compleja. En términos generales puede resumirse como el conocimiento a través del montaje, o las reflexiones que describen a dicha práctica como un hecho distintivo del período analizado, por ejemplo, en palabras de Buchloh:

Desde finales de la primera década del siglo xx, y en paralelo al surgimiento de las técnicas de montaje en la literatura, el cine y las artes plásticas, numerosos autores desarrollaron una teoría del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kueshov y Sergei Tretiakov en la Unión Soviética, Bertold Brecht, Heartfield y Walter Benjamin en la Alemania de Weimar y algo más tarde Louis Aragon en Francia. (Buchloh, 2004, p. 91)

Para responder a la pregunta de los usos de las imágenes en la contemporaneidad, es de vital importancia el señalamiento de los artistas que, en una orientación de unidad, utilizaron la reconfiguración de las imágenes técnicas de la cultura como una *forma de pensamiento visual no discursivo* paralelo a la producción de sus obras y de sus enseñanzas.

Ahora, es claro que las metodologías que se han propuesto desde los estudios culturales y académicos no terminan de definir los objetos y aplicaciones de dicho enfoque, y, resulta muchas veces dificultoso explicitar aquello

que encuentra el límite entre la *palabra* y la *imagen*, o, en términos de Boehm, *del decir y el mostrar* (2006); cuestión elaborada una y otra vez por los productores de imágenes.

La visualización específica de los espacios de montaje, que de cierta forma han sido incluidos dentro de la divulgación académica como posters, u otros resúmenes visuales, en general se caracterizan por una impronta infográfica en sus resultados o en una clásica —ya a esta altura— panelización *warburgiana*. Debe comprenderse entonces en primera instancia, la dificultad presente en términos de formato para este tipo de estudios, que referenciamos como *iconológicos críticos* (Mitchell 2019). Nótese la cantidad de imágenes, la disposición entre las páginas, la multifocalidad de los recorridos y la difícil tarea del ejercicio de la percepción silenciosa, complejizada aun más en la propia exigencia del método, en la cual las imágenes y sus configuraciones se *expli-can-contraponen* con otras imágenes. Las imágenes técnicas, y sus usos, tienen una historia que va a la par de los cambios culturales y la construcción propia de un régimen escópico moderno, como ya han teorizado autores como Jay (2007), Crary (2008) y Mitchell (2019), y por supuesto con anterioridad la ciencia de la imagen (*bildwissenschaft*), en el sentido de señalar tanto la determinación social de lo visual como la visualidad de lo social.

En cuanto a la especificidad del campo técnico y científico, retomamos las ideas de Horst Bredekamp (2003, p. 418), referente de la mentada corriente alemana *Bildwissenschaft*, que comprende a la imagen técnica como forma visual significativa y como herramienta de conocimiento. De allí que las ilustraciones científicas no sean meras ejemplificaciones del discurso textual, sino que, en sí mismas, constituyen una matriz inmanente de *pensamiento visual no discursivo*. Por ello, la articulación del pensamiento visual técnico científico, la manera en la cual dispone sus muestras, divulga sus avances y visualiza sus resultados, son fundamentales a la hora de entender su potencia epistemológica: esto equivale también, a su performatividad en la cultura impresa.

Otto Pächt ([1977] 1993), otro autor recuperado por los estudios contemporáneos para el análisis de las imágenes como objetos de conocimiento, entiende la labor del investigador asociada al intelecto experimentador. El investigador es aquel que debe señalar el fenómeno artístico en su devenir, en la relación existente, tanto de la obra particular con el resto de la producción del artista, como del artista con las condiciones de conformación de la misma bajo los modelos electivos de la época: «Aparentemente no requiere otra fundamentación la idea de considerar como meta legítima de nuestra disciplina la reconstrucción de la óptica artística bajo la cual la obra maduró desde la primera idea hasta su completa concreción» (1993, p. 55). Por ello el abordaje comprende ahondar en la construcción histórica de la óptica del artista, teniendo en cuenta el uso de imágenes provenientes del campo cultural en general y, en específico del campo científico, planteando hipótesis productivas.

Cabe aquí señalar que los Paneles 1, 2, 3 y 4 (Anexo de imágenes) se nutren de las unidades visuales que *muestran* en algunos casos los montajes de los artistas. Debe por tanto considerarse la exigencia que propicia la metodología, que incurre en cierta recursividad al establecer montajes de montajes, o paneles de paneles. Los Paneles titulados como tales son producto del estudio aquí planteado, y no deben confundirse con las unidades que agrupan: documentos, obras o montajes de los artistas como se aclara en cada caso en los epígrafes.

El artículo no pretende ser ni una guía para establecer los límites de dicha metodología, aquella referida al montaje como conocimiento, ni dar cuenta de un estudio detenido de dichas prácticas en el ámbito contemporáneo; sí señalar un recorrido historiográfico en dos artistas argentinos de la primera mitad del Siglo xx. El arte tiene algo para *mostrar*: la reformulación de imaginarios que conecten, agrupen, cuestionen los parámetros de la *doxa*. Estas palabras valen tanto para el arte contemporáneo, como para el arte moderno; los lugares de encuentro —quiasma óptico— establecidos por las prácticas de montaje de imágenes técnicas constituyen el detrás de escena de la producción plástica y los imaginarios proyectados en utopías *integradoras* que aúnan arte, ciencia y tecnología, hipótesis que el artículo intentará sostener.

En este sentido, para las discusiones sobre arte y ciencia, las imágenes y metáforas biológicas han sido, según Botar retomando a O'Doherty, dominantes tanto para los modernos alemanes como para el movimiento surrealista. «El movimiento surrealista es la apoteosis final de lo orgánico. Y la forma biomórfica que donó al arte ha sido perdurable» (O'Doherty, 1978, en Botar, 1998, p. 3). El autor plantea el contacto con las imágenes microscópicas y con las teorías naturales del siglo xix desde la formación de los artistas en los colegios, pero además, agrega los libros de divulgación científica, concluyendo que: «se indica una examinación de los diarios y bibliotecas de los artistas desde este punto de vista» (Botar, 1998, p. 3)¹. Cabría agregar aquí, empero, los montajes de los artistas, puesto que su contacto con este tipo de imágenes, su selección y puesta en clave gnoseológica son un *modus operandi* común. A los libros de divulgación científica, y claro está, de divulgación pictórica o de historia del arte, se les suman las prácticas de montaje de imágenes técnicas.

Además de la metáfora biológica encontramos otros paradigmas cristalizados en imágenes-modelo de la modernidad que aparecen y reaparecen en la diáspora de los archivos de los artistas latinoamericanos, tanto en su forma impresa (documentos, carpetas de recortes), como en su forma editorial (bibliotecas). Pueden sintetizarse en la conquista de lo invisible, donde la técnica permite nuevas visualidades de lo oculto, y que pasan además a ser temáticas propias en sus obras. Podemos nombrar algunas categorías extraídas del estudio doctoral, como la imagen radiográfica, la imagen microscópica, los modelos vibratorios, el *pathos* del vuelo y el ascenso romántico; por su descripción

la ampliación de insectos, mejoras técnicas para la conquista del aire, los cristales, las medusas, entre otros².

Como artistas modernos autodidactas, Xul Solar y Batlle Planas se inscriben como investigadores de la cultura. Aquí se analizarán algunas de esas prácticas montaje que tienen vigencia en la actualidad, pero que aún más rodearon las obras únicas de esos artistas en una *forma de pensamiento* que ha sido dejada de lado en los estudios recientes.

| 6

ANTECEDENTES EN LA PEDAGOGÍA DE ARTE MODERNO Y EL COLECCIONISMO DE IMÁGENES, DEL ARCHIVO A LA PUBLICACIÓN IMPRESA (PANEL 1)

Como ya hemos marcado, los antecedentes de estas prácticas de montaje, que tienen como referente máximo a Aby Warburg y su proyecto de Atlas Mnemosyne (Ohrt y Heil 2020), también a Walter Benjamin, Carl Einstein y lo que posteriormente se llamó el paradigma de Archivo (Guasch 2010); se agregan a este corpus además los artistas plásticos modernos. Muchos de ellos, como marca Uwe Fleckner, dieron cuenta de un pensamiento por montaje, cercano a protodiseñadores visuales agrupando en libros y publicaciones ensayos visuales (Fleckner 2022, p. 103).

Por tomar algunos ejemplos que han sido descritos *in extenso* en Bucari (2023), encontramos en este sentido la utilización de la imagen técnica y científica en Kandinsky, Klee y Moholy-Nagy; cada uno estableciendo una propuesta epistemológica de la imagen en su dimensión formativa y pedagógica. En Kandinsky, si en el *Almanaque del jinete Azul* (Kandinsky & Marc 1914) y en *De lo espiritual en el arte* (Kandinsky, 1912), las especulaciones se acercan a la presencia de imágenes arcaicas, y de la importancia de las nuevas tendencias de interior, espirituales, como la teosofía, ya en 1926, *Punto y línea Sobre Plano*, responde a las bases de una *ciencia artística* (Kandinsky, [1926] 2003, p. 13). La confrontación de imágenes y el aunamiento de reproducciones de distinto contexto expresan la dirección de aproximar en un mismo corpus gráfico espacios reflexivos y argumentaciones enteramente visuales; en consonancia con la pretensión de renovar el arte frente a la tradición académica y dar lugar a *la obra de arte total (Gesamtkunstwerck)*.

En el caso de Klee el contacto con las imágenes técnicas se da en la esfera privada y no las incluye en sus publicaciones, como los *Cuadernos Pedagógicos* (Klee, 1925), sí en cambio los modelos gráficos dan cuenta del traspasamiento de conceptos y modelos mecánicos, técnicos y sobre todo, vitales a sus enseñanzas y su obras. El modelo pedagógico, nombrado por Eggelhöfer, se sintetiza en el *diseño vivo* (Eggelhöfer, 2012). La incorporación de la fotografía, de los grabados y de las propias obras en los libros de los artistas nos pone ante el hecho de que ellos mismos, en palabras de Klee, son seleccionadores, tanto de sus propias producciones en calidad de archivistas, como de otras manifestaciones visuales

de valor de la esfera cultural que se agregan a sus escritos teóricos. Un claro ejemplo son las carpetas de imágenes (Fig. 1.3) que Klee poseía, además de sus montajes de objetos naturales³ (Fig. 1.4)

Moholy-Nagy, en cambio tanto en su producción como en su pedagogía profesora el enfoque de la unión entre arte y técnica, subraya la figura del impresor: «El trabajo de impresor forma parte de los cimientos sobre los cuales se estructura el mundo nuevo» (2005, p. 94), de allí la importancia del editor como articulador entre la imagen y el texto. De este modo las imágenes de la cultura y de las revistas⁴ deben cumplir el rol de formar al nuevo *especialista integrador*: «Yo mismo coleccioné cientos de ellas durante años, antes de la redacción de mi libro *Pintura, Fotografía, Cine*» (Moholy-Nagy, 2005, p. 155, Fig. 1.5).

Está claro que estas prácticas de montaje y usos de las imágenes técnicas por parte de los artistas modernos cumplen un rol fundamental al momento de la enseñanza, en los tres casos mencionados (Kandinsky, Klee y Moholy-Nagy) se privilegia a la imagen tanto en el ámbito pedagógico (público) como en sus talleres personales (privado). Como describe Weissbach al estudiar los seminarios de Kandinsky, en el período de Dessau utilizó una colección de fotografías que hoy se encuentra en el centro Pompidou. Las imágenes eran utilizadas para establecer continuidades y relaciones entre arte, ciencia, técnica y naturaleza (Weissbach, 2014, p. 144), (Fig. 1.1).

Las prácticas de montaje, el contacto y el uso de dichas imágenes es un modo de hacer constitutivo de los artistas modernos. Este hecho se replica una y otra vez en aquellos actores de la cultura que centraron su atención en la producción de imágenes y en los nuevos desafíos que la sociedad demandaba, tanto para el diseño —como Obrist (Fig. 1.6)—, como para la reformulación del arte académico. Si se observan por ejemplo las imágenes de Kandinsky, el fondo panelizado es una constante, tanto en su estudio (Fig. 1.2), como en sus clases (Fig. 1.1), el telón fragmentario compromete el espacio arquitectónico de forma que se intuye el soporte de su pensamiento teórico; cada una de estas imágenes tienen sin duda una importancia a determinar tanto para su teoría como para sus obras plásticas.

XUL SOLAR (1887-1963) PRÁCTICAS DE MONTAJE (PANEL 2 Y 3)

En Xul Solar, al igual que en Batlle Planas, hay que distinguir entre los procedimientos plásticos de montajes que componen obras (Panel 3 y 5), de las prácticas de coleccionismo, desmontaje y remontaje de las imágenes técnicas que conforman sus archivos (Panel 2 y 4). En general estas dos esferas están claramente separadas desde lo privado (el espacio del archivo), y lo público (sus obras, escritos y publicaciones gráficas). Sin embargo, hay una ecología de las imágenes que conecta estas dos esferas, de forma que una imagen única como *Ña Diáfana* (1923) (Fig. 3.3) es reproducida para un catálogo en Italia,

para una postal en Argentina (Fig. 2.2), y coleccionada y montada por Xul Solar luego en un cuaderno de recortes (Fig. 2.3). Esta ecología propia de las imágenes corre en dos sentidos a través del movimiento de lo público a lo privado, y de lo privado a lo público por medio de la cultura gráfica. Xul Solar no utiliza las reproducciones como insumos materiales para sus obras, no genera *collages* de dichas imágenes, sino que reagrupa en cuadernos o en carpetas nuevos montajes y reconfiguraciones que constituyen una forma específica de *pensamiento visual* y una práctica frente a las imágenes técnicas (Panel 2).

| 8

Del caso específico de las obras, este procedimiento de cortar y pegar y luego generar una nueva composición, se asocia como se ha insistido, en formulaciones visuales que privilegian los grupos de objetos, en los cuales el fondo es simple y comprende un espacio de encuentro. Los objetos «flotan» sobre esa *tabula rasa*, configurando una diagramación de lámina (Fig. 3.1). No es de extrañar que este tipo de composición sea utilizada por el artista argentino en numerosas obras, de las cuales se destacan las series *Estilos*, *Decoras* y *Objetos*. Este desarrollo de los objetos comprendidos dentro del ámbito del diseño, y en especial de la decoración para el caso de Xul Solar, recorren toda la escala de factura humana. *La obra de arte total*, no sólo se comprende con la voluntad de abarcar todas las escalas, sino también de integrar todos los tiempos; de allí el interés por la historia del arte, el primitivismo, para el pasado y la proyección utopista hacia el futuro.

El artista atraviesa las dimensiones de factura con pequeños objetos decorativos, vasos, vasijas, y concluye con fachadas y visiones aéreas. Esta utilización de ampliación de escala vale también para los ejemplos de la imagen embriológica, *Gestación de Jesús* y *Gestación*, (Fig. 3.4 y 3.6).

Lo importante de dichas obras, que en su análisis iconológico crítico comprendieron relaciones con el biocentrismo vitalmístico (Bucari, 2023), se manifiesta tanto en la operatoria del cortar y el pegar, como en el montaje dentro del proceso productivo del artista. En muchos casos, por no decir todos, las obras del período europeo (1912-1924) vuelven a montarse en un paspartú, con lo cual son tratadas como unidades para una nueva composición; llegado el caso hasta pueden convivir con otras obras al lado e incorporarse el espacio del marco en una diáspora centrífuga. Por otro lado, y más elocuente de esta práctica, es la separación de grupos y unidades de objetos, en nuevas taxonomías por medio del recorte (Fig. 3.2). Xul Solar corta y separa de los soportes originales las unidades, en este caso vasijas, dejando algunos objetos individuales, y otros grupos; el corte-selección puede agrupar más de un objeto para componer luego otro espacio. En el Archivo Documental de la Fundación Pan Klub (AD-FPK) están tanto los montajes encamisados y presentados como obras, como aquellos restos y agrupamientos sin el fondo; lo que determina una conexión con las prácticas de montaje de sus cuadernos y con su producción plástica visible en las retículas ortogonales (Fig. 3.2 y Fig. 2.1).

El primer antecedente de montaje de unidades en cuadernos de recorte data previo a su viaje a Europa de 1912, según Abós (2017), y como lo confirman los cuadernos analizados en el estudio antecedente (Bucari, 2023), los cuadernos: *Cuaderno San Martín «55»*, datado en la tapa (1906). Y el *Cuaderno «48»*, (1906) (Fig. 2.1). Luego se identifican cronológicamente los cuadernos 25 y 38, el primero de 1926 y el segundo fechado en el año 1936, en este período Xul Solar decide utilizar un formato más amplio para construir su espacio de pensamiento, las carpetas de recortes en el período argentino.

En el viaje a Europa no se constatan montajes de esta naturaleza, o por lo menos hasta el momento no ha aparecido ningún documento que lo verifique. Sí, en cambio, sabemos del contacto con los libros e imágenes que venimos describiendo. Una muestra de ello son las entradas del cuaderno Ca. 1 (Xul Solar, 1920), que habla de «*ibro é reprodus*» o «*libro dexscuela*», haciendo alusión al libro de imágenes.

Las carpetas de recortes trabajadas en la tesis de la Lic. Frigerio se registraron en busca de imágenes técnicas y científicas en AD-FPK, se registraron 13 de un total de 36. Sabemos que las carpetas están datadas en la década de los años cuarenta; otras no tienen fechas, pero se presume que fueron realizadas en esa década. Destacamos algunas imágenes en los montajes como ejemplos de la presencia de las imágenes técnicas, tanto como la manipulación y el uso de las fuentes, como el caso de la revista *Velhagen & Klasings Monatshefte* (Frigerio, 2006, p. 21), y el caso de la revista *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* (2006, p. 24).

De los insumos de las carpetas, Frigerio describe las fuentes: «*Nacionales: Alianza, Antinazi, Crítica, Cabildo, El Federal, El Mundo, El Pampero, La Época, La Nación, La Prensa, La Razón, La Vanguardia, Voz del Plata; internacionales: Il Corrieri, Life, Newsweek, The New York Times, The Nation, Time*» (2006, p. 15). También agrega más adelante, sobre su metodología:

Entre otras cosas que pertenecieron a Xul Solar, allí nos encontramos con restos de revistas, periódicos, libros, catálogos, etc., de los que el artista extraía la información para elaborar sus carpetas. Además, también hay una cantidad considerable de recortes sueltos, sobre diferentes temas y varios referentes al arte pegados en hojas del mismo tipo y tamaño que las empleadas en las carpetas. Ya en estos recortes sueltos hay anotaciones que consisten en fechas, nombres, lugares, etc. (Frigerio, 2006, p. 20)

La metodología de Xul Solar llevada a cabo en las prácticas de montaje en las carpetas nos acerca al despliegue de su *pensamiento visual no discursivo*, aquel que se presenta de forma silenciosa, y compone y recompone la información visual de la cultura. En primer lugar, las carpetas en su mayoría

también incluyen texto (Fig. 2.7), salvo aquellas que se refieren exclusivamente al arte y al antecedente de los cuadernos de montaje, de los que algunos mantienen la referencia de la caja de la ilustración. Xul Solar no separa las imágenes para utilizarlas de forma aleatoria, como sería, por ejemplo, en el caso de un montaje de Schwitters, o de Moholy-Nagy, sino que más bien mantiene la información, la completa: es, a ciencia cierta, una construcción gnoseológica, con modificaciones y recomposiciones —liminar entre la enciclopedia y el archivo—⁵. Por otro lado, los documentos descritos, evidencian el proceso de recorte, selección, armado de página y posterior impostación en las carpetas. Como se observa en las imágenes de su estudio, y ya ha mencionado Gil, (Gil, 2017), la biblioteca domina la escena (Fig. 2.9), pero es liminar como hemos dicho con el archivo; las imágenes propias y las reproducciones en menor medida están en el espacio de producción en el fondo de la escena junto con la pizarra (en consonancia con la estrategia expositiva de Rudolf Steiner, Fig. 2.10).

| 10

El montaje es propio del *pensamiento visual no discursivo* en Xul Solar, dinámica que comparte además con las manifestaciones de la cultura impresa de la prensa, propone un espacio en el cual las imágenes funcionan como puentes entre distintos campos, como el arte, la ciencia o la técnica. Escribe, en este sentido, dictado por la voz interna del ángel TAR OEA los designios de su obra: «Créate a ti mismo y serás divino, Créate a ti mismo continuamente. Tu obra es arraigar, juntar, relacionar, cosas diferentes y distantes en un gran ser. Esto es posible en el cielo. Vivirás lo suficiente para concluir la obra (Visión 21, 5), 1925» (Artundo, en Xul Solar, 2012, p. 124).

De aquí la importancia supina de las imágenes de la cultura científica (Fig. 2.6 y 2.4), técnica (Fig. 2.8 y 2.5) y artística (Fig. 2.6) para la obra de Xul Solar y sus correspondientes análisis iconológicos. Estaríamos siendo mal interpretados si se pensase que esta relación entre las referencias y las obras es simplemente causal, puesto que una imagen técnica puede ser separada del flujo de los medios gráficos porque actualiza las obras ya realizadas. Podemos nombrar tres ejemplos emblemáticos de estas tensiones entre los montajes y las obras: las conquistas técnicas del aire para *Vuelvilla* (1936) (Fig. 3.5 y 2.8), la imagen embriológica y la reconfiguración de la iconografía cristiana de la anunciación (Fig. 3.4 y 3.6), la importancia de las ciencias biológicas tanto para *La verde ciencia* (Fig. 3.7 y 2.4) y por último la imagen radiográfica y anatómica para *Ña Diáfana* (1923) (Fig. 3.3 y 2.7)⁶.

Juntar y aunar, en sus palabras, más que fragmentar y desgarrar como sería la posición dadaísta, una definición que bien le cabe a sus obras plásticas: la de unir cosas distantes en un gran ser. Esta orientación hacia la unidad es un fenómeno de igual relevancia en las obras de Batlle Planas.

BATLLE PLANAS (1911-1966), MONTAJE Y SURREALISMO, EL CASO DE LOS CUADERNOS DE MONTAJE (PANEL 4 Y 5)

Como se ha argumentado, las lecturas historiográficas posicionan a Batlle Planas como adscrito al surrealismo argentino, como menciona Francone (2006 y 2023). En el año 2023 se realizó la exposición Una ola de sueños: experiencias del surrealismo en Argentina dentro de la Biblioteca Nacional, curada por Mauro Haddad, en la misma línea señalada. Los documentos reunidos en la muestra, como el acompañamiento de los libros y documentos de los artistas llevan a confirmar la lectura de Batlle Planas como artista surrealista.

| 11

El movimiento surrealista internacional, y su incorporación dentro de los círculos intelectuales argentinos después de 1924 da un contexto acorde para el análisis sincrónico de algunas de las obras de Batlle Planas, quien se mantenía actualizado mediante la compra regular de libros, y además por sus contactos, entre los que se destacaban intelectuales del incipiente psicoanálisis argentino.

Un nexa a destacar, en este sentido, es la figura de Roger Caillois, primero por su estadía en Argentina al momento de los montajes de los artistas latinoamericanos, y segundo por su propia sensibilidad a las imágenes técnicas y científicas, explícita en su obra teórica y en su posicionamiento frente a los dogmas surrealistas. La ruptura entre Breton y Caillois en el año 1934, marca un tipo de deriva propia del movimiento surrealista, de corte metodológico, que se inicia a partir del análisis del fenómeno de las «legumbres saltarinas». Como describe Vodanic (Vodanic s/f), uno (Caillois, el pensador de las ciencias diagonales) quería abrirlas para ver el interior, y Bretón, en cambio, mantener el misterio, ya que el gesto de abrirlas eliminaría el enigma. Esta ruptura, frente al nuevo objeto, da cuenta de un acercamiento a las imágenes técnicas y de una superposición de las ciencias y las artes a partir de una metodología que esbozó, en palabras de Caillois, como *Ciencias Diagonales*. Este hecho habilita una vía de estudio para un surrealismo de rasgos científicos o con ciertas pretensiones de construcción de saberes frente a lo bello natural, y la imagen técnica: un *surrealismo humanista*, para Batlle Planas el término es usado ya en los primeros análisis críticos de su obra (García Martínez, 1962).

Como expresa el texto: *Nuevo Alegato a las Ciencias Diagonales*, publicado en español luego de su muerte por la editorial Sur en 1980, aboga por el intercambio generoso entre las ciencias humanas y las ciencias naturales. Continúa con la analogía entre el cristal y la materia viva (Caillois, [1970] 1980, p. 55), tópico estrictamente biocéntrico. En el mismo sentido el apartado «Formas naturales», cita el concepto de *maravilloso natural* y los clichés en «los álbumes de microfotografías que vulgarizan corrientemente hoy las maravillas del mundo invisible» (Caillois, 1980, p. 180). Siguiendo las palabras de Cirlot, el arte moderno y el surrealismo en especial, se posiciona frente al objeto natural como una estimación de los isomorfismos psicológicos y las relaciones ocultas en el «interés preferente por las zonas intermedias de la Naturaleza» (Cirlot, 1955, p. 32).

Por otro lado, como hemos dicho, Caillois estuvo en la Argentina durante un período largo de tiempo a raíz del estallido de la Segunda Guerra Mundial, y en palabras de Silvia Batlle (Batlle, 2023), Juan Batlle Planas era lector de sus producciones y pudo llegar a conocerlo. Sabemos que el escritor francés merodeaba los círculos intelectuales argentinos alrededor de Silvina Ocampo y que se proclamaba el descubridor de Borges para la literatura francesa. Por lo que la relación, como corre para Xul Solar y Batlle Planas, no es solo operativa o estilística, sino que ocuparon el mismo espacio-tiempo de forma significativa. La prueba de las afinidades electivas es un hecho que se presenta en este artículo, la confirmación de algún encuentro queda por confirmarse.

| 12

No es de sorprender que las primeras obras de Batlle Planas, que estudió grabado junto a Planas Casas, su tío —de allí su minuciosa disciplina dibujística— hayan sido tituladas como *collages*, cercano por ejemplo a los *collages* de Max Ernst (2018) en *Historia natural*⁷ (en los cuadernos hay dos retratos de Max Ernst, y la ilustración para el manifiesto surrealista del año 1929). Los *collages*, que en definitiva describen el procedimiento plástico, fueron nombrados por el artista argentino (aunque nunca llegó a nacionalizarse), estrictamente como *Montajes* y no como *collages* (Fig. 5.1 al 5.5). Este hecho es relevante porque hay una continuidad material entre las obras y la operatoria: el uso de imágenes de prensa gráfica, revistas y libros (Panel 4), coinciden con las experimentaciones técnicas que aúnan texto e imagen y recuperan ilustraciones, grabados de la cultura impresa en sus producciones (Panel 5), y no como otras investigaciones que lo asocian al montaje cinematográfico.

El primer antecedente del uso de las imágenes técnicas por parte de Juan Batlle Planas es en el año 1937,⁸ confirmado por su hija Silvia y por la bibliografía de los catálogos (Batlle, 2023). Hay desde el punto de vista de la técnica y la composición dos tipos de obras de montajes que incorporan materialidades gráficas: aquellas que intentan ocultar el procedimiento y establecer una continuidad entre los fragmentos (Fig. 5.6) y, aquellas de la primera etapa que se constituyen desde el muestrario como *Lo que nos dice la ciencia de la Luna* (1937) (Fig. 5.2). Esto quiere decir, que se componen sobre un fondo simple, en forma de *tableaux* o lámina (Bredenkamp, 2015), figuras que comparten un mismo espacio propio de los catálogos y de las enciclopedias (Fig. 5.5).

Los estudios de Pedro Azara, y de la muestra Juan Batlle Planas: *El Gabinete Surrealista* (2018), dan cuenta de análisis pertinentes en las dos vías de composiciones de montaje, y referencia para la estética interior de la tecnología, los grabados de Poyet (Fig. 4.6) (Azara, 2018). Los usos y relaciones con la imagen radiográfica en específico son tratadas por Wellen (2009) al igual que se ha elaborado la categoría de imagen radiográfica para la obra de Xul Solar (Bucari, 2023); por supuesto es el ejemplo más claro del uso de la imagen técnica como articulador conceptual en la obra de Juan Batlle Planas del período, (Fig. 5.7).

La construcción histórica de la práctica de montaje se presume que es anterior a la elaboración de la serie *Montajes*, en una técnica de miniaturista cirujano —hay que decir que Batlle Planas quiso tardíamente estudiar medicina—, esto se deduce primero de su destreza técnica que ya se ha situado por la praxis de grabador, y por el otro, la repetición meridional de los cortes regulares (Fig. 4.1). Este hecho fue esclarecido por Silvia Batlle (Batlle, 2023), que recuerda en primera instancia el momento en el que sucedía el recorte y luego el montaje de imágenes; los ejecutaba los fines de semana por fuera de su estudio, en la casa familiar. En sus palabras, su padre construyó un instrumento específico compuesto por dos planchuelas de mecano ajustables que mantenían rígida la hoja de Guillette para recortar las reproducciones. Esta maestría quirúrgica en las unidades es visible en aquellas imágenes que tienen un marco ortogonal, da cuenta de su dominio técnico que repite en todos los casos al igual que sucede en las figuras irregulares (Fig. 4.9).

| 13

Los cuadernos han sido clasificados y su inventariado está aún en proceso, pero hasta el momento dentro del Archivo de Silvia Batlle se encuentran diez ejemplares, algunos están disponibles en la página web⁹ del artista, que su hija ha construido con la misma meticulosidad de su padre; cuestión que ha facilitado el registro posterior en el archivo y, por su puesto la escritura de este artículo. Los cuadernos presentan un mismo tamaño, hay de distintos tipos de anillados, otros engrampados. En una vista general de las tapas, la mayoría son intervenidas con algún título, *Ciudad de Dios*, *Tesoros de la biblioteca*, *Vida de Rance*, otro son modificados solamente con una imagen de portada, que recubren en los dos casos cuadernos Sol de Mayo, uno con una imagen de una Galaxia, y otro con un grabado que pareciese ser una reproducción de la *Divina Comedia*, de la mano de Doré; por último un cuaderno con la imagen de Jesús pantocrátor, según Silvia Batlle en relación a manifestaciones de arte catalán. Con respecto a la datación, por el testimonio de su hija Silvia, se confirma que son de mitad de la década del 40 hasta finales de los 50; aunque la práctica de montaje y coleccionismo de imágenes es anterior por el hecho de que se replican las fuentes, por ejemplo, en el caso de los grabados de Poyet (Fig. 4.5).

De las fuentes gráficas, no han sido relevadas desde el archivo, sí otras como por ejemplo los diarios *La Prensa*, *La Nación* y *La Gaceta de Tucumán*, por parte de Silvia Batlle. Esto se confirma, a su vez, por coincidencia entre Xul Solar y Batlle Planas, puesto que hay imágenes que se replican entre uno y otros montajes (Fig. 2.5 y Fig. 4.1; Fig. 2.6 y 4.3).

El relevamiento de los cuadernos, en busca de imágenes de la naturaleza estetizada por las técnicas de reproducción a una *visualidad de lo invisible*, dio como resultado una confirmación de las afinidades electivas entre Xul Solar y Batlle Planas como particularidades de expresión del *pensamiento visual no discursivo*.

Si tomamos a Xul Solar como antecedente, en los primeros cuadernos, la imagen es protagonista de los montajes, el texto es reducido (Fig. 2.1 al 2.3), en las carpetas, más cerca de un espacio intermedio entre el paradigma bibliotecario y archivístico, el texto es protagonista en muchos casos (Fig. 2.4 y 2.7). En Batlle Planas las imágenes siempre dominan el *espacio de pensamiento*, solo en dos casos hay una información textual específica. Esta proporción cuantitativa, se replica, también por la materialidad y la disposición de los elementos, en la serie *Montajes*, como por ejemplo el caso de: *Una de las cien habitaciones...* (1937), (Fig. 5.1), *Pilulines orientales* (1937) (Fig. 5.5), *S/T* (Fig. 5.4).

| 14

Dentro de las disposiciones formales es jerárquica la composición de catálogo ya mencionada, se suma en sus obras aquella que dispone las imágenes bajo la estructuración de la división del plano bidimensional con lápiz (Fig. 5.3). Es en este sentido más similar a la estratificación constructiva de la planificación de Torres García¹⁰ construida a partir de una división expandida por los centros —similar a Mondrian—, o en forma de molinos. Estos contenedores de multiplicidades, que organizan elementos en un plano se encuentran también en las modelizaciones gráficas tipográficas (Fig. 5.3), en los cajones tipográficos, no solo ubicados en la historia de la organización museográfica y de gabinetes de curiosidades, sino en la historia de los medios y de la impresión —propia del grabado—. Esto puede sintetizarse en una imagen dos veces seleccionada por Batlle Planas, en dos tamaños distintos y en dos cuadernos, del grabado *La muerte y los impresores* (Fig. 4.12).

La figura del esqueleto se actualiza por la imagen técnica, en su dimensión radiográfica-anatómica —mirada del interior de los cuerpos—, cuestión que elabora el artista en 1936 con sus series *Radiografías Paranoicas* y *Montajes* (Fig. 5.4), varía también en su obra en la cual hay una partida de ajedrez con la muerte elevada en el aire (Fig. 5.6). La figuración de la muerte, como parte del ciclo vital y las imágenes referidas a la vida y a lo biológico se interpretan en la clave biocéntrica de forma iconográfica, como se ha desarrollado para Xul Solar en la obra *Entierro* (1914). Asimismo, la imagen embriológica y la visualidad interna del marco circular, presente en la obra de *Una las cien habitaciones...* (1937) (Fig. 5.1) se repite en Xul Solar para las obras *Gestación* (1954) (Fig. 3.4 y 3.6) y para el reencuadre circular (Fig. 3.1). La ciencia es tematizada en sus montajes como en las titulaciones, en Batlle hay dos glosas que usan la palabra ciencia (Fig. 5.2 y Fig. 5.5) además de la obra *La ciencia* (1951) (Fig. 5.10), en Xul Solar se destaca en este sentido *La verde ciencia* (1923) (Fig. 3.7).

Dentro de los cuadernos están montadas varias imágenes que se comprenden en esta visualidad técnica de lo interno, y de las ampliaciones ópticas, con antecedentes en el carácter de espectáculo científico (Bruno-Garcen, 2023). En este caso la ilustración muestra la descomposición del agua, y las ondas, pero está claramente en consonancia con las imágenes siguientes del cuaderno que muestran preparados sobre un Petri (Fig. 4.4). Al ver la totalidad

Los grabados técnicos al estilo de Poyet, que fueron ya relacionados con la obra de los ejecutados viendo el horizonte por Pedro Azara, da cuenta de los intereses de Batlle Planas por los grabados sobre aparatos técnicos, que transversalmente pueblan las páginas de sus cuadernos de montajes (Fig. 4.6 y Fig. 4.10) y sus obras (Fig. 5.4). Recordemos además que esta sensibilidad es originaria y práctica, puesto que trabajó como matricero y además comenzó siendo grabador, reproductor de imágenes, en el taller de Planas-Casas.

La forma de disposición de los elementos de las unidades gráficas en el plano por panelización tiene, tanto en Batlle Planas como en Xul Solar, una dominancia del *espacio de pensamiento* del Códex, lo que nuevamente los acerca al dispositivo editorial. Esto implica la lectura de la división entre página y página, en otras palabras: genera pares entre las páginas y continuidades-disrupciones entre las unidades incluidas en las hojas: como por ejemplo en los gestos y posiciones de obras y fotografías, en el caso de las dos madres (Fig. 4.7). Está claro que hay una selección del material, luego una disposición espacial relacional entre las mismas, en una propuesta de afinidades enigmáticas entre las fotografías, que por momentos puede explicarse por un contenido o técnica, o por analogías visuales, también una recursividad técnica o metaimágenes, como una fotografía sobre *la fotografía* que a la vez muestra una panelización en el objeto de la cámara como soporte (Fig. 4.11).

Los cuadernos parten de un trabajo de coleccionismo y una afectación por las imágenes de la cultura, originarias para Batlle Planas desde las primeras exposiciones bajo el título Montajes, las visualidades de la técnica se observan en las imágenes microscópicas (Fig. 4.2), en el interior de los cuerpos anatómicos (Fig. 4.9 y 5.4), en las galaxias, en las imágenes que profesan los avances tecnológicos como la conquista del cielo de forma utópica (Fig. 4.6 y 4.12), en lo que se describió como el *pathos del vuelo y el ascenso romántico*: globos, zepelines, personajes voladores, etc. (Bucari, 2023). Referidos a la biología pueden citarse varias (Fig. 4.2 y 4.4), también a personalidades del arte, como el caso de Klee, que aparece junto con otros muchos artistas en los cuadernos (Picasso, Max Ernst, Miró, Baudelaire, Poe, Artaud, Rimbaud, etc.). Monta la obra *Alrededor del pez* (1926) (Fig. 4.8), una reproducción asociada a las cadenas de representación con una fuerte impronta biorromántica, y emparentada a la ilustración científica, presente también en el panel de Batlle Planas de su estudio (Fig. 4.13a).

En cuanto a la recuperación de las imágenes del pasado en los archivos, propias también de las notas históricas y de interés general, y de la historia del arte, nos encontramos con un hallazgo significativo en la presencia de imágenes que recuperan las iconografías medievales, la magia, la alquimia y el cristianismo, con dominancia de la figura de la cruz y de Cristo, sustancial además para la comparación con Xul Solar. La imagen de Jesús con el compás (Fig. 4.10), midiendo una esfera, que en términos de forma se acerca también a las imágenes técnicas especulares, tanto al microscopio, como a proyecciones,

se ubica en el archivo de Batlle Planas al igual que Jesús Pantocrátor, en la tapa del cuaderno. Como se ha comprobado en Xul Solar, el valor del dibujo técnico es determinante de las estrategias arquitectónicas y del lugar del *disegno* como articulador entre las imágenes técnicas y la obra del artista, así como en su valor para el proyecto de obra de arte total (Bucari, 2023), en Batlle Planas este hecho también se confirma. Tanto en su interés por la arquitectura, como en el diseño de sus propios muebles y las intervenciones en joyería, encontramos en el dibujo una reconfiguración de las matrices presentes en algunas imágenes y *collages*; este tipo de supervivencia en la figura del dibujante-arquitecto diseñador del mundo es recuperada por la modernidad en la figura del *Jesús pantocrátor*. Esta imagen está presente en los cuadernos de Batlle Planas (Fig. 4.10) y se vincula con la visión cenital del arquitecto y el dibujante técnico; tema presente por ejemplo a la obra *El Arquitecto* (Fig. 5.9).

| 16

BATLLE PLANAS, EL USO PEDAGÓGICO DE LAS IMÁGENES Y EL CARÁCTER INTEGRADOR DE LA PSICOLOGÍA DE LA FORMA

Frente al valor epistemológico adjudicado a las imágenes, que se ha recalcado en las vanguardias modernas, así como también en las estrategias que utilizaron el montaje como metodología para las disciplinas, tales como la *Bilderwissenschaft*, cumplen un lugar mucho más evidente para el estudio autodidacta de los artistas (Panel 1). Tanto Xul Solar, como Batlle Planas (Álvarez & Pedroni, 2017) y Moholy-Nagy, por ejemplo, estudiaron a partir de imágenes, una práctica por demás conocida, más allá de la copia de los maestros. Del mismo modo esta información visual, de valor para las investigaciones, se encuentra en los montajes y colecciones de los artistas y, como es de esperarse, en sus clases (Fig. 1.1).

En el caso de Xul Solar es difícil precisar el uso de las imágenes para sus clases, que hasta donde se tiene registro eran de astrología, se supone que, en las visitas de otros artistas, como por ejemplo podría ser Batlle Planas, tanto la biblioteca, como sus montajes y sus obras, cumplían un factor decisivo en ese intercambio. Batlle Planas, no obstante, sí practicó la docencia desde sus talleres, muchas de sus clases están organizadas en cuadernos como menciona Francone (2006, p. 43).

El lugar de las imágenes, por detrás de la producción de los artistas, el telón fragmentario que cubre las paredes de los estudios, se lleva de alguna u otra manera al espacio pedagógico. Como el caso de Kandinsky, desde su estudio (Fig. 1.1) a la Bauhaus (Fig. 1.2), y en Batlle Planas perviven registros de esa panelización en las paredes de su estudio, el mismo espacio de sus clases. Hecho que la misma hija de Batlle describe (Batlle, 2023), en su casa como en su estudio, una disposición de libros abiertos. Hay que destacar que no lo recuerda leyendo, sí lo recuerda como un lector fragmentario, lo que demuestra el rasgo jerárquico de las imágenes impresas por sobre el texto. Cuestión que se confirma, además,

de forma cuantitativa en su biblioteca, los libros que contienen imágenes y que hacen de ella su objeto estudio, como enciclopedias de arte, fascículos de pintores, entre otros, son superiores a los libros exclusivamente textuales.

Si observamos en detalle, los fragmentos de las fotografías que retratan a Batlle Planas, en los tres casos las imágenes colman el fondo con mayor o menor intensidad (Fig. 13a, b y c). La fotografía más relevante 13a se incluye en la nota de Pizarnik y Azcona para la Revista *El Hogar*, «Batlle Planas o la Libertad en el arte» (Fig. 4.13a). Cuando las autoras describen el estudio, se glosa: «...por el despliegue de las fantasmagorías que cubren las paredes. Batlle Planas es un hombre profundamente interesado en todos los aspectos de la cultura», creemos que se refieren justamente a las imágenes reproducidas fijadas a las paredes, del interés por la cultura son evidencia sus cuadernos y sus libros.

La fotografía muestra a Batlle Planas posando un lápiz sobre el panel. Les habla a las dos interlocutoras, está, por cierto, señalando algo. El gesto del dibujante también es señalamiento, al igual que el profesor sorteando de esta manera el límite entre *el decir y el mostrar*, las obras de Batlle se edifican en esa *presentación*. Gesto, que, por cierto, se repite en muchas de sus obras, tanto en aquellos casos en los que los personajes que sostienen un báculo o un bastón, recordando a prestigeador del tarot, como los que en su mano extienden su gesto de señalamiento, como la obra *El Arquitecto* (Fig. 5.9), *Euclides* (1954), *El Poeta y sus amigos* (1951), *El poliedro Hermético* (1951), entre muchos otros.

De las unidades del panel que podemos identificar, solo en sus figuras puesto que la reproducción del diario no es de buena calidad, aparecen ampliaciones de insectos, obras de Miró, de Klee, entre muchas otras reproducciones. Copias de sus obras se ubican, casi en el centro: la ilustración (lámina) para el libro *Silviana* de De Elizalde, (De Elizalde, 1950), y hacia la izquierda, *El destino* (1952). Si observamos otra fotografía anterior vemos el panel en estado embrionario (Fig. 4.13b), más luego en la tercera fotografía las imágenes componen una etapa intermedia (Fig. 4.13c). El período formativo del panel mentado abarca siete años, hecho que se deduce de la ilustración fechada en 1950 hasta la publicación de la entrevista en el año 1957; Batlle Planas construye un montaje de imágenes técnicas que comparte el espacio de producción, de enseñanza y que crece paralelo a su obra *Energía*. Esto además se ilustra en la imagen seleccionada, tanto por Xul Solar como por Batlle Planas, del ingeniero Kenneth Strickfaden en la *Electrical Age Exposition de los Ángeles* (Fig. 2.5 y 4.1). Tópico además conocido para los estudios de Aby Warburg sobre los efectos de la supresión del espacio del paganismo, a través de la nueva configuración de la relación con las fuerzas de la naturaleza que se reduce al gesto de la mano (Warburg, 1995, pp. 53-54; Gombrich, 1986) [1970], pp. 225-226, en Burucúa 2019, p. 12)¹¹. Aquí, el dominio de la electricidad capturado por la instantánea reproducida en la prensa argentina en su máxima espectacularidad, logra cautivar tanto el ojo de Xul Solar como el de Batlle Planas.

La matriz del pensamiento *biocéntrico* se identifica en Batlle Planas al hablar de las imágenes de la naturaleza y del propio potencial natural y su carácter evolutivo. En sus palabras: «El arte, en mi caso la pintura, es una continuación prendida o desprendida de un compuesto biológico. Hay, como seña Weidlé¹², una metabiología (...) es de todos los días el informe que los tres reinos dan de sus poderes formales pictóricos o pictórico-biológicos» (Marra, 1957). Estas palabras del artista subrayan la importancia del arte como extensión de la vida y concibe a la naturaleza en su faceta creadora, a través de «el informe de los tres reinos» (vegetal, animal y mineral). Si nos situamos en otro sentido, desde Koffka y *La psicología de la forma* [1936](1953), libro que Batlle Planas tenía y estudiaba según el testimonio de su hija Silvia (Batlle, 2023), los tres reinos se confieren a la naturaleza, a la vida y al espíritu; cada uno con su ciencia y aporte específico para la psicología de la Gestalt que propone su integración¹³ (Koffka, 1953 p. 29). Las reflexiones de Cirlot frente al isomorfismo y la morfología rinden metáforas parecidas, cimentadas también en las apreciaciones de Koffka. Cirlot lo concibió como elementalismo y posicionó su argumentación sobre las tectónicas de los cuerpos de D'Ors, y lo asoció a la estética gráfica de la revista *Documents* (Cirlot, 1955)¹⁴.

| 18

En la biblioteca de Batlle Planas está el libro de Hérold, *Maltraité de peinture* (Hérold, 1957), muchos de esos dibujos y sus textos se comprenden a la luz de estas oposiciones entre orgánico e inorgánico (Bucari, 2015), formas cristalinas y vegetales dibujadas y descritas en el texto; el cristal, además, es mencionado por Batlle Planas en el escrito para la muestra póstuma de Xul Solar: «cristales, organismos, instantes de la vida animal» (Batlle Planas en Francone 2006, pp. 92-93) y, luego se identifica con la imagen inorgánica cerca de su muerte: «Me siento más ligado al aspecto mineral. Prefiero mantenerme en bruto, no quiero que me busquen facetas que me pulan [...] es la única forma de mantenerme siendo un carbón de 2000000 años» (Batlle Planas, en Francone, 2006, pp. 92-93). De hecho, los cristales aparecen en reencuadres circulares en sus *Montajes* (Fig. 5.3 y 5.1), referencias a imágenes en aumento que también aparecen en Xul Solar, en la imagen embriológica (Fig. 3.4 y 3.6), y se repiten como se ha dicho en los cuadernos de montajes de los dos artistas (Fig. 2.4, 4.5).

Por otro lado, el concepto de energía y el cuerpo como mediador-sensor de dicho impulso, el cual se graficaba por ejemplo en médiums con la mano y el lápiz atado sobre un papel —ciencia oculta—, o para la ciencia en dibujos mecánicos de los latidos del corazón, como glosa el texto: «Cómo puede el corazón escribir sobre un papel», incluido en la obra *Pilulines Orientales* (1937) (Fig. 5.5), también respondían a una visualización de *algo* no visible pero visualizable. Este hecho de formulaciones gráficas de un pulso, comprende para Batlle Planas una técnica de ejecución originaria para sus obras. Lo que denominó método irracional del dibujo automático y del esquema corporal referido también en sus palabras como interno-mecánico: aquí el impulso interno

se plasma en los puntos energéticos como descargas en el plano, distinto a una metafísica del exterior al interior como en el caso del médium.

Cabe referenciar aquí los ejercicios a través de los puntos y la unión de los mismos, que describe Francone (2006), y muchos otros alumnos que participaron de los talleres de Batlle Planas, este ejercicio que el artista ejecutaba en sus obras, luego lo proponía como un ejercicio en sus talleres. El automatismo gráfico consistía, como hemos dicho, en graficar una matriz de puntos que luego configuraban una composición más compleja. El inicio en el punto también es significativo, pues acarrea una historia evolutiva gráfica tomada por los modernos de la filosofía natural¹⁵. Esta analogía orgánica de la obra con la creación de la *naturaleza*, y por tanto del desarrollo evolutivo de la *vida* —muy evidente en la imagen embriológica para el arte moderno, presente en Xul Solar y en las *Radiografías* de Batlle Planas— también tiene su deriva en el método de Batlle Planas. Klee lo denominó como el punto gris en movimiento, la génesis y formación por sobre la forma fija fantasmática (Klee 1976, p. 91). Kandinsky también lo refirió como la unidad mínima gráfica, luego la línea, luego el plano; con imágenes similares en la construcción vía «esquema de puntos en horizontal-vertical-diagonal para ilustración libre, Ilustración 4» (Kandinsky, [1926] 2003, p. 137).

| 19

Toda esta *ciencia artística* comprende comparaciones y diálogos con las ciencias naturales, pero no es el fin de este artículo, sino hacer explícito esta dimensión para los estudios críticos de Batlle Planas. Queda claro hasta aquí la relevancia de un surrealismo humanista integrador entre arte ciencia y técnica, que en sus inicios comulgó imágenes de prensa en collages y que, más tarde, las prácticas de montaje (cuadernos, panelizaciones, etc.) constituyeron una forma de pensamiento dominante a la par de sus obras plásticas.

CONCLUSIONES: XUL SOLAR Y BATLLE PLANAS, AFINIDADES ELECTIVAS Y PENSAMIENTO POR MONTAJE

El artículo compromete la compleja *visualidad* de las formas de producción de Xul Solar y Batlle Planas, develando el quiasma óptico: el lugar de entrecruzamiento de las imágenes técnicas por detrás de la proyección de la visión moderna; las imágenes detrás de sus programas particulares de integración y la relevancia de dichos usos para sus obras. Se pudo comprobar, además de que efectivamente los artistas se conocieron¹⁶, formas de uso de las imágenes técnicas y prácticas de montaje en común, tanto en las obras como en los archivos de los dos autores. Los paneles producidos desde este estudio orientan, como se ha desarrollado, algunos contactos iconográficos relevantes entre Solar y Batlle Planas para profundizar en estudios posteriores.

Como se ha dicho, para el caso de Xul Solar, las disposiciones de los elementos corresponden a una configuración entre la biblioteca y el archivo, se mantiene la información y las referencias de las notas, a la vez que se construye *un espacio*

de pensamiento a través de imágenes. Se expusieron en los paneles ejemplos de dichas prácticas y su conexión con las obras propias de forma sintética, puesto que el objetivo se estableció frente a las prácticas y los contenidos de las carpetas.

En Batlle Planas el recorrido es distinto, las imágenes técnicas forman parte de sus obras, sus *Montajes* utilizan las imágenes técnicas y científicas, que corresponden a un señalamiento de la amplificación del espectro de lo visible; además de exponer las tecnologías de reproducción de las imágenes. De hecho, *el pensamiento visual no discursivo* de Batlle Planas es menos referenciado en lo textual, con montajes de pocas unidades y grandes espacios blancos. Por otro lado, a partir de los análisis de los documentos fotográficos, dimos cuenta también de la presencia de las imágenes dispuestas en forma de panel en su estudio-taller, con lo que se sitúa específicamente en el ámbito productivo plástico y no solo en el ámbito del hogar. El volumen y la meticulosidad, sumado a la procedencia de las imágenes, ubicó los usos de la imagen dentro de un programa complejo, epistemológico e integrador, entre arte, ciencia, técnica y naturaleza. La importancia de las imágenes técnicas para el surrealismo no debe solo comprenderse como materia prima para las expresiones artísticas, o un rasgo meramente estético, sino que el estudio comprueba la complejidad de las prácticas de montaje asociada al valor de la imagen para conectar los distintos campos. Si para Xul Solar, este programa integrador está cercano a la *obra de arte total*, en Batlle Planas el programa integrador se despliega desde el concepto de *energía*, recuperando una tradición humanista para el surrealismo.

Anexo de imágenes

Panel 1

Montaje moderno¹⁷



Fig. 1.1: Kandinsky en el taller–Desseu (1931) | **Fig. 1.2:** Kandinsky en su estudio. Estudio, Fotografía de Münter | **Fig. 1.3:** Paul Klee Imagen. Carpeta de Recortes | **Fig. 1.4:** Klee. Collection of dried plants (1931). [Colección de plantas secas] **Fig. 1.5:** Montaje de imágenes pertenecientes a Hermann Obrist. <https://eshop.museum-gestaltung.ch/?op=pimage&id=1boebbcd-7267-4909-a7f4-foe28db5f18e&height=800> | **Fig. 1.6:** «Sala 1» Montaje a cargo de Moholy-Nagy, - exposición Werkbund exposición Película y Fotografía 1929 Stuttgart 1929 Stuttgart. El texto en la pared trasera dice «¿Hacia dónde se dirige el revelado fotográfico?» (fotógrafo desconocido). Museo Folkwang, Essen.

Panel 2 Xul Solar - Montaje

| 21

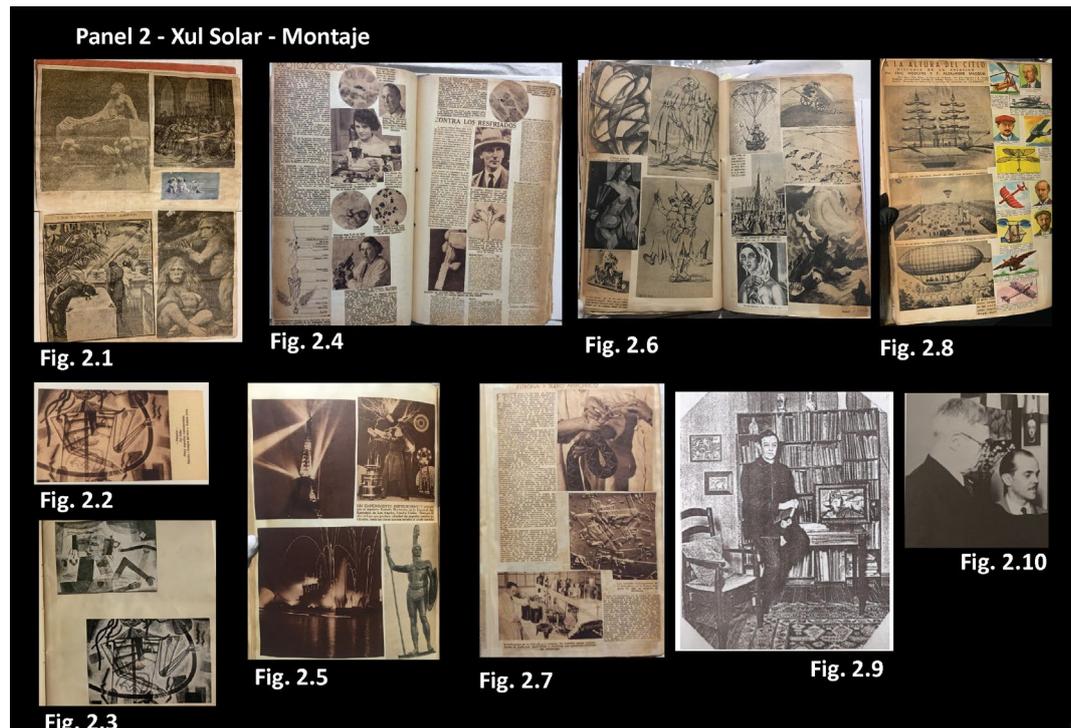


Fig. 2.1: a: Escultura. b: Descubrimiento de la Cruz, Grabado de Doré (1886). c: Sin identificar. d: Cachorros e: Reproducción de pintura de Von Max, *Pithecanthropus alalus*, (1894). En cuaderno San Martín n 55 (AD-FPK) | **Fig. 2.2:** Reproducción Ña Diáfana, título Día mujer para postal Asociación Amigos del Arte. (1929). Cat. 568 (AD-FPK) | **Fig. 2.3:** Montaje de dos reproducciones de la obra de Xul Solar. Arriba Tu y yo, 1923, debajo Ña diáfana, 1923. Cuaderno Sol de Mayo 38, CA14. (1936) (AD-FPK).

Fig. 2.4: Protozoología. Carpeta Moiki (AD-FPK) | **Fig. 2.5:** Torre Eiffel Iluminada, Ingeniero y electricidad. Carpeta Sin título 2 (AD-FPK) | **Fig. 2.6:** Doble página carpeta Arte, Baile carnaval. Carpeta Arte (AD-FPK). **Fig. 2.7:** Estronina y Suero Ofídico. Carpeta Zoe (AD-FPK) | **Fig. 2.8:** A la Altura del Cielo, imágenes de la historia de la aviación. Nota del diario la Prensa a partir de la cesión de derechos del libro de Eric Hodgins y Alexander Magoun (1929). Carpeta TDA, Aviones y Barcos (AD-FPK) | **Fig. 2.9:** Fotografía retrato Xul Solar y Biblioteca. Capeta de Recortes de Lita (AD-FPK) | **Fig. 2.10:** Detalle Fotografía de la nota ... Xul Solar y Pizarra, detrás imágenes montadas.

Panel 3

Xul Solar - Obras

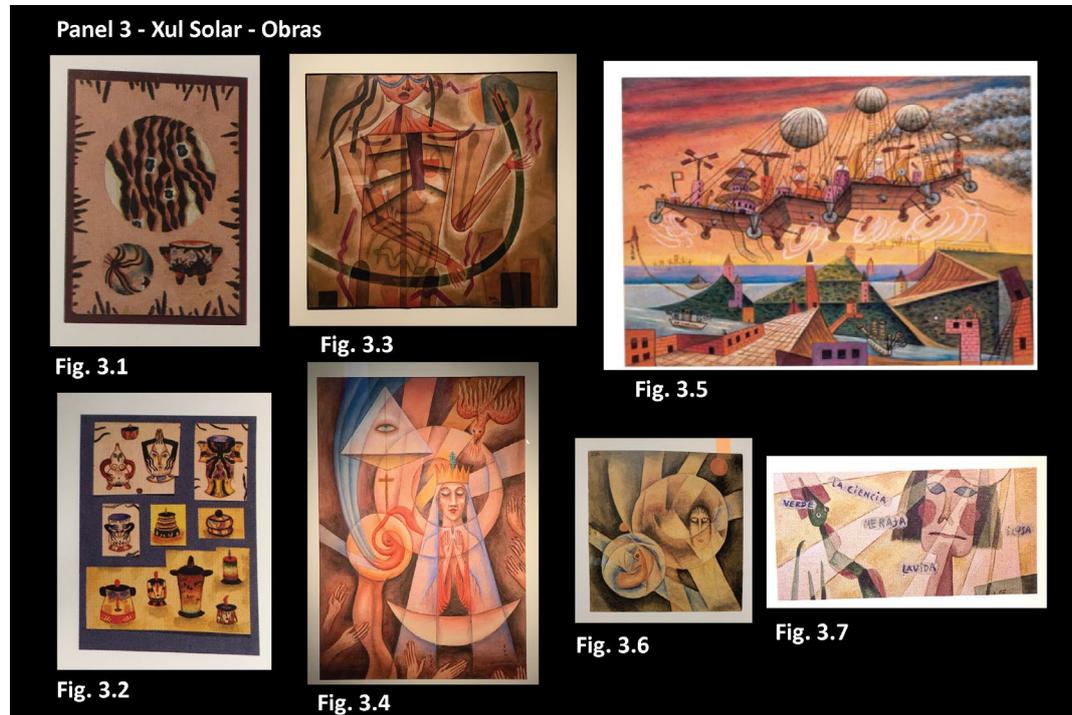


Fig. 3.1: *Sin título*, 1918. Cat.107. En Xul Solar, A. (2016) | **Fig. 3.2:** *Objetos, montaje* 1918. Cat.124 En Xul Solar, A. (2016) | **Fig. 3.3:** *Ña diáfana*, 1923. Cat. 568. En Xul Solar, A. (2016) | **Fig. 3.4:** *Gestación de jesús*, (1954). Fotografía Agustín Bucari, Museo Xul Solar | **Fig. 3.5:** *Vuel Villa*, 1936. Cat.779. En Xul Solar, A. (2016) | **Fig. 3.6:** *Gestación*, 1919. Cat.343. En Xul Solar, A. (2016) | **Fig. 3.7:** *La Verde Ciencia*. 1922. Cat. 530. En Xul Solar, A. (2016)

Panel 4

Batlle Planas - Cuadernos de Recorte



Fig. 4.1: Pág. 1: *Van Gogh Poirier en fleurs*. Pág. 2: *Ingeniero manipulando electricidad*. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.2:** Microfotografía. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.3:** *Ilustración de José Gutiérrez Solanas*. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.4:** *Cultivos en Petri*. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.5:** *Grabado de Hornos y panadería*. *Linterna Mágica* (1848), dispersión de las ondas de Agua. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.6:** P.1: *Uniciclo*. *Grabado de Poyet: Petit olsea mécanique M. Pichancourt. Objetos voladores*. Cuaderno (ASBP) | **Fig. 4.7:** P.1: *Madre joven con su hijo, Jerusalén*, (1929) Whiting. p. 2: 3415. *Lyon Virgen del frontispicio de N. D. de Fourviere*. **Fig. 4.8:** Reproducción Blanco y Negro de *Alrededor del Pez* (1923) P. Klee y 30, Poma y Prensas | **Fig. 4.9:** *Lami, Anatomía Artística* (1868), *Miología Superficial* | **Fig. 4.10:** P. 1: *Jesús Arquitecto y Grabado Mes de Marzo de Joos Momper (II)* (1590-1610. Aparecen otros meses en los cuadernos) | **Fig. 4.11:** *Fotógrafo con Retratos* | **Fig. 4.12:** *La primera imagen de una imprenta. La grât danse macabre des hômes* (Lyon, 1499). <https://graphicarts.princeton.edu/2016/02/17/the-first-picture-of-a-printing-press/>. Grabado de Hotel Du Cygne de Lucerne | **Fig. 4.13a:** *Batlle Planas señalando el Panel de imágenes del estudio*. Nota Entrevista EL Hogar. (ASBP) | **Fig. 4.13b:** *Las tres primeras imágenes del Panel del estudio*. Detalle Fotografía. <https://batlleplanas.net.ar/40-50.html> - *images-1* | **Fig. 4.13c:** *Imágenes sobre la pared del Estudio de Santiago del Estero*. <https://batlleplanas.net.ar/50-60.html> - *images-5*

Panel 5

Batlle Planas-Obras

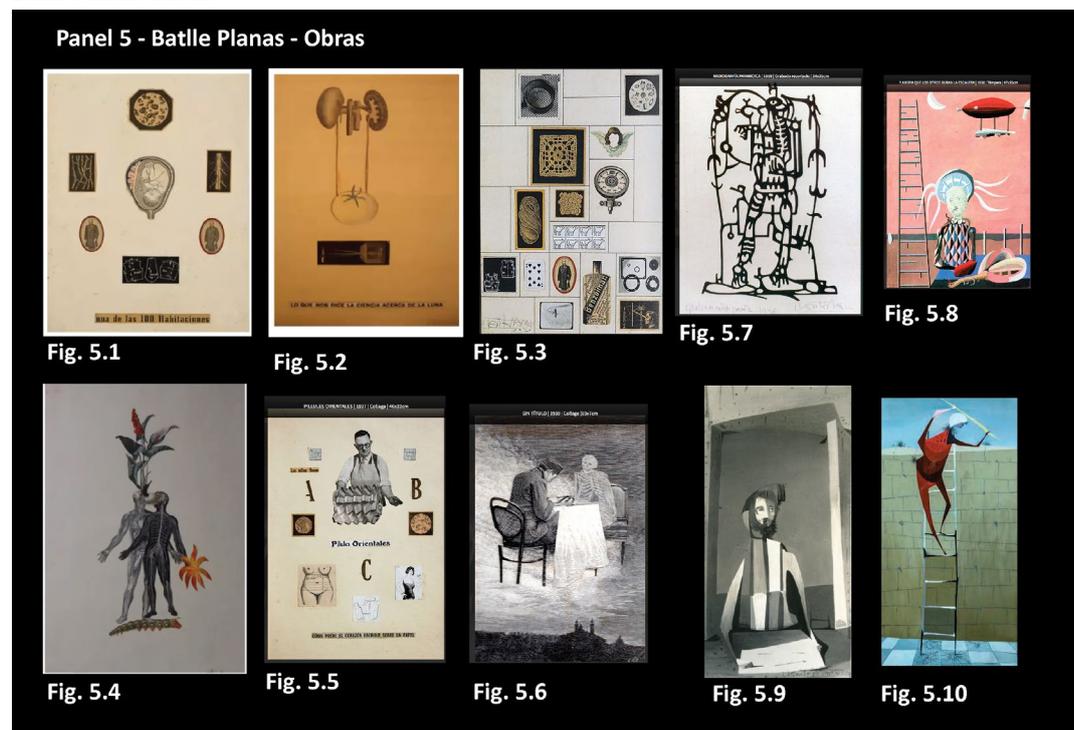


Fig. 5.1: Una de las 100 habitaciones. Serie Montajes. (1937) | **Fig. 5.2:** Lo que nos dice la ciencia de la Luna. Serie Montajes. (1937). Francone 2006 p. 73 | **Fig. 5.3:** Benzolinar. Serie Montajes. (1937). <https://batlleplanas.net.ar/images/fulls/30-40/30-40.webp> | **Fig. 5.4:** S/T. (1937). Serie Montajes. Conferencia Pedro Azara (2021), https://www.youtube.com/watch?v=Yp10UGEX_Bg. Min. 52:12 | **Fig. 5.5:** Pilulines Orientales. Serie Montajes. (1937) | **Fig. 5.6:** S/T. Collage. Serie Montajes (1936). <https://batlleplanas.net.ar/30-40.html> - *images-43* | **Fig. 5.7:** Radiografía Paranoica. Papel calado sobre soporte. (1936) <https://batlleplanas.net.ar/30-40.html> - *images-39* | **Fig. 5.8:** Ahora que la escalera la suba otro. (1938) Témpera. <https://batlleplanas.net.ar/30-40.html> - *images-13* | **Fig. 5.9:** El Arquitecto (1954). <https://batlleplanas.net.ar/50-60.html> - *images-13* | **Fig. 5.10:** La Ciencia (1951). <https://batlleplanas.net.ar/50-60.html> - *images-10*

Notas

1. La traducción es propia.
2. Para las categorías de análisis de la obra de Xul Solar ver Capítulo 4. (Bucari, 2023)
3. En la década del veinte, llenó un portafolio con imágenes y fotografías de formas y siluetas curiosas del tipo que a menudo se publicaban como «maravillas de la naturaleza». Una parte importante de esta colección consistía en fotografías, cortes transversales y radiografías de moluscos. La imagen de la derecha, por ejemplo, muestra un corte del caparazón de un nautilo europeo. (Klee, 1973, p. 289), traducción propia.
4. «Las revistas ilustradas modernas son anticuadas —si las comparamos con la vastedad de sus posibilidades!—. ¡Y qué labor podrían y deberían realizar para la educación y la cultura! difundir las maravillas de la técnica, de la ciencia, del espíritu, en lo grande y en lo pequeño, en la proximidad y en la distancia. En el campo de la fotografía existen sin duda series completas de trabajos relevantes a través de los cuales nos son transmitidas las inagotables maravillas de la vida» (Moholy-Nagy, 2005, p. 91).
5. En términos de Guasch, como se ha desarrollado en la introducción entre los dos paradigmas, el enciclopédico y el arqueológico (Guasch, 2010, p. 49).
6. El estilo enumerativo responde a que estos conceptos y análisis han sido desarrollado en profundidad en el estudio *Xul Solar: Convergencia entre arte y ciencia...* (Bucari, 2023).
7. La utilización de la imagen técnica en Max Ernst bajo este signo dialéctico entre la configuración de la naturaleza y las formas artificiales, tienen un continuo en toda su producción plástica, hay como se ha dicho obras emblemáticas; frente a la composición de montaje y reencuadres ver *Día y noche* (1941) y *Angélica de la voz* (1945).
8. Algunas fechas remiten al año 1932, como los fichajes del Malba (donación año 2001), otros en cambio lo posicionan en el año 1939, fechados a la vista está la obra *Benzolinar* del año (1937).
9. <https://batlleplanas.net.ar/>
10. Torres García realiza montajes similares, como el libro *Structure* del año 1932, además de *collages*, el artículo original incluía al artista uruguayo, pero por los límites de la extensión fue dejado de lado para otro texto.
11. «... El rayo capturado en el cable —la electricidad encadenada— produjo una cultura que no

deja espacio para el paganismo. ¿Qué lo ha reemplazado? Las fuerzas naturales ya no son vistas con un aspecto antropomórfico o biomórfico, sino como ondas infinitas que obedecen a la presión de la mano humana. Por medio de estas ondas, la cultura de la época maquinista destruye aquello que construyeron, con grandes esfuerzos, las ciencias de la naturaleza nacidas del mito: el espacio para la devoción que se transformó en espacio para el pensamiento. El Prometeo moderno y el Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, quienes inventaron el aeroplano, son precisamente esos destructores ominosos del sentido de la distancia, que amenazan con conducir el planeta de regreso al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico pugna por construir lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, por dar forma a la distancia y convertirla en espacio para la devoción o espacio para el pensamiento. Esa distancia es destruida por la conexión eléctrica instantánea, a menos que una humanidad disciplinada restablezca las inhibiciones de la conciencia». (Warburg, (1995), pp. 53-54; Gombrich (1986) [1970], pp. 225-226. En: Burucúa, 2019, p. 12).

12. Se refiere al poeta Vladimir Weidlé (1895-1979); el archivo del poeta está actualmente en la Universidad de Columbia, en sus libros podemos también ubicar a Roger Caillois, entre otros de relevancia. En cuanto al concepto de metabiología, presumimos que se trata del Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes, Emecé [1936](1943).

13. «¿Ha contribuido nuestra psicología a la integración de la naturaleza, la vida y el espíritu? Yo creo que debe afirmarse que ése ha sido su propósito» (Koffka, 1953, p. 791).

14. En su biblioteca Batlle Planas tiene varios libros de Juan Eduardo Cirlot, hasta ahora se han encontrado: *Arte contemporáneo* de 1955, es probable que haya muchos otros ya que los libros de Batlle Planas están divididos actualmente entre los herederos.

15. En este sentido es Swedenborg en su *Oeconomia regni animalis* (1740-1741) es el primero en marcarlo. Swedenborg aparece en las dos bibliotecas, tanto en la de Batlle Planas como en la de Xul Solar, del mismo modo que los personajes celestiales y voladores; algunos con un halo de misterio y otros referidos a hibridaciones entre hombre-máquina, como en el caso de Mestizos aviones para Xul Solar (1936). El concepto es retomado por Eggelhöffer para Klee, y trabajado en este sentido para Xul Solar en (Bucari, 2023, p. 242, nota 130).

16. Entre Xul Solar y Batlle Planas, está probada

una relación de amistad, aunque, en palabras de Silvia Batlle Planas, tenía un contacto más asiduo con Lita, la esposa de Xul Solar. Existe en el Archivo de la Fundación Pan Klub, la carta astral de Batlle Planas y se desconoce a ciencia cierta cuanto es que compartieron, desde su primer encuentro en la década del 30 hasta la muerte de Xul solar en 1963. El catálogo de obras expuestas por Xul Solar en los amigos del Arte en el año 1940 aparece pegado en unos de los cuadernos de montaje junto con el listado de obras.

17. Los derechos de reproducción de las imágenes

para el caso de Xul Solar corresponden a el Archivo Documental de la Fundación Pan-Klub y Museo Xul Solar. Para el caso de Batlle Planas se citó, siempre que fuese posible la fuente disponible en la web; así como las reproducciones de las imágenes del Archivo cuentan con la autorización de Silvia Batlle. Las imágenes del primer panel fueron restituidas por repositorios de internet, y su reproducción no está sujeta a fines de lucro, si no de índole investigativo. Para una descripción más detallada a este respecto, ver Bucari, 2023 todas las imágenes, salvo las que incluyen a Batlle Planas (Panel 4 y 5).

Referencias bibliográficas

Abós, Á. [2004] (2017). *Xul Solar. Pintor del misterio*. Editorial Sudamericana.

Álvarez, L. & J. C. Pedroni (2017). Derivas iconográficas. En Florencia Suárez Guerrini (2017), *Colección Juan Batlle Planas: patrimonio de la Universidad Nacional de La Plata* / Florencia Suárez Guerrini et al. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. pp. 23-30

Azara, P. (2018). *Batlle Planas: El gabinete Surrealista*. Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/palma/exposiciones/juan-batlle-planas-gabinete-surrealista>

Azara, P. (29-30 de junio de 2021). *Entre huesos y Taladros (más allá de la razón-para.noia)*. [Conferencia], Congreso Estados de ánimo del surrealismo. Fundación MALBA. https://www.youtube.com/watch?v=Yp10UGEX_Bg

Boehm, G. (2006). Die Wiederkehr der Bilder [El retorno de las imágenes]. En Boehm, G. (Ed.), *Was ist ein Bild?*, pp. 11-38. Fink.

Botar, O. A. I. (1998). *Prolegomena To the Study of Biomorph Modernism [Prolegómenos al estudio del modernismo biomórfico]*, [Tesis de doctorado]. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Toronto, Canadá.

Bucari, A. (2015). *Corte a b. Tejidos entre el arte y la ciencia. El corte como operación poética* [Tesis de grado]. Universidad Nacional de La Plata. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/115033>

Bucari, A. (2021). Xul Solar: perspectivas historiográficas e imagen técnica. *Armiliar*. (N.º 5), e035, mayo 2021. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. doi: <https://doi.org/10.24215/25457888e035>

Bucari, A. (2023) *Xul Solar: convergencia entre arte y ciencia. Uso de la imagen técnica y científica. (1912-1924)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes. sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/158028

Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad*. Editorial Akal.

Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019). Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En: *Ninfas, serpientes, constelaciones, la teoría artística de Aby Warburg*. MNBA. https://media.bellasartes.gov.ar/h/Publicaciones/catalogo_Aby_Warburg.pdf

Bredenkamp, H. (2003). A Neglected Tradition Art History as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, 29(3). Chicago Journals. University of Chicago.

Bredenkamp, H. (2015). *The Technical Image: a History of Styles in Scientific Imagery [La imagen técnica: una historia de estilos en la imagería científica]*. The University of Chicago Press.

Bruno-Garcen, P. (2023). «El espectáculo microscópico. Miradas al nuevo mundo entre la maravilla y el terror». En Rieznik, M. y Lois, C. (Dirs.), *Técnica y Estética de las Imágenes. Elementos para pensar lo visual en las prácticas científicas y artísticas*. Equinoctialis. https://www.academia.edu/109986011/LIBRO_TÉCNICA_Y_ESTÉTICA_DE_LAS_IMÁGENES_PUBLICADO

Caillois, R. (1980). *Intenciones*. Editorial Sur.

Cirlot, J. E. (1955). *Morfología y arte contemporáneo*. Omega Ediciones S.A.

- Eggelhöfer, F. (2012). *Paul klees lehre vom schöpferischen* [Tesis doctoral]. Universität Bern. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2067/1/Eggelhoefer_Paul_Klees_Lehre_vom_Schoepferischen_2012.pdf
- Francone, G. y Ravera, R. M. (2006). *Batlle Planas, una imagen persistente*. Editorial Fundación Alon. https://issuu.com/fundacionalon/docs/batlle-planas_alon
- Francone, G. (2023). *Devenir Surrealista en Batlle Planas. Una Ola de sueños: experiencia del surrealismo en La Argentina* [Catálogo]. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categorial/una-ola-de-suenos>
- Frigerio, S. (2006). *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada* [Tesis de Grado]. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo.
- Fleckner, U. (2022). *Aby Warburg y el poder de las imágenes en lucha por el espacio del pensamiento*. Ubu Ediciones.
- Gallazo, E. (Coord.), (2022). *Alejandra Pizarnik: entre la imagen y la palabra*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categorial/alejandra-pizarnik>
- García Martínez, J. A. (1962). *Batlle Planas y el surrealismo*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Gil, S. (2017). *Xul Solar: montajes palabra / imagen en una utopía latinoamericana* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- Kandinsky, W. [1926] (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Paidós.
- Koffka, K. [1936] (1953). *Principios de psicología de la Forma*. Paidós.
- Klee, P. (1976). *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén.
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La Ciencia de la Imagen*. Akal
- Pizarnik, A. y Azcona, E. (1957). Entrevista: «Batlle Planas o la libertad en el arte». Revista El Hogar (248).
- Quereilhac, S. (2010). *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)* [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1604>
- Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina*. Nueva Visión.
- Weissbach, A. (2015). *Wassily Kandinsky - Unterricht Am Bauhaus: Vortrage, Seminare, Ubungen 1923-1933*. Gebruder Mann Verlag.
- Wellen, M. (2009) Paranoia and Hope: The Art of Juan Batlle Planas and its Relationship to the Argentine Technological imagination of the 1930 and 1940. *Journal of Surrealism and the Americas*. 3(1-2), 84-106. <https://hdl.handle.net/2286/R.2.N.140951>
- Wick, R. K. (2009). Arte y educación: Cambios cruciales en la época moderna. Un rápido repaso a la histórica de la pedagogía del arte en Alemania. En *Los museos en la educación: la formación de los educadores: I Congreso internacional: actas, ponencias y comunicaciones*. *Arte, individuo y sociedad*, 22(2), 54-93.
- Xul Solar, A. (2012). *Los San Signos. Xul Solar y el I Ching*. El Hilo de Ariadna, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar.
- Xul Solar, A. (2016). *Xul Solar. Catálogo razonado: obra completa*, Vol. 1. Fundación Pan Klub.