

# caiana

Andrea Gergich

FADU, UBA, Argentina

Historias poco historiadas en el diseño gráfico local.  
Cultura gráfica, arte y diseño en la revista Anales del  
Instituto Argentino de Artes Gráficas.

## Historias poco historiadas en el diseño gráfico local. Cultura gráfica, arte y diseño en la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*.

Andrea Gergich

FADU, UBA, Argentina

La disciplina del diseño gráfico ha corrido la suerte de muchas áreas de conocimiento contemporáneas: ha quedado delimitada durante muchos años dentro de lo que podría denominarse “cartografías de la modernidad”, en tanto sus premisas fundacionales vieron la luz a partir de los cambios paradigmáticos ocurridos durante el siglo XX, especialmente en la segunda mitad del siglo. Por tanto sus conceptos fundantes, sus definiciones preliminares, y aún su propia historiografía portan la modelización de las categorías y taxonomías del pensamiento moderno.<sup>1</sup> Sin embargo, al abordar el estudio de su conformación como campo de actividad y conocimiento desde una mirada histórica, es necesario recuperar otros abordajes que permitan comprender cabalmente ese proceso de construcción disciplinar, muchas veces complejo y contradictorio. En este sentido, algunas líneas de análisis desde la historia cultural y los estudios de cultura visual y cultura gráfica permiten habilitar un análisis más abierto y desmarcado de los enfoques

tradicionales, ampliando el campo de estudio a aquellas prácticas y objetos que por considerarse anteriores a la instalación contemporánea de la disciplina, generalmente han quedado fuera de los estudios históricos, al menos en el ámbito local.<sup>2</sup> Es el caso de la tradición de las artes gráficas, cuyas manifestaciones brindan un rico corpus de estudio, que se revela muy productivo para observar y analizar desde las premisas de los actuales estudios de diseño.

Nos detendremos aquí en las producciones visuales y discursivas en torno al Instituto Argentino de Artes Gráficas (IAAG), fundado en 1907 en Buenos Aires con la intención de capacitar y actualizar a los profesionales del oficio gráfico, así como de jerarquizar y difundir su práctica. En particular haremos foco en su órgano de difusión institucional, la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*,<sup>3</sup> que se constituyó en un medio privilegiado para el intercambio y la difusión de las producciones visuales, las prácticas gráficas y las ideas circulantes sobre el oficio gráfico en Argentina, con centro en Buenos Aires, en el despunte del siglo XX. En una búsqueda por establecer su posición y fortalecer un campo de actividad en transformación creciente, los gráficos locales encontrarían en el Instituto y su revista *Anales* un espacio para el debate y la reflexión sobre los cambios paradigmáticos que los atravesaban: un mercado de impresos que incrementaba en forma consistente su demanda, impulsada por el crecimiento económico, político y cultural de un país en fuerte proceso de modernización; los avances en las técnicas gráficas que modificaban por entonces el paisaje profesional de todas las prácticas ligadas al quehacer gráfico; y los cambios en los modos culturales de consumo visual, que en las primeras décadas del siglo XX estaban reconfigurando, a través de las publicaciones de circulación masiva y la publicidad comercial, las expectativas y experiencias de un público cada vez más ávido de imágenes e impresos de calidad. También encontrarían en la revista del Instituto un espacio de legitimación de sus prácticas, un espejo donde reafirmar su identidad y mostrar la trascendencia de su hacer.

En los textos publicados en *Anales* es posible identificar algunas inquietudes vinculadas con premisas fundacionales del campo del diseño: la aspiración de trascendencia social y aporte cultural de su práctica, que iba a configurar uno de los fundamentos epistemológicos más importantes del diseño: su función social, la siempre problemática vinculación con el arte y la tensión arte-industria –dos campos concurrentes de los cuales el diseño necesitaría diferenciarse para delinear su propio espacio y autonomía como disciplina–, y algunas especificidades de la gráfica, que, en relación con las transformaciones técnicas y los nuevos modos visuales y estéticos, iba a comenzar a prefigurar un nuevo perfil profesional.<sup>4</sup> En este artículo haremos foco en los vínculos con el arte que aparecen en los discursos del Instituto y su revista, como parte de su proceso de autolegitimación y reafirmación de esta cultura gráfica.

Las enunciaciones visuales y construcciones discursivas de la revista *Anales* pueden entenderse a la luz de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu,<sup>5</sup> como búsquedas de legitimación y posicionamiento del colectivo gráfico en momentos de corrimiento y redefiniciones del campo de las artes de la impresión, que se transformaba vertiginosamente al compás de los cambios que mencionamos. En cuanto a los adelantos técnicos, la introducción de los medios mecánicos de composición de textos –que habiéndose desarrollado a fines de la década de 1880 en EE.UU. se extendieron rápidamente en todo el mundo–, no tardó en impactar en el gremio local, que vio cómo varios de los roles tradicionales y artesanales de la composición manual se transformaban en nuevos perfiles industriales. Tal fue el caso del linotipista, que reemplazó varios de los puestos laborales que anteriormente se repartían las distintas tareas relativas a la preparación de los textos a ser impresos: centralmente al cajista, pero también al ajustador y al armador, ya que sus tareas fueron sintetizadas por la máquina. Más allá del impacto concreto en la actividad laboral de los operarios gráficos, la mecanización y el avance imparable de la lógica industrial en la actividad gráfica presentaba también una afrenta a la ilustre tradición artesanal de las artes del libro, de fuerte ascendencia artística, a la que tributaban los gráficos. Es en ese contexto de

cambios paradigmáticos en el que se debe entender la acción y producciones del Instituto y su revista como agentes legitimadores de una identidad gráfica puesta en cuestionamiento.

Como podemos afirmar a partir de Michel Foucault,<sup>6</sup> las configuraciones de los campos de conocimiento se sustentan en sus propias formaciones discursivas, en nuestro caso, en los relatos legitimadores de la cultura gráfica. También nuevamente a partir de Pierre Bourdieu sabemos que estas construcciones no son “atemporales”,<sup>7</sup> sino que portan una historicidad que es producto de las diversas luchas, movimientos y negociaciones de sentido entre los protagonistas de ese campo, que en cada momento y contexto histórico dado hicieron posible su conformación. Es por ello que el análisis de estas producciones discursivas de los gráficos locales brinda evidencias valiosas para el conocimiento del modo de entenderse a sí mismos en ese particular contexto en relación a otros campos existentes, entre ellos el del “Arte” con mayúsculas, tal como analizaremos.

### **El arte en los discursos legitimadores de la cultura gráfica**

En el proceso complejo y contradictorio de autodefinición y reafirmación del “ser gráfico” en momentos de cambios profundos como mencionamos, las artes gráficas se debatían en operaciones de asociación y comparación, así como de diferenciación y distanciamiento de otros campos del saber ya consolidados, siendo entre ellos el de las bellas artes uno de referencia central. Observaremos cómo los discursos sobre cultura gráfica de los pioneros gráficos locales oscilaban entre la subordinación a las jerarquías que imponían las artes mayores, y la crítica y el distanciamiento de la tradición y el arte académico. En este movimiento el imaginario gráfico comenzaría a vincularse con los nuevos modos técnicos y visuales impulsados por las vanguardias de comienzos de siglo.

En primer lugar, debemos señalar la marcada filiación artística a la que tributaban los pioneros fundadores del Instituto Argentino de Artes Gráficas, inscribiéndose en la larga tradición de las artes del libro y las “Artes Gráficas” con mayúsculas. Encontramos estas

referencias en palabras de Antonio Pellicer Perayra,<sup>8</sup> fundador del Instituto y activo promotor de la cultura gráfica en el ámbito local, en diversas publicaciones incluso previas a la constitución del IAAG. Por ejemplo, en la presentación de *La Noografía*, revista creada por él en 1899, Pellicer vinculaba a las artes gráficas con las más altas esferas de la “Ciencia y el Arte”.<sup>9</sup> Las mismas ideas aparecen de manera recurrente en la revista *Éxito Gráfico*, también dirigida por Pellicer, en la que se expresa que el Instituto Argentino de Artes Gráficas fue creado: “prescindiendo de todo objetivo o idealismo que no sea el fomento del arte, la enseñanza artística, el culto a lo bello, educándonos y educando para alcanzar el mejor y más perfecto estado social posible”.<sup>10</sup>

Estos conceptos de fuerte inspiración idealista de los primeros discursos fundacionales se vinculan con la ascendencia anarquista y socialista de los creadores del Instituto. El propio Antonio Pellicer venía de un activo compromiso político desde su juventud, que lo había llevado a integrarse a las filas de la Primera Internacional española, formándose en las ideas anarquistas al servicio de la organización obrera. A partir de estos intereses y de su compromiso con la lucha por la mejora de las condiciones laborales de los trabajadores gráficos, se convirtió en asiduo colaborador de diversas publicaciones anarquistas y sindicales, tanto en Europa como en América. Entre las publicaciones en las que colaboró se pueden mencionar *Natura*, *El Productor* y *Acracia*, de Barcelona; *Tierra y Libertad* de Madrid; *Futuro* de Montevideo; y en Buenos Aires participó en *El Oprimido*, *Ciencia Social*, *El Rebelde* así como en el paradigmático periódico anarquista *La Protesta Humana*.<sup>11</sup> Las ideas socialistas por su parte habían inspirado el espíritu asociativo del gremio gráfico, que desde mediados del siglo XIX había sido pionero en el mutualismo con la creación de la Sociedad Tipográfica Bonaerense,<sup>12</sup> una de las primeras sociedades de socorros mutuos del país, creada para velar por el bienestar y protección de los trabajadores gráficos.

Estas premisas vinculadas con las filiaciones ideológicas se combinaban en alguna medida también con aquellas ideas circulantes a comienzos de siglo relacionadas con el modernismo cultural, en tanto “romanticismo

tardío”<sup>13</sup> que entronizaba a la belleza como valor supremo de elevación espiritual. De este modo la cultura gráfica aparecía en sus discursos vinculada con los valores artísticos canónicos: “el fomento del arte”, “el culto a lo bello”, con la aspiración a asociarse con las “artes mayores”, las bellas artes.

Esta visión del “Arte” como modelo idealizado de elevación espiritual, como difuso faro y guía de las actividades del Instituto puede leerse en muchas producciones de la revista *Anales*. Se buscaba el prestigio de este concepto para fundamentar –entre otros valores–, la razón de ser del IAAG y se recurría a él como sustentación del propio discurso:

El Arte, en sus distintas manifestaciones, es la clave fundamental que da margen, que abre nuevos horizontes a todo lo bello, lo armónico, lo encantador y delicado, y él contribuye a elevar inmensamente todo aquello que toque.

Del posesionamiento artístico, nace en el individuo el deseo, la posibilidad de ilustración preparatoria para internarse en otros campos del humano saber. No existe, no puede existir grandeza de concepción alguna que en su desarrollo no intervenga un algo de sentir artístico, aun sin darnos cuenta de ello a veces.

[...] Guiados, pues, de estos buenos y saludables propósitos es que un puñado de voluntarios otrora trabajaron por fundar el Instituto Argentino de Artes Gráficas, y hoy continúan, ayudados por otros, trabajando con ahínco por el sostenimiento de él.<sup>14</sup>

Esta misma voluntad de vincularse con las artes mayores aparece en las imágenes: en las portadas y encabezados de los primeros años de la revista es recurrente el uso de iconografía referente a las artes plásticas, puestas en relación con las artes gráficas. Podemos ver así por ejemplo, en las cubiertas de las ediciones del año 1911, una ilustración que muestra una suerte de ninfa o musa de las artes gráficas: una mujer sosteniendo en una de sus manos una paleta de pintor, y en la otra un ejemplar de la revista. En esta imagen parecen querer conciliarse casi literalmente las vertientes que conforman el oficio en cuestión: en una mano, las Artes –la paleta de pintura–, y en la otra, la Gráfica, representada por un ejemplar de la

revista *Anales*. Acompañando esta imagen alegórica se pueden ver también guardas ornamentales de motivos florales que enmarcan la composición, rematada en su base con el nombre de la publicación, en tipografía de clara inspiración *Art Nouveau* (Fig. 1).

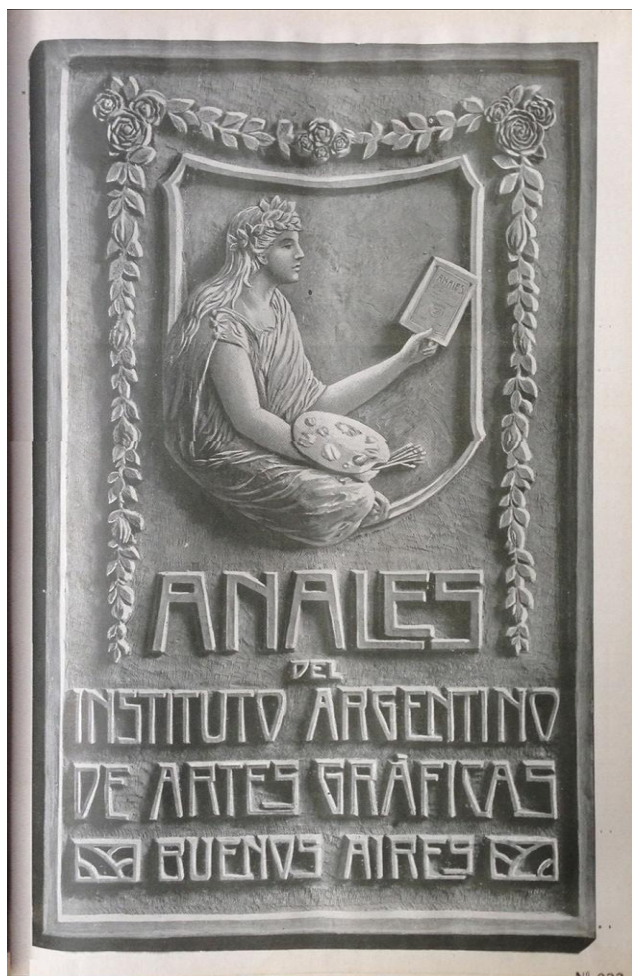


Fig. 1. Cierta de *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, 1911.

Por otra parte, los encabezados también ofrecen signos de asociación formal con las Bellas Artes, en un pie de igualdad con las artes gráficas. Esto se puede observar por ejemplo en los encabezados de las ediciones de los años 1913 y 1914, que incorporan en los dos extremos del recuadro ornamental que rodea al nombre de la revista, imágenes alusivas por un lado a la pintura –nuevamente la paleta de pintor con pinceles–, y por el otro a la gráfica: un rodillo de prensa, más un grifo empuñando dos tampones de entintado. Las decoraciones adoptan entonces una impronta decididamente

*Arts&Crafts*, con un recuadro ornamental de dibujos lineales bien definidos, que utiliza motivos vegetales de vides, típicos de las obras de William Morris (Fig. 2).<sup>15</sup>



Fig. 2. Encabezado de portada de *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, entre el n° 43, junio 1913 y el n° 59-60, noviembre-diciembre 1914.

Vemos cómo se utiliza de manera recurrente, en estas primeras épocas de la revista, una iconografía de “heráldica gráfica”, mediante el uso de imágenes alegóricas de elementos de la imprenta, junto a escudos de armas, emblemas y decoraciones de inspiración medieval. Estas referencias buscaban subrayar la jerarquía y prestigio de la gráfica, inscripta en su antigua tradición del noble arte de la imprenta (Fig. 3).

La búsqueda de legitimación aparece también a nivel discursivo, en algunas oportunidades mediante la cita a una serie bastante heterogénea de autores considerados autoridades en la materia, operación que dejaba en evidencia la posición lateral en la que se ubicaban los enunciadores, “los gráficos”, en relación con la “centralidad” de los consagrados, “los artistas”:

Reconocemos que somos muy poca autoridad en la materia para hacer afirmaciones categóricas, pero, al hacerlo, nos afirmamos en las sentenciosas y convincentes expresiones de los grandes maestros del Arte y de los talentos universales que tal han sostenido y sostienen: Guyan, Benavente, Hugo, Lamennais, Ruskin, William Morris y otros muchos, son ejemplo perenne de lo que decimos.<sup>16</sup>

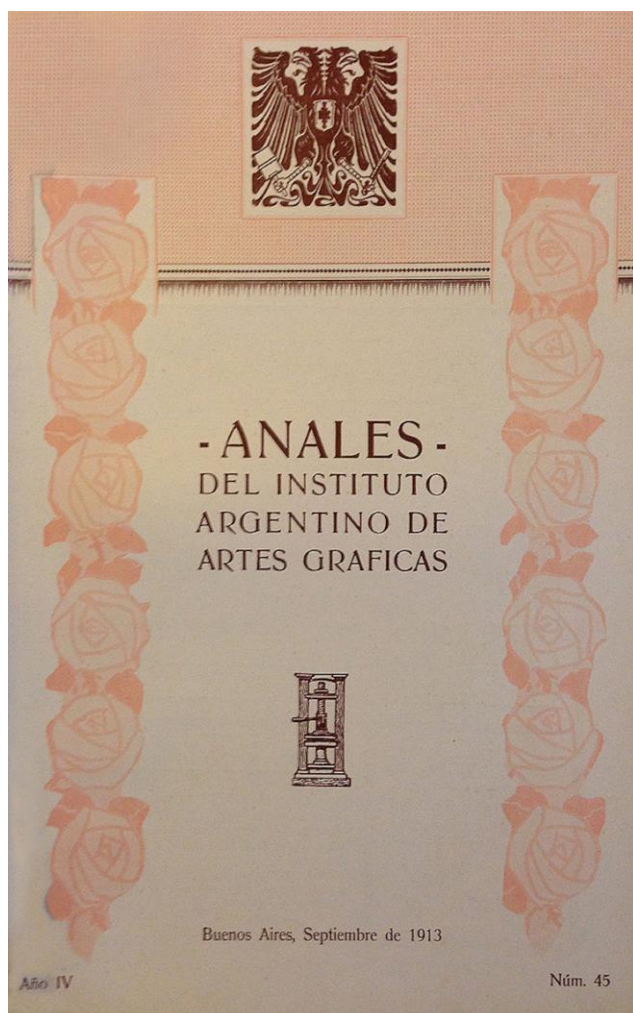


Fig. 3. Cubierta de *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, año IV, n° 45, septiembre 1913.

Los editores de *Anales* buscaban también las referencias de autores provenientes de las propias filas gráficas: éste es el caso del tipógrafo español Juan José Morato, de quien se publicaron en la revista, además de numerosas notas técnicas,<sup>17</sup> algunos artículos de corte más reflexivo y teórico. En ellos este veterano gráfico exponía sus reflexiones sobre temas relacionados con el quehacer del tipógrafo, que iban más allá de la específica tarea técnica, entre ellos: “la atención”, “el razonamiento”, “la cultura”, “el arte”, “el orden”.<sup>18</sup> Con respecto al “arte” el autor expresa:

No todos hemos nacido artistas, pero todos podemos educar y depurar nuestro gusto por el estudio y por la visión de los buenos modelos. Y el gusto educado y depurado, no sólo es un tesoro en cuanto por esta cualidad podemos producir

trabajos que no serán pasmo de las gentes, más sí serán correctos y agradables, sino que ello implica buena y atinada elección de material y, por ende, economía positiva para el propietario de la imprenta, y, como consecuencia, mayor rendimiento del negocio y, por tanto, posibilidad de mayor retribución. [...] Dibujar, ver y estudiar los buenos modelos de impresos, ver los buenos edificios, visitar los museos y exposiciones de Bellas Artes, con más el estudio de los libros excelentes y no caros que ahora se publican, tales como el Apolo de Reinach, he aquí el secreto.<sup>19</sup>

Se expresaba así una visión de las artes gráficas como parte de un sistema estético más amplio y diverso que las ponía en relación con las Bellas Artes, a las que ubicaba como referentes del campo. Esta idea era compartida por el entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes, el pintor Pío Collivadino, quien había mantenido una estrecha relación de camaradería con el IAAG durante varios años. Esta relación fue documentada en la revista *Anales* en diversas oportunidades. En el acto del 14 de noviembre 1914, con motivo de la inauguración de la nueva sede del Instituto en la calle Tacuarí 708, se otorgaron diplomas de socios honorarios a una serie de instituciones amigas: una de ellas, la Academia Nacional de Bellas Artes.<sup>20</sup> Años más tarde fueron asiduos los contactos, desde visitas educativas que realizaban alumnos del Instituto a la Academia Nacional y consultas permanentes que realizaba la comisión directiva a Collivadino para recomendaciones docentes; hasta la participación de la Academia en el Primer Salón de Arte del IAAG en 1933.<sup>21</sup>

Desde el momento en que asumió su cargo como director de la mencionada Academia en 1908, Collivadino dio un giro en la enseñanza de las Bellas Artes cuando reorientó los planes de estudio hacia las artes decorativas e industriales. En coincidencia con lo que expresaba Morato en su texto, Collivadino sostenía que no todos los aspirantes a estudiar Bellas Artes contaban con el talento artístico natural necesario para desarrollar una carrera exitosa como pintores de caballete o escultores, aunque sin embargo sí podían educarse en las artes aplicadas: escenografía, vitraux, fresco, aguafuerte, artes gráficas.<sup>22</sup>

Las bellas artes eran entonces modelo y referente para la “educación artística” del gráfico. Así es como junto a los artículos técnicos sobre impresión, encuadernación, materiales o cuestiones comerciales del mercado gráfico, aparecían en *Anales* reseñas de exposiciones de pintura o escultura, o notas sobre artistas destacados: Augusto Rodín, Emilio A. Bourdelle, El Greco,<sup>23</sup> son algunos de los nombres que protagonizaban las notas, que también incluían artistas argentinos. Un ejemplo es la nota dedicada a Rogelio Irurtia – transcripción de un reportaje durante su residencia en París–, en la que se aclara:

*Anales*, consecuente con los nuevos rumbos que se ha impuesto, inaugura con dicho artículo, una serie de éstos, que tan pronto nos darán a conocer artistas nacionales como extranjeros, o sobre temas de arte en sus distintas manifestaciones, sin dudar un solo instante de que serán leídos con verdadero beneplácito, ya que pertenecerán a plumas de reconocida capacidad y permitirán a nuestros lectores estar al tanto de una buena parte del movimiento artístico de nuestros días.<sup>24</sup>

### Tradición vs. vanguardia

Otro tema vinculante entre las reflexiones sobre la cultura gráfica en la revista *Anales* y el mundo del arte era la tensión tradición-vanguardia. Esta contraposición iba a configurar otro de los ejes de discusión, oponiendo los valores del “arte clásico” al “arte moderno”, en relación con los cambios que las vanguardias de principios de siglo XX venían a manifestar. En el universo gráfico, el gran impacto provino inicialmente de los futuristas, con la revolución tipográfica de la “palabra en libertad”,<sup>25</sup> que cuestionó seriamente la práctica tradicional del arte tipográfico. Este debate, contemporáneo a la creación del Instituto, iba a ser tempranamente puesto en discusión en diciembre de 1910, en el cierre del primer ciclo de conferencias organizadas para la comunidad gráfica, actividad que centralizó los debates más importantes durante los primeros años. En la cuarta conferencia el Sr. Juan Mas y Pi,<sup>26</sup> disertó sobre “El modernismo en el arte”. Su exposición

presentaba una visión conciliadora con los cambios propuestos por los vanguardistas –en especial por los futuristas liderados por Marinetti–, que eran rechazados en general por los gráficos experimentados. Mas y Pi en cambio celebraba estas transformaciones, aunque planteando un escenario de asimilación y no de ruptura:

El arte, ya hoy no se somete á fórmulas ni á reglas, y, por no someterse, tampoco acepta la dependencia en que se le quiere mantener respecto de lo pasado.

[...] Ese criterio de obligarnos á respetar lo que lleva la pátina de los años, sin más razón ni más lógica, exalta las iras de los hombres nuevos, lleva la desesperación al pecho del artista de verdad, que es siempre el que se siente con fuerzas para la obra creadora y es causa de aquellas nobles blasfemias de Marinetti, aquellas sagradas rebeliones de los futuristas, aquel valiente grito que afirmó sobre el asombro del mundo que ‘el impulso de un automóvil en marcha es más bello que la Victoria de Samotracia’...

Yo no suscribiría estas palabras, pero simpatizo con ese frenesí delirante de los futuristas...

[...] Y vuelvo así á afirmar mi concepto del modernismo: asimilación crítica de las enseñanzas pasadas.<sup>27</sup>

Pero un autor que iba a liderar decididamente las reflexiones en relación a la cultura gráfica en los primeros años del Instituto Argentino de Artes Gráficas fue José Fontana. Este tipógrafo italiano establecido en Buenos Aires en 1908 fue de los primeros activos colaboradores del Instituto, comenzando con el dictado de los primeros cursos de Dibujo aplicado a la Tipografía en 1912. Simultáneamente a su tarea docente, escribía asiduamente para la revista *Anales*, manifestando en sus artículos muchas de las reflexiones y debates conceptuales que preocupaban a los gráficos.

En relación al debate tradición vs. vanguardia, Fontana expresaba la actitud ambivalente de los gráficos de entonces: unas veces rechazando, otras aceptando los cambios propuestos por las

vanguardias en el terreno tipográfico. En este sentido se destacan dos artículos de su autoría con una misma línea de argumentación: las “excesividades”.<sup>28</sup> Se refería con este término a aquellas posturas extremas que planteaban los distintos estilos o corrientes estéticas del momento –el futurismo, las “teorías conservadoras o académicas”, el modernismo, según la enumeración del autor–, y que por exceso o por defecto eran cuestionables. En el primer artículo de enero-febrero de 1915 Fontana establecía una distancia crítica con el planteo de los futuristas, manifestando su escepticismo en cuanto a la factibilidad material de la implementación de sus propuestas, pero aceptando su posibilidad “teórica”:

En el actual estado de la organización industrial moderna, es materialmente imposible actuar a las teorías futuristas! [sic] Es sólo a título de instrucción gremial y de simple curiosidad que me ocupo de una idea que se insinúa hoy, se predicará mañana, se practicará dentro de muchos años y se impondrá, quizá, en un futuro lejano aún.

La quinta esencia del futurismo en las artes gráficas, si es negativa de hecho y atrevida de derecho, es admisible, sin embargo, como idea y tendencia.

[...] Excesiva, extemporánea, audaz y un tanto extravagante, sí; pero al menos admisible en teoría, y, en todo caso, no ridiculizable! Es una idea del año 2000 enunciada en 1900, he aquí todo; lo que no quiere decir que no sea siempre una idea.<sup>29</sup>

Las observaciones de José Fontana parecen adelantarse varios años a su época, preanunciando los cambios técnicos que permitirían, hacia fines de siglo XX, incorporar a la impresión industrial las especulaciones más audaces de los futuristas sin mayores inconvenientes, gracias a la digitalización de la composición. Es destacable también su actitud visionaria, que le permitía valorar las innovaciones visuales que para muchos de sus contemporáneos eran inaceptables, pero serían celebradas precisamente por las nuevas visiones que conducirían a la conformación del campo de diseño. Esta valoración queda más clara en el segundo artículo de la serie, donde critica a “los excesivos nuestros”, en referencia a los gráficos

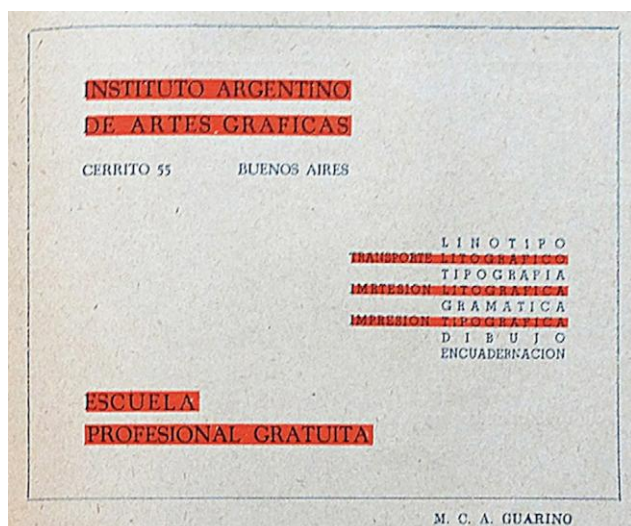
que rechazaban las propuestas de “los modernistas”:

Los académicos, juzgados bajo cierto aspecto, se confunden con los conservadores, pues, como éstos, son fósiles, adversarios del arte mismo que pretenden mantener grande, incólume y puro. Celosos guardianes de añejas pragmáticas, los académicos se inquietan y sofocan cuando oyen afirmar a los jóvenes innovadores que, todo aquello que huele a vetusto, a preconcebido y amanerado, es dañoso al progreso de las artes en general.

[...] Tiempo es ya, que desechemos por desgastada su pretendida lógica, su eterna costumbre, su consabido estribillo: siempre se ha hecho así. Cuídese más bien, la armonía, el matiz, la originalidad de las composiciones. ¿Es acaso admisible que, por respetar una ley se desacaten diez? Y, ¿cuáles son las leyes más importantes para el artista: ¿las académicas o las estéticas?<sup>30</sup>

En este artículo Fontana expresaba de algún modo una mirada de diseño, en cuanto a preocupaciones formales y funcionales de la pieza tipográfica, al referirse al manejo de los recursos gráficos, como por ejemplo la utilización de “elegantes blancos [...] para seccionar el texto, para que se destaque y pueda leerse mejor...”.<sup>31</sup> También aparecía el interés por las cuestiones estéticas y los problemas de estilo vinculados a la cultura visual de la época, donde se escenificaba nuevamente el debate tradición vs “modernismo”: en relación con el tipo de composición “académica”, decía: “...pero no es moderno. La composición tendrá el aspecto del pasado...”.<sup>32</sup> Y centralmente, aparece una concepción que sería impulsada pocos años más tarde por el movimiento fundante del diseño moderno, la Nueva Tipografía. Nos referimos al rechazo de la tradición gráfica como valor en sí mismo, en favor de otros valores relacionados con el resultado del planteo visual y la “originalidad de las composiciones” (**Fig. 4**).<sup>33</sup>





**Fig. 4.** Ejercicio tipográfico de alumnos del *Instituto Argentino de Artes Gráficas*, donde se observa la influencia de la “Nueva Tipografía”, año 1935.

Hemos podido observar, en este recorrido por las primeras ediciones de la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, cómo los gráficos de comienzos de siglo XX en Buenos

Aires expresaban sus preocupaciones y reflexiones sobre los cambios que estaba atravesando su oficio en proceso de transformación hacia la industria moderna y hacia una nueva cultura visual que se estaba configurando. En este proceso, buscaban certezas y referencias en otros campos reconocidos tales como el del arte, que les proveía de modelos de identificación; pero a la vez exhibían de modo elocuente los valores de la propia cultura gráfica, sobre los que sustentaban su identidad. Sus reflexiones, sus discusiones y sus construcciones materiales y visuales pueden entenderse a su vez como parte indispensable de una historia del diseño gráfico local, no suficientemente visibilizada en las historiografías tradicionales.

## Notas:

<sup>1</sup> Sobre la incidencia de las taxonomías y categorizaciones en el campo del diseño, ver Andrea Gergich, “De tipógrafos e impresores a diseñadores. Matices perdidos en la taxonomía moderna del diseño”, en: *XXXI Jornadas de Investigación y XIII Encuentro Regional Si+ desnaturalizar y reconstruir*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2017.

<sup>2</sup> Entre otras producciones que amplían en este sentido el campo de estudio, debemos destacar las de: Sandra Szir (ed.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2017; Sandra Szir, *Infancia y cultura visual*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2007; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013; de las mismas autoras, *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

<sup>3</sup> La revista comenzó a publicarse en 1910 y en 1917 pasó a denominarse *Anales Gráficos*. Continuó, aunque con algunas discontinuidades, hasta 1967.

<sup>4</sup> Sobre la vinculación de las producciones en torno al Instituto Argentino de Artes Gráficas y los orígenes del campo de diseño gráfico en Argentina, ver Andrea Gergich, “El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes

Gráficas y el ‘protodiseño gráfico’ en Buenos Aires a comienzos del siglo XX”, en: Sandra Szir (ed.), *op. cit.*

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, “La lógica de los campos”, en: *Una invitación a una antropología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*

<sup>8</sup> Fundador junto a Joaquín Spandonari y un grupo de 17 gráficos locales del Instituto Argentino de Artes Gráficas, el 10 de mayo de 1907.

<sup>9</sup> Antonio Pellicer, “Nuestros propósitos”, *La noografía*, año I, n° 1, Buenos Aires, enero 1899.

<sup>10</sup> N. de R., *Éxito Gráfico*, año III, n° 20, 1907.

<sup>11</sup> Véase Joaquín Spandonari, “Antonio Pellicer Perayra”, *Anales*, a. VII, n° 77, Buenos Aires, mayo 1916, pp. 3-8; Félix de Ugarteche, *La Imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Canals, 1929, pp. 490-493; Sandra Szir, “Aspectos de la fundación de la cultura gráfica porteña”, *tpG-tipoGráfica*, n° 74, Buenos Aires, diciembre, enero, febrero, marzo 2006-2007, pp. 44-45.

<sup>12</sup> La Sociedad Tipográfica Bonaerense, fundada el 25 de mayo de 1857 como sociedad de ayuda mutua, iba a auspiciar a su vez la formación de otras asociaciones, algunas de perfil sindical como la Unión Tipográfica Bonaerense, fundada en 1877; la Sección Unión Gráfica en 1904, que en 1907 se iba a fusionar con otras organizaciones sindicales para conformar la Federación Gráfica Bonaerense; y también propició la creación de

asociaciones patronales, tales como la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, en 1904, que pasaría a ser la Cámara de la Industria Gráfica de la UIA en 1943.

<sup>13</sup> El historiador Oscar Terán refiere al modernismo cultural como movimiento de ideas que en el fin de siglo XIX y comienzos del XX iban a ser la expresión local de la reacción antipositivista o “romanticismo tardío”, en un momento caracterizado por la convivencia de distintas concepciones teróricas y estéticas, como el espiritualismo, las concepciones católicas y las corrientes socialistas y anarquistas. Véase Oscar Terán, “El pensamiento finisecular”, en: Mirta Zaida Lobato (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, tomo V, Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pp. 330, 347.

<sup>14</sup> Antimonio, “El arte es factor educativo”, *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, año IV, n° 38, Buenos Aires, febrero 1913, p. 30.

<sup>15</sup> William Morris y su movimiento *Arts&Crafts*, así como el teórico John Ruskin, iban a influir fuertemente en los gráficos del Instituto, a partir de la circulación de textos e imágenes de ese movimiento en las publicaciones locales, entre ellas la misma revista *Anales*. Véase Andrea Gergich, “Apuntes para una historiografía crítica. Voces olvidadas en la historia del diseño gráfico local”, en: *XXX Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional Si+ Configuraciones, acciones y relatos*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2016.

<sup>16</sup> Antimonio, *op. cit.*

<sup>17</sup> Una compilación del libro *Guía práctica del compositor tipográfico*, de Juan José Morato, fue publicada en 14 capítulos en la revista *Anales*, entre los números 28 (abril 1912) y 43 (junio de 1913), bajo el título “El arte tipográfico”.

<sup>18</sup> Juan José Morato, “Pequeñas verdades”, *Anales*, año V, n° 53, Buenos Aires, mayo 1914.

<sup>19</sup> Juan José Morato, *Ídem*, *Anales*, año V, n° 54, Buenos Aires, junio 1914.

<sup>20</sup> Las otras eran: la Sociedad Tipográfica Bonaerense, el Ateneo Popular, la Sociedad Luz y la Sociedad Cosmopolita de Protección Mutua e Instrucción. Véase *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, año V, n° 59-60, noviembre-diciembre 1914.

<sup>21</sup> El Primer Salón de Arte del Instituto Argentino de Artes Gráficas, se realizó en el año 1933, y estuvo dedicado mayormente al grabado y la ilustración, incluyendo obras en xilografía, aguafuerte y acuarela, de artistas argentinos e internacionales. Entre los artistas consagrados que participaron en este primer Salón se destaca Lino Eneas Spilimbergo, quien sería profesor de pintura del Instituto entre 1934 y 1939, donde participaría también como vocal de su Junta Administrativa en 1938.

<sup>22</sup> Véase Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

<sup>23</sup> A. Gilberto Piacomni, “Augusto Rodín”, *Anales*, año IV, n° 39, Buenos Aires, marzo 1913, p. 41; “Emilio A.

Bourdelle y algunas de sus obras”, *Anales*, año V, n° 54, Buenos Aires, junio 1914; J. P. Jorba, “Doménico Theotocopulos (‘El Greco’)”, *Anales*, año V, n° 51, Buenos Aires, marzo 1914.

<sup>24</sup> Alejandro Sux, “Un notable artista. Rogelio Irurtia”, *Anales*, año IV, n° 42, Buenos Aires, junio 1913, pp. 92-93.

<sup>25</sup> Idea acuñada por el italiano Filippo Tommaso Marinetti, líder del movimiento futurista italiano, la vanguardia artística que había declarado su manifiesto en 1909 –dos años después de la creación del IAAG. La “*parole in libertà*” como concepto poético de liberación se tradujo en al campo gráfico como “tipografía en libertad”, provocando audaces experimentaciones tipográficas que desafiaban el gusto establecido por la tradición gráfica. Véase Roxane Jubert, *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 158-159.

<sup>26</sup> Tipógrafo, litógrafo y cronista de las artes gráficas, participante de los primeros años del Instituto.

<sup>27</sup> Juan Mas y Pi, “El modernismo en el arte”, *Anales*, año II, n° 13, Buenos Aires, enero 1911, pp. 4-8.

<sup>28</sup> Nos referimos a los artículos “Excesividades. Los futuristas en las artes gráficas” y “Excesividades. Los académicos en las artes gráficas”, ambas publicadas en *Anales* en el año 1915.

<sup>29</sup> José Fontana, “Excesividades. Los futuristas en las artes gráficas”, *Anales*, año VI, n° 61-62, Buenos Aires, enero-febrero 1915, pp. 6-7.

<sup>30</sup> José Fontana, “Excesividades. Los académicos en las artes gráficas”, *Anales*, año VI, n° 65, Buenos Aires, mayo 1915, pp. 3-4.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> El movimiento la “Nueva Tipografía”, liderado por el alemán Jan Tschichold, revolucionaría el campo gráfico en Europa en la década de 1920, junto con el impulso de las experimentaciones vanguardistas en Bauhaus y las corrientes del constructivismo ruso y *De Stijl*. Sus premisas se constituyeron en la base conceptual del diseño gráfico moderno. Los gráficos del Instituto Argentino de Artes Gráficas iban a tomar contacto con estas ideas y publicarlas en ediciones posteriores de la revista *Anales Gráficos*.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Gergich, Andrea; “Historias poco historiadas en el diseño gráfico local. Cultura gráfica, arte y diseño en la revista Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas”. En: *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 173-182.

Recibido: 24 de enero de 2018  
Aceptado: 04 de junio de 2018