

COLECCIÓN CALEIDOSCÓPICA

SANDRA SZIR (COORD.)

ILUSTRAR E IMPRIMIR

UNA HISTORIA DE
LA CULTURA GRÁFICA
EN BUENOS AIRES,
1830-1930

Ana Bonelli Zapata • Emiliano Clerici •
Pamela Gionco • Mónica Farkas •
Andrea Gergich • Georgina G. Gluzman •
Larisa Mantovani • María Lía Munilla
Lacasa • Sandra Szir •
Aldana Villanueva



Ilustrar e imprimir : una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930 / Sandra Szir ... [et al.] ; compilado por Sandra Szir. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ampersand, 2016.
298 p. ; 24 x 17 cm. - (Caleidoscópica / Szir, Sandra M. ; 2)

ISBN 978-987-45098-9-5

1. Artes Gráficas. 2. Historia de la Cultura. 3. Historia Argentina. I. Szir, Sandra II. Szir, Sandra, comp.
CDD 686.209

Fecha de catalogación: 21/01/2016

Colección Caleidoscópica

Primera edición, Ampersand, 2016.

Cavia 2985
C1425CFF - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.edicionesampersand.com

© 2015 Ana Laura Bonelli Zapata, Emiliano Marcelo Clerici, Mónica Farkas, Andrea Gergich, Pamela Gionco, Georgina G. Gluzman, Larisa Antonela Mantovani, María Lía Munilla Lacasa, Sandra M. Szir, Aldana Villanueva
© 2016 Esperluette SRL, para su sello editorial Ampersand

Edición al cuidado de Ana Basarte y Ana Hib
Corrección: Ana Hib
Diseño de colección y de tapa: Tholön Kunst
Maquetación: Alejandro Demartini

Imagen de tapa: "Plano del río Bermejo. Levantado por Dn. Nicolás Descalzi, Piloto Director del Viage", 1831. Cortesía Museo Histórico Nacional.

ISBN: 978-987-45098-9-5
Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

Imprenta: Talleres Trama, pasaje Garro 3166 (C1243ACD), Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante el alquiler o el préstamo públicos.

INTRODUCCIÓN

IMAGEN IMPRESA Y CULTURA GRÁFICA

Sandra Szir

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, en Buenos Aires como en otras ciudades del mundo, la cultura impresa representó un medio fundamental para la comunicación, así como para la conservación de ideas o mensajes diversos. El concepto de *cultura impresa*, que alude al corpus de objetos resultantes de la multiplicación técnica de textos a partir de la adopción de la imprenta,¹ refiere no solo al objeto sino también a su empleo, difusión y recepción en los diferentes ámbitos de la vida política, social, cultural, educativa, científica o comercial.² Durante el período mencionado, el desarrollo y la expansión de material impreso en distintos

¹. En Buenos Aires existe imprenta desde 1780, cuando comenzó a funcionar la Imprenta de Niños Expósitos con el equipamiento proveniente de Córdoba, una prensa con todos sus implementos que había quedado en desuso en el momento de la expulsión de los jesuitas del territorio de dominio español. Por supuesto, circulaban libros y otros objetos impresos antes de 1780 traídos de ultramar o de otras imprentas americanas, anteriores a la porteña.

². Roger Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé* (París, Fayard, 1987), p. 7 y ss. Véase asimismo Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge, Cambridge University Press, 2005 [1979]) [trad. española: *La imprenta como agente de cambio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010], y de la misma autora, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992 [1983]), pp. 12-91 [trad. española: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994].

soportes, géneros y funciones (libros, periódicos, folletos, tarjetas, hojas sueltas de diversos usos) acompañaron las transformaciones culturales, las luchas políticas, el asentamiento del Estado y sus distintos procesos de institucionalización, la ampliación de la escolaridad, el impulso de la industrialización y el crecimiento comercial. De este modo, la letra impresa asistió materialmente a distintos fenómenos que demandaron difusión, reglamentación y simbolización.

Al mismo tiempo, históricamente, la cultura impresa había mantenido estrechos vínculos con la cultura de la imagen;³ la utilización de la xilografía (madera) y del huecogrado (metal) permitió su emplazamiento en libros y otros dispositivos desde los inicios de la imprenta, en el siglo xv. Pero el siglo xix vio surgir una serie de nuevos procedimientos técnicos que habilitaron y expandieron la capacidad de multiplicación de las imágenes, lo que posibilitó un incremento en la presencia de impresos ilustrados que se difundieron en todos los campos de la vida social. De este modo, la convergencia de la cultura impresa con la imagen multiplicada produjo una cultura gráfica que, aunque en gran parte fue de uso efímero, conquistó un lugar duradero y constituyó un fenómeno que, en algunos casos, alcanzó un carácter masivo.

Este libro se ocupa entonces de algunos episodios locales de esa cultura gráfica. Libros, publicaciones periódicas y álbumes ilustrados, afiches, mapas y tarjetas postales forman parte de un vasto conjunto que a través de diversas tecnologías del grabado y de la edición (litografía, fototipia, cromolitografía) ofreció mensajes visuales diseminados en ámbitos públicos o privados con fines políticos, científicos, didácticos, ilustrativos o estéticos.

No se trata de narrar una historia nítida. El objeto que nos ocupa presenta contornos indefinidos, algunos rasgos difíciles de discriminar, zonas porosas y entrecruzamientos en los cuales la cultura gráfica se encuentra con el arte, el diseño gráfico, la ilustración, la fotografía, las prácticas y los saberes de los oficios de la imprenta, cuestiones que incumben a la representación de la ciencia o a los estudios de la comunicación y la cultura masiva. Tal vez estas sean algunas de las razones por las cuales este corpus gráfico, como discurso en sí mismo, ha estado disperso en las investigaciones académicas de diversas

³ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*

disciplinas.⁴ En efecto, pocos estudios reflexionan acerca de estos objetos como conjunto y menos aún desde una perspectiva que considere las imágenes como representaciones –con sus contenidos permeados por su particular situación histórica– y a la vez como artefactos desde un punto de vista material y visual.⁵

Esta doble mirada –hacia la cultura gráfica como soporte de imágenes y representaciones, y a los propios objetos gráficos como dispositivos– forma parte de las perspectivas que persigue este libro. El interés conduce, por un lado, a la indagación de los sentidos culturales e históricos de las iconografías desplegadas, es decir, los modos a través de los cuales son representados los paisajes o las vistas nacionales o de países orientales, los nativos del Chaco, los monumentos conmemorativos, el ocio de la ficción publicitaria, los retratos y las escenas de la historia nacional, las iconografías de la patria o las imágenes del propio quehacer gráfico. Pero por otro lado, el mismo dispositivo se impone en sus variadas y complejas singularidades. Se manifiesta en una diversidad de soportes –más efímeros (periódicos) o más durables (libros)–, aunque este carácter puede variar no solo por su calidad material sino por los rasgos simbólicos que le suman los sentidos de las imágenes que portan. Así, el objeto efímero puede devenir coleccionable, como la tarjeta postal o el afiche. Los formatos o emplazamientos pueden invitar a la mirada a una percepción diferente, en la intimidad de la comunicación epistolar, en el espacio público de la calle o en el espacio público pero cerrado de un aula escolar. De esta manera, las prácticas de consumo de esta cultura gráfica acompañan o discuten los propósitos para los cuales los impresos fueron producidos y publicados.

Sin embargo, el foco de los artículos que conforman este libro no reside en el estudio de las prácticas de uso y apropiación de los objetos gráficos por parte de los lectores/espectadores, ya que son escasas las fuentes que nos conducen en esa dirección. En cambio, resultan más perceptibles para

⁴. Si bien hay ciertos objetos gráficos que han sido sistemáticamente descuidados, pueden nombrarse diversas investigaciones que se ocupan de algunos de ellos desde la geografía, las ciencias de la educación, el diseño gráfico y la historia del arte. Véase la bibliografía específica para cada capítulo.

⁵. Como ejemplo, pueden consultarse algunos trabajos sobre publicaciones periódicas: véanse Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (Buenos Aires, Edhasa, 2009); *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (Buenos Aires, Edhasa, 2013).

el análisis los propósitos políticos o económicos que operaron en los procesos de producción, en algunos casos expresados en los textos que actúan junto a las imágenes. Se trata de fines didácticos, publicitarios o científicos, manifestados en los discursos que el Estado expresa por medio de instituciones como el correo, el aparato escolar o un viaje exploratorio. De modo que la observación de los objetos de la cultura gráfica como artefactos implica distinguir los procesos intelectuales de producción, es decir, el discurso develado en el propio objeto o en sus modos de diseminación. Pero compromete, a su vez, la comprensión de los procesos de producción materiales, sus tecnologías de reproducción y su capacidad de circulación masiva.

La disciplina de la historia del libro ofrece herramientas conceptuales fructíferas para pensar la articulación entre los objetos impresos y sus procesos de producción. Conciernen especialmente las reflexiones acerca de las modalidades del hacer gráfico y sus actores sociales como “intermediarios” entre los autores intelectuales y los receptores destinatarios de los mensajes gráficos,⁶ ya que este hacer colaborativo produce un entramado de saberes técnicos y de tradiciones estéticas que deja su huella en el objeto gráfico y afecta su aspecto físico y, por ende, su sentido. La cultura gráfica del período que abarca este libro presenta un contexto técnico industrial que experimentó profundas transformaciones. El proceso iniciado con la introducción de la litografía en Buenos Aires, hacia 1827 –que generó una competencia con la tipografía en la producción de impresos ilustrados, pasando por las prácticas de la xilografía y del huecograbado que, aunque escasas, existieron para impresos comerciales y artísticos–, se cierra hacia fines del siglo con la fotomecanización y la industrialización de la impresión, con las máquinas rotativas y la composición linotípica, que agilizaron la producción y abarataron los costos. Ya en el siglo xx tuvo lugar el viraje hacia el *offset* y la industrialización de los métodos de impresión plana. Asimismo, este proceso pudo llevarse a cabo

⁶. Al respecto, pueden verse Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura y sociedad* (Barcelona, Gedisa, 1999); D. F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (Madrid, Akal, 2005 [1991]); Roger Chartier, *El orden de los libros* (Barcelona, Gedisa, 1996 [1992]), *El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación* (Barcelona, Gedisa, 1992), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid, Alianza, 1994); Chartier y Guglielmo Cavallo (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid, Taurus, 1997).

gracias al aumento en la producción de impresos en general, que provocó a su vez el crecimiento en el número y dimensiones de los talleres y establecimientos correspondientes a los distintos rubros del trabajo productivo –tanto tipo como litográfico– acompañado de una demanda mayor y de un aparato de distribución que creció acorde con esa estructura.⁷

Ese es el marco en el cual las problemáticas de la calidad, de la originalidad o masividad de la cultura gráfica deben examinarse y cruzarse con las dinámicas de la industria y las lógicas del comercio gráfico. El alcance masivo pudo haber despertado los intereses de los industriales y del Estado, que percibe la oportunidad de llegar con sus mensajes a grandes mayorías de población (como se analiza en algunos de los capítulos de este libro). Sin embargo, nos encontramos con ciertas producciones muy poco conocidas y con objetos gráficos que podrían pertenecer a la categoría de aquellos “raros y curiosos” dignos del interés de un anticuario.

Por otra parte, la masividad no anula el deseo de calidad estética, de singularidad, de las búsquedas de los artistas que han dejado su firma. A su vez, se observa la necesidad de una formación profesional específica en el terreno de la ilustración gráfica y la conformación de un campo que tiene sus propias reglas con respecto al campo artístico pero que al mismo tiempo interactúa con él. La frecuente ausencia de firmas en las imágenes nos enfrenta con otros problemas. El anonimato refiere a menudo al estatuto de un trabajo en serie, de una calificación que no se consideraba merecedora de una marca individual, y eso sucede con los ilustradores y muy especialmente con respecto a otros actores que también operaban las imágenes, como impresores, litógrafos y grabadores.

Los capítulos que conforman este libro desarrollan diferentes estudios de casos que examinan algunos de los problemas enunciados y buscan, a partir de la singularidad del fenómeno, ideas de alcance más general. En el primer capítulo, “Imágenes globales/selecciones locales: las publicaciones periódicas europeas en los diarios porteños. El caso de *El Recopilador* y Andrea Macaire”, Lía Munilla Lacasa y Georgina Gluzman cuestionan el lugar común desde donde se conciben las características de una producción periférica –la creación de imágenes para un periódico ilustrado de la década de 1830–, en un país en los confines de occidente como la Argentina, y con

⁷ Véanse en este libro los capítulos de Mónica Farkas y de Andrea Gergich.

una artista mujer como productora. Las autoras señalan cómo se realizaba la selección de imágenes en un mundo mucho más globalizado de lo que podría suponerse con la lentitud de las comunicaciones en un temprano siglo XIX, y demuestran cómo las fuentes que nutren las iconografías pueden ser variadas, al igual que lo eran en la fabricación de imágenes para los propios periódicos europeos. Pero a la vez estudian la singularidad de la producción poco conocida de Andrea Macaire y de la tarea litográfica en un trabajo de copia que es, a su vez, apropiación y recreación visual.

El capítulo 2, “Litografía, geografía y otras grafías. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires”, examina a través del análisis de una carta geográfica la vinculación entre un viaje exploratorio, sus objetivos políticos y económicos, los textos vinculados con ese viaje, las artes y las ciencias en las décadas de 1820 y 1830. Se muestra además que, a pesar de la potencialidad de la litografía de multiplicar los impresos para su difusión, si nos centramos en los aspectos visuales, la particularidad de la producción litográfica en relación con la confección de mapas estuvo más ligada a la producción manuscrita que a las más tradicionales –para ese momento– técnicas de la xilografía y del grabado en metal.

En el tercer capítulo, “De arenas, escenas y otras cuestiones públicas. Espectáculos y convergencia cultural en las páginas de *El Mosquito*”, Pamela Gionco revisa la producción de imágenes del conocido periódico satírico y analiza las estrategias visuales y discursivas en relación con las posturas ideológico-políticas de sus productores. En el tema que toma como ejemplo entre los muchos posibles de la amplia producción de caricaturas a lo largo de treinta años de vida del periódico, las sociabilidades festivas, pueden repasarse no solo coyunturas políticas, sino discriminaciones culturales, clasistas, nacionalistas.

En “Fachadas en venta. Imágenes impresas, estadística y geografía en la Exposición de Chicago de 1893”, Ana Bonelli analiza un raro álbum elaborado para la Exposición Universal de 1893 y señala la tensión que se percibe en sus imágenes y en sus textos, entre la utilización de la herramienta supuestamente “objetiva” de la estadística y la carga fuertemente ideológica con la que los industriales, productores agropecuarios y comerciantes operaron –juntamente con el Estado– con el propósito de publicitar el país y sus frutos civilizados.

El quinto capítulo, “Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del correo argentino (1897)”,

Mónica Farkas señala nuevamente al Estado como operador, en su institucionalización hacia fines del siglo XIX, a través de la emisión de tarjetas postales con imágenes que representaban los esfuerzos civilizatorios. Pero además prueba, a partir de numerosas fuentes, cómo el propio correo como brazo comunicador expandía la labor estatal mediante su presencia y la ocupación territorial de determinados lugares del país, y a través del estímulo a la circulación de mensajes y la propia presencia de sus tarjetas.

El capítulo sexto, “Libros escolares y enseñanza de la historia: el manual ilustrado *Historia argentina de los niños en cuadros*”, muestra cómo la utilización de la imagen en la pedagogía del aula era considerada una poderosa herramienta de formación ciudadana a comienzos del siglo XX, en particular las imágenes de la historia nacional. Las autoras, Larisa Mantovani y Aldana Villanueva, desarman a su vez el mensaje emitido, a través del análisis de los procesos de producción del libro de texto en cuestión, que difunde una idea nacionalista con imágenes ilustradas en parte por artistas europeos.

En el capítulo “El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920)”, Emiliano Clerici da cuenta de otro fenómeno gráfico poco estudiado, el del afiche publicitario a color de gran formato que se produjo en Buenos Aires al igual que en otros centros urbanos del mundo entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, y señala los procesos de producción y las estrategias visuales, a la vez que los esfuerzos de productores y publicistas por promover el medio, crear el hábito de publicitar y desplegar espacios urbanos para su exhibición. Analiza además, a través del estudio de los concursos de afiches, las zonas de convergencia que exhiben los campos artístico y gráfico.

Finalmente, en el último capítulo, “El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el ‘protodiseño gráfico’ en Buenos Aires a comienzos del siglo XX”, Andrea Gergich despliega una cuestión capital para este libro: la formación profesional de los productores gráficos. A través de la publicación del Instituto Argentino de Artes Gráficas y del análisis de algunas de sus ideas, Gergich enfatiza la importancia de la tradición de las artes gráficas en la posterior conformación de la disciplina del diseño gráfico.

Este breve resumen de cada capítulo no agota los múltiples sentidos que los autores encuentran en los fenómenos gráficos analizados, ya que el relato de esta historia de la cultura gráfica en Buenos Aires no resulta una historia que se pueda cuantificar, pero sí valorar e interpretar. Es la

intención de este libro, entonces, poder realizar aportes desde la historia del arte y de la cultura gráfica a la interpretación cultural de un fenómeno que representó la ampliación del universo visual al que accedieron los hombres y las mujeres en el espacio urbano de Buenos Aires durante el período estudiado.⁸

⁸ Para el trabajo de investigación, los autores recibieron una Beca Grupal del Fondo Nacional de las Artes (2013-2014).