
Cultura gráfica en red. Discurso técnico y programa visual en
La Noografía (Buenos Aires, 1899)

Sandra Szir y Andrea Gergich

RECIBIDO: 7 de julio de 2023
APROBADO: 20 de noviembre de 2023

Cultura gráfica en red. Discurso técnico y programa visual en *La Noografía* (Buenos Aires, 1899)

Sandra Szir
Universidad Nacional de San Martín
sandraszir23@gmail.com

Andrea Gergich
Universidad Nacional de San Martín
andreagergich@gmail.com

Resumen

La cultura impresa se vio transformada en Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, por requerimientos de orden material y simbólico de la vida nacional y un potencial desarrollo económico. El crecimiento de la producción de objetos impresos, dio lugar al surgimiento de instituciones, empresas y publicaciones que se sumaban al esfuerzo por consolidar un oficio que se iba industrializando, al ritmo de las innovaciones técnicas que revolucionaron el tradicional oficio gráfico. El presente artículo examina *La Noografía*, una de las primeras publicaciones especializadas en la actividad gráfica, que acompañó y promovió los desarrollos gráficos que sirvieron al comercio, la pedagogía o la política. Puesta en relación con otras revistas del campo gráfico, se estudia cómo sus desarrollos operaron en un progresivo emplazamiento de la imagen que supuso un cambio significativo en los aspectos de la producción, la lectura y en el oficio gráfico local.

Palabras clave: *cultura gráfica - revistas gráficas argentinas - tecnología gráfica - La Noografía*

Abstract

Print culture was transformed in Buenos Aires at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, due to material and symbolic requirements of national life and potential economic development. The growth in the production of printed objects gave rise to the emergence of institutions, companies and publications that joined the effort to consolidate a trade that was becoming more industrialized at the pace of the technical innovations that revolutionized the traditional graphic craft. This article examines *La Noografía*, one of the first specialized publications in graphic activity, that accompanied and promoted printing developments that served commerce, pedagogy and politics. Put in relation to other magazines in the graphic field, we study how their developments operated a progressive positioning of the image that entailed a significant change in the aspects of production, reading and the local graphic profession.

Keywords: *graphic culture - Argentine graphic magazines - printing technologies - La Noografía.*

Introducción

Las transformaciones materiales operadas en Buenos Aires a fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en diversos campos de la vida económica, política y social se manifestaron también en el terreno de las artes gráficas. En tanto sistema de comunicación fundamental, la cultura impresa se vio interpelada en esos años por requerimientos de orden material y simbólico de la vida nacional, y a su vez, conducida a

un potencial desarrollo económico. El crecimiento de la producción de objetos impresos dio lugar asimismo al surgimiento de diversas organizaciones, instituciones y empresas que se sumaban al esfuerzo por consolidar un oficio que se iba industrializando. A la abundancia de dispositivos gráficos que circulaban se añade su capacidad de comunicación visual habilitada por las innovaciones en el sistema técnico de la producción que permitió la inserción de ilustraciones, fotografías y decoraciones en los papeles impresos. En el campo particular de la prensa periódica y en el de una enorme variedad de objetos gráficos que sirvieron al comercio, la pedagogía o la política, se operó un progresivo emplazamiento de la imagen que supuso un cambio significativo en los aspectos de la producción, la lectura y en el oficio gráfico local. En Buenos Aires a comienzos del siglo XX, estos desarrollos generaron transformaciones definitivas en la cultura visual que experimentó entonces un proceso de masificación.

Estas novedades se expresan claramente en las publicaciones periódicas especializadas de la industria gráfica, que al enunciar un conjunto de ideas o debates teóricos, propuestas económicas y sociales para el sector, y educar acerca de desarrollos técnicos elabora una suerte de programa para el campo gráfico. En este sentido se presentan como fuente valiosa para relevar distintos aspectos de la historia de la industria impresa. Resultan documentos fundamentales para examinar los discursos y conocer los actores que sostuvieron el desarrollo de la fabricación material, las innovaciones en los procedimientos tecnológicos en la producción y reproducción de imágenes y otros elementos visuales, a la vez que permiten observar los criterios y valoraciones estéticas a través de traducciones de textos de publicaciones extranjeras o de autoría local. Al mismo tiempo, se observa una tensión discursiva en relación con la calidad de las producciones y el concepto de “obra de arte” como meta y modelo a alcanzar en las artes gráficas. Estas publicaciones especializadas desde fines del siglo XIX ofrecieron un espacio de difusión de los avances, inquietudes, aspiraciones o tensiones que afectaban al sector gráfico. Mientras daban visibilidad a la producción local, ponían en circulación ideas, imágenes y prácticas que intercambiaban con publicaciones internacionales, trazando vínculos en la conformación de comunidades profesionales que trascendían el espacio geográfico. Trazaron de este modo redes entre círculos profesionales del ámbito local y aquellos de países latinoamericanos, europeos y de los Estados Unidos, habilitando un activo intercambio, como vehículo de novedades técnicas y comerciales, imaginarios, subjetividades y creencias sobre la profesión, sus prácticas y sus propias identidades en proceso de transformación.

Una de las primeras publicaciones del campo gráfico surgidas en Buenos Aires fue *La Noografía*, de edición mensual durante el año 1899, dirigida por el escritor anarquista y tipógrafo Antonio Pellicer –quien sería luego el fundador del Instituto Argentino de Artes

Gráficas-, y co-dirigida por Pedro Tonini, destacado impresor local, titular de la Imprenta La Elzeviriana. En sus páginas, que se presentaron como ámbito de difusión de novedades técnicas y debate de ideas acerca de la profesión gráfica y de circulación de recursos visuales, puede estudiarse un capítulo de la historia de la gráfica local poniéndola en línea con los desarrollos a escala mundial.



La Noografía, a. I, n° 1, pág. 1, Buenos Aires, enero 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)



La Noografía, a. I, n° 3, pág. 40-41, Buenos Aires, marzo 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

La gráfica de entresiglos. Un campo profesional en transformación

En el marco de las profundas transformaciones en el terreno de la cultura gráfica argentina producidas a fines del siglo XIX, las innovaciones técnicas que llegaron al mercado gráfico local al ritmo de las tendencias mundiales, aportaron importantes novedades a los procesos de producción industrial de los impresos (Ares, 2018). En primer lugar, la preparación de la información a ser reproducida por cientos de miles, sea tanto en formato texto como en forma de imágenes, fue uno de los procesos impactados por los cambios. En efecto, en el ámbito de la composición de los textos, la linotipia¹ produjo la mecanización de la composición de tipos en forma manual y revolucionó prácticas tan tradicionales como aquellas instauradas desde los comienzos de la imprenta de Gutenberg en el siglo XV (Barbier, 1990, Gaskell, 1999). Se modificaban así los gestos y prácticas del oficio del cajista, reemplazando la selección manual de cada uno de los tipos móviles, por el tecleo de la linotipo que permitía disponer las matrices para su consecuente fundición en una línea de texto (Gergich, 2018, Kinross, 2008). Por otro lado, entre las técnicas de reproducción de imágenes se incorporaba la novedosa autotipia o fotograbado de medio tono,² que permitía la multiplicación de las fotografías en los impresos populares de mayor tirada tales como los diarios y las revistas. Otra de las innovaciones, la cromolitografía³ que implicó la incorporación del color en los soportes a estampar, y coloreó los impresos de consumo popular para el gusto del gran público (Twyman, 2013). La contraparte y complemento de estas transformaciones técnicas fueron los cambios culturales en los hábitos de lectura y consumo visual por parte de nuevos públicos, emergentes de un paisaje de incipiente modernidad que atravesaba la sociedad argentina de entresiglos. A partir del aumento demográfico vía inmigración, y las campañas alfabetizadoras vinculadas a la extensión de la educación primaria común, gratuita y obligatoria establecida por la Ley 1420, crecía el volumen de lectores de textos educativos, proceso que traccionaba a su vez al resto de las ediciones (Eujanián, 1999). A la par aumentaba la demanda de impresos comerciales –etiquetas y envases, publicidad, cartelera–, al ritmo del crecimiento de la actividad económica y la expansión de

¹ En la máquina de linotipia, creada por Ottmar Mergenthaler en 1884, el operador seleccionaba las matrices de los tipos móviles mediante el “tipeo” del teclado; luego las matrices se ubicaban en línea para permitir la fundición de una línea entera de texto. Véase entre otros, John Dreyfus (1990), “Cinco siglos de imprenta”, en John Dreyfus y François Richaudeau (dirs.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

² La autotipia o grabado de medio tono permitía la reproducción impresa de imágenes de tono continuo mediante la transformación de los tonos y claroscuros en una trama de puntos variables que traducían las luces y sombras de la imagen en una matriz apta para imprimirse. Ver John Dreyfus y François Richaudeau (dirs.), *Op. Cit.*

³ La cromolitografía consistía en una técnica de impresión en superficie, que permitía transferir color a los impresos, mediante la superposición de tintas transparentes que conformaban una gran gama cromática en su combinación. Las matrices eran piedras calcáreas que registraban el dibujo o imagen a reproducir, repartidos por sectores en distintas piedras de acuerdo a la cantidad de colores deseada.

mercados de consumo interno. Se sumaban a estos fenómenos, los procesos de institucionalización y organización del Estado, que también impulsaron la producción gráfica por vía de la papelería administrativa, la documentación y el papel moneda.

Los nuevos lectores consumían con fruición los diversos productos gráficos, que competían por atrapar miradas ávidas de novedades visuales. Ejemplo paradigmático de algunos de ellos son los semanarios ilustrados de contenido misceláneo del tipo de *Caras y Caretas*⁴ que alcanzaron un público masivo en una propuesta material que incluía un contenido visual abundante y diverso, cubiertas ilustradas a color, fotograbado de medio tono, entre otras novedades. Ofrecía además, contenidos de actualidad, humor, textos breves de ficción, y notas de temas y géneros discursivos distintos que supieron interpelar al público logrando un éxito cada vez más masivo (Szir, 2011). Las revistas especializadas en la industria gráfica por su parte, proveían modelos significativos de estos nuevos estándares estéticos y técnicos, vehiculizando a la vez las discusiones y reflexiones que concitó un campo profesional en expansión y cambio.



Caras y Caretas, a. II, n° 33, Buenos Aires, 20 de mayo de 1899
(Biblioteca Nacional de España)

⁴ *Caras y Caretas* (1898-1939) fue el semanario popular ilustrado que alcanzó mayor popularidad y carácter masivo a comienzos del siglo XX. Fundado en 1898 por Eustaquio Pellicer, el escritor Fray Mocho y ligado a la familia Mitre y en particular al periodista Bartolito Mitre, hijo de Bartolomé, anteriormente presidente argentino, historiador y fundador del diario *La Nación*.



Caras y Caretas, a. II, n° 60, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1899
(Biblioteca Nacional de España)

Revistas gráficas argentinas. Forma y contenido al servicio del arte gráfico

Las publicaciones especializadas en el sector gráfico de comienzos del siglo XX permiten contextualizar las condiciones de producción materiales de publicaciones mencionadas como *Caras y Caretas* y a su vez, proveen información que permite observar tensiones entre esas innovaciones tecnológicas y sus resultados, y las tradiciones estilísticas de las artes gráficas que se recuperan y revitalizan con técnicas novedosas. Resulta particularmente interesante el hecho de que estas páginas editadas con el fin de difundir ideas, productos, servicios y modelos estéticos en el campo de la producción gráfica, ofrecen a menudo una amplia convergencia entre forma y discurso, entre objetivos y modalidades visuales. Lo que se menciona en el discurso textual, puede ser puesto en práctica y mostrado; así, un procedimiento tecnológico puede manifestarse materialmente en sus páginas, al igual que un soporte o un género de trabajo. Las revistas proveen entonces herramientas y datos para el estudio del desarrollo del campo gráfico, pero a su vez su forma física resulta una fuente en sí misma de esos desarrollos (Stella Maris Fernández, 2000).

Si bien todas estas ediciones tienen en común la periodicidad de publicación, con vistas a reseñar la dinámica del sector, y su tiraje es limitado y focalizado en el público especializado de esta industria, podemos diferenciar entre ellas a aquellas que se constituyen como órganos informativos de la propia organización editora, tales como escuelas, asociaciones gremiales o empresariales; y las revistas editadas por casas proveedoras de insumos y maquinaria industrial, o que recibían el apoyo de empresas del sector. En este segundo grupo podemos ubicar a *La Noografía*, que recibía el apoyo de la Imprenta La Elzeviriana, si bien presenta ciertas particularidades que la destacan del resto de las revistas comerciales.

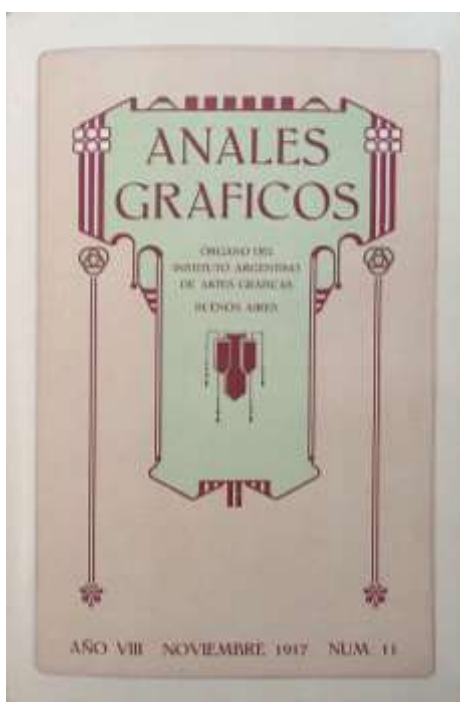
Entre las publicaciones institucionales más importantes, debemos mencionar en primer lugar el *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense*, que comenzó a publicarse en 1901, cambiando su nombre a Gutenberg a partir de 1936. Órgano informativo de esta institución pionera entre las organizaciones gráficas argentinas,⁵ tenía frecuencia mensual, y además de publicar información diversa de interés gremial, contribuía mediante artículos especializados al fomento del “arte tipográfico” (Ferrer, 2008). Por su parte, la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, asociación gremial empresaria creada en 1904, contó con diferentes publicaciones en distintos momentos de su desarrollo institucional. La primera de ellas consistió en un *Boletín* que llevó su nombre, y se publicó entre 1905 y 1908 como sección de otra revista gráfica señera: *Éxito Gráfico*. Años más tarde, en 1941, el organismo publicó la revista *Artes Gráficas*; y luego de algunas interrupciones, el boletín informativo *Gaceta Gráfica*, desde 1949 a 1954. Otra asociación empresaria, la Asociación de Industriales Gráficos de la Argentina creada en 1935,⁶ comenzó ese mismo año a publicar una revista emblemática: *Argentina Gráfica*. La misma se constituyó en pocos meses en una publicación de referencia por su contenido y calidad material (Ugerman, 2014). Por último, otra revista destacada fue *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, publicación institucional de esta escuela que fuera fundada en 1907 en Buenos Aires, con la misión de capacitar al personal del sector gráfico. De frecuencia mensual, se publicó regularmente desde el año 1911, y hasta 1917 cuando cambió su nombre a *Anales Gráficos*, para seguir apareciendo hasta el año 1967 (Gergich, 2016).

⁵ La Sociedad Tipográfica Bonaerense fue fundada el 25 de mayo de 1857 por obreros gráficos, con la intención de crear una asociación que velara por el bienestar y protección de los trabajadores gráficos. Inspirada en un espíritu mutualista, se constituyó en la primera sociedad de socorros mutuos del país, e inspiró a diversas organizaciones que surgieron luego en el campo gráfico, tales como la Unión Gráfica, la Federación de Artes Gráficas y la Federación Gráfica Bonaerense.

⁶ En 1954 ambas organizaciones se fusionaron bajo la nueva denominación de Cámara de Industriales Gráficos de la Argentina-CIGA.



Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas, a. IV, n° 40, Buenos Aires, abril 1913
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)



Anales Gráficos, a. VIII, n° 11, Buenos Aires, noviembre 1917
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

Las revistas publicadas por las casas importadoras de insumos y máquinas gráficas se destacan particularmente por su despliegue técnico, siendo ellas mismas vehículo de ventas de sus productos. *Éxito Gráfico*, aparecida entre 1905 y 1915 bajo la dirección de

Antonio Pellicer, pertenecía a la Casa Curt Berger & Cía. que comercializaba variedad de artículos de imprenta, litografía y papelería de distintas firmas alemanas (Szir, 2013). *Ecos Gráficos* desde el año 1909 fue la publicación de la casa Hoffman y Stocker, representante de varias firmas alemanas de productos gráficos. *Páginas Gráficas*, publicada entre 1913 y 1931, dirigida por José Fontana fue editada por Serra Hnos., otro establecimiento que instalaba imprentas y proveía máquinas e insumos importados de Francia, Alemania y Suiza (Villanueva, 2021).⁷



Éxito Gráfico, a. II, n.º 9, Buenos Aires, mayo 1906
(Biblioteca Nacional de España)

Páginas Gráficas

Los contenidos de estas revistas gráficas, de origen variado, con firmas locales o traducciones de numerosas procedencias, dan cuenta desde fines del siglo XIX del proceso de industrialización que la imprenta estaba produciendo. Si bien la escala y el volumen difieren significativamente de los europeos, la industria gráfica finisecular local seguía muy de cerca los pasos en los procesos de industrialización y mecanización en todas sus etapas. En 1899 un artículo de *La Noografía* refiere: “Ya han llegado a Buenos Aires algunas máquinas componedoras y no tardaremos en ver introducidas otras y otras” (“Las máquinas de componer”, *La Noografía*, a. I, n. 2, Buenos Aires, febrero de 1899, p. 20). La

⁷ La casa Serra Hnos. poseía dos locales en el Río de la Plata: uno en Buenos Aires y otro en Montevideo. Por su parte, la empresa que editaba *Éxito Gráfico*, Curt Berger & Cía., tenía su casa matriz en Buenos Aires, y ante el crecimiento de su negocio de importación desde Alemania, abrió un local de compra en la ciudad de Leipzig.

mutación tecnológica de las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX en todos los aspectos tipográficos, y en el plano de la reproducción industrial de imágenes, era leída en 1908 por los editores de *Éxito Gráfico* como un renacimiento de las buenas prácticas del “arte”:

Contempladas las artes gráficas argentinas en el presente período, siéntese una gran satisfacción.

Nada queda de aquel fatal decaimiento de hace algunos años, en que la imprenta parecía que iba a desaparecer, presa de anemia terrible que la consumía; (...) ¡El arte! ...hablar del arte parecía un insulto. Sin duda la profunda crisis económica que el país atravesaba era la directa causa del aniquilamiento de la imprenta, como lo era de todo. Ninguna iniciativa, ningún entusiasmo; todo era negro como la tinta. (...)

¡La producción!... Una revista ilustrada, con grabados mal hechos y peor impresos; parecía una ilustración de un siglo atrás, campeando el grabado en madera por artistas en decadencia; los oficiales tipógrafos más expertos mezclaban títulos de todas clases, viñetas de todos órdenes, muy floreal todo del pasado siglo, con óvalos y arcos dominadores; era aquello, no la antigua escuela, sino el viejo rutinarismo, de una inconciencia absoluta. (...)

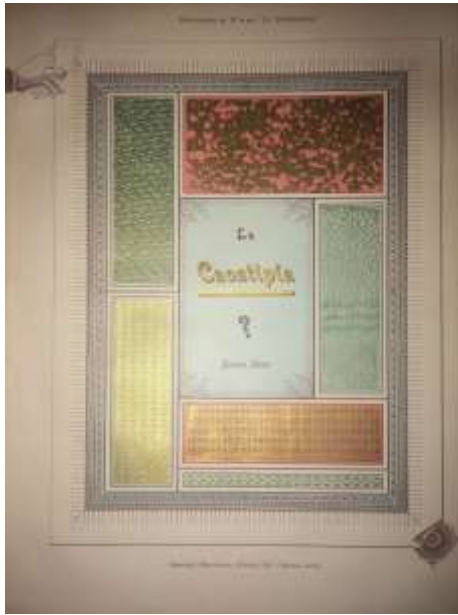
No queda nada de lo viejo. En muy pocos años hémosle puesto infranqueable barrera. (...)

Regocijémonos, pues: el buen espíritu vuelve. (“El buen espíritu vuelve”, *Éxito Gráfico*, a. III, n° 28, Buenos Aires, abril de 1908)

En lo que se refiere al “arte” es indudable que el concepto es utilizado para dirigirse a las obras gráficas cuyo diseño, forma y calidad estuviesen cuidadosamente considerados, y, en particular todos aquellos impresos que incluían imágenes en toda la variedad de nuevos procedimientos técnicos del grabado industrial conjuntamente con las aplicaciones del color. Los modelos de trabajos impresos que en numerosas ocasiones estas revistas obsequiaban con cada ejemplar, ejercían la función de publicitar materiales –tintas, papeles–, procedimientos –fotograbado, fototipia, fotolitografía, fotorelievegrafía, autorelievegrafía, tricromía, citocromía, cromotipia, “caostipia”–, tipos de trabajos –modelos de tarjeta para “invitación a solemnidades y actos especiales”, modelo de “obligación”, prospectos, catálogos, programas– así como talleres que ofrecían sus servicios.⁸ Estos modelos se incluían frecuentemente en forma de “suplementos”, tal como denominaban a las láminas insertadas sin numeración entre las páginas de las revistas, ofreciendo las reproducciones mencionadas, que eran acompañadas en

⁸ Ver *La Noografía*, *Éxito Gráfico*, varios números.

ocasiones por textos explicativos y la ficha técnica de su producción. En ellos puede apreciarse la relevancia de los cambios técnicos que impactaban en el mercado local, así como las novedades en las propuestas visuales que circulaban en el medio.



La Noografía, Suplemento, a. I, n° 4, Buenos Aires, abril 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)



La Noografía, Suplemento, a. I, n° 7, Buenos Aires, julio 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

La renovación visual y tecnológica descrita se comprende si se comparan los contenidos de las revistas analizadas con el *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*, editado por Benito Hortelano⁹ en 1864, la descripción del equipamiento de los talleres, los roles dentro del taller, y las 20 imprentas que conforman su listado, que estaban provistas de una o dos prensas, algunas a vapor y otras de tracción manual (Hortelano, 1864).¹⁰ En las publicaciones periódicas gráficas en cambio, se describen las transformaciones en todos los aspectos de la producción de impresos. Las pequeñas imprentas se habían visto desplazadas por monumentales “palacios” de miles de metros cuadrados, provistos de gran cantidad de enormes máquinas, poderosas y eficaces, como “hermosos gigantes de hierro”, con una capacidad productiva que superaba todo lo conocido hasta entonces. La Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, el establecimiento gráfico Ortega y Radaelli o la firma Peuser son algunos de los ejemplos multigráficos que estaban revolucionando la producción. En contraste con los números provistos por Hortelano, el Censo Industrial de la Capital Federal de 1908 da como resultado en el rubro de artes gráficas en fábricas y talleres, un total de 474, siendo las más importantes y con mayor cantidad de trabajadores las Imprentas (305, con 3977 trabajadores); los Grabadores (46, con 161 trabajadores); talleres de encuadernación (33 con 367 trabajadores); litografías (27 con 2452 trabajadores) (Szir, 2014).

Las publicidades de las revistas gráficas, además de los artículos técnicos específicos, prueban el desarrollo de los procesos de industrialización en la producción de impresos. Todas las tareas dentro de la imprenta habían experimentado un proceso de mecanización: “máquinas para dorar y estampar en relieve”, “máquinas de engomar, encolar y barnizar”, “aparatos para fundir rodillos”, “contadores automáticos”, “máquinas para la encuadernación y cartonería”. Con calidad gráfica y atractivo visual los avisos presentan detalladas ilustraciones de las máquinas como una suerte de catálogo de modelos utilizados, o promocionados.¹¹

⁹ Benito Hortelano, editor, tipógrafo y empresario teatral, llegó a Buenos Aires de España a mediados del siglo XIX, previo paso por París, fue propietario de la Imprenta La Española y editó varios periódicos.

¹⁰ Hortelano señala para el año 1865 la existencia de 20 establecimientos de imprenta: Argentina (dos máquinas y dos prensas); Tribuna (varias máquinas de vapor y varias prensas); Bernheim (una máquina de dos cilindros de gran tamaño, una mecánica chica, prensas, fundición de tipos, estereotipia, máquina de vapor para la litografía); Comercio del Plata (máquina mecánica y prensas); Siglo (mecánica y prensa); Nación Argentina (dos mecánicas de vapor, prensas de mano, máquinas para cortar y satinar papel); Pueblo (una mecánica); Buenos Ayres (una mecánica y prensas de mano); Orden (dos prensas de mano y abundancia de tipos); Standard (mecánica y prensa de mano); Porvenir (cuatro prensas de mano); Tipográfica (tres prensas de mano); Mayo (tres prensas); Coni (dos prensas de mano); Revista (una prensa de mano); Española (una mecánica, una de mano y otra de invención argentina); Alemana (una mecánica diminuta y otra prensa de mano); Rossi (una prensa de mano); Tristani (una prensa de mano); Pintos (una prensa pequeña). Benito Hortelano, *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, 1864, apéndice.

¹¹ Ver *Éxito Gráfico, Páginas Gráficas*, varios números.

En *La Noografía* en cambio, este despliegue técnico y su correlato comercial propio de las revistas de los proveedores gráficos, no se evidencia en un espacio publicitario específico, ya que no aparecen avisos comerciales. Sin embargo, la publicidad es incluida en los propios contenidos presentados, que en este caso ofrecían servicios o materiales en venta por parte de la casa editora, La Elzeviriana. Esta particularidad la destaca del resto de las revistas gráficas, posicionándola más como revista profesional dirigida al gremio gráfico, y no tan directamente vinculada con objetivos de venta de productos para el sector.

La Noografía

Publicación pionera entre las revistas especializadas en el campo gráfico de Argentina (Szir, 2014), *La Noografía*, aunque de breve aparición entre los años 1899 y 1900, expuso con firmeza las opiniones de los gráficos del periodo y difundió información significativa para el desarrollo de su tarea. Sus creadores, Antonio Pellicer Perayra y Pedro Tonini, eran personalidades centrales en el campo, que buscaban en la publicación un canal de comunicación con sus pares gráficos. Publicada por la imprenta La Elzeviriana, propiedad del mismo Tonini y Virgilio Colmegna, la revista, de aparición mensual, se destacó en sus doce números por su interés en aportar a la expansión del arte gráfico, diferenciándose de las otras revistas de corte más comercial editadas por las casas proveedoras de insumos y maquinarias gráficas.

Antonio Pellicer Perayra nacido en Barcelona en 1851, se radicó en Buenos Aires en 1891, luego de un intenso recorrido por el oficio gráfico en su España natal, México, Cuba y los Estados Unidos. Iniciado en el oficio de tipógrafo a muy temprana edad, ejerció la profesión en Barcelona y en sus viajes, mientras que al tiempo de instalarse en Buenos Aires se dedicó a la tarea de corrección. Desde joven sus inquietudes políticas lo llevaron 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, colaboró asiduamente en diversas publicaciones anarquistas y sindicales, tanto en Europa como en América.¹² También cultivó la escritura de aspectos técnicos del oficio gráfico, colaborando en publicaciones especializadas tales como el *Boletín del Instituto Catalán de las Artes del Libro*, de Barcelona, el *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense* y *El Gráfico* de Buenos Aires (Spandonari, 1916; De Ugarteche, 1929; Fernández, 2000; Szir, 2007). Además de la dirección editorial de las dos publicaciones fundamentales para el campo gráfico local ya mencionadas –*La Noografía* y *Éxito Gráfico*–, su mayor aporte a la

¹² Entre las publicaciones en las que colaboró se pueden mencionar *El Oprimido*, *Ciencia Social* y *El Rebelde* de Buenos Aires; *Futuro* de Montevideo; *Natura* de Barcelona; *Tierra y Libertad* de Madrid.

profesión gráfica fue la creación del Instituto Argentino de Artes Gráficas, que presidió en tres oportunidades, siendo uno de los redactores del primer estatuto, y fundador de la revista *Anales del IAAG*.

Pedro Tonini llegó a la Argentina en 1885 desde su Italia natal, donde ya se había formado en las artes gráficas. A poco de establecerse, se incorporó como empleado en la empresa Kraft, y luego en la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, dos importantes establecimientos gráficos de Buenos Aires. Desarrolló en ellos la profesión gráfica durante ocho años, con gran *expertise* técnica según consignan las crónicas, para independizarse en el año 1893 (De Ugarteche, 1929). Ese año estableció un taller en la calle Cangallo 1191, y fundó algunos años después junto a Virgilio Colmegna la imprenta La Elzeviriana, en Florida 701, esquina Viamonte. En el mismo local establecieron la Dirección y Administración de *La Noografía*, que se presentaba como “Revista mensual dedicada á la imprenta, á la librería y á las demás artes gráficas”. Bajo la dirección de Pellicer y Tonini, La Elzeviriana figuraba como casa editora, y el tipógrafo Virgilio Colmegna como Administrador. Pedro Tonini gozaba de un alto prestigio profesional en el gremio gráfico, en base a su conocimiento del oficio y también por sus aportes escritos a las revistas especializadas. Muchas de las notas técnicas de *La Noografía* eran de su autoría. Años antes de la aparición de la publicación había colaborado con artículos en la revista *La Voz del Arte*. Su participación en *La Noografía* culminó con su viaje a París para asistir a la Exposición Internacional de 1900, que daría comienzo a una nueva etapa de su carrera, según consigna la propia revista, para estudiar “los progresos de las artes gráficas” en territorio europeo (“Salud, amigo Tonini!”, *La Noografía*, a. I, n° 12, diciembre 1899).

Desde el neologismo que le dio nombre, la revista expresó los ideales de superación a través del trabajo gráfico, elevado en sus expresiones a nivel de arte trascendente:

El título que hemos adoptado para distinguir nuestra revista –*LA NOOGRAFÍA*– expresa bien nuestros propósitos, puesto que significan “descripción del pensamiento” –noos, palabra griega cuya traducción es “idea, pensamiento”, y grafía, voz también griega, equivalente á “descripción, pintura”– esto es: cuanto sirve para la manifestación de la idea: artes gráficas. (*La Noografía*, a. I, n° 1, Buenos Aires, enero 1899, p. 2)

Esta vinculación de las artes gráficas con las más altas esferas de la “Ciencia y el Arte” era recurrente en los discursos presentes en muchas de las publicaciones gráficas, y tenían un particular protagonismo en los textos de Antonio Pellicer. Su figura sería central para la reflexión en torno a la importancia de la actividad gráfica y su impacto social, ideas que comenzaría a impulsar desde *La Noografía*.

Ya en el primer número se expresan los propósitos de la publicación y se afirma que:

(...) cuanto se haga por el fomento del arte tipográfico, cuanto más se impulse el desarrollo de todas las artes gráficas, más se contribuye á elevar la cultura social y más pronto puede llegarse al gran desideratum, por el que luchan todos los amantes del progreso: la inalterable paz y perpetua armonía de la gran familia humana. (“Nuestros propósitos”, *La Noografía*, a. I, n° 1, enero 1899. p. 1)

En esta nota editorial Pellicer inscribía a la práctica gráfica en un marco de trascendencia social que la enaltecía, considerando a la imprenta como “el factor más eficaz y directo para el progreso del pueblo”, que hacía llegar “todos los conocimientos de los hombres (...) hasta las últimas capas sociales” (*La Noografía*, a. I, n° 1, enero 1899. p. 1). De acuerdo a nuestro autor, las artes gráficas, a través de su aplicación a “concreciones prácticas”, podían hacer factibles aquellos grandes valores de la “libertad y el bienestar, individual y colectivamente considerados” (*La Noografía*, a. I, n° 1, enero 1899. p. 1).

De acuerdo con Pellicer, la educación para el perfeccionamiento de estas artes iba a ser el camino hacia la concreción de estos ideales, por lo que sería un incansable promotor de la capacitación gráfica e impulsor de todas las acciones que derivaran en la creación de una “escuela práctica del arte”. La misma se lograría materializar años más tarde con la fundación del Instituto Argentino de Artes Gráficas en 1907, bajo su dirección. Así lo expresaba en el artículo “El sentimiento profesional. Escuela práctica del Arte”, donde instaba a los trabajadores gráficos a superarse en su práctica y para ello a:

asociarse con sus compañeros para promover la creación de una escuela práctica del arte, en la cual no faltarían, con toda seguridad, expertos obreros que les explicaran sus reglas y demostrasen sus aplicaciones y metódicamente les iniciaran en las bellezas artísticas, excitando su entusiasmo. (*La Noografía*, n° 1, año 2, Buenos Aires, febrero 1899).

Además de artículos de tono reflexivo como los mencionados, *La Noografía* ofrecía abundantes notas técnicas, con temáticas de interés para los diversos oficios gráficos. De este modo, el fomento de las artes gráficas que proclamaba desde sus editoriales, se transmitía a partir del contenido discursivo de sus textos y también a través de su calidad material. En este sentido, las cuestiones tecnológicas y estéticas estaban muy presentes en las páginas de la revista, en tanto preocupaciones centrales de los “noógrafos”, atentos a las novedades en relación a los aspectos visuales de los impresos, a las distintas técnicas de reproducción de imágenes, y a las estrategias para lograr impresos de calidad. Dentro de las transformaciones que en el cambio del siglo tuvieron lugar en las artes gráficas, muchas de ellas pueden observarse en *La Noografía*, dentro del campo de las técnicas litográficas y tipográficas.

En la consideración de los procesos de producción intelectuales y materiales de los impresos, además de la tecnología, se presta particular atención a la dimensión social de la escritura, es decir, a los actores sociales, los “intermediarios” entre autores y lectores. En términos de Armando Petrucci, impresores, tipógrafos, litógrafos y muchos otros técnicos son quienes participan concreta y materialmente en diversos niveles y con distintas responsabilidades en la operación productiva de objetos gráficos por medio de diferentes mecanismos e instrumentos técnicos. Estos hombres son quienes escriben en términos estrictos y en esos procesos colaborativos, con sus actos físicos, tradiciones y saberes, codifican e implementan técnicas mecánicas y gráficas produciendo un resultado material y visual en los impresos (Petrucci, 1999).

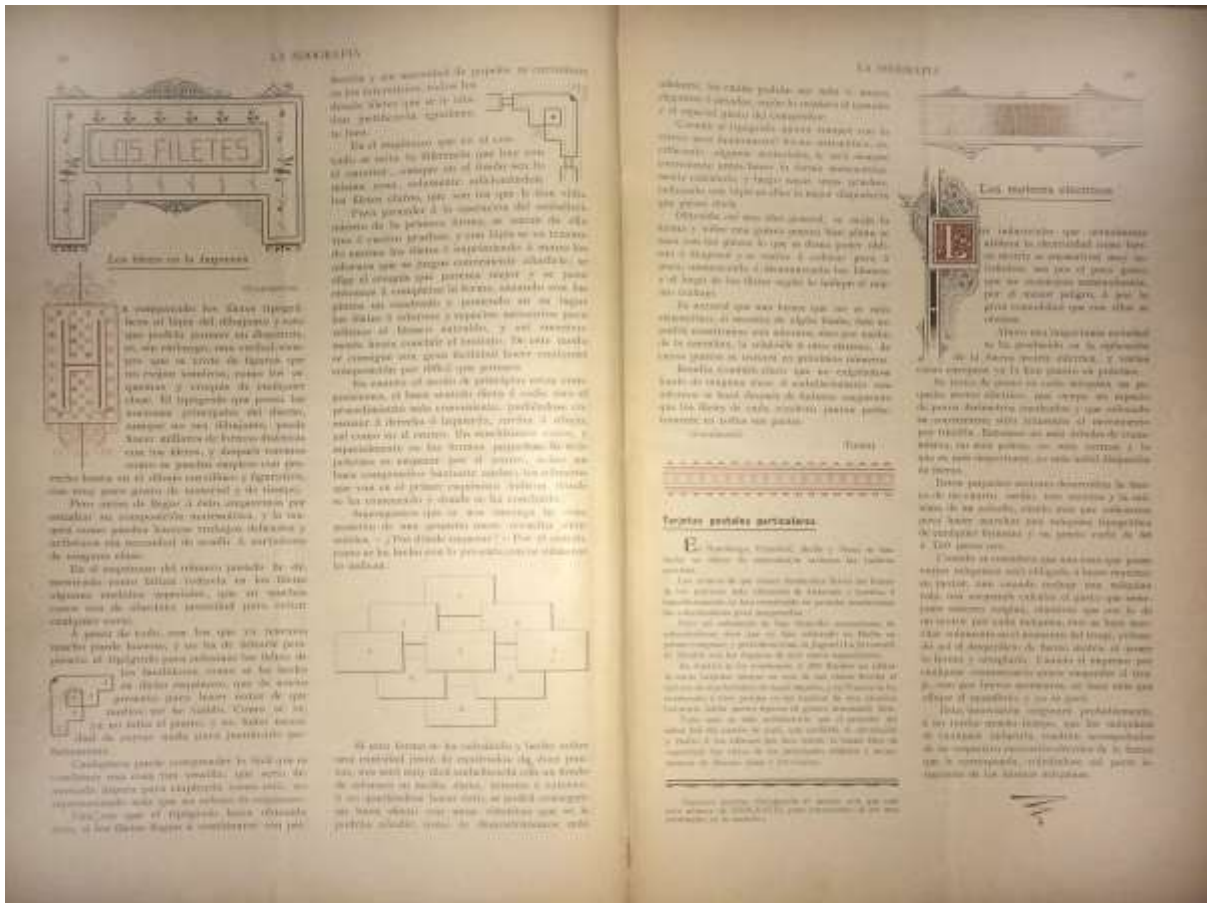
Estos actores sociales cumplen un rol significativo en todos los procesos de producción de los impresos, aunque se produce una particular tensión en el caso de los artefactos ilustrados como libros, publicaciones periódicas, trabajos comerciales, entre muchos otros. Es posible leer en *La Noografía* algunos esbozos de debates acerca de las vinculaciones inestables entre lo manual y lo industrial en relación a las técnicas de reproducción de imágenes y sus productores. La publicación expone –en artículos traducidos de revistas extranjeras o de firmas locales– por lo general con seudónimos (“Lito”, “Tipo”, o “Gráfico”), aspectos descriptivos y técnicos acerca de la litografía y de la estampación en color, la cromolitografía y la impresión a tres colores.

Técnicas y visualidades. Entre cambios y tradiciones

En su cualidad de catálogo, característica de las publicaciones especializadas en la industria gráfica, estas revistas se proponían como muestrario de técnicas y a su vez como guía de lineamientos estéticos que pretendía orientar a los gráficos en sus decisiones de producción y de gestión de su negocio de imprenta. Por esta razón, sus puestas gráficas son en muchos casos muestras explícitas de los cánones visuales que circulaban en las comunidades gráficas del momento, vinculando las visualidades presentes en el ámbito local con las que provenían de otras latitudes, centralmente Europa, pero también Estados Unidos y aún los países latinoamericanos que estaban en contacto a través de sus propias publicaciones.

La Noografía sin embargo, presenta en su diseño interior una puesta tipográfica que responde a un estilo tradicional de diagramación editorial, caracterizado por la disposición de grandes bloques de texto en dos columnas regulares y simétricas, habitual en las publicaciones de la época. Los márgenes son pequeños, en relación al área de texto, y el interlineado junto con la tipografía del cuerpo de texto ofrecen una mancha tipográfica clara y homogénea. La puesta tipográfica también es muy discreta: para el

cuerpo de texto se utilizan generalmente familias romanas antiguas –o garaldas–,¹³ en tamaños de 8 a 10 puntos. Para los títulos el tamaño del cuerpo tipográfico supera levemente el tamaño del cuerpo de texto, compuestos en mayúscula/minúscula, repitiendo la misma familia romana utilizada en el texto, que en algunos casos se alterna con la variable itálica, o una familia palo seco (De Buen Unna, 2008; Bringhurst, 2008). Los elementos que por otro lado se destacan claramente en la mancha tipográfica de la página son los adornos y filetes, que tienen un protagonismo especial en la revista, tal como veremos más adelante.



La Noografía, a. I, n° 2, Buenos Aires, febrero 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

En cuanto a los procedimientos de reproducción de imágenes reseñados en las páginas de la revista se destacan notas acerca de diversos aspectos de las técnicas de la litografía y del fotograbado. Ambos procesos experimentaron, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, un impulso de industrialización. *La Noografía* releva información acerca de su

¹³ Para el análisis de los tipos se utiliza la clasificación oficial de ATypI (Association Typographique Internationale) del año 1962, basada en la clasificación de Maximilien Vox de 1954, la más aceptada en la especialidad.

implementación y las estrategias técnicas para su uso, pero también considera el modo cómo las innovaciones tecnológicas producen efectos materiales en los objetos impresos.

En el primer número la revista da cuenta de la transformación de la litografía a fines del siglo XIX. El ‘progreso’ al que alude el artículo refiere a la calidad, la litografía argentina contemporánea podía emularse sin reparos con la producción extranjera, lo probaban las “espléndidas producciones que diariamente presentan al público los bien montados establecimientos de la Compañía General de Fósforos, de Peuser, de la Sud-Americana, de Kraft y de otras casas” (*La Noografía*, a. I, n° 1, enero 1899). Estas últimas, con menos capital alcanzaban sin embargo, el “mérito artístico” de las primeras. Esta calidad se vinculaba a la vez con el estilo modernista, a la cual califica de ‘prerrafaelismo’, o estilo de Millais, y eso implicaba para los redactores de la revista, que la Argentina estaba al corriente de los “progresos” europeos que eran implantados en Sudamérica.

Con respecto a la cromolitografía, se expone una reseña histórica en la que recuerdan en primer lugar a Alois Senefelder, quien había inventado en 1796 el procedimiento plano de impresión a partir de una matriz de piedra caliza, y quien en 1817 había aplicado en Viena hasta once colores en una impresión de representaciones de trajes de los ejércitos imperiales. Pero había sido Godefroy Engelman quien perfeccionó el sistema aplicando una piedra por cada color utilizado y lo patentó en 1837 (“La cromolitografía”, *La Noografía*, a. I, n° 1, 1899, p. 30). Se añaden explicaciones técnicas, como el trazado del contorno para indicar los colores, el uso de tintas y papeles, el modo de obtener el calco del dibujo, la sobreposición de los colores y el transporte de los contornos sobre varias piedras. Concluye finalmente observando que los progresos producidos en la tecnología de la cromolitografía podían producir verdaderas obras de arte, y de publicidad para el comercio y la industria (*La Noografía*, a. I, n° 1, 1899, p. 30).

La cromolitografía, si bien convivía con la litografía monocroma y luego de 1880 con los procesos fotomecánicos, constituyó entre 1890 y 1930 la técnica dominante para producir impresos a color, aplicándose a un enorme rango de productos comerciales (Twyman, 2013). Hasta la primera mitad del siglo XIX los impresos eran monocromos y luego el público comenzó a encontrar cada vez con más frecuencia color en afiches en las calles, en cajas coloridas en los negocios, en salones escolares con mapas y otros cuadros murales, en libros y revistas. A fines del siglo XIX las máquinas litográficas a vapor le dieron un impulso mayor al proceso de industrialización de la imagen color y el rango de impresos se multiplicó. Las máquinas más poderosas podían imprimir grandes cantidades, y varias imágenes en una piedra, y una hoja, lo cual reducía el costo por unidad y hacía el impreso a color masivo y sostenible. Estas impresoras admitían además piedras de mayor tamaño, de 1 metro por 60 u 80 cm, para grandes formatos como los afiches y ofrecía la posibilidad de imprimir docenas o centenas de pequeños ítems en forma simultánea. En espacios más

grandes, las imprentas litográficas pasan de una producción artesanal a una industrial. En la Argentina empresas como Kraft, Peuser o la Compañía General de Billetes de Banco testimonian estas transformaciones. La cromolitografía devino además un proceso global a través del intercambio transnacional de publicaciones, viajes, exhibiciones, insumos, se difundió por millones y esto debe haber jugado un rol en conformar una actitud hacia el color.

Sin embargo, los gestos hacia la cromolitografía solían ser hostiles y *La Noografía* expresa:

La cromolitografía, por más que haya servido muchas veces a la difusión del arte trivial y contribuido a la decadencia del sentido estético, explotada por innobles especuladores e ignorantes profesionistas, ha prestado, sin embargo, muy buenos servicios al arte y realiza progresos, en nuestros días, verdaderamente asombrosos, produciendo obras de arte y de publicidad para el comercio y la industria tan notables, que muchos reputados pintores no desdeñarían suscribirlas (Lito, “La cromolitografía”, *La Noografía*, a. 1, n° 1, enero de 1899, p. 30).

Se admiraba en parte la habilidad de los cromolitógrafos, pero se consideraban sus prácticas como un mal uso de la litografía. La abreviatura ‘cromo’ tenía una interpretación peyorativa, y la oleografía, que era una cromolitografía que reproducía pinturas al óleo, también. En el taller de cromolitografía existía un rol muy importante, el cromista, trabajador que con el original en la mano, decidía la cantidad de colores, y de piedras a utilizar y coordinaba el trabajo (se usaban en el siglo XIX una por cada color y en trabajos complejos podían llegar a ser veinte, o más, luego se reemplaza por la tricromía y la cuatricromía).

En cuanto a la impresión tricolor, *La Noografía* reproduce del Correo Tipográfico de Barcelona, el descubrimiento de la estampación a tres colores, uno sobre otro, con el cual se podía obtener una reproducción de los colores “como nos lo representa la naturaleza” (*La Noografía*, a. 1, n° 3, marzo de 1899, p. 46). La principal ventaja era la reducción del tiempo, lo que al cromista le llevaba meses empleando 20 o más piedras, con este proceso se lograba producir en ocho días tres clichés. Se destaca así que la fotografía venía adquiriendo importancia en la gráfica y su aplicación a los procedimientos fotomecánicos, y en la impresión tricolor cumplía un importante papel de sustituir mecánicamente al cromista. Sin embargo, aclara que esto podía comprometer la calidad, ya que la tendencia a producir deprisa y hacer rendir a los capitales invertidos, impedía que el grabador aplicara sus conocimientos de dibujo y retocara la plancha.

Otro tema notorio y recurrente en *La Noografía* son los elementos como adornos y filetes. No solo aparecen acompañando los textos de la revista, sino que son en sí mismos motivo de reflexión de muchas de las notas, en tanto recursos visuales de mucho interés para los

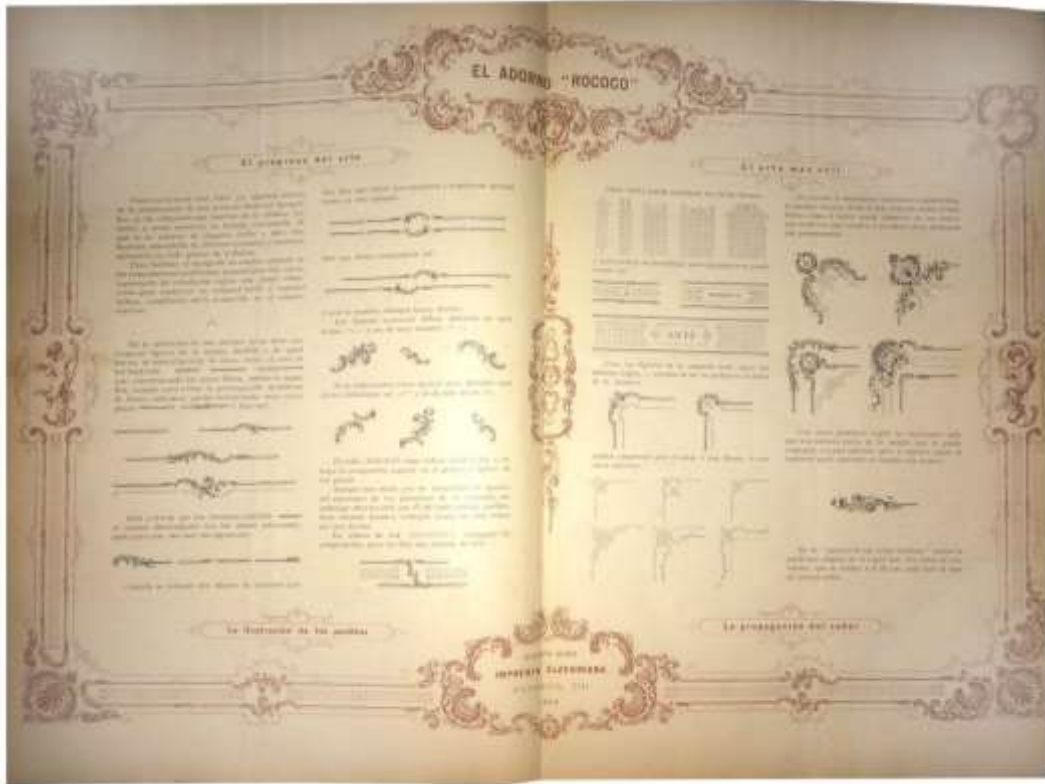
maestros tipógrafos.¹⁴ Estas decoraciones secundan la puesta tipográfica aportando gran riqueza y diversidad visual, a la que se suman los “filetes”, que se presentan como conectores entre tipografía e imagen, incorporándose como componentes visuales que animan la puesta en página. La paradójica marginalidad de estas imágenes en cualquier impreso, contrasta con la centralidad que ocupan en la revista, develando preocupaciones que atravesaban a los gráficos en momentos de cambios significativos en sus prácticas.

Los adornos tipográficos eran elementos fundamentales en la tarea del tipógrafo. Se comercializaban en conjuntos que acompañaban las familias tipográficas, y se disponían en la misma matriz de impresión junto con los tipos de texto. Las revistas gráficas publicaban las novedades que ofrecían las casas proveedoras en relación a estos recursos gráficos, constituyendo verdaderos catálogos para los impresores. Pero dentro de este grupo de revistas, *La Noografía* se destacó por su abordaje técnico y hasta didáctico de estos insumos gráficos, ya que no era su intención la comercialización, sino presentar sus ventajas y desventajas al colega gráfico. La voluntad pedagógica de muchos de los artículos expresaba el espíritu de su director, que tal como reseñamos sería años más tarde el mentor y fundador de la primera institución educativa gráfica en el país.

Pueden apreciarse en la revista la variedad de estilos que refieren a distintas iconografías, tales como el “Estilo Rococó”, el “Estilo Gótico”, el “Estilo Renacimiento”, la “Fantasía modernista”, entre otros. En general, los artículos abundaban en explicaciones para orientar su uso, en una variedad de formas de acuerdo al estilo:

El estilo ROCOCÓ exige saltos moderados y rehúye la progresión regular en el grueso y fuerza de las piezas. Aunque este estilo por su naturaleza se aparta del rigorismo de los preceptos de la simetría, sin embargo ésta no está con él del todo reñida, pudiéndose obtener bonitos trabajos tanto en una como en otra forma (*La Noografía*, a. 1, n° 2, febrero 1899, pp. 24-25).

¹⁴ Pedro Tonini fue el autor de varias de estas notas, en particular de la serie “Los filetes en la Imprenta”, que conformaron una suerte de sección de aparición consecutiva en varios números de la revista.



La Noografía, a. I, n° 2, Buenos Aires, febrero 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)



La Noografía, a. I, n° 4, Buenos Aires, abril 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

En la nota titulada “Los adornos ‘Renacimiento’” se detalla que no eran sino la copia más o menos fiel de las decoraciones que todavía se observan en los templos de la vieja Europa y especialmente en Italia. Se brindan indicaciones para su combinación procurando que los ramajes verticales, es decir, los que sus hojas y tallos se desarrollan por arriba, sigan con lógica su continuidad evitando que las columnas resulten demasiado largas, pudiéndose en tal caso cortarlas con un florón o alegoría de mayor ancho (*La Noografía*, a. 1, n° 4, abril 1899, pp. 56-57). De este modo *La Noografía* presentaba a los gráficos locales las últimas tendencias en recursos para aplicar a sus composiciones tipográficas. Estos conjuntos de adornos compuestos de líneas, decoraciones, viñetas y “esquinazos” se sumaban a los elementos tipográficos, como recursos visuales para diseñar las páginas.

Otro conjunto de elementos utilizados en la composición de la página impresa eran los filetes. Consistían en piezas tipográficas compuestas por listones de metal, que permitían crear configuraciones que actuaban de algún modo como conectores visuales entre los adornos, las ilustraciones y la tipografía y eran caracterizados como:

(...) los anillos de conjunción entre los adornos y los tipos; fueron ellos que despertaron la vena artística de muchos tipógrafos, fueron ellos que impulsaron á muchos fundidores á fabricar esa miriada de filetes de fantasía y azulados que hoy nos inundan; fueron ellos que ayudaron al dibujante á crear esos nuevos adornos tan indispensables en el arte decorativo de la imprenta y que no se pueden absolutamente emplear sin el acompañamiento de dichos filetes (*La Noografía*, a. I, n° 1, enero 1899, p. 9).

La idea de que los filetes eran capaces de “despertar la vena artística” de los tipógrafos refiere a que, mediante su combinatoria entre sí y con los tipos de texto, les permitían crear nuevas formas a partir de elementos ya dados. No se trataba entonces solamente de la aplicación de adornos tipográficos ya predeterminados sino que su utilización les permitía variar las composiciones y generar nuevas configuraciones. *La Noografía* provee diversos ejemplos de este uso creativo, en los mismos títulos de las notas que los tratan.



La Noografía, a. I, n° 1, Buenos Aires, enero 1899
(Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, Fundación Gutenberg)

Estas expresiones visuales, que apelaban a un gusto estético y “artístico”, tal como manifiestan los editores de la revista, evidenciaban por otro lado la pervivencia de formas tradicionales vinculadas al canon de la imprenta. El uso de modelos y fórmulas que abrevaban en estilos históricos como los mencionados –Rococó, Renacimiento, Gótico–, no planteaban novedades visuales, sino que ofrecían referencias a formas y estilos reconocidos. Algunos autores como Michael Twyman atribuyen estas recurrencias al enorme peso de la tradición del libro, que seguía siendo el modelo portador del prestigio varias veces centenario del impreso (Twyman, 1998).

En este sentido, estas ornamentaciones pueden entenderse también como signos de identificación con un conocimiento experto, en respeto a ciertas reglas que refuerzan el prestigio de los impresos, inscriptos en la honorable herencia gráfica. Ernst Gombrich vincula a este tipo de decoraciones con la idea de “decoro”, es decir, con el imperativo de “guardar las formas”, que a partir de la repetición de ciertas fórmulas tradicionales pasan a cumplir una función normativa (Gombrich, 1999). Los editores de la revista de algún modo responden a este imperativo de la tradición gráfica, intentando desde las páginas

de *La Noografía* educar el ojo del gráfico mediante la apreciación de las viñetas correctas, de acuerdo al estilo y gusto requerido por el canon gráfico.

Consideraciones finales

Tradiciones gráficas e innovaciones convergen en una estética y modos de comunicación que en el cambio del siglo se encuentran en un momento de transformaciones. El color y el emplazamiento de fotografías principalmente a través de las técnicas de fotograbado se impondrán progresivamente en los objetos impresos, libros, periódicos o trabajos comerciales. En un contexto de creciente industrialización, ampliación de impresos por parte de mayorías demográficas, serialización de las impresiones, tal coyuntura se confronta con un discurso y una visualidad que en *La Noografía* apela a tradiciones de “buen gusto”, filetes y adornos de desarrollo manual y artístico y ciertas técnicas y modos de hacer que involucra siglos de tradición impresora. Más que los manuales para tipógrafos e impresores, las publicaciones periódicas yuxtaponen contenidos y pueden vincular modernidad y tradición en un mismo artículo. Pueden identificarse así en estas revistas, huellas de problemas y debates que a comienzos del siglo XX articularon, entre otras cuestiones, las relaciones entre arte e industria, el rol de la tecnología en los cambios materiales y visuales de los objetos impresos y la función de los trabajadores gráficos en la difusión de la imagen impresa en los primeros desarrollos de la conformación de una cultura gráfica de más amplia difusión.

En el discurso de *La Noografía* se reúnen de manera definida la información técnica, la manifestación voluntarista de un desarrollo nacional para la industria gráfica y la voluntad estética con el espejo canónico de las artes visuales, cuyo registro jerárquico impone su modelo. Esa tensión se percibe en los textos por un lado, en el apoyo a las novedades técnicas pero por el otro, la advertencia acerca de que la tecnología y la rapidez de las ejecuciones podían traer pérdida de calidad. La calidad gráfica era el camino hacia el Arte gráfico que en *La Noografía* se expresa como un deseo que debe imponerse por sobre la difusión masiva de impresos y se lee en ella un programa que procura un desarrollo nacional de búsquedas estilísticas ancladas sin embargo en orientaciones europeas y una formación profesional local que brindaría los recursos para ese desarrollo.

Referencias bibliográficas

- Ares, Fabio (comp.) (2018). *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940*. Buenos Aires: Ed. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Barbier, F. (1990). "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. París: Fayard/Promodis.
- Bringhurst, Robert (2008), *Los elementos del estilo tipográfico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- De Buen Unna, Jorge (2008), *Manual de diseño editorial*, Gijón, Ediciones Trea.
- de Ugarteche, Félix (1929). *La Imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Canals.
- Dreyfus, John y François Richaudeau (dir.) (1990). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Eujanián, Alejandro (1999). "La cultura: público, autores y editores", en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva Historia Argentina. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Tomo IV. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Fernández, Stella Maris (2000). *Las Instituciones Gráficas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires: Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas.
- Ferrer, Nelson (2008). *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones. 1857-1957*. Buenos Aires: Dos orillas.
- Gaskell, Philip (1999). "La impresión manual de los libros", en Nueva introducción a la bibliografía material. Asturias: Ed. Trea.
- Gergich, Andrea (2018). "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX." En Fabio Ares (comp.) (2018), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940*. Buenos Aires: Ed. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Gergich, Andrea (2016). "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 (coord.) (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: Ampersand.
- Gombrich, Ernst (1999). "Diseños como signos", en *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate.
- Hortelano, Benito (1864), *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, apéndice.
- Kinross, R. (2008). *Tipografía moderna. Un ensayo teórico crítico*. Valencia: Campgrafic.
- Martínez De Sousa, José (1999), *Manual de edición y autoedición*, Madrid, Ediciones Pirámide.
- Petrucci, Armando (1999). *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona, Gedisa.
- Revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* (1911-1916) - *Anales Gráficos* (1917-1967), varios números.
- Revista *Éxito Gráfico* (1905-1915), varios números
- Revista *Páginas Gráficas* (1913-1931), varios números
- Spandonari, Joaquín (1916), "Antonio Pellicer Perayra", *Anales del LAAG*, a. VII, n° 77, Buenos Aires, mayo 1916
- Szir, Sandra (2014), "Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)", en *Anuario Tarea* 1 (1) 99-115, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, septiembre 2014.
- Szir, Sandra (2013). "Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista Éxito Gráfico (1905-1915)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 165-195.
- Szir, Sandra (2011). *El periódico popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones en el paisaje cultural de la modernidad*. Tesis de Doctorado, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Szir, Sandra (2007). "Aspectos de la fundación de la cultura gráfica porteña", *tpG-tipoGráfica*, n° 74, Buenos Aires, diciembre, enero, febrero, marzo 2006-2007.
- Twyman, Michael (2013), *A History of Chromolithography: Printed Color for All*, London, London-New Castle, Oak Knoll Press.
- Twyman, Michael (1998). *Printing 1770-1970, an Illustrated History of its Development and Uses in England*. Londres: The British Library.
- Ugerman, Pablo (2014). "Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina", en *Boletín del IIB*, vol. XIX, núm. 1 y 2, México, primer y segundo semestres de 2014.
- Villanueva, Aldana (2021), "Hacia un Idearium tipográfico: José Fontana y la revista Páginas Gráficas (1913-1931)", IV Jornadas Internacionales de Estudios Sobre Revistas Latinoamericanas, Espigas-CIAP, CONICET Universidad General Sarmiento; AHHIRA, noviembre 2021.