

---

Las artes gráficas frente a las bellas artes: debates en torno al mundo impreso argentino a comienzos del siglo XX en la revista *Éxito Gráfico*

Virginia Spinelli y Laura Tarasiuk Ploc

---

RECIBIDO: 11 de junio de 2023  
APROBADO: 5 de noviembre de 2023

## Las artes gráficas frente a las bellas artes: debates en torno al mundo impreso argentino a comienzos del siglo XX en la revista *Éxito Gráfico*

Virginia Spinelli  
Universidad de Lanus / Universidad Nacional de las Artes  
virspinelli@gmail.com

Laura Tarasiuk Ploc  
Universidad de Lanus / Universidad Nacional de las Artes  
lauratarasiukploc@gmail.com

### Resumen

Hacia fines del siglo XIX surgieron en Argentina un conjunto de publicaciones especializadas en el mundo impreso, entre las cuales destaca la revista *Éxito Gráfico*, cuyo perfil fue definido por la identidad y las necesidades de la casa editora, Curt Berger & Cia, que buscaba promocionar los productos que importaba para el consumo del público local. En el contexto en el que se desarrolló la *Éxito Gráfico*, el rubro de la actividad gráfica necesitaba posicionarse frente a otras disciplinas para definir su propio espacio y determinar sus especificidades como práctica. Proponemos explorar en el presente trabajo los tópicos y debates en torno a la propia actividad gráfica presentes en la revista. Estos posicionamientos ideológicos muestran una alternancia entre la definición de las artes gráficas a partir de categorías propias de las bellas artes y un distanciamiento que manifiesta una voluntad de búsqueda de autonomía del campo gráfico en proceso de consolidación.

**Palabras clave:** *Éxito Gráfico* – artes gráficas – bellas artes – revistas especializadas.

### Abstract

Towards the end of the 19th century, a set of publications specialized in the printed world emerged in Argentina, among which the *Éxito Grafico* magazine stands out, whose profile was defined by the identity and needs of the publishing house, Curt Berger & Cia, which sought to promote the products that were imported for the consumption of the local public. In the context in which the magazine was developed, the field of graphic activity needed to position itself compared to other disciplines to define its own space and determine its specificities as a practice. We propose to explore in this work the topics and debates around the graphic activity itself present in the magazine. These ideological positions show an alternation between the definition of the graphic arts based on categories specific to the fine arts and a distancing that manifests a desire to seek autonomy of the graphic field in the process of consolidation.

**Keywords:** *Éxito Gráfico* – graphic arts – fine arts – specialized magazines.

---

## I. Introducción

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX surgieron en Argentina un conjunto de publicaciones especializadas en el mundo impreso, que hoy configuran un cuerpo de documentos valiosos para el estudio de la profesión gráfica. Se pueden mencionar *La Noografía*, dirigida por Antonio Pellicer y Pedro Tonini y editada por la imprenta La Elzeveriana, cuya duración fue de apenas doce números durante el año 1899; *Ecos Gráficos* editada por Hoffman y Stocker desde 1909; *Páginas Gráficas*, publicada por Serra Hnos. desde 1913, dirigida por José Fontana, y *Éxito Gráfico (EG)*, publicada desde 1905 hasta 1916, por la casa proveedora de insumos para la industria gráfica Curt Berger y Cía, bajo la dirección del mismo Pellicer. Sin duda, ellas aportan testimonios significativos que dan cuenta de las transformaciones e innovaciones operadas en las artes gráficas locales en el cambio de siglo, y ofrecen la posibilidad de perfilar los procesos fundacionales de lo que hoy entendemos como el diseño gráfico argentino. No obstante, parece aún insuficiente el reconocimiento del valor documental de estas revistas que han tenido en general una exigua representación en los estudios patrimoniales, con la consecuente dispersión de los ejemplares, su escaso relevamiento y sistematización. Asimismo, las historiografías tradicionales del diseño gráfico local parecen no haberse detenido lo suficiente en la vasta y diversa información que ofrecen estas revistas. Observando estas circunstancias el proyecto de investigación<sup>1</sup>, del cual se desprende este artículo, se propuso la tarea de recuperación y puesta en valor de *Éxito Gráfico*. En este sentido, la relevancia de esta exploración reside en la continuación y ampliación de los trabajos realizados sobre esta publicación (Szir, 2013; Fernández, 2001; Dosio, 2021).

La existencia de *EG* resulta de la inquietud de la casa editora de encontrar un medio para promocionar los productos que importaba para el consumo del público argentino. Sin embargo, se hace evidente al recorrerla su voluntad pedagógica, posiblemente reflejo de las aspiraciones de Pellicer. En sus páginas se expresa frecuentemente la ansiedad por la ausencia de una institución educativa que aborde las demandas específicas de la disciplina y del contexto de acción de los trabajadores del sector gráfico local. Frente a esta vacancia, la revista ambicionaba establecerse como un agente formador a partir de la divulgación de saberes técnicos actualizados, que al mismo tiempo integrasen conocimientos históricos, estéticos y culturales que fuesen instrumentales para los trabajadores, en el panorama de creciente mecanización y especialización que experimentaba en ese momento la gráfica. Estas inquietudes determinaron la identidad de la revista que parece

---

<sup>1</sup> Nos referimos al *proyecto Patrimonio y Cultura Gráfica argentina. Relevamiento y puesta en valor de publicaciones especializadas en la industria gráfica local en la primera mitad del siglo XX, mediante el diseño y las tecnologías digitales. Las revistas Éxito Gráfico y Argentina Gráfica y la revalorización de la memoria gráfica para una historia del diseño en Argentina*, dirigido por Andrea Gergich, radicado en la Universidad Nacional de Lanús.

configurarse a partir de la estrategia editorial de articulación de contenidos que respondan a ambos propósitos: publicitar y educar. De manera que, aunque la temática que vertebra la revista remite siempre a cuestiones que conciernen a las artes gráficas, es significativa la heterogeneidad de tópicos abordados, de registros de información y el cruce entre ellos, aún al interior de cada artículo. Reconocemos ese cruce como una de las riquezas de *EG*, pero al mismo tiempo, se ha revelado como un desafío al momento de establecer categorías en la tarea que emprendimos de mapear el contenido de la revista. No obstante, hemos confeccionado un cuadro de relevamiento que organiza los diferentes artículos en nueve categorías: Información técnica y tecnológica; Procedimientos/consejos útiles/recetas; Discusiones/reflexiones en torno a las artes gráficas/Problemas de “diseño”; Discusiones/ noticias gremiales; Información internacional concerniente al sector; Menciones/Inclusión de notas de publicaciones extranjeras; Menciones / Inclusión de publicaciones, emprendimientos locales; Suplementos/Publicidades/avisos. De esta vasta información, en este artículo consideramos el relevamiento de los números comprendidos entre los años 1905 y 1907, centrándonos en las notas que ubicamos en “Discusiones/ reflexiones en torno a las artes gráficas” en las que emergen de manera más nítida las inquietudes estéticas que ocupaban a los pioneros que comenzaban a configurar el campo del diseño gráfico local.

Consideramos el aporte de Shiner (2004) como referencia, porque su análisis – desde una perspectiva contemporánea– del “moderno sistema del arte”, que encumbró a las bellas artes y relegó a las artes gráficas –entre otras prácticas– otorgándoles el estatuto de objetos de mera utilidad o consumo, colabora a trazar las coordenadas del contexto estético y social de circulación de *EG*. Teniendo en cuenta ese panorama, rastreamos los tópicos y debates en torno a la propia actividad gráfica presentes en la revista, identificando aquellos discursos en los cuales se evidencia el posicionamiento frente a las bellas artes. Nuestra hipótesis se centra en que estos posicionamientos muestran una alternancia entre la definición de la gráfica a partir de la identificación con las categorías propias de las bellas artes y un distanciamiento que manifiesta una voluntad de ruptura con los valores asignados a estas.

## **2. Publicitar y Educar**

Como hemos dicho, a lo largo de los números de *EG* que hemos relevado, la demanda de una educación especializada en la disciplina gráfica orientada a los trabajadores del sector, asume el carácter de una insistencia reiterada. Ante la ausencia de una institución que

diese respuesta a esta demanda, la revista se propone como un agente divulgador cuyo objetivo es aportar saberes técnicos actualizados, pero también conocimientos históricos, estéticos y culturales que fuese accesibles y útiles para los distintos actores del rubro y que dieran respuestas a las necesidades del contexto de la gráfica local que transitaba un proceso de transformación crucial y definitivo.

Se hace evidente que para la revista esta aspiración era compatible con su voluntad de publicitar los productos que ofrecía la casa editora. Así, se ocupaba de dar a conocer la oferta de Cur Berger & compañía al público interesado facilitando a éste la posibilidad de enterarse de las mejoras y actualizaciones tecnológicas y procedimentales, al tiempo que se le invitaba a reflexionar y enterarse de cuáles eran las novedades, las discusiones y las ideas concernientes a la práctica gráfica circulantes en el ámbito local e internacional. Abordar el posicionamiento de *EG* frente a las bellas artes demanda intentar vislumbrar el contexto en el que se desarrollaba la gráfica, sin el cual difícilmente pueda comprenderse las discusiones estéticas que emergen en la revista. En los siguientes párrafos intentaremos delinear brevemente este panorama.

## **2.1 La gráfica en Argentina a comienzo de siglo XX y la necesidad de una educación especializada**

Como se sabe, durante el siglo XIX –especialmente hacia su final– se experimentó en Argentina un exponencial crecimiento de los productos impresos, en especial de las publicaciones periódicas que experimentaron una serie de cambios en la forma de exponer sus contenidos –demandando otras resoluciones de la puesta en página, por ejemplo–. La incorporación sistemática de la imagen en la prensa diaria, la proliferación de revistas ilustradas, entre otros objetos visuales de fabricación masiva –afiches, tarjetería, etc.– supusieron una inédita eclosión en la producción gráfica que estuvo signada por el proceso de metabolizar nuevas tecnologías, nuevos códigos de representación y nuevos vínculos dialógicos entre lo visual y lo textual. La percepción y experiencia de la ciudad misma, las transformaciones del espacio, tanto público como privado, y sus representaciones, dan cuenta de nuevas prácticas de sociabilidad, nuevos significados y la conformación de una nueva cultura visual en torno a la “metrópolis” y el “progreso” (Bonelli Zapata, 2017). Estos cambios implicaron que el sector gráfico creciera en un lapso breve de tiempo, acompañando el ritmo de aceleración y de innovaciones técnicas desarrolladas con la Segunda Revolución Industrial. A partir de ella se

incorporaron grandes avances técnicos que posibilitaron el paso a la mecanización de los procesos de reproducción tanto de la imagen como de textos.

En este contexto favorecedor a la industria gráfica local –en el cambio de siglo–, los talleres gráficos aumentaron en cantidad en Buenos Aires, como así también ampliaron cuantitativamente su planta obrera, generando también agrupamientos gremiales en defensa de los derechos del sector (Bil, 2018; Ugerman, 2018; Szir, 2013). Muchos actores del rubro gráfico comprendieron que la coyuntura demandaba un proceso de profesionalización. Atravesados por la complejidad que implicaba la redefinición de sus oficios se encaminaron hacia la optimización y expansión dispuestos a satisfacer la creciente demanda de sus servicios. Algunos talleres se transformaron en firmas "multigráficas" que concentraban diferentes secciones de elaboración tipográfica y de imágenes, mano de obra y capital (Bil, 2018) – cabe mencionar que estos conformaban la abultada lista de clientes de Curt Berger & compañía–. Estos talleres gráficos y sus trabajadores que desarrollaban procedimientos eminentemente manuales estuvieron fuertemente afectados por el surgimiento de nuevos roles dentro del proceso de producción debido al avance de automatización imperante, que tendía a reemplazar al obrero calificado (Szir, 2013). Esta tendencia creciente tuvo consecuencias significativas en términos de condiciones laborales dentro del sector, que fue haciéndose más marcada con el avance del siglo XX. Al respecto es representativo el caso de la implementación de la linotipia –máquina de la cual se tiene registro en el ámbito local en 1899– que describe Bil (2018):

La composición manual exigía un período de aprendizaje considerable. Al precisar cierta especialización, no era común la polifuncionalidad, obreros que rotaran en diferentes puestos. La máquina simplificó la tarea y llevó a una descalificación del trabajador, característica de la gran industria, aprovechada por el capital para establecer la rotación y aumentar la productividad. (p. 257)

Al recorrer las páginas de *EG* puede observarse que los contenidos de la revista devienen de un lúcido diagnóstico de ese panorama –tan propicio como desafiante –, entendiendo que estas transformaciones debían corresponderse y, más aún, sustentarse con una educación que se adecue a estas. Aun ante el avance de la automatización las posibilidades de establecerse en ese mercado laboral eran más favorables para aquellos que pudieran contar con una educación adecuada. Al mismo tiempo, no existían en la ciudad de Buenos Aires escuelas o instituciones que satisficieran esta demanda. En ese contexto *EG* entendía que su acción pedagógica podría traducirse en un instrumento de lucha para los trabajadores. La propia revista ofrece documentos que dan cuenta de la mejora significativa en la remuneración que suponía la posesión de una formación especializada.

Un ejemplo de ello se encuentra en el reglamento de trabajo aprobado en noviembre de 1907 por la Comisión Mixta –asambleas generales de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina y de obreros gráficos en huelga– que establece los salarios mínimos correspondientes a cada oficio. En relación a la paga de los tipógrafos se distingue: “Operarios que hagan trabajos de fantasía, comerciales complicados y los encargados de dirigir la confección de catálogos, revistas y obras, ganarán por día pesos 5.60 ó 140 mensuales” mientras los aprendices podían percibir “los primeros tres meses pesos 0.60 por día ó 15 mensuales. Después de tres meses pesos 0.80 por día ó 20 mensuales” (Boletín Oficial de la Sección de Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, 1907, p.51). En el mismo texto se señala la prohibición del empleo a menores de 14 años y se dispone la educación necesaria para ingresar en los talleres: los aspirantes debían tener una educación básica que implicaba competencia en lectura y escritura. Debe considerarse que al momento en que *EG* brega por una educación, la forma en que una persona aprendía a trabajar en un taller gráfico era ingresando al mismo como "aprendiz", realizando tareas que en principio no guardaban relación con las destrezas que demandaban los oficios propios de las artes gráficas, sino que iba adquiriéndolas progresivamente en un proceso irregular e imitativo a partir de la observación de los operarios experimentados del lugar (Ugerman, 2018). Por lo tanto, gran parte de los trabajadores del sector comenzaban el aprendizaje desde una perspectiva puramente pragmática en el quehacer diario dentro de un taller determinado. Esta forma de educación que suponía un recorrido de los trabajadores ocupando diferentes roles en los talleres dependiendo de circunstancias más bien fortuitas, es decir una formación sin ninguna sistematicidad y puramente práctica, también era un aspecto que emerge como una de las preocupaciones tratadas en la revista, que entendía que esta dinámica iba en detrimento de una producción eficiente, rentable y competitiva frente a otros mercados. Esta competitividad es otra de las inquietudes que ocupa ya la nota editorial que inaugura la revista en la que se pronuncia en los siguientes términos:

El público, los clientes, no preguntan cómo podría hacerse ello, sino que piden, exigen que ello se haga, amenazando con expedir órdenes al extranjero, donde ninguna dificultad se opone, perdiendo el gremio gráfico sud-americano una gran parte de la producción que le correspondería, y lo que es peor manteniéndose el injusto concepto de la inferioridad; y decimos injusto, porque aquí puede hacerse perfectamente cuanto se haga en todas partes. (Nuestros Propósitos, 1905, p.1)

Esto evidencia que la voluntad que orientaba los esfuerzos de la revista era “elevar las artes gráficas sudamericanas”, en especial las del territorio argentino, manifestando una posición federalista, en tanto aspiraba al crecimiento de los sectores gráficos de todas las provincias. En este sentido, como se ha visto en el fragmento citado, *EG* encomiaba el

potencial de la gráfica local y entendía que debía expandirse a partir de un demarcamiento de los juicios valorativos que tendían a denostarla respecto de las producciones extranjeras, obstaculizando el desarrollo de un sello de identidad propio y distintivo ante la producción europea y norteamericana. Para *EG* la clave del fortalecimiento del sector gráfico estaba no solamente en crear escuelas especializadas, sino también a otras acciones conjuntas tales como la fundación círculos donde se brinden conferencias técnicas, la creación de bibliotecas y museos consagrados particularmente al mundo impreso, la promoción de exposiciones y el incentivo a la lectura de prensa especializada; solo así podría alcanzarse, según lo entendía la revista, un salto cualitativo en cuanto a la superación de una "actitud imitativa" de los países Europeos. No obstante, la comparación con los países que se consideran modélicos, como Alemania, Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos, es un tópico frecuente en las discusiones acerca de la situación argentina y sudamericana. En las notas que abordan esta problemática la argumentación es nuevamente que estos países se diferenciaban de los nuestros porque en ellos se daba la presencia conjunta de revistas profesionales, escritores especialistas y escuelas de enseñanza técnico-artística. En la edición N°7 de marzo de 1906, se expresa:

La conclusión es esta: en donde se han fundado buenas y numerosas escuelas para la enseñanza de las artes gráficas, hay más escritores especialistas, se publican más revistas técnicas, que se mantienen por su propia suscripción, y la producción artística es más importante y superior. (¡Lamentaciones!, 1906, p.97)

Quisiéramos señalar dos cuestiones respecto de la vocación pedagógica de la revista: la primera concierne a que este anhelo de una institución formadora de los trabajadores del sector gráfico finalmente se materializó con la creación –en 1907– del Instituto Argentino de Artes Gráficas (I.A.A.G). *EG* tuvo un rol decisivo en la conformación del Instituto y estuvo íntimamente ligada a él, en la medida en que sus páginas funcionaron como una plataforma de demanda e impulso que propició su fundación, y al mismo tiempo, porque Pellicer y Spandonari –director y colaborador de la revista, respectivamente– fueron miembros activos tanto en la creación como en el funcionamiento del IAAG. La segunda, atañe a la imbricación profunda entre el ideario pedagógico de *EG* y la posición que asume frente a las bellas artes, cuestión que debe considerarse al momento de examinar las perspectivas estéticas en las que se alinea.



### 3. El arte dividido: Bellas artes /artes gráficas.

En *La Invención del Arte*, al introducir la tesis de la cual deriva el título de su libro, Shiner (2004) sostiene que el arte es una invención europea –“que apenas tiene doscientos años” (p.21)– elaborada a partir de una gran fractura en el “antiguo sistema”, que supuso la instauración de una serie de conceptos que, en funcionamiento recíproco con un conjunto de instituciones culturales definieron la división jerárquica del arte. Hacia el siglo XVIII, con la configuración del “moderno sistema”, el concepto tradicional de arte –que durante dos mil años refirió a toda actividad humana elaborada con gracia y destreza– se identificó con la belleza como su atributo esencial y se redefinió en torno a una distinción decisiva, a partir de la cual la categoría de las bellas artes se concibió en oposición a la de artesanía. Se instituyó así, una serie de polaridades jerárquicas que redefinieron tres aspectos: 1) Se pensó a la obra de las bellas artes como materia de inspiración y genio, en oposición a la artesanía en las que se materializaba la destreza del hacedor en la aplicación de ciertas reglas; instalando la creencia de que el arte debía producir objetos que se separasen del curso habitual de las acciones del mundo, es decir, desinteresado de todo propósito y placer relacionado con la vida cotidiana. 2) Se estableció la distinción entre el artista y el artesano: mientras el primero se le confirió un atributo espiritual de excepción, elevándolo a la condición de creador libre, original e independiente –el ideal del genio– que suponían la creación ex nihilo y remitían a un esfuerzo solitario; el segundo se vio como dependiente, apegado a las reglas y a la repetición. 3) La recepción de las producciones de ambos también se concibió diferenciadamente: el arte reclamaba una actitud contemplativa en la cual el espectador se apartase de su contexto para acceder a una forma especial de placer –el placer estético–, mientras la artesanía proveía entretenimiento o la satisfacción que proporciona lo utilitario.

Dicho de otro modo, la división del arte se articuló en torno a un “macro- concepto complejo” (Burrello, 2012): el de la autonomía del arte. Noción problemática, sobre la que siempre “[...] pesa una indefinición consustancial” (p.201). La inclusión de Burrello (2012) en este punto, colabora con la lectura de Shiner, en la medida que delinea de forma concisa este “macro-concepto” que tiende a eludir las definiciones:

[...] la autonomía del arte supone, en términos de la tríada creador/obra/receptor, un cierto tipo de artista que encuentra en sí mismo los parámetros originales para crear, un cierto tipo de obra que no se presta a ningún uso práctico (pues lleva inscrita en sí misma la norma según la cual se ha de considerarla), y un cierto tipo de receptor que se entrega a la obra sin otra pretensión que la de gozarla tal cual es. (p.201)

Es decir, el moderno sistema redefinió el arte marginalizando aquello que respondiera a otras reglas o intereses ajenas a su universo. Volviendo a Shiner, es necesario señalar que él considera que la categoría artesanía abarca el conjunto de prácticas -artes populares, industriales o de masas, etc.- que se concibieron como opuestas a las bellas artes en diferentes momentos y que absorbieron esta división inicial. Al consolidarse el “moderno sistema del arte” durante el siglo XIX, con el avance de los diferentes procesos de industrialización, la gráfica, por su heteronomía fue depreciada respecto de las bellas artes al quedar incluida entre las artes industriales, denominación que en sí misma pone en escena las tensiones al interior de este sistema. Por su universalización, el “moderno sistema” ha dado muestras de ser tenazmente flexible para adaptarse a los cambios desestabilizantes – tecnológicos, ideológicos, conceptuales, sociales – que desde el siglo XIX se produjeron de manera cada vez más vertiginosa, pero no sin transitar una serie de disputas y negociaciones que oscilan entre la “asimilación” y la “resistencia” a este. Para Shiner, la “asimilación” remite a la expansión del dominio de las bellas artes a prácticas a priori excluidas en el “arte dividido”, por el contrario, la “resistencia” supone el rechazo y ataque a los conceptos que sostenían las jerarquías divisorias.

#### 4. Debates estéticos en *EG*: la gráfica frente a las bellas artes

##### 4.1 Ruskin y Morris y la “resistencia” a la división del arte

Shiner señala que uno de los avances de la “resistencia” más significativo del siglo XIX sin duda está representado por el ideario de Ruskin y Morris entre otras cosas, por sus repercusiones de largo alcance: entre otros cambios culturales podemos hablar de la conformación del Art & Craft, la influencia sobre las corrientes del modernismo, sobre la creación de Deutscher Werkbund y la del Instituto Argentino de Artes Gráficas. Aún antes de la fundación del Instituto este ideario estaba presente en *EG*. Dice Szir (2013):

Con la "idea ruskiniana" se alude a una expresión de un arte social que la publicación estimulaba activamente promoviendo concursos, animando la producción local y expresando opiniones a favor de un arte decorativo. Este se diferenciaba de un arte puro porque se prestaba a "todo lo que es vida", a todas las manifestaciones y exigencias de la vida material ya que cada objeto de uso, aun el más común, podía ser "ennoblecido por la decoración artística". (p.188)

Esa idea, se expone en los siguientes términos el N°8 de la revista: “El arte, lo mismo que en sus más elevadas creaciones, puede manifestarse, se manifiesta, y se ha manifestado

siempre en todo objeto más o menos útil, más o menos superfluo, elaborado por el hombre” (El dibujo en las artes del libro, 1906, p.115). En otros pasajes de *EG*, la noción de arte social inspirada en Ruskin asume el cariz de una utopía nacional, al entenderlo como la clave para abordar las problemáticas locales:

La lucha económica, en los términos en que se halla planteada es de difícil solución, de solución casi imposible; pero con una educación artística superior se puede llegar á un modus vivendi también superior. El arte es el factor más benéfico para las grandes soluciones; él nos eleva á todos á regiones de purísima bondad, porque exalta el sentimiento de la belleza, y la belleza es verdad, es razón, es justicia, es bienestar, es dicha. [...] Sí una cosa bella alegra la vida, según la escuela ruskiniana, la alegría dispone al bien, al amor, á la complacencia, y con el arraigo de, estos hermosos sentimientos no es nada difícil lograr la armonía social, como se armonizan los colores en la naturaleza. (Los congresos gremiales y el arte, 1906, p.66).

También Morris emerge como uno de los claros referentes en cuanto a la posición que asume *EG* respecto de las divisiones jerárquicas del arte. En el N°12 se cita uno de sus textos, aunque integrado a otras voces, ya que se lo menciona en la transcripción fragmentada de una nota de la revista *Italia Gráfica*:

Yo no puedo concebir – decía [Morris]– que el arte deba quedar como privilegio de unos pocos; el arte, como la educación, como la libertad, no deben constituir un privilegio para ninguno. Para tener viva la escuela del arte, es necesario interesar el público mismo al arte, hay que penetrar en el sentimiento de las masas populares, en su espíritu, en su conciencia. Es menester – ha escrito Morris– que el arte venga á ser para las masas una parte integrante de la vida, un algo del que realmente no puedan prescindir. La pobreza y la necesidad no deben ser invocadas; constrúyase un palacio, una oficina, imprímense trabajos comerciales, de fantasía ú otros, hay que dirigirse no solamente á componer ó imprimir bien, sino asimismo á contentar la vista. (La Escuela del Arte, 1906, p.180)

Nociones como las citadas aparecen –con algunas variantes– de forma recurrente en *EG*, particularmente en aquellas notas en las que el discurso está orientado a bregar por una educación especializada para los trabajadores del sector gráfico. En estos pasajes se evidencia lo afirmado anteriormente: que los postulados pedagógicos de la revista están atravesados por argumentos de carácter estético. No obstante, en estas referencias frecuentes, Ruskin y Morris son representados difusamente –en términos de fidelidad a sus concepciones–. Conviene matizar la correspondencia entre sus propuestas y las ideas que guiaban a *EG*, al respecto cabe mencionar como ejemplo la posición de Ruskin frente a la creación de escuelas de arte:

[...] les he señalado a dos grupos distintos de promotores de una iniciativa semejante; un espíritu filantrópico en el núcleo de sus intenciones, y el otro mercantilista en el núcleo de sus intenciones; uno que desea que el trabajador adquiriera más conocimiento por su propio bien, y otro que lo haga con la idea de quedar facultado para producir valiosas mercancías en sí mismas, orientadas a competir exitosamente con sus pares del resto de países. Semejante división en los motivos también debe conducirnos a una distinción en lo que se refiere a la maquinaria del trabajo. Los filántropos no se dirigen meramente al artesano, sino al trabajador en general, aspirando de todas las formas posibles a refinar los hábitos o aumentar la felicidad del conjunto de la población activa, a base de otorgarles nuevas distracciones o nuevos pensamientos: y los principios de la educación artística adoptados por una escuela que contemple miras tan amplias a la vez que algo indeterminadas son, o deberían ser, muy diferentes de aquellos adoptados por una escuela encaminada a la formación especializada del artesano. (Ruskin, trad. 2014, Escuela de Arte de Cambridge. Discurso Inaugural)

La perspectiva de *EG* –aunque no excluye el espíritu filantrópico–sin duda coincide con las intenciones que persiguen los del segundo núcleo en el panorama que delinea Ruskin. Esta posición de *EG* se expresa en su N°5 en los siguientes términos:

Así, ya que al fin se han constituido poderosos núcleos gremiales en nuestra República, bien pudiera aceptarse la iniciativa de la Asociación Librera Italiana para practicarla aquí, en lo que algo se ganaría del punto de vista artístico, a la vez que económico, informándose nuestra manera de producir que disminuyera por una parte la sensible competencia, y por otra se procuraran los medios de formar un personal idóneo para las modernas labores artísticas, que con algún esfuerzo acortaría el largo plazo que exige la habilidad individual como consecuencia de la sola práctica, sin el poderoso auxiliar de la enseñanza artística. (Los Congresos Gremiales y el Arte, 1906, p.66)

Recuperando estas últimas citas queremos señalar que, aunque Ruskin y Morris son referentes en términos de nociones estética y concuerdan con los beneficios de una educación artística, las menciones a estos en las notas de *EG* por momentos parecen un eco de sus premisas que más bien agrupan un conjunto de nociones circulantes, a veces de distintas fuentes, y no siempre en concordancia con los argumentos y las motivaciones últimas de estos autores. En cualquier caso, la autoridad que emana de la evocación de estos nombres parece funcionar como un elemento de legitimación del discurso en dos sentidos: asociándolos a la reivindicación de las prácticas gráficas, y evidenciando, mediante su mención, que las discusiones planteadas en la revista estaban enteradas y en sintonía con las que se daban en el ámbito internacional. Recordemos que Ruskin y Morris impugnaban enérgicamente la incorporación de la máquina al arte –por sus implicancias

sociales, estéticas, éticas–, pero el retorno a los valores y a los modos de manufactura artesanal preindustriales que postulaban –en beneficio de la unión de arte y artesanía, del arte y la sociedad o la vida, como se concebían antes de la división del moderno sistema (Shiner, 2004)– para fines del siglo XIX ya habían dado sobradas muestras – la *Kelmscott Press* y otras experiencias del propio Morris, por ejemplo– de ser inviables para dar respuesta a las demandas de la producción masiva.

#### 4.2 El modernismo, las reglas y la belleza

Hacia 1900 muchas de las premisas de Ruskin y de Morris fueron el marco de referencia ineludible del modernismo, que adoptó, sin embargo, una posición superadora – no exenta de conflicto– de esa reticencia hacia la máquina, buscando estetizar la fabricación en serie. Sin duda *EG* se alineó con esta última perspectiva – recordemos que después de todo uno de los objetivos de la revista era la promoción de la maquinaria que Curt Berger importaba–. En el N°1, en una reflexión frente a los problemas de estilo, la revista se pronuncia respecto al modernismo en estos términos: “Si la nueva escuela no se adaptase á la condición social presente, á nuestro espíritu y tendencias, es seguro que no se habría impuesto tras la reñida, violenta, apasionada oposición de los mantenedores de las escuelas tradicionales” (Generalidades sobre Arte, 1905, p.3). Sin embargo, lo acoge con una actitud crítica, en reiteradas ocasiones se expresa la ambivalencia frente a la renuncia a las tradicionales reglas de la gráfica que propone el modernismo, particularmente desde la conciencia de pertenecer a un país desprovisto de una larga tradición, o en tal caso, poseer una tradición implantada por la migración europea:

Antes de llegar á la discusión de los noógrafos italianos, pretendiendo abandonar las reglas de arte para producir nuevas formas con toda libertad, hemos de aprender nosotros las primeras reglas del arte, que nos empeñamos en querer desconocer su eficacia y necesidad. (Polémica Interesante, 1906, p.p.113-114)

Al mismo tiempo en algunos pasajes pueden leerse afirmaciones como:

El Arte, siendo la manifestación externa del sentimiento, cada uno lo expresa según su temperamento, educación y medio ambiente; y como esta natural condición es infinitamente varia, distinta en cada ser, imposible de todo punto encerrar, constreñir la concepción artística en el círculo de hierro del precepto general, de las reglas más ó menos absolutas, consagradas por la rutina, especie de camisa de fuerza con que se obstaculiza la espontaneidad, la genialidad y la libertad de expresión del concepto de belleza que cada individuo se forme. (Á Il Risorgimento Gráfico, 1906, p.17)

En cualquier caso, el modernismo se presenta en *EG* como el movimiento que orientaba el rumbo que debían tomar las artes gráficas locales frente a su progresiva mecanización y automatización, que la revista identifica con perspicacia, entendiendo que debe dar respuesta tanto al aspecto artístico de la gráfica como al vinculado a la industria.

#### 4.3 Bellas artes /industria

El compromiso con este aspecto industrial de la gráfica se evidencia en las copiosas notas técnicas y procedimentales que dan cuenta de los avances tecnológicos, pero sobre todo en la preocupación por las condiciones de trabajo –cercanas a las de la fábrica–, la mayoría de las cuales emergen en las discusiones sindicales especialmente tratadas en la sección que corresponde al Boletín de la Sección de Artes Gráficas de la UIA que ocupa la última porción de todos los números entre 1905-1907. No obstante, cuando busca definirse y definir a la gráfica, *EG* parece tender a la asociación con muchos de los valores impuestos por el “moderno sistema del arte” del que habla Shiner (2004). Esta tendencia se revela en las nociones presente en sus textos – la belleza como máxima aspiración, expresada en los pasajes ya citados–, pero también se evidencia en la terminología usada. Como ejemplo, la editorial que inaugura la revista expresa el deseo de que las “Artes Gráficas” argentinas, “[...] se eleven hasta el posible límite que permita su cultura, su genialidad, su pasión por la sublimidad artística” (Invitación, 1905, p.2). Los términos “genialidad” y “sublimidad” y la idea misma de elevación remiten a los atributos otorgados a las obras de las artes bellas. En ese sentido, es significativa también la elección de la palabra para designar a la propia práctica: “NOOGRAFÍA- [...]significa “descripción del pensamiento”, noos palabra griega cuya traducción es “idea, pensamiento” y grafía, voz también griega, equivalente a “descripción, pintura” -esto es: cuanto sirve para la manifestación de la idea- “Artes gráficas”. (*La Noografía* como se citó en Fernández, 2001, p.208)

Con esta designación, *EG* ubica en el centro del discurso la faceta “intelectual” de la actividad gráfica, demarcándose de la mecanicidad y el rutinarismo que se le imputaba desde la división jerárquica del arte. Es posible, que esa perspectiva sea una reacción frente al proceso de automatización de las tareas gráficas, o tal vez una consecuencia de esto. En cualquier caso, en esa toma de posición prefigura el modo en que fue definiéndose la competencia específica de lo que ahora llamamos diseño gráfico. Recordemos que la automatización, producto de la introducción de la linotipia, por ejemplo:

[...] desplazó gradualmente el foco de la tarea del tipógrafo hacia la resolución de cuestiones más relacionadas con la composición en sí de la pieza gráfica [...] todas

tareas previas a la puesta en máquina de los mensajes a imprimir: las decisiones relativas a cómo las formas iban a cumplir su objetivo visual y funcional de "diseño". (Gergich, 2018, p.372)

Es decir, que paradójicamente fue el avance de la tecnología y la automatización de ciertos procedimientos –el aspecto industrial del sector– los que produjeron un desplazamiento de los roles dentro del taller gráfico, que implicaba, entre otras cosas, la posibilidad de desligarse de ciertas tareas manuales o mecánicas en favor de otras “intelectuales”. Las páginas de *EG* expresan tanta fascinación como alarma –esta última por la creciente descalificación y precarización de los trabajadores– frente al avance implacable de la mecanización. En ese contexto, la asociación con las bellas artes suponía un posicionamiento que enfatizaba el aspecto humano de la gráfica, en la medida que exaltaba aquello que la máquina no era capaz de hacer: pensar, producir belleza. Con esa orientación, una nota del primer número reclama: “Las artes hermanas, pintura, escultura, arquitectura, etc., cuentan con museos, escuelas, archivos y obras especiales; y las nuestras, que tanto contribuyen á elevar la intelectualidad humana, apenas si cuentan con unas líneas de definiciones técnicas en los diccionarios [...]” (Museo de Artes Gráficas, 1905, p.5). El pasaje evidencia el cuestionamiento a las jerarquías del “moderno sistema del arte”, al tiempo que reclama para sí las instituciones que son propias de este, que implican la conservación, la historización y ante todo la legitimación de la práctica.

## 5. Conclusión

Hemos intentado perfilar –siguiendo a Shiner (2004)– la división jerárquica entre las bellas artes y la artesanía que el “moderno sistema del arte” instauró a partir del siglo XVIII, división originaria, que, según Shiner, fue reconfigurándose a partir de movimientos de “asimilación” y “resistencia” a este sistema, oponiendo las bellas artes a otras prácticas. En el contexto del cual nos ocupamos, las artes gráficas –entendidas como una de las artes industriales– ocuparon uno de los polos en esa escisión. Si esa polarización se conformó a partir de la redefinición de la tríada obra/ productor/receptor, quisiéramos –como conclusión–, reconstruir, considerando los fragmentos citados, el modo en que *EG* la entendió: 1) la revista descrea de la obra de arte desinteresada de todo propósito y placer relacionado con la vida cotidiana, suscribe a los postulados de Ruskin y Morris que piensan que la utilidad de un objeto no está reñida con el goce estético. Pero a diferencia de estos dos autores, no excluye –en línea con el modernismo– de esta condición a los objetos de producción industrial. 2) Le confiere al artista gráfico, tanto como al de las bellas artes, un atributo espiritual de excepción, elevándolo a la condición de creador

libre, original e independiente, pero al mismo tiempo, asume la condición colaborativa de la producción gráfica, descreyendo del esfuerzo solitario. Las discusiones respecto de la observancia a las tradicionales reglas de la práctica están vertebradas por esta tensión: la producción se da en un contexto de taller –industrial– que demanda el seguimiento de pautas prefijadas para un entendimiento colectivo y una productividad rentable, al tiempo que es necesaria la independencia y el cuestionamiento a las reglas para la innovación. En ese sentido, como hemos señalado, es significativa la conceptualización – que ejemplificamos con la elección de la palabra noografía y por extensión noografo– que intenta alejarse de la mecanicidad y el rutinarismo y la repetición como mecanismos propios de los artistas gráficos. 3) Al renunciar a la autonomía del arte, asumiendo que las artes gráficas responden a leyes de otros universos –el industrial, por ejemplo–, renuncia también a la demanda de una actitud contemplativa –y pasiva– para acceder a una forma especial de placer en la cual el receptor se apartase de su contexto, en ese lugar inespecífico de las bellas artes, lejos de las acciones del mundo.

Una cuestión que demandaría un tratamiento más detenido, que abordamos lateralmente, pero que no quisiéramos soslayar: debe tenerse presente que la división del arte fue sostenida por un sistema –como señala Shiner (2004)–, es decir por el funcionamiento recíproco de una red de conceptos –como el genio, la originalidad– y de instituciones – como los museos, los cánones, etc.–, y que al establecerse como normativa, marginalizó mucho más que prácticas y actividades, en la medida en que las escogidas para ser elevadas o degradadas reforzaban sesgos de raza, clase y género, que implicaban una cierta elaboración de las relaciones de poder. *EG* respondió a la autoridad del “moderno sistema” al aspirar a una paridad con las bellas artes, por ejemplo, mediante un museo propio que consumara el discurso de reivindicación de la gráfica a través de una institución legitimadora. Al mismo tiempo bregó por una formación que fuese instrumental para los trabajadores, que incluyera la educación estética, en un contexto de industrialización masiva que suponía la incorporación de personas de diversos orígenes a las artes gráficas. *EG* fue consecuente con muchos de los valores del “moderno sistema”, por ejemplo, al entronizar su máximo valor: la belleza. Pero fue contestatario respecto de este al entender la belleza como un factor social transformador, al desear la democratización de esta.



## Referencias bibliográficas

- Bil, D. (2018). Transformaciones en la industria y luchas de los obreros gráficos en Buenos Aires (1878-1940). En: Ares, F (comp.) En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.
- Bonelli Zapata, A. (2017). Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910). En: InMediaciones de la Comunicación, N°2, Volumen 13, pp. 99-127.
- Burello, M. (2012). Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía. Miño y Dávila
- Dosio, P. (2021) Antoni Pellicer y su Éxito Gráfico: un proyecto editorial colectivo a comienzos del siglo veinte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Fernández, S M. (2001). Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974). Buenos Aires: Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas.
- Gergich, A. (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: Ares, F. (comp.) En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.
- Ruskin, J. (2014). La lámpara de la memoria (Trad. A. Lozano Sagrera). Editorial Taurus. (Trabajo original publicado ca. 1885)
- Shiner, L. (2004) La Invención del Arte. Paidós.
- Szir, S. (2013). Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista Éxito Gráfico. (1905-1915). En: Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina. Buenos Aires: Edhasa.
- Tatarkiewicz W. (2001). Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética. Tecnos.
- Ugerman, P. (2018) Gotelli y la prototipografía publicitaria. En: F. Ares (comp.) En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.

## Corpus

- ¡Lamentaciones! (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°7, p.p.97-98.
- Á Il Risorgimento Gráfico (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°14, p.p.17-18.
- Boletín Oficial de la Sección de Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina (1907). En: Éxito Gráfico, Año 3, N°15, p.p.51-56.
- El Dibujo en las artes del Libro (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°8, p.p.115-118.
- Generalidades sobre Arte (1905). En: Éxito Gráfico, Año 1, N°1, p.p.3- 4.
- Invitación (1905). En: Éxito gráfico, Año 1, N°1, p.2.
- La Escuela de Arte (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°12, p.p.180-181.
- Los Congresos gremiales y el arte (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°5, p.66.
- Nuestros Propósitos (1905). En: Éxito Gráfico, Año 1, N°1, p.1.
- Museo de Arte Gráficas (1905). En: Éxito Gráfico, Año 1, N°1, p.p.4-5.
- Polémica interesante (1906). En: Éxito Gráfico, Año 2, N°8, p.p.113-114.