
VERÓNICA DEVALLE

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONICET

BUENOS AIRES, ARGENTINA

VERONICA.DEVALLE@FADU.UBA.AR

ANDREA GERGICH

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS

BUENOS AIRES, ARGENTINA

ANDREA.GERGICH@FADU.UBA.AR

Tensiones entre tradición y modernidad en el primer Diseño gráfico argentino (1910-1950)

Tensions between tradition and modernity in early Argentine graphic design (1910-1950)

Resumen. Los estudios sobre la conformación del Diseño gráfico en Argentina se enfocaron tradicionalmente en la expansión y consolidación de las ideas modernas en el dominio de lo visual, y pusieron énfasis en la idea de proyecto. En esta línea, diferentes autores coinciden en concebir al Diseño como resultado del debate moderno de mediados del siglo XX, en claro contraste con las prácticas precedentes en el campo vinculadas con la tradición gráfica. Sin embargo, algunas de esas prácticas evidencian nuevos modos de entender la visualidad y la profesión, cercanas a lo que luego se conocerá como "Diseño".

El presente trabajo busca ampliar el estudio de la configuración del campo del Diseño gráfico local, identificando un primer momento de transición de las lógicas del arte vinculado a la industria en su pasaje al Diseño, entre los años 1910 a 1930, entendido como momento de clivaje donde se evidencian las tensiones entre tradición y modernidad. En un segundo momento, promediando el siglo XX, algunos ámbitos institucionales de formación como las universidades y los centros de investigación darán institucionalidad a estas nuevas concepciones que, como parte de un tejido de relaciones, conformaron en Argentina una nueva profesión: la de diseñador gráfico.

Palabras clave: Diseño gráfico en Argentina, historia del Diseño, tradición vs. modernidad

Abstract. Studies on the shaping of graphic Design in Argentina have traditionally focused on the expansion and consolidation of modern ideas in the visual domain, and emphasised the idea of the project. In this line, different authors coincide in conceiving Design as the result of the modern debate of the mid-twentieth century, in clear contrast to previous practices in the field linked to the graphic tradition. However, some of these practices reveal new ways of understanding visuality and the profession, close to what would later be known as "Design".

This paper seeks to extend the study of the configuration of the field of local graphic Design, identifying a first moment of transition from the logics of art linked to industry in its transition to design, between 1910 and 1930, understood as a moment of cleavage where the tensions between tradition and modernity become evident. In a second moment, in the middle of the twentieth century, some institutional spheres of training such as universities and research centres will institutionalise these new conceptions which, as part of a web of relationships, shaped a new profession in Argentina: that of graphic designer.

Key words: graphic Design in Argentina, history of Design, tradition vs. modernity.

Fecha de recepción: 10/10/2022

Fecha de aceptación: 25/11/2022

Cómo citar: Da Costa, M; Devalle, V. (2022).

Tensiones entre tradición y modernidad en el primer Diseño gráfico argentino (1910-1950) 7(13), 81-96.

<https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.68454>

Revista Chilena de Diseño,

rchd: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2022, 7(13).

<http://rchd.uchile.cl>

Introducción

En Argentina, los campos del arte, la industria, la arquitectura y, aún el terreno intermedio de las artes aplicadas –que intentó zanjar de algún modo las distancias entre ellos–, aparecen como referentes ineludibles en el proceso de configuración del Diseño gráfico como campo autónomo, y gravitaron con importancia variable de acuerdo a la coyuntura histórica. Una de las claves para comprender estas variables es la tensión entre tradición y modernidad que se manifestó en el campo gráfico local a comienzos del siglo XX y siguió distintos caminos acompañando los procesos de transformación de la profesión.

Los estudios sobre esta conformación disciplinar se han enfocado tradicionalmente en los procesos situados a mediados del siglo XX, vinculados a la expansión y consolidación de las ideas modernas en el campo de lo visual, y han trabajado particularmente con la idea de proyecto. Autores como Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (2008), Javier De Ponti y Alejandra Gaudio (2008), Ricardo Blanco (2005), por citar algunos de los más relevantes, han ubicado los momentos fundacionales del campo del Diseño local en sintonía con los procesos modernizadores en la industria que desde mediados del siglo XX transformaron las economías y las sociedades de Latinoamérica en general. Por otro lado, los trabajos de investigadores como María Amalia García (2011), Verónica Devalle (2009), Alejandro Crispiani (2011), entre otros, han estudiado el quiebre que planteó la vanguardia local de Arte Concreto, como un momento clave en la definición del Diseño como campo autónomo. Todos los casos citados, coinciden en una concepción del Diseño definido fundamentalmente como pensamiento proyectual, nacido del debate moderno, y en claro contraste con las prácticas precedentes de la cultura visual, vinculadas con el mundo del impreso. Estas prácticas –que contrastan con las concepciones homogeneizantes del pensamiento moderno– evidencian, sin embargo, nuevos modos de entender la visualidad y la profesión que pueden considerarse constitutivas del Diseño y de su historia, en tanto resultan significativas para comprender los procesos de transición y las tensiones en la conformación de la disciplina del Diseño gráfico en Argentina.

El presente trabajo se sitúa en ese debate, en la búsqueda por ampliar el estudio de la configuración del campo del Diseño gráfico local, discusión que ha convocado nuevas reflexiones en los últimos años (Devalle, 2021). Identificamos entonces una primera etapa de transición de las lógicas del arte vinculado a la industria en su pasaje al Diseño, entre los años 1910 a 1930, como momento de clivaje donde se evidencian las tensiones entre tradición y modernidad. En un segundo momento, hacia la segunda mitad del siglo XX, estos procesos de conformación de un nuevo campo se ponen de manifiesto en algunos ámbitos institucionales de formación como las universidades y los centros de investigación, que a partir de sus programas de estudio y publicaciones dan institucionalidad a estas nuevas concepciones entendidas como Diseño.

Para ejemplificar estos momentos, se estudian los casos paradigmáticos de algunas publicaciones especializadas que circulaban en el ámbito local. En primer lugar, la revista Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas,

órgano de difusión del Instituto fundado en 1907 en Buenos Aires, y años más tarde la revista *Argentina Gráfica*, publicación de la SIGA –Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina–, establecieron diálogos activos con los diversos actores del campo gráfico, tanto a nivel local como internacional, participando en los debates vigentes acerca de la profesión y sus prácticas en las primeras décadas del siglo XX. Por otra parte, hacia mediados del siglo XX, publicaciones como la revista *Ciclo*, el boletín CEA del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y la revista *nueva visión*, dieron visibilidad a las ideas modernas que ponían en tensión estas tradiciones. Todas estas manifestaciones pueden entenderse como parte de una trama de relaciones en pasos hacia la conformación, en el ámbito local, de un nuevo campo autodefinido como *Diseño gráfico*.

Tradiciones gráficas en proceso de transformación

Si nos situamos a comienzos del siglo XX en Buenos Aires como polo de la actividad económica, política y cultural del país en momentos de profundas transformaciones, advertimos la creciente consolidación del sector gráfico, como expresión de la modernización en los procesos industriales. Este fenómeno fue estudiado como parte de la expansión de la cultura gráfica en el ámbito local, que desde fines del siglo XIX crecía al ritmo de una diversificación en los usos del impreso, aumentando su demanda en relación a los procesos de institucionalización política y administrativa del estado, la escolarización, el aumento en el volumen comercial e industrial del país, así como el desarrollo de nuevos públicos y hábitos de consumo cultural (Szir, 2016; Ares, 2018).

Acompañando estos procesos, los protagonistas del mundo gráfico desplegaron una serie de acciones tendientes a actualizar sus prácticas, que se veían fuertemente interpeladas por los cambios técnicos y comerciales en la industria. Ya desde mediados del siglo XIX se había comenzado a conformar una red de organizaciones gráficas en respuesta a estas necesidades, tales como la pionera Sociedad Tipográfica Bonaerense, fundada en 1856, y ya comenzando el siglo XX la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina creada en 1904, y en 1907 el Instituto Argentino de Artes Gráficas, órgano educativo del sector. Ese mismo año se creó la Federación Gráfica Bonaerense, a partir de la fusión de otras organizaciones gremiales previas. Años más tarde, estas instituciones iban a crecer y devenir en nuevas organizaciones, tales como la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina, SIGA, fundada en 1935, fusionada en 1954 con la Cámara de la Industria Gráfica de la UIA para convertirse en la CIGA, Cámara de Industriales Gráficos de la Argentina. Por su parte el Instituto Argentino de Artes Gráficas, IAAG se unió en 1971 a la Fundación Gutenberg, organización que había sido creada por esta cámara en 1966. Un elemento común distinguía a todas estas organizaciones: la especial idiosincrasia del oficio gráfico, que gozaba de un particular prestigio entre las actividades industriales, debido a su contacto permanente con las letras, la educación y la cultura, a partir de su reproducción impresa. Esa proximidad tenía, entre otras, una razón concretamente técnica: los tipógrafos debían poseer un buen dominio del idioma y la gramática, ya que eran quienes componían los textos a reproducir. Esto ubicaba a los gráficos entre los operarios más cultos y calificados de la industria

Estas características propiciaron, entre otros motivos, las profundas reflexiones y discusiones que tenían lugar en estas instituciones desde comienzos del siglo XX, acerca de la profesión gráfica y sus transformaciones. Las mismas ponían en tensión el tradicional oficio de las artes gráficas ante los nuevos modos de entender la visualidad y sus prácticas. Estos cambios provenían por un lado, de las innovaciones técnicas a partir de la creciente mecanización de la actividad gráfica; y por otro lado, del impacto de las vanguardias europeas que cuestionaban el régimen de visualidad imperante. Las publicaciones gráficas especializadas daban cuenta de estos debates, poniendo en escena en sus manifestaciones visuales, las expresiones materiales de esas ideas.

Las revistas de las instituciones gráficas: ideas y visualidades en discusión

Las publicaciones especializadas en la industria gráfica fueron el espacio ideal para la circulación de estas ideas y debates. Ya desde fines del siglo XIX se destacó una revista pionera como *La Noografía*, de doce números publicados durante el año 1899, dirigida por Antonio Pellicer Perayra, personalidad central para estos tiempos fundacionales. Años más tarde, en 1905, fue convocado por la casa importadora de insumos gráficos Curt Berger y Cía. para dirigir su revista *Éxito Gráfico*, y en 1907 fue uno de los impulsores de la creación del IAAG, y director de su revista *Anales*. Otras revistas significativas publicadas por casas proveedoras de maquinarias e insumos gráficos fueron *Ecos Gráficos*, editada por Hoffman y Stocker desde 1909, y *Páginas Gráficas*, publicada por Serra Hnos. desde 1913.

84

Entre estas publicaciones se destacan las revistas de las instituciones gráficas más relevantes, por ser órganos de transmisión de sus ideas y debates principales. Ellas sintetizan, por su representatividad, la visión de buena parte de la industria. El *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense*, por ejemplo, se publicó a partir de 1901, mientras que el *Boletín de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina*, se incluyó como sección dentro de la revista *Éxito Gráfico* desde su primer número en 1905. Nos detendremos en particular en dos revistas del período comprendido por las décadas 1910-1930: *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, órgano de difusión del IAAG a partir de 1910; y la revista *Argentina Gráfica*, publicación de la SIGA, Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina, que comenzó a publicarse en 1935 con la creación de esta organización. Ambas establecieron diálogos activos con los diversos actores del campo gráfico, tanto a nivel local como internacional, y participaron en los debates vigentes acerca de la profesión y sus prácticas en las primeras décadas del siglo XX.

La revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* comenzó a publicarse regularmente en 1911, a cuatro años de la fundación del Instituto, y posteriormente en 1917 pasó a denominarse *Anales Gráficos*. La misma acompañaba las actividades de la organización, que se reconocía en la tradición de las escuelas profesionales europeas, las cuales desde fines del siglo XIX se debatían en el dilema arte vs. industria, poniendo en escena las contradicciones entre modernidad y tradición. Sus áreas de formación incluían los talleres de Imprenta, Litografía, Encuadernación, Fotografía y grabado, y Dibujo y literatura. Los cursos inaugurales hacia 1912 fueron

de Gramática Española-Idioma Nacional y Dibujo aplicado a la tipografía, y en 1915 comenzaron a dictarse los cursos de Técnicas Tipográficas, Composición a mano y Técnicas de Impresión; mientras que en 1916 iniciaron los de Litografía y Encuadernación.

Desde sus primeros tiempos, la revista publica, además de contenidos técnicos, notas de autores locales que reflexionan sobre la profesión gráfica, así como traducciones de autores extranjeros referentes en el campo. Así se pueden encontrar en sus páginas fragmentos con citas de John Ruskin y William Morris, que los gráficos locales leían a la par de sus colegas europeos. También se observan reseñas y debates acerca de los movimientos de vanguardia europeos, en simultáneo a su desarrollo. Tal es el caso de una conferencia del año 1911 titulada El modernismo en el arte, a cargo de José Mas y Pi, que trae a discusión las innovaciones de la tipografía futurista, a escasos dos años de su primer manifiesto. El autor expresa las contradicciones entre lo nuevo y la tradición, ya que celebra estas transformaciones, aunque planteando un escenario de asimilación y no de ruptura (Mas y Pi, 1911, pp. 4-8).

Estos debates van a tener un espacio importante en la revista de la mano de José Fontana, otro de los personajes protagónicos de estos momentos que podemos entender como “protoDiseño gráfico”, en relación a las conceptualizaciones tendientes a la comprensión del novedoso campo del Diseño antes de su plena conformación (Gergich, 2016). Fontana, inmigrante italiano de formación gráfica en la prestigiosa Universidad de Milán, fue profesor del IAAG desde sus comienzos, y una figura central en la institución –que presidió entre 1934 y 1935– y su revista, de la que fue director a partir de 1932. En ella publica numerosos artículos polemizando acerca de las nuevas formas modernistas, especialmente en relación a las impulsadas por los futuristas. Así lo expresa en su artículo Excesividades. Los futuristas en las artes gráficas, en el que admite como idea o tendencia las propuestas rupturistas de la tipografía futurista, aunque no las ve viables desde la concreción técnica en el contexto de la impresión industrial de su momento (Fontana, 1915, pp. 6-7).

85

El Diseño moderno en las revistas gráficas argentinas

La circulación de estas ideas e imágenes novedosas se daban en el Instituto también a partir de la llegada de publicaciones internacionales similares, que recibía como intercambio editorial. Entre las más importantes podemos mencionar la norteamericana El Arte Tipográfico de Nueva York, el *Typographische Jahrbücher* de Leipzig, la italiana *Archivio Tipografico*; el Boletín del Instituto Catalán de las Artes del Libro, de Barcelona, y la francesa *Arts et métiers graphiques*. Esta última va a cumplir un papel fundamental en acercar a los lectores locales de *Anales Gráficos* un texto fundacional del Diseño moderno: el artículo de Jan Tschichold Lo que es y lo que quiere la Nueva Tipografía, a tan solo seis meses de su primera publicación en Europa. Su aparición en el número de enero de 1931 de *Anales Gráficos* era una traducción del francés realizada por Juan Jané, profesor de tipografía del Instituto, a partir de su publicación en *Arts et métiers graphiques* de París, en septiembre de 1930. Junto con la propuesta conceptual del nuevo movimiento de la Nueva Tipografía, el artículo acercó al público de la revista

ejemplos de puestas tipográficas innovadoras que buscaban inspirar a los tipógrafos locales, en su planteo de dinamizar la página e integrar de manera novedosa los textos con las imágenes.

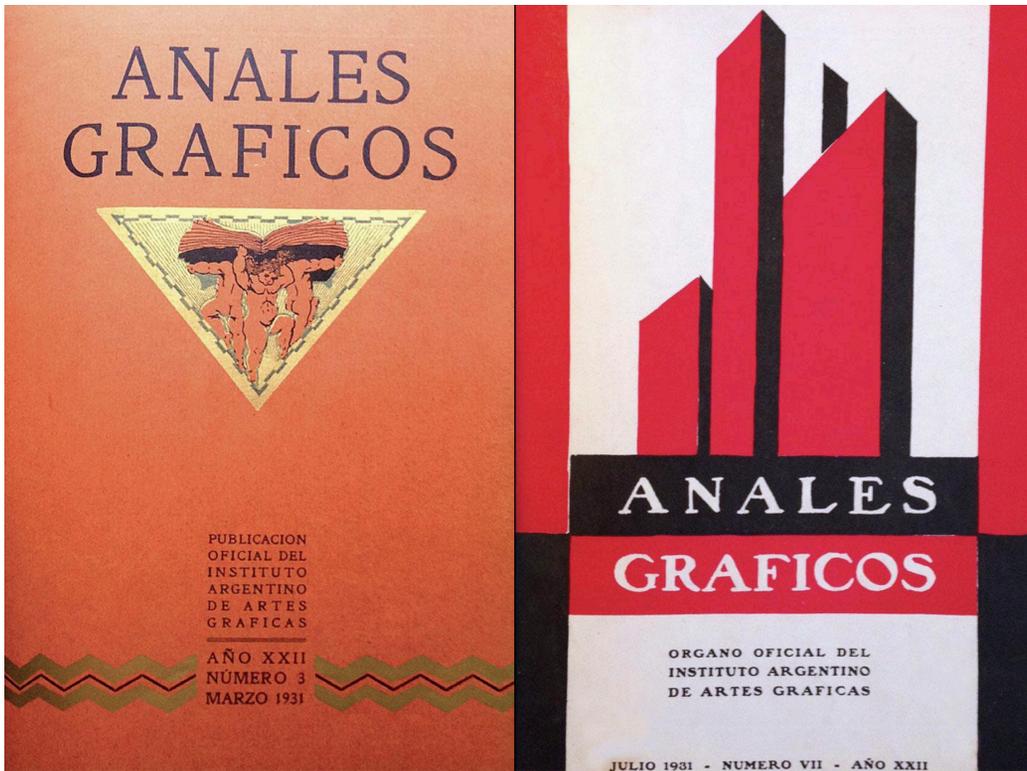
Estas ideas innovadoras de los tipógrafos europeos iban a tener distintas recepciones por parte de los gráficos locales, en debates que evidenciaban un intenso nivel de discusión y reflexión sobre la temática. A su vez, estas renovaciones en las concepciones tipográficas tendrían su correlato en las ejercitaciones de los cursos de Tipografía y Composición Mecánica en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, así como evidencias visuales en la propia revista Anales Gráficos. Estos cambios no se darían sin vacilaciones y

Figura 1. Artículo Qué es y qué quiere la Nueva Tipografía, Anales Gráficos, a. XXII, nº 1, enero 1931.



Figura 2. Ejercicio tipográfico del Curso de composición tipográfica, IAAG. Anales Gráficos, 1935.





dudas, como lo demuestra la presencia alternada, en las distintas ediciones, de formas tradicionales y formas modernas combinadas (Gergich, 2018).

Por otra parte, la revista *Argentina Gráfica*, que comenzó a circular en diciembre de 1935 como publicación oficial de la SIGA, también fue un espacio para la circulación de estas ideas y debates. Así encontramos en sus páginas artículos de personalidades importantes de la gráfica local, tales como Raúl Mario Rosarivo, que colaboró como autor y diseñador en la revista. Artista gráfico, profesor y directivo del IAAG, desplegó también una importante tarea como investigador y bibliófilo. Sus investigaciones sobre la proporción áurea en la Biblia de Gutenberg le valió numerosos reconocimientos internacionales y una publicación especial en el Gutenberg Jarbusch (Ugerman, 2014; Vidable, 2022). Por otra parte, colaboraban en la revista personalidades importantes como Attilio Rossi, artista gráfico italiano emigrado al país en 1935, luego de una importante experiencia profesional en Milán, donde había fundado la revista *Campo Grafico*, de gran prestigio en el sector gráfico europeo, por su tarea en la difusión del incipiente Diseño moderno.

Attilio Rossi diseñó a su llegada a Buenos Aires algunas de las ediciones paradigmáticas del boom editorial de los años '30 en Argentina (De Diego, 2014), como la colección Austral de Espasa Calpe, y la colección Contemporánea de Editorial Losada. Junto a Grete Stern y Horacio Coppola -dos ex-alumnos de Bauhaus- realizó el Diseño del fotolibro *Buenos Aires: Visión fotográfica*, por encargo de la Municipalidad de la ciudad con

Figura 3. Portada de *Anales Gráficos*, a. XXII, n° 3, marzo 1931

Figura 4. Portada de *Anales Gráficos*, a. XXII, n° 7, julio 1931

Figura 5. Portada de Argentina Gráfica, a. V, n° 54, diciembre 1940.

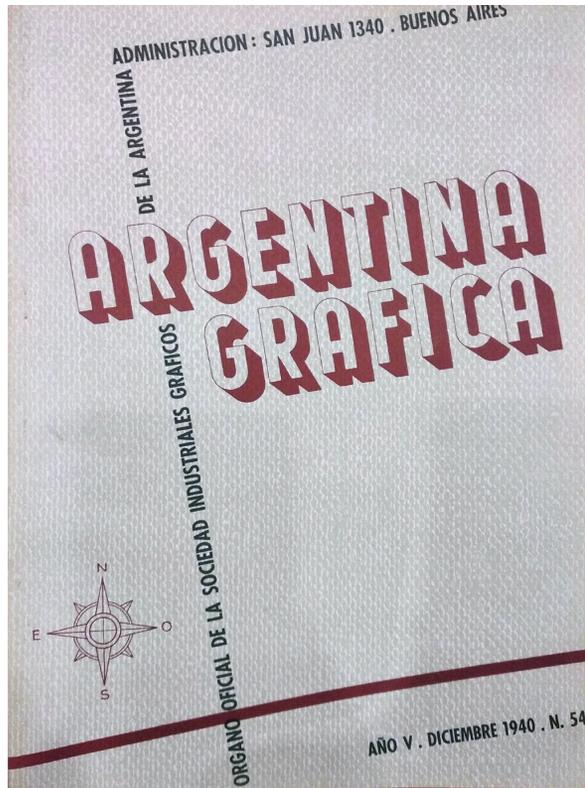
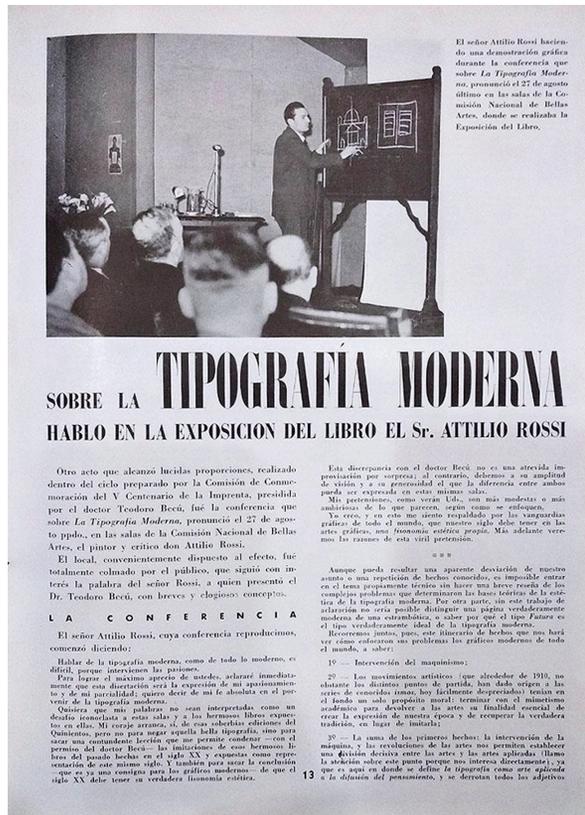


Figura 6. Artículo Sobre la tipografía moderna, de Attilio Rossi, Argentina Gráfica, a. V, n° 51, septiembre 1940



motivo del cuarto centenario de su fundación. Tanto en sus diseños como en los artículos de su autoría publicados en la revista *Argentina Gráfica* podemos leer el entusiasmo por las nuevas formas modernas, en un claro entendimiento del impacto de las vanguardias abstractas en el campo del Diseño. Gran impulsor de estas ideas y formas vanguardistas, sus reflexiones se destacaron en el ambiente gráfico por su capacidad para relacionar las innovaciones provenientes de las vanguardias artísticas con el especializado mundo tipográfico (Carballal, 2017). Compartía con muchos de sus colegas una red de artistas gráficos, editores e intelectuales nucleados alrededor de la producción del libro, que transitaba por esas épocas sus años dorados en el ámbito local con proyección al mercado latinoamericano, capitalizando el expertise de una industria gráfica consolidada en calidad y nivel productivo.

Las personalidades, instituciones y publicaciones mencionadas conformaron, en las primeras décadas del siglo XX, una trama de intereses, actividades profesionales y producciones visuales que, con el telón de fondo de la centenaria tradición gráfica, comenzaban a atravesar las ideas y formas modernas, no ya desde un plano de abstracción intelectual o mera apreciación estética, sino en el entrecruce concreto y material con su práctica gráfica.

Otros debates: la tensión nacional/regional versus internacional

La propuesta ahora es desplazarse hacia otro escenario donde se puso en juego la tensión nacional/regional versus internacional como argumento político y como fuente de legitimación de las iniciativas culturales, en sintonía con el debate que a nivel planetario se jugaba en torno a posturas nacionalistas e internacionalistas.

89

Los principales centros urbanos de Argentina ya para los años 20 y 30 registraban grupos literarios activos como lo fueron el Grupo de Florida y el Grupo de Boedo, vanguardias artístico-plásticas, como el conjunto de movimientos constructivos, y una vanguardia arquitectónica que, fuera del ámbito académico, impulsaba al International Style como horizonte de proyección de la arquitectura para desplazar a las eclécticas referencias estilísticas que se venían desarrollando hasta allí en Argentina. No resulta sorprendente que los actores que motorizaron este tipo de iniciativas hubieran coincidido en varios eventos, hubieran pertenecido a los mismos círculos culturales y compartido referencias con su posterior conversión en una misma pertenencia. Aquel capital simbólico, de ello hablamos, fue la piedra basal sobre la que luego se tejieron los vínculos y las redes que darían pie a la creación de las primeras carreras de Diseño y de Diseño de comunicación visual del país (Devalle, 2009).

Estas nacieron fundamentalmente a partir de una concepción del Diseño que estas mismas élites impulsaron. Una forma de comprensión de Diseño de raíz modernista –o “moderna” según sentenciaban los mismos actores del proceso–. Ahora bien, estas élites se desempeñaron en distintos escenarios. No gravitaron necesariamente en el plano económico y político –aunque los apellidos de muchos de ellos delatan la pertenencia a las familias más poderosas del país– sino más bien en el plano cultural. Participaron de la vanguardia arquitectónica desde donde tomaron como referencia a la

arquitectura modernista brasileña, en particular la figura de Niemeyer, Costa y Affonso Eduardo Reidy. En el Río de la Plata reformularon el arte concreto de base constructiva (García, 2011; Crispiani, 2011) y tempranamente sumaron a sus filas a los artistas europeos y a intelectuales exiliados que, entre los años 30 y 40, habían llegado al país.

Desde ese posicionamiento, el Diseño –como genérico– era un nuevo tipo de práctica (moderna) encargada de modificar el entorno humano. En términos gráficos esto implicaba el despliegue de una gráfica de raíz constructiva concretista que dialogaba conceptualmente con los planteos de la arquitectura moderna. Y que también se distanciaba rotundamente de las vertientes gráficas no afines a este planteo, en particular aquellas que poblaban las publicidades, los medios gráficos y el repertorio gráfico cotidiano (todas estas últimas, alejadas de la élite del libro). En otras palabras, era una gráfica que se distanciaba de todo planteo que fuera expresivo, epocal o identificable con algún grupo social, bajo el supuesto de que el proyecto de síntesis de las artes del que participaba el Diseño tendía hacia un lenguaje universal de las formas.

En términos generales, y con algunas excepciones, fueron los mismos actores que participaron del proceso de creación de las carreras de Diseño en la Argentina y que impulsaron también las organizaciones que pusieron en marcha la profesionalización de los distintos Diseños. Y en esto el papel jugado por las redes que ellos mismos tejieron y los circuitos de pertenencia sobre los que se consolidaron, fue fundamental. En otras palabras, a la hora de capitalizar la experiencia propia y al momento de creación de las diversas carreras de Diseño, la genealogía fundacional pocas veces recuperó experiencias como las del Instituto Argentino de Artes Gráficas, o la obra de los artistas gráficos profesionales y sus desarrollos para la industria editorial argentina que atravesaba en esos momentos su época de esplendor, y menos aún referencias a una gráfica popular vinculada a la cultura de masas en plena expansión.

Veamos un poco cómo se conforma lo que fue la red “nueva visión”. La figura de la red es sugestiva porque permite desarticular la idea de centro y periferia, como también de influencia o contrainfluencia. En ese sentido una red responde al concepto de trama, de tejido de vínculos y universo de referencia que ya trabajaron Liernur y Pschepiurka (2008) a propósito del Grupo Austral y los vínculos con Le Corbusier.

En nuestro caso la “red nueva visión” se comienza a tejer a partir de los vínculos entre algunos integrantes del grupo de vanguardia Arte Concreto Invención con un grupo de jóvenes arquitectos que se inscribían dentro de la saga de la vanguardia arquitectónica Austral. Para 1947 Carlos Méndez Mosquera conoce a Tomás Maldonado a propósito de las reuniones en donde se debatía arte moderno y psicoanálisis gestadas, entre otros por el psicoanalista Pichon Riviere. A partir de ahí, el vínculo se consolida. Los artistas concretos empiezan a realizar trabajos conjuntos con arquitectos modernos o estudiantes de arquitectura que comenzaban a seguir el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña. Una serie de exposiciones

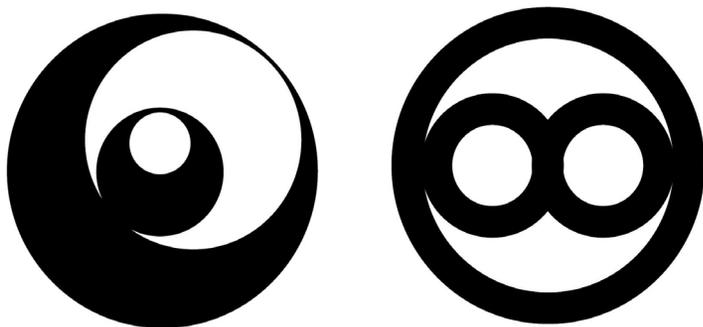


Figura 7. Diseño de marca del Estudio Axis (1951) y Editorial Infinito (1953)

y muestras conjuntas consolidan los vínculos entre ambos grupos. De esas iniciativas surgen empresas publicitarias como Axis (1951) o proyectos editoriales como Ediciones Infinito (1954, cuyo símbolo fue realizado en 1953).

La red se define a nivel federal. Los vínculos entre los artistas de vanguardia rioplatenses con la Universidad Nacional de Tucumán eran fluidos. Allí para 1946 ya se había creado el Instituto de Urbanismo que junto con la carrera de Arquitectura habían renovado su plan de estudios e incorporado referencias de la arquitectura y el urbanismo modernos. Precisamente Ernesto Nathan Rogers, por entonces profesor en la Universidad Nacional de Tucumán, facilitó el contacto entre los artistas concretos argentinos y sus pares suizos, en particular entre Maldonado y Bill para entonces integrante del grupo de vanguardia concretista Allianz.

A partir de ese vínculo Maldonado inicia su primer viaje a Europa para entrar en contacto con la tradición del arte moderno que hasta ese entonces se conocía sólo por revistas, catálogos y a través de la obra y testimonio de los artistas exiliados en Argentina (García, 2011). Recorrió París donde se contactó con Georges Vantongerloo, Zúrich en donde se encontró con Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg, e Italia en donde se reunió con Max Huber, Bruno Munari, Gillo Dorfles y Gianni Dova. Volvió de Europa hacia Argentina con nuevo material que compartió con los artistas concretos y los estudiantes de arquitectura que periódicamente se reunían en su casa. El grupo se amplió y se sumaron los arquitectos italianos que enseñaban en la Universidad de Tucumán. También se diversificaron las referencias teóricas. Además de lecturas en torno al marxismo y el arte concreto, se incorporó material de Bauhaus y de la abstracción concreta en Francia, Suiza e Italia.

Desde su regreso a Argentina, en junio de 1948, Maldonado había iniciado un intercambio epistolar casi diario con Max Bill que daba cuenta de la serie de proyectos conjuntos en plena elaboración (García, 2011). Ellos incluyeron una exposición de Bill en Argentina que, por falta de apoyo del gobierno y trabas burocráticas, nunca pudo realizarse. Pero que sí luego se concretaría en Brasil en el año 1951.

Figura 8. Boletín CEA n° 2, noviembre-diciembre 1949



El acercamiento con los arquitectos jóvenes fue cada vez mayor y Maldonado comenzó a gravitar en la vida universitaria como referente teórico externo e ineludible. En 1949 aparece el número 2 del Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEA) donde Maldonado escribe el primer artículo sobre Diseño industrial de Argentina (Devalle, 2009).

“Diseño”, “nueva visión”, “cultura visual”, “tipografía” eran nuevos términos que se comenzaron a ver en una serie de importantes iniciativas a partir de 1951, como la edición de la revista Nueva visión (1951-1957), la creación del Departamento de “Visión” al interior de diversas facultades de arquitectura de la Argentina, y el comienzo de la editorial Nueva Visión.

De Tucumán a Cuyo

En 1947, luego de una intensa formación en arquitectura moderna y en arte constructivo, César Jannello y Colette Boccara se instalaron en la ciudad de Mendoza, al pie de la cordillera de los Andes. De Buenos Aires se llevaron una intensa red de amistades que incluyeron a Amancio Williams, Juan Borthagaray, Gerardo Clusellas, Lidi Prati y Tomás Maldonado entre otros. Junto con Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, César Jannello tuvo un claro perfil teórico y en términos profesionales siempre se orientó a la experimentación y las apuestas multidisciplinarias. Durante 1953-1954 proyectó también la Feria de América, –pensada como vidriera para mostrar la potencialidad industrial del continente– y encargó a su amigo Tomás Maldonado la identidad visual de la misma (Quiroga, 2012).

Jannello, al igual que Williams y Maldonado, tuvo una estrecha red de relaciones internacionales que incluyó correspondencia con Joseph Albers y el círculo de profesores emigrados de Alemania a EEUU. A diferencia de Williams y Maldonado, Jannello cultivó un perfil más bajo y desplegó una intensa labor teórica y docente en el país. Durante 1956-1957 con Colette Boccara idearon la primera carrera de Diseño del país que se inició en 1958 en la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza. En ese mismo año cerraron el ciclo en esa provincia y regresaron a Buenos Aires donde se había consolidado el discurso sobre el Diseño moderno. La revista Nueva visión fue clave para lograrlo.

La ampliación de la red nueva visión

A principios de los años '50, la red que vinculaba a los artistas concretos, los arquitectos modernos y el círculo de intelectuales modernos si bien estaba consolidada, no tenía aún fuertes apoyaturas institucionales.

La red se extendía también a Brasil, en particular a San Pablo. Ahí ya para el verano de 1951 algunos artistas del concretismo argentino habían sido invitados por Pietro María Bardi a dar un seminario en la Escuela de verano, por lo menos así aparece publicado en el número 1 de la revista Nueva visión. El proyecto de una exposición conjunta de Bill en Brasil y Argentina es también producto de ese mismo vínculo. Como se señaló, la exposición finalmente sólo pudo realizarse en Brasil pero las gestiones en Argentina comprendieron a figuras que desempeñaron funciones públicas, como Ignacio Pirovano, subsecretario de cultura de la Nación.

A pesar de la efervescencia de las actividades y la audacia de los proyectos, para los años '53 y '54 la posibilidad de consolidar una definición moderna del Diseño parecía un ejercicio de un pequeño y selecto grupo de artistas y arquitectos.

El panorama cambia cuando se producen una serie de acontecimientos concomitantes. Para 1954 Maldonado viaja definitivamente a Ulm a desempeñarse como profesor. En 1956-57 se inicia el cambio de plan de estudios de la mayoría de las carreras de Arquitectura del país. Una de las principales novedades fue la creación de la materia Visión, que buscaba formar en el lenguaje de la abstracción y de la arquitectura moderna. También para los mismos años la revista Nueva visión se consolida en el grupo de referencias de la red. La revista dedicaba un espacio importante a los proyectos educativos de arquitectura y los cursos de Diseño. En ese sentido se publicaban novedades e información sobre escuelas como Bauhaus, el Chicago Institute of Design, las obras de arquitectos como Wright, Aalto, Nervi, Zevi, Gropius; artistas como Mondrian, Bill, Kandinsky, Moholy-Nagy conjuntamente con la difusión de los pioneros modernistas en el Río de la Plata: Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, Williams, Jannello y los artistas concretos locales: Maldonado, Hlito, Bayley, Prati, entre otros.

En forma paralela en 1954, Jorge Grisetti crea la editorial Nueva Visión que, a través de su colección de libros sobre Diseño, arquitectura y arte moderno, continuó con el viejo proyecto de la revista. La editorial desarrolló en castellano una de las colecciones más importantes de pensamiento sobre arquitectura, arte y Diseño modernos. Los títulos incluyeron textos de

Maldonado, Moholy-Nagy, Argan, Kahn, Jatzen, Waisman, Banham, Acosta, Berndt, Richter, Croce, entre otros. Los libros de Nueva Visión -gracias a una importante distribución- junto con la revista Summa fueron integrando paulatinamente las bibliotecas de universidades, escuelas de arquitectura y Diseño y las bibliotecas particulares de críticos, coleccionistas y galeristas en el mundo hispanoamericano. Y contribuyeron a difundir ideas sobre el Diseño moderno que, como se ha podido ver, venían gestándose algunos años atrás.

Reflexiones finales

Hemos recorrido en este artículo momentos claves en la conformación del Diseño gráfico en Argentina, como campo reconocido por sus propias lógicas de conceptualización y autorrepresentación. Un primer momento, en las primeras décadas del siglo XX, en el que las tradiciones gráficas vinculadas con el mundo impreso prevalecían en cierta medida aún, en un proceso en el que paulatinamente las transformaciones técnicas y conceptuales daban paso a nuevas formas visuales y materiales en los productos de la industria. Como resultado de cambios sustanciales en los procesos técnicos, en los mercados de consumo de impresos, y en las visualidades provenientes de la ruptura de las vanguardias –así como en las prácticas profesionales del oficio gráfico–, identificamos cómo ciertas concepciones de este quehacer eran permeadas por las ideas modernas difundidas en el ámbito gráfico local, en consonancia con su circulación a nivel internacional. Ideas que iban a ofrecer correlatos significativos en el aspecto visual de las producciones gráficas, encontrando en las revistas estudiadas un ámbito privilegiado de difusión al interior del propio sector.

En un segundo momento, hacia la mitad del siglo XX vimos, sin embargo, cómo estas ideas que habían circulado en buena medida de manera desarticulada en esos primeros años, encontraron otros ámbitos de mayor receptividad para su desarrollo y consolidación. Las redes de artistas y arquitectos provenientes de distintos grupos de pertenencia encontraron en el proyecto moderno razones de coincidencia y sus intercambios trazaron caminos de consolidación de estas ideas en ámbitos institucionales como los centros de investigación oficiales y las universidades, en torno al concepto integrador de “Diseño”. Asistimos de este modo a momentos iniciales de conformación y legitimación de este nuevo campo resultante de distintas experiencias que, como parte de tramas diversas y en muchos casos de desarrollo paralelo, forman parte de su devenir histórico, y que nos permiten entender la configuración múltiple, compleja y diversa del Diseño gráfico en Argentina.

Agradecimientos. Este artículo fue elaborado en el marco de una investigación financiada por la Unión Iberoamericana de Universidades. *Second Research Collaboration Form 2019.*



Figura 9. Revista nueva visión, número 1, diciembre 1951

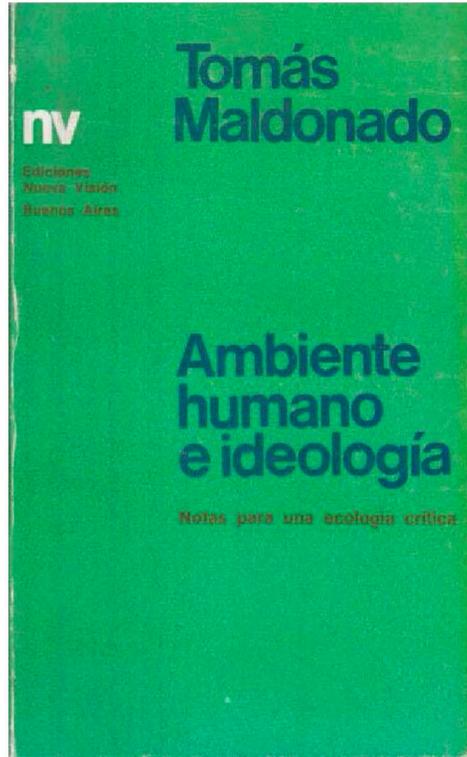
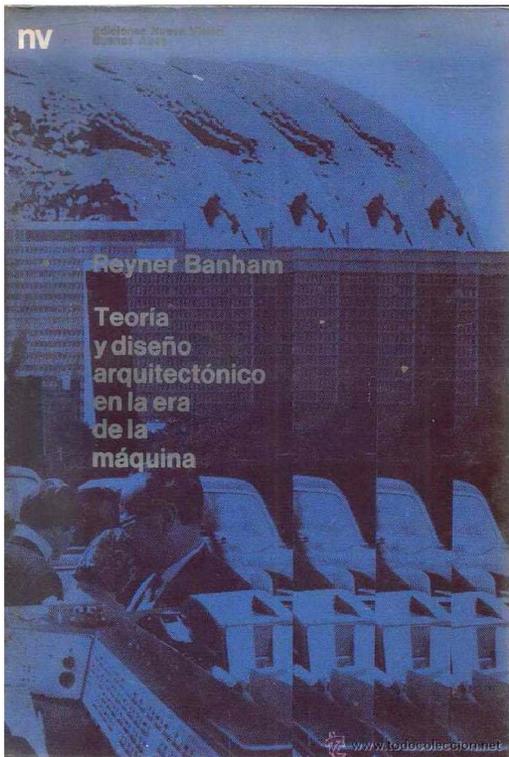


Figura 10. Libros Editorial Nueva Visión

Referencias bibliográficas

- Ares, F. (comp.) (2021). *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1940-2020*. Edición digital. Ed. Gerencia Operativa Patrimonio, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Ares, Fabio (comp.) (2018). *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940*. Edición digital. Ed. Gerencia Operativa Patrimonio, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Blanco, R. (2005). *Historia General del Arte en la Argentina*. Editorial ANBA.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (2008) *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. Blucher.
- Carballal, D. et al. (2017). *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Fundación Luis Seoane.
- Costa, M. E. (2018). La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del Diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950). En caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 12, Primer semestre 2018, pp. 156-172.
- Crispiani A (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Prometeo.
- de Diego, J. L. (dir.) (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Fondo de Cultura Económica.
- Devalle V. (2021). *Pensar el Diseño*. Ediciones Infinito.
- Devalle V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño gráfico (1948-1984)*. Paidós.
- Fontana, J. (1915). Excesividades. Los futuristas en las artes gráficas. *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. VI, n° 61-62, Buenos Aires, enero-febrero 1915, pp. 6-7.
- De Ponti, J. y Gaudio, A. (2008). Argentina 1940-1983, en Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (coord.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. Editora Blücher.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Siglo XXI*
- García, M. A. (2005). *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Fundación Espigas.
- 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 Fabio Ares (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940*. Edición digital. Ed. Gerencia Operativa Patrimonio, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
- Gergich, A. (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 (ed.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Ed. Ampersand.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca, P. (2008). *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)*. Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.
- Mas y Pi, Juan (1911). El modernismo en el arte. *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. II, n° 13, Buenos Aires, enero 1911, pp. 4-8.
- Méndez Mosquera, C. (1997): “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, revista *Contextos*, número 1, octubre, FADU, UBA, Buenos Aires, pág. 46-53.
- Quiroga, W. (2012). *Feria de América: vanguardia invisible*. Fundación del Interior.
- Szir, S. (ed.) (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Ed. Ampersand.
- Ugerman, P. (2014). Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina. *Boletín Instituto Investigaciones Bibliográficas*, México: UNAM, 2014, 19 (1-2), pp. 147-201.
- Vidable, D. (2021) RMR. El discípulo de Gutenberg, en Ares, F. (comp.) (2021) *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1940-2020*. Edición digital. Ed. Gerencia Operativa Patrimonio, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.