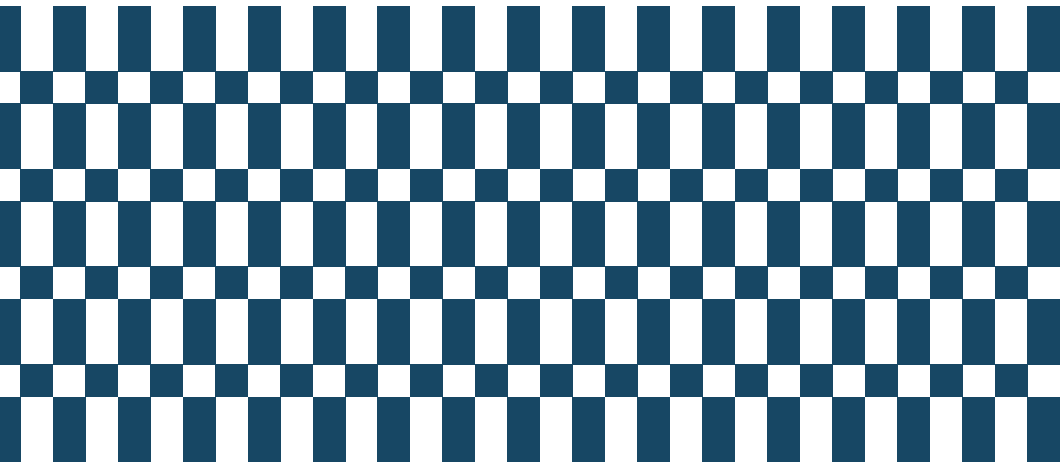


SERIE CUADERNOS
NÚMERO 1

CLAUDIA ROMAN
SANDRA SZIR

Autorrepresentación y materialidad.
Interrogantes sobre una matriz
de *El Mosquito*





**Autorrepresentación y materialidad.
Interrogantes sobre una matriz
de *El Mosquito***

**Self-Representation and Materiality:
Queries on a Matrix of *El Mosquito***

Claudia Roman
Sandra Szir

—
Editorial Fundación Espigas - Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio



SERIE CUADERNOS

NÚMERO 1

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Sandra Szir

Agustín Díez Fischer

CORRECCIÓN

Alicia Di Stasio

Mario Valledor

ASISTENTE DE EDICIÓN

Diana Gómez

DISEÑO

clan-paraná

COORDINACIÓN GENERAL

Luisa Tomatti

FOTOGRAFÍA

Sergio Redondo

TRADUCCIÓN

Jane Brodie

Roman, Claudia

Autorrepresentación y materialidad. Interrogantes sobre una matriz de El Mosquito / Claudia Roman ; Sandra Szir ; Editado por Agustín Ricardo Díez Fischer ; Sandra Szir. - 1ª edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CIAP - Centro de Investigación en Arte y Patrimonio, 2021.

33 p. ; 21 x 15 cm. - (Cuadernos)

Edición bilingüe: Español ; Inglés.

Traducción de: Jane Brodie.

ISBN 978-987-1398-49-2

1. Historia del Arte. 2. Arte Argentino. 3. Grabado. I. Szir, Sandra, ed. II. Díez Fischer, Agustín Ricardo, ed. III. Brodie, Jane, trad. IV. Título.

CDD 700.982



ÍNDICE

Autorrepresentación y materialidad.
Interrogantes sobre una matriz de *El Mosquito*

Self-Representation and Materiality: Queries on a Matrix of *El Mosquito*



INTRODUCCIÓN

El Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), en colaboración con la Fundación Espigas, y el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET / Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM) presentan esta primera colección de estudios críticos sobre documentos en el acervo de Espigas. Estas ediciones introducen abordajes inéditos desde diversas perspectivas: desde la significación histórica, los actores sociales e instituciones involucrados, la circulación o usos, hasta las condiciones de producción y la complejidad textual o visual de los documentos.

En la primera de estas tres investigaciones, Sandra Szir y Claudia Roman indagan sobre una chapa de grabado con una imagen publicada en el periódico *El Mosquito*, en 1877. Su texto aborda los desafíos que plantean estas imágenes que circularon en diversos ámbitos sociales y culturales, tanto en el campo artístico como en el comercial, a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Ese período es también un extraordinario momento de transformación en la educación artística y, específicamente, en la formación de mujeres artistas, aspecto que es tratado en el estudio que Milena Gallipoli, Larisa Mantovani y Giulia Murace realizan sobre el boceto para el volante de promoción del Estudio de Dibujo y Pintura para Señoritas de Eduardo Sívori. Finalmente, el tercer ejemplar de esta edición se traslada hacia los años finales de la dictadura argentina; en él Lucía Laumann analiza el compromiso de Aída Carballo en el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional y en las denuncias a las violaciones de los derechos humanos cometidas por el gobierno militar.

Estas ediciones permitirán a los lectores efectuar un recorrido por la cultura y la política argentinas y latinoamericanas, a través de documentos existentes en el acervo de Espigas. Posibilitarán, a la vez, considerar sus variados sentidos y usos, y entenderlos como parte de tramas culturales amplias, así como soportes de una especificidad material y física con la que los lectores se encuentran.

Gracias al apoyo del Programa de Promoción Cultural - Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, esta serie propone acercar nuestro acervo tanto al público general como al especializado, con el objetivo de seguir difundiendo nuestra historia cultural.

Sandra Szir

Directora

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

INTRODUCTION

The Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), in conjunction with the Fundación Espigas, and the Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET/Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM) are pleased to present this first collection of critical studies on the documents in the Espigas Archives. This set of editions will provide novel approaches to the contents of our archive from a range of perspectives, heeding questions like the documents' historical significance, the social and institutional actors involved, circulation and uses, production conditions, and textual and visual complexity.

In the first of the three investigations in this edition, Sandra Szir and Claudia Roman examine a print plate with an image published in 1877 in the periodical *El Mosquito*. They discuss specifically the challenges formulated by images that circulated in different social and cultural milieus within both the artistic and commercial fields in the late nineteenth and early twentieth century. That period witnessed an extraordinary transformation in art education, especially for women artists—the topic addressed by Milena Gallipoli, Larisa Mantovani, and Giulia Murace in their study of the flyer advertising Eduardo Sívori's Drawing and Painting School for Young Ladies. The third essay in this edition focuses on the final years of the most recent dictatorship in Argentina: Lucía Laumann discusses Aída Carballo's involvement in the Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional and its condemnations of the military government's violations of human rights.

This collection will provide readers with an overview of Argentine and Latin American culture and politics through the documents housed in the Espigas Archive. It will facilitate understanding of those documents' varying meanings and uses as part of broader cultural networks and as supports with a specific and meaningful materiality.

Thanks to the support of the Buenos Aires Mecenazgo Cultural program, this series will bring our archive to both the general public and a specialized readership. In so doing, it will pursue one of Espigas' primordial objectives: disseminating our cultural history.

—

Sandra Szir

Director

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

AUTORREPRESENTACIÓN Y MATERIALIDAD. INTERROGANTES SOBRE UNA MATRIZ DE *EL MOSQUITO*

Claudia Roman y Sandra Szir

El Centro de Estudios Espigas conserva en su acervo un taco de madera de 19 x 10,3 x 2,2 cm, con una chapa de metal de traza irregular fijada con clavos en una de sus caras. La imagen que se muestra, en relieve, es una figura que exhibe una suerte de cartela con una inscripción.¹

El objeto resulta curioso en el contexto del archivo en sí mismo, ya que difiere del tipo de documentos que Espigas por lo general resguarda, pero su interés se debe, además, a los interrogantes que suscita en el plano histórico. Junto a la matriz, hay un papel en el que se ha hecho un *frottage* a lápiz de la imagen representada, acompañado de una nota a mano en la que alguien apuntó: “27 de mayo de 1877, diario el mosquito?...

El personaje tiene un cinturón que dice: Mosquito, fechado 27 de mayo de 1877, exposición del 25 aniversario de? (del Mosquito?) quién puede ser el ilustrador?”. La historia de la prensa ilustrada argentina del siglo XIX, en particular la de la prensa satírica y sus formas de producción, indica que un vestigio material de la producción de *El Mosquito* debería ser algún elemento vinculado al proceso litográfico. Pero ¿qué significa esta chapa en la que se constata otro procedimiento de reproducción (ni piedra ni planográfico)? ¿Por qué se encuentra esta matriz aislada, si la composición visual compleja que conformaba la doble página interna ilustrada de *El Mosquito* se reproducía en bloque a partir de una piedra litográfica? ¿Qué otros problemas o sentidos se revelan aquí acerca de las prácticas de producción de lo impreso en la prensa periódica?

1 • Es altamente probable, de acuerdo con testimonios orales, aunque no documentados, que la chapa objeto de análisis de este texto provenga del Fondo Documental Mario Canale, que resguarda documentos relativos a su vida profesional y de otros nombres vinculados a sus tareas de artista, editor y profesor.



Sin título, s/f. 19 x 10,3 x 2,2 cm. Matriz de grabado.

Chapa de zinc en taco de madera.

La matriz fue producida en fecha desconocida, presumiblemente en el siglo XX, aunque se corresponde con la imagen aparecida en *El Mosquito*, año XV, nº 751, Buenos Aires, 27 de mayo de 1877. Fondo Documental Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_000007).

ADMINISTRACIÓN DE PROPIEDADES El establecimiento se encarga del manejo de propiedades ubicadas en la Provincia de Buenos Aires; de campos; de la colocación de dinero; de la cobranza de cuotas de terrenos; de los cobros de pensiones; de la cobranza de cuotas de terrenos mensuales y de todas aquellas operaciones con la administración, prestando especial atención a los propietarios radicados en ésta, como se ausentan del país, ofreciéndoles al mismo tiempo todas las facilidades que permite este servicio.	
SALÓN DE ACREDITADOS EN PARÍS Este Salón que el Banco tiene instalado en el local de la Bolsa Nacional de Comercio de París, Place de l'Opéra, 2, por objeto abreviar la tramitación de sus cartas de crédito y giros. En él nuestros clientes podrán recibir y expedir sus papeles, tendrán a su disposición libros, revistas, periódicos, preferentemente argentinos, y, finalmente, hallarán allí todos los datos, indicaciones y facilidades que contribuyan a hacer más agradable y cómoda su estadía en Europa.	
ESTADO DE CUENTAS Resumen en Gajos de Banco <i>Cuentas del Exterior</i> Saldo a favor del Banco .. 2.071.868,45 <i>Valores Descontados, Préstamos y Cuentas</i> En cartera .. 235,50 <i>Cuentas Corrientes</i> Adelantos .. 33,50 <i>Inmuebles</i> Propiedades del Banco .. 17,50 <i>Varías Cuentas</i> Deudoras .. 9,00 <i>México</i> Saldo de esta cuenta .. 21,50 <i>Sección Crédito Hipotecario</i> Préstamos en Bienes Hipotecarios .. 171.237,400,-- Préstamos en efectivo .. 14.527.907,50 Varías cuentas .. 17.501.006,17 <i>Cuentas de Orden</i> Valores al cobro .. 9.578.865,76 Títulos y Valores en Custodia .. 1.927.022,-- Títulos y Valores en Garantía .. 14.524.088,01 Buenos Aires, La Plata, Sucursales y Agencias .. 2.932.246,07 Tomadores de Cuentas de Crédito .. 82.082,61 Varías otras cuentas de orden .. 3.000.435,99 Ad. al Consorcio de Banqueros Españoles .. 19.583.365,-- 62.301.305,44 1.540,77	
La Plata, 1.º de Abril de 1920. ERNESTO D'OLIVEIRA SUB GERENTE CONTADOR GENERAL NÉSTOR L. CASAS SÍNDICO	

Sin título, s/f. 19 x 10,3 x 2,2 cm. Matriz de grabado.

Chapa de zinc en taco de madera. Reverso.

Fondo Documental Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_000007).

En 1877, año en el que se reprodujo la imagen a la que alude la chapa, *El Mosquito* estaba exactamente en la mitad del camino de su vida impresa: había publicado su primer número el 25 de mayo de 1863 y cerraría en julio de 1893. Había sido fundado por el dibujante francés Henri Meyer junto con dos socios, a los que pronto se sumaron, como redactores, Luciano Choquet y Eduardo Wilde. Comenzó siendo un semanario dominical que, entre finales de la década de 1860 y principios de la siguiente, cambió varias veces de formato y de frecuencia.² A mediados del decenio de 1870 era el gran referente de las publicaciones de su tipo, frente a otras de existencia efímera que no lograron hacerle competencia en el campo de la sátira política ilustrada.

Parte de esa perdurabilidad se debió sin duda a la creatividad y al talento de sus dibujantes. Meyer, su fundador, fue autor de casi todas sus caricaturas hasta 1867. A partir de entonces fue alejándose, y en 1870 partió definitivamente de regreso a París. En mayo de 1868, se habían incorporado a las páginas de *El Mosquito* los trazos de un joven que probaba suerte con la caricatura, Enrique Stein. Su ingreso cambiaría para siempre su destino y también el del periódico.³

El compromiso de Stein con la publicación puede medirse tanto en su crecimiento expresivo como dibujante como en su capacidad, creatividad e imaginación comerciales para hacerse cargo de la empresa. Dos años después de su incorporación era ya su “editor-gerente”; al año siguiente, en 1871, su “director-propietario”. No obstante, no dejó de dibujar ni de diseñar estrategias novedosas, caricaturas e ilustraciones ingeniosas, bien ejecutadas y variadas, aparecidas semana a semana. Como ilustrador que colaboraba también en otros periódicos, Stein producía imágenes con distintos regímenes de representación (ilustraciones “serias”, caricaturas), inscriptas en composiciones y géneros diversos (paisajes, retratos, escenas, diseños narrativos y misceláneos),⁴ y que, además, preveían diferentes usos: informativos, ornamentales, didácticos, artísticos, satíricos, científicos, comerciales...

2 • El formato del periódico se mantuvo casi sin cambios a lo largo de sus treinta años de publicación. Consistía en un formato medio, a excepción de un tiempo breve en el que aumentó el número de páginas a 16 y achicó su tamaño. Por lo general, la primera y la cuarta página eran tipográficas, y las dos internas en litografía, alternando con intervenciones litográficas en la tapa y contratapa y tipografía en las centrales.

3 • Véase Claudia Roman, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

4 • Los diseños “macedonie” o “medley” (literalmente, “misceláneos”) son composiciones que incorporan varias imágenes sin correlación narrativa o causal. Su efecto es, en general, de variedad y abundancia, dos rasgos propios de la prensa periódica decimonónica.



Sin título, s/f. 19 x 10,3 x 2,2 cm. Matriz de grabado.
Chapa de zinc en taco de madera. Vista lateral.
Fondo Documental Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_000007).

Desde la perspectiva del desarrollo de la cultura impresa de la época, la plétora de imágenes creadas por Stein expresa el proceso de mecanización en los modos de producción y difusión de imágenes locales.⁵ Asimismo, representa un punto de inflexión en el ascenso de la “variedad” y lo “heterogéneo” como principios constructivos de la prensa moderna y, con ella, del saber “caleidoscópico” que ofrecían las revistas, en las que la lectura se acercaba cada vez más a la mirada. En ellas, el saber erudito bajo la forma de grandes compendios letrados perdía la carrera frente a la información novedosa y fragmentada.⁶

A partir de 1875, *El Mosquito* añadió el subtítulo de “Periódico semanal, independiente, satírico y burlesco de caricaturas”. Declaraba así, con su independencia, la distancia de cualquier pertenencia facciosa, y apuntaba, a la vez, a su voluntad comercial.⁷ Para entonces circulaba con continuidad en diferentes puntos de las provincias argentinas y en Montevideo; tiraba 2000 ejemplares, y en su última década duplicaba ocasionalmente esa cantidad.⁸ La venta callejera, a partir de 1867, y los avisos publicitarios ilustrados especialmente por Stein y renovados semanalmente acrecentaron el impacto de sus imágenes, en el contexto de emergencia local de una visualidad comercial novedosa y moderna que *El Mosquito* contribuyó a complejizar.⁹

5 • La obra de Stein es profusa y excede las páginas de *El Mosquito*, a lo que puede sumarse su labor pedagógica.

6 • Víctor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; especialmente pp. 99-108.

7 • La “independencia” de facciones y su correlato, la preminencia de la información sobre la “opinión”, era un desiderátum que la prensa venía incorporando desde principios de esa década. *El Río de la Plata*, *La Prensa* y *La Nación*, fundados en ese momento, partían de esa reivindicación, más allá de que su práctica estaba lejos de incorporar tal autonomía. En el caso de *El Mosquito*, el proceso fue inverso: si en la primera mitad de su existencia parece haber sido efectivamente, y en épocas diversas, independiente de la dirección de una única facción política o de todas ellas, a partir de la década de 1880 se alineó de manera cada vez más evidente con el Partido Autonomista Nacional liderado por Julio A. Roca y, más tarde, incluso, con el único de su sucesor, Miguel Juárez Celman. La voluntad comercial y empresarial fue sinérgica con ese vínculo, y su empresa creció y se diversificó sin resentirlo. En los legajos personajes de Stein custodiados por el Archivo General de la Nación de la Argentina puede encontrarse abundante documentación al respecto.

8 • Según la cantidad de ejemplares declarada por H. Stein, legajo 1438 en AGN; la misma cifra aparece publicada en la edición del 24 de enero de 1886 de *El Mosquito*. *La Tribuna*, el popular periódico dirigido por Héctor Varela, declaraba 5000 suscriptores en 1870. Ese mismo año *La Nación* y *La Prensa* tenían alrededor de 1000; para 1887, ambos tiraban aproximadamente 18 000.

9 • Para la publicidad en las publicaciones periódicas, véanse Fernando Rocchi, “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 312-332; Sergio Pastormerlo, “Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)”, en *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*, La Plata, Universidad de Nacional de La Plata, 2016, pp. 13-37.

Este fecundo desarrollo visual estaba estrechamente vinculado a las condiciones de posibilidad de las tecnologías de reproducción disponibles en la actividad gráfica local en la segunda mitad del siglo XIX. Esto implica referir al desarrollo del proceso litográfico, casi hegemónico en la reproducción de imágenes de la industria impresora porteña. Desde que Alois Senefelder inventó la técnica de impresión litográfica en Alemania, en 1798, esta práctica y modo de multiplicar imágenes y textos en diversos soportes y objetos gráficos se difundió a distintos rincones del mundo. Buenos Aires fue, en 1827, una de las ciudades de América receptora de la novedad,¹⁰ en el contexto de los fluidos intercambios culturales del siglo XIX en que objetos, personas, ideas y tecnologías cruzaron rutas y mares.

El método litográfico ofreció su capacidad de multiplicación de imágenes y dispuso un acceso más amplio para su consumo, particularmente en el ámbito local, donde los procesos de reproducción conocidos en el mundo hasta el momento –xilografía y grabado en metal– carecían casi de desarrollo, ante la falta de talleres y profesionales especializados. Como proceso de impresión, la litografía era el resultado del dibujo en una matriz plana de piedra caliza, método alternativo al tipográfico y los bloques de madera en relieve, por un lado, y al de las planchas de cobre grabadas en hueco, por el otro.¹¹ La técnica litográfica permitía al artista dibujar directamente sobre la piedra y evitaba la intermediación de un técnico grabador. Implicaba a la vez mayor rapidez de ejecución y economía con respecto a los otros procesos, y era un medio apto para introducir imágenes y otras marcas visuales en cualquier tipo de impreso. Tal vez estas sean las razones por las cuales la litografía se asoció rápidamente con la prensa satírica y la caricatura.

10 • El primero en producir litografías en la Argentina fue el viajero francés Jean-Baptiste Douville a comienzos de 1827, pero quien estableció la primera firma litográfica que operó con continuidad en Buenos Aires a partir de 1828 fue el suizo César Hipólito Bacle, que, al frente de Bacle y Co., luego denominada Litografía del Estado, produjo durante diez años retratos, vistas, cuadernos de trajes y costumbres, papelería comercial, programas de teatro, entre muchos otros impresos. Véanse, entre otros, Alejo González Garaño, *Bacle. Litógrafo del Estado, 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros y Anticuarios de la Argentina, 1953; Sandra Szir, “El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838)”, en Fabio Ares (comp.), *En torno a la imprenta en Buenos Aires (1780-1940)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

11 • Michael Twyman, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, London, The British Library, 2000, p. 3.

La tradición de sátira y litografía provenía de una relación temprana que establecieron los periódicos franceses como *Le Nain Jaune* (1814-1815) o *La Silhouette* (1829-1831), aunque fue *La Caricature* (1830-1835) el que asentó una diferencia en términos de formato, calidad, cantidad, importancia de las imágenes y una integrada relación con el texto,¹² características que luego siguieron presentes también en *Le Charivari* (1832-1937). Los tres últimos fueron fundados en París por el caricaturista Charles Philipon junto con el litógrafo Victor Ratier, quienes estaban asociados a la casa de Gabriel Aubert, que devino la imprenta litográfica más grande de París, y contaban con las colaboraciones artísticas de J. J. Grandville, Honoré Daumier y otros. *La Caricature* tiraba cuatro páginas semanales, dos litográficas. *Le Charivari* tenía una periodicidad diaria, y de sus cuatro páginas, una era litográfica e incluía no solo sátira política sino escenas de género, paisajes y retratos. Todos ellos abrieron nuevos mercados y audiencias diversas para la caricatura política y social y la imagería impresa, y expandieron el modelo, al punto de que *Punch*, el conocido periódico surgido en Inglaterra en 1841, se titulaba *The London Charivari*.

Los periódicos europeos, sin embargo, alternaron el uso de la litografía con la xilografía, que permitía la convivencia de texto tipográfico e imagen en la misma página, aunque implicaba ritmos más lentos y mayor costo, por la práctica de producción del trabajo de tallado en la matriz de madera, diferente a los modos de dibujar la piedra de las placas litográficas. Si bien esta no fue la tecnología excluyente, en Buenos Aires, en el siglo XIX, la prensa satírica política utilizó la litografía. Se establecía así un vínculo entre la técnica y la figura de un autor que ejercía el comentario crítico a través de su trazo caricaturesco. Cuando *El Mosquito* comenzó a publicarse, la litografía estaba cómodamente asentada en Buenos Aires como procedimiento casi hegemónico para reproducir imágenes en libros, periódicos y otros impresos. La relación de dibujante, su soporte y materiales de trabajo puede leerse en el relato de Carlota Stein, tal vez legendariamente construido por la memoria familiar,¹³

12 • Patricia Mainardi, *Another World. Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 2017, p. 55.

13 • Carlota Stein (1899-1960), pintora hija de Enrique Stein. No pudo ser testigo de la escena que narra porque nació seis años después del cierre de *El Mosquito*. Sí pudo, por supuesto, haber escuchado de su propio padre o de otro familiar el relato que reproduce.

que describe el ejercicio de su padre en el taller de la calle Tucumán y San Martín.¹⁴ Los días lunes, detalla, comenzaba muy temprano “a dar fino pulimento a la pesada piedra que le traían de la imprenta y litografía ‘La Madrileña’, cada vez que se llevaba la que iba a imprimirse. Con un pulidor de vidrio [...] frotaba mi padre cariñosa y persistentemente la piedra”.¹⁵ La Madrileña, sin embargo, no fue el único establecimiento en el cual *El Mosquito* se imprimió. Se acreditan, anunciadas por el propio periódico como casas impresoras, entre otras, la Imprenta y Fundición de Tipos al Vapor, propiedad de Joseph Bernheim, luego la Imprenta El Orden, y en 1877, la Imprenta y Litografía del Courier de la Plata, también de Bernheim.¹⁶

Si reanudamos los interrogantes acerca de la chapa preservada en el archivo de Espigas, podemos rastrear que la imagen apareció reproducida en el ejemplar número 751 del año XV de *El Mosquito*, correspondiente a la edición del domingo 27 de mayo de 1877. En la doble página interna del semanario, ocupa la esquina inferior a la derecha del lector, es decir que, siguiendo el orden habitual de la lectura en Occidente, es la última que se observa antes de pasar a la página, tipográfica, con que se cierra el periódico. La doble lámina central está ocupada por seis imágenes independientes, sin firma y con sus respectivas leyendas. La ausencia de firma era habitual en las imágenes de *El Mosquito* de aquellos años, y resultan sumamente escasas las que la tienen. Las pocas firmas que aparecen, en distintos formatos, en caligrafía cursiva, imprenta o iniciales, corresponden a Stein. En la página, distintas escenas protagonizadas por Sarmiento, Héctor Varela, Nicolás Avellaneda, Carlos Casares y Antonino Cambaceres se vinculan entre sí por su contenido. Solo la primera, la de Sarmiento, y la última caricatura –que, como anticipamos, corresponde a la impresión de la plancha encontrada– se sustraen del diálogo temático de las cuatro centrales. La última lo hace porque no se trata de una caricatura

14 • El taller de Stein y las oficinas del periódico tuvieron sucesivas mudanzas y cambios de domicilio a lo largo de los años: Florida 292, San Martín 67, frente a la Bolsa; Corrientes 116, Cangallo 89 ½, Corrientes 52, Moreno 54, Victoria 228 (altos) y muchas otras. Cabe aclarar que para los años 70 los domicilios que figuran son Tucumán 143, Tucumán 43 (altos), Tucumán 131 (altos). A comienzos de los 90 era Tucumán 500, esquina San Martín, correspondiente al relato de su hija.

15 • Carlota Stein de Sirio, “Henry Stein, director de ‘El Mosquito’”, *Artes Gráficas*, año II, n° 6, enero-marzo de 1943, p. 147.

16 • Si bien tradicionalmente los procedimientos lito y tipográficos se solían producir en talleres especializados para cada una de las técnicas, ya en la segunda mitad del siglo XIX los talleres multigráficos de mayores dimensiones reunían diversas máquinas que permitían cubrir distintas necesidades.

política, pero también porque exhibe un diseño muy familiar para quienes leen el periódico: es la imagen del personaje-Mosquito, cuyo traje de fantasía (túnica corta con un cinto en el que se lee el nombre del semanario, calzas y botas ajustadas, sombrero breve con tres plumas) deja ver claramente, por detrás, su arma principal. Fuera de escala, a modo de lanza, el lápiz-pluma de doble punta cruza su figura y verosimiliza la escena. En efecto, con sonrisa amable, Mosquito exhibe un cartel que, en la ficción de la página, acaba de escribir. Con una caligrafía muy similar a la de las leyendas de cada una de las imágenes (es decir, con un trazo que reafirma la autoría del personaje-periódico sobre el cartel, y pone en abismo el adentro y el afuera de la imagen), el personaje-Mosquito invita a los lectores a concurrir al “Gran Concierto” y “Tómbola” a “Beneficio de los Huérfanos Franceses” que tendría lugar en el Coliseo la misma noche en que se fecha la edición del semanario. En la leyenda, el redactor señala la feliz coincidencia del evento con el decimoquinto aniversario de la salida del periódico. Los “cumpleaños del Mosquito”, que el semanario venía celebrando desde el primero, fueron siempre ocasión de una imagen especial con la aparición del personaje que representaba al periódico. En este caso, su superposición con el anuncio de otro evento la vuelve particularmente modesta, sin que por ello desaparezca su carácter festivo. La ausencia de firma no anula entonces la suposición de que el propio Stein sea el autor de la imagen y quien enuncia la invitación celebratoria y el propio aniversario del periódico.

Dos elementos permiten responder en forma conjetural a las preguntas formuladas inicialmente acerca de la existencia de una chapa de grabado vinculada a una publicación que se imprimió durante treinta años casi enteramente con el procedimiento litográfico para sus imágenes. Por un lado, los rasgos materiales de la plancha a los que ya hemos aludido. Por el otro, mencionamos el carácter autorreferencial de la imagen, representativo o propagandístico de la figura que encarna al propio Mosquito, es decir, al periódico. Esto permite inferir que la plancha pudo haberse elaborado en forma independiente a la edición litográfica,

y comercializado como estampa suelta, aspecto poco estudiado, pero de práctica común. Pudo haber sido un volante de promoción. Pero también puede tratarse de una copia fotomecánica producida a posteriori,¹⁷ y hasta varios años más tarde, a partir de una fotografía tomada de la imagen impresa en la página. Ignoramos la fecha en la que se obtuvo esa plancha, y también el motivo. Pero pudo haberse utilizado para reproducirse en la conmemoración de algún aniversario de la publicación o de la figura de Stein. Esta última hipótesis puede sustentarse en el hecho, no conclusivo, de que el taco de madera presenta en el dorso un papel de periódico pegado en el cual se lee “La Plata, abril de 1930”.

Para concluir, el hallazgo de esta plancha permite esbozar algunas reflexiones acerca de los procedimientos de reproducción gráfica en el siglo XIX, sus usos y sentidos culturales. Carlota Stein señala que la práctica del oficio de Stein comprendía el cuidado con respecto a los materiales, la operación de largas horas de trabajo en las que disponía las “ideas gráficas” primero en un papel y luego en la piedra con el lápiz litográfico. Pero la chapa de referencia supone otro tipo de actividad, más mecánica, que implica otras gestualidades para su ejecución, otros saberes y prácticas, menos manuales, pero también culturalmente significativos, y la ausencia de firma de la imagen puede alentar ese sentido.¹⁸

17 • La copia fotomecánica se produce por medios automáticos al pasar de un modelo a su reproducción imprimible (plancha de impresión). El fotograbado (“grabado por la luz”) utiliza la acción de las radiaciones luminosas con sustancias fotosensibles. El modelo a reproducir (una ilustración o una fotografía) se replica para transformarlo en una plancha de impresión o cliché. En nuestro caso, se trata de una plancha de fotograbado de línea en relieve. Esta se produce en cuatro pasos (fototransporte, lavado, grabado y acabado), utilizando un film negativo lateralmente invertido y colocándolo sobre una plancha de cinc de no más de 2 milímetros de espesor recubierta con una capa de albúmina bicromatada; el conjunto se somete a una fuente luminosa rica en rayos ultravioletas. La luz produce que se insolubilicen las partes negras de la ilustración o el documento, es decir, lo que en el negativo era más claro y dejó pasar más la luz. Se lava con agua tibia y luego se procede al grabado, o sea, se muerde la chapa con ácido nítrico, que ataca en profundidad las partes más solubles y deja en relieve el dibujo o escritura. Luego se fija la chapa en un zócalo que la coloca a la altura tipográfica y permite la impresión junto con los caracteres. Véase John Dreyfus y François Richaudeau, *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, pp. 226-230.

18 • Stein ofrecía su “Taller de dibujos litográficos” disponible para producir “retratos, vistas, láminas para novela, caricaturas, etc. etc. en Litografía”, a los que se añadía la posibilidad de contratar “Lecciones de dibujo”. Fue además profesor de la materia en varias instituciones de diversos niveles educativos en la ciudad.

Nuevamente, las palabras de la hija del ilustrador expresan:

“Al pensar en los millares de piedras litográficas que mi padre pulió y litografió, borrando el dibujo anterior para hacer uno nuevo, me da pena considerar que esta es la causa de que no se conserven los dibujos originales de un artista que llenó toda una época con su arte caricaturista y de dibujante”.¹⁹

El rescate de la figura de Stein como artista y el lamento por los “originales” perdidos dejan entrever una postura que no considera que tal vez la reutilización de las piedras no era solo una cuestión de economía. Era una práctica gráfica en la cual la piedra era un medio y no un fin, que era la imagen reproducida en el periódico. Esto enfatiza la tensión discursiva y práctica entre gráfica y arte y las relaciones variadas e inestables que cada época trazó entre ellas.

No sabemos cuántas veces ha sido multiplicada esta chapa en el contexto del proceso de masificación de la cultura visual. Pero finalmente, el objeto conservado en el archivo de Espigas implica un vestigio de la cultura material gráfica que casi no se ha preservado y al que, por lo general, no se atribuye un valor simbólico suficiente para ser conservado como patrimonio institucionalizado. A lo largo del tiempo bibliotecas, archivos y diversas colecciones han guardado los productos finales de esta cultura gráfica, es decir, los objetos impresos, en particular libros y periódicos. Sin embargo, se han desatendido matrices, clichés, máquinas impresoras, y con ellos se han perdido saberes acerca de los procesos de producción, sus prácticas y gestos.²⁰

19 • Carlota Stein, *op. cit.*, p. 147.

20 • El paleógrafo y bibliotecario Armando Petrucci incluye en el concepto de cultura gráfica y patrimonio gráfico no solo los impresos salidos de las prensas, denotados simbólicamente para ser guardados y coleccionados, sino también los materiales, insumos, prácticas, conocimientos y hábitos de los talleres de imprenta, artesanales o industriales. Véase Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, junto a otros libros del autor.

SELF-REPRESENTATION AND MATERIALITY: QUERIES ON A MATRIX OF *EL MOSQUITO*

Claudia Roman and Sandra Szir

The archive of Centro de Estudios Espigas includes a wood block (19 x 10.3 x 2.2 cm) with a metal plate of irregular shape nailed to it. On the plate, an image in relief shows a figure holding up a sort of a cartouche with an inscription.¹ This object is of special interest in the context of the archive, not only because it is unlike most of the documents Espigas houses, but mainly because of the historical queries it rises. In addition to the matrix is a piece of paper on which a pencil frottage of the image has been rendered along with a handwritten note that reads “May 27, 1877, el mosquito newspaper?... On the figure’s belt is the word Mosquito, dated May 27, 1877, exhibition on the 25th anniversary of (of *El Mosquito*?) who might the illustrator be?” The history of the illustrated press in Argentina during the nineteenth century, especially satirical periodicals of all type, would indicate that a material vestige of the production of *El Mosquito* be tied to lithography. What is the meaning, then, of a plate that attests to another mechanism of reproduction, that is, neither stone nor planographic? And why does this matrix stand alone if the complex composition of the illustrated double page in *El Mosquito* was reproduced in block using a lithography stone? What other questions does this piece raise about printing production and processes in periodicals at the time?

In 1877, the year when the image on the metal plate was reproduced, *El Mosquito* was exactly half way into its life: the first issue had been published on May 25, 1863 and the last would be published in July 1893. The periodical was founded by French draftsman Henri Meyer and two partners, who would later be joined by staff writers Luciano Choquet and Eduardo Wilde.

1 • On the basis of oral testimony for which there is no documentary support, it is highly likely that the plate object of analysis here is from the Mario Canale Archive, which holds documents not only on his professional life but also on the professional lives of others tied to his work as an artist, editor, and professor.

It was initially a weekly released every Sunday but, between the end of the eighteen sixties and the beginning of the eighteen seventies, its format and frequency would change a number of times.² By the mid-eighteen seventies, *El Mosquito* was the point of reference for publications of its type; others were short-lived and never managed to compete in the sphere of illustrated political satire. The magazine's longevity was undoubtedly due in part to the creativity and talent of its draftsmen. Meyer, the magazine's founder, was the author of almost all its caricatures until 1867, though he gradually drifted away from the publication before returning to Paris for good in 1870. In May 1868, Enrique Stein, a young man testing his luck with caricature, joined the magazine's staff. His participation would change both his own fate and the fate of the publication for good.³

Stein's commitment to *El Mosquito* can be measured both in his own expressive growth as a draftsman and in his ability to manage the venture with commercial skill, creativity, and imagination. Only two years after joining the staff, he became the editor-in-chief, and the next year, 1871, its "owner-director." Despite those additional responsibilities, he never stopped drawing or coming up with novel strategies, caricatures, or ingenious illustrations that were as well executed as they were varied; they appeared every single week. As an illustrator, Stein contributed to other periodicals with images of varying nature ("serious" illustrations as well as caricatures), an array of composition types and genres (landscapes, portraits, scenes, narrative sketches, and miscellaneous),⁴ and no fewer uses (informative, decorative, educational, artistic, satirical, scientific, commercial, and so forth).

From the perspective of the development of printed culture at the time, the plethora of images Stein created attests to the mechanization of modes of production and the wider communication of local images.⁵

2 • The periodical's format remained almost unchanged for the thirty years it was in circulation. It was medium format, except for during a brief time when its number of pages increased to sixteen and its actual size decreased. The first and fourth pages generally featured text, as did the central pages, and the two inner pages lithographs, as did the front and back covers.

3 • See Claudia Roman, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

4 • The "macedonie" or "medley" (literally, "miscellaneous") compositions include a number of images with no narrative or causal correlation. Their effect is, generally speaking, one of variety and abundance—two traits characteristic of nineteenth-century periodicals.

5 • Stein's work is prolific and exceeds the pages of *El Mosquito*, encompassing as well his work as an educator.

His depictions also represented a milestone in the rise of “variety” and “heterogeneity” as basic principles for the modern press and, with it, the “kaleidoscopic” knowledge offered by magazines where reading was more and more like looking. With magazines, scholarly knowledge in large compendiums lost ground to more fragmented information presented in novel format.⁶

In 1875, *El Mosquito* added the subheading “Independent, satirical, and burlesque weekly of caricatures.” That “independence” meant distance from any political faction, but also bolstered the publication’s commercial aspirations.⁷ The weekly circulated at that point throughout the Argentine provinces and in Montevideo; the print run of two thousand reached twice that on occasion during the publication’s final decade.⁸ Street sales starting in 1867, along with advertisements illustrated by Stein himself and changed each week, heightened the impact of the magazine’s images in a local context marked by the ascent of a novel and modern commercial visuality that *El Mosquito* helped nuance.⁹

This fruitful visual development was inextricably tied to the mechanical reproduction technologies available locally in the second half of the nineteenth century—specifically developments in lithography, the dominant form of image reproduction in the Buenos Aires printing industry. After its invention by Alois Senefelder in Germany in 1798, lithographic

6 • Victor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, especially pp. 99–108.

7 • “Independence” from partisan interest and information over opinion—the correlate of that independence—was one of the press’s desideratum starting at the beginning of that decade. *El Río de la Plata*, *La Prensa*, and *La Nación*, all of which were founded at that time, upheld that principle, even if, in practice, they were by no means independent. In the case of *El Mosquito*, the process was exactly the opposite: if during the first half of its existence, and thereafter at different junctures, the publication seemed to be effectively independent from any political faction, starting in the eighteen eighties it was more and more blatantly aligned with the Partido Autonomista Nacional under Julio A. Roca and, later, its sole ruler, Miguel Juárez Celman. That bond was fed by commercial and business interests, but it did not hinder the periodical’s growth and diversification. Abundant documentation of this can be found in the Stein papers housed at the Archivo General de la Nación (AGN).

8 • This is the size of the print run declared by Stein, file 1438 in the AGN (that figure also appears in the January 24, 1886 edition of *El Mosquito*). *La Tribuna*, a popular periodical directed by Héctor Varela, declared that it had five thousand subscribers in 1870. That same year, *La Nación* and *La Prensa* had one thousand each, a figure that by 1887 had climbed to around eighteen thousand.

9 • On advertising in periodicals, see Fernando Rocchi, “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860–1940,” in Fernando Devoto and Marta Madero (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 312–332; Sergio Pastormerlo, “Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870),” in *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX–XX)*, La Plata, Universidad de Nacional de La Plata, 2016, pp. 13–37.

printing—a method to multiply images and texts on different graphic supports and objects—reached many corners of the globe.

In 1827, Buenos Aires became one of the cities in the Americas reached by the novelty¹⁰ in the context of nineteenth-century overseas and land exchange and circulation of objects, persons, and ideas.

The lithographic technique's ability to multiply images meant greater access to commercial images and, with them, consumerism around the world, but in the local context in particular, as earlier reproduction processes—wood and metal engraving—were underdeveloped (professional printshops were few and far between). As a printing process, lithography is the result of drawing on a flat limestone matrix, an alternative to typesetting and woodblock printing, on the one hand, and to copper-plate gravure printing, on the other.¹¹ With lithography, the artist can draw directly on the stone, and thus avoid the printer-intermediary. It was quicker to execute than other processes. The medium enabled, then, images and other visual information to be introduced on any type of printed matter. Perhaps that was why lithography was quickly seized upon by the satirical press for, among other things, caricature.

The connection between satire and lithography dates back to French periodicals like *Le Nain Jaune* (1814–1815) and *La Silhouette* (1829–1831), though *La Caricature* (1830–1835) broke ground in terms of format, quality, quantity, centrality of image, and integration of image and text¹²—all traits later found in *Le Charivari* (1832–1937). Those final three publications were founded in Paris by caricaturist Charles Philipon and lithographer Victor Ratier, who were partners at Gabriel Aubert's printshop, which would become the largest lithography shop in Paris. Artistic contributors to those magazines included J. J. Grandville and Honoré Daumier. Of the weekly *La Caricature's* four pages,

10 • The first lithographs produced in Argentina were made by French traveler Jean-Baptiste Douville in early 1827, but it was Swiss César Hipólito Bacle who established the first lithography printing firm that operated continuously in Buenos Aires starting in 1828. For ten years, Bacle y Co., later Litografía del Estado, printed portraits, vistas, travel portfolios with local attire and customs, letterhead, theater programs, and many other materials. See, among others, Alejo González Garaño, *Bacle. Litógrafo del Estado, 1828–1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; Rodolfo Trostinié, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros y Anticuarios de la Argentina, 1953; Sandra Szir, "El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828–1838)," in Fabio Ares (ed.), *En torno a la imprenta en Buenos Aires (1780–1940)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

11 • Michael Twyman, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, London, The British Library, 2000, p. 3.

12 • Patricia Mainardi, *Another World. Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 2017, p. 55.

two were lithographs. One page of the four-page daily *Le Charivari* was a lithographic image, sometimes political satire, but also genre scenes, landscapes, and portraits. All of those publications opened up new markets and diverse audiences for political and social caricature and the printed imaginary. Indeed, their role in expanding the model was so great that the subheading of *Punch*, the well-known periodical launched in England in 1841, was *The London Charivari*.

European periodicals, however, combined use of lithography with block printing, which meant that typeset text and image could be printed on the same page, though that slowed down the process and added expense; the wood block had to be carved, whereas lithographic stones were drawn on. Lithography was used overwhelming, though not exclusively, in the Buenos Aires satirical political press of the nineteenth century, thus establishing a tie between the technique and the figure of an author who voiced critical commentary through caricature. By the time *El Mosquito* was launched, lithography was firmly established as the dominant technique to reproduce images in books, periodicals, and other printed matter. The tie between draftsman, support, and material is evident in the anecdote recounted by Carlota Stein and reconstructed, perhaps with embellishment, by her family.¹³ She described how her father worked in his studio on the corner of Tucumán and San Martín streets in downtown Buenos Aires.¹⁴ He would start work early Monday mornings, “polishing each heavy stone sent over from ‘La Madrileña’ print and lithography shop before it was taken over for printing. With a glass polisher ... my father would lovingly and persistently rub the stone.”¹⁵ La Madrileña was not the only firm that printed *El Mosquito*, however. The Imprenta y Fundición de Tipos al Vapor, owned by Joseph Bernheim, appeared in the credits, as did the Imprenta El Orden and, in 1877, the Imprenta y Litografía del Courier de la Plata, also owned by Bernheim.¹⁶

13 • Painter Carlota Stein (1899–1960), daughter of Enrique Stein, could not have witnessed the scene recounted because she was born six years after *El Mosquito* closed. She could, of course, have heard her father or another relative describe it.

14 • Stein’s workshop, and the periodical’s offices, moved a number of times over the years: 292 Florida, 67 San Martín (across from the Stock Exchange), 116 Corrientes, 89 ½ Cangallo, 52 Corrientes, 54 Moreno, 228 Victoria (upper floor), and many others. In the eighteen seventies, the addresses on the masthead were 143 Tucumán, 43 Tucumán (upper floor), 131 Tucumán (upper floor); in the early eighteen nineties, the offices were, according to the daughter’s account, located at 500 Tucumán, at the corner of San Martín street.

15 • Carlota Stein de Sirio, “Henry Stein, director de ‘El Mosquito,’” *Artes Gráficas*, year II, no. 6, January–March, 1943, p. 147.

16 • While previously there were separate workshops for lithography and typesetting, by the second half of the nineteenth century there were larger multi-technique shops with different sorts of machines to meet different needs.

The image rendered by the plate in the Espigas Archive appeared in issue 751, year XV of *El Mosquito*, published on Sunday, May 27, 1877. It was printed on the lower right-hand corner, from the viewer's perspective, of the weekly's inner double-page spread, making it the last thing the reader who reads from left to right, in traditional Western manner, would see before turning to the next, and final, page of the magazine, a page of text. This central spread has six independent and unsigned images, each with its own caption. The overwhelming majority of the images in *El Mosquito* from those years were unsigned; whether in calligraphy, print, or simply with initials, Stein was the one who signed the few images that did bear a signature. In this double-page spread, scenes featuring Sarmiento, Héctor Varela, Nicolás Avellaneda, Carlos Casares, and Antonino Cambaceres are bound by their content. Only the first image, the one of Sarmiento, and the last caricature—the one rendered by the plate in the archive—do not participate in the thematic dialogue of the four central images. The last one is exempt not only because not a political caricature, but also because its design would be very familiar to the periodical's readership: the image of the "Mosquito" character in fantastical attire (short tunic with belt on which the name of the weekly appears, tight leggings and boots, small hat with three feathers). Through that outfit, the Mosquito's primary weapon is clearly visible: an oversized two-tipped pencil-feather worn like a spear across the figure's torso makes the scene believable. With amicable smile, the Mosquito displays a placard that, in the fiction of the page, he has just written. In writing very much like the writing in the captions for each of the images—a stroke that, first, affirms that the character-periodical is the author of the placard and, second, questions the distinction between what lies within the image and what lies outside of it in a sort of mise-en-abyme—the Mosquito invites readers to attend the "Grand Concert" and "Raffle" "For the Benefit of French Orphans" that will take place in the Coliseo that very night. The caption points out the happy coincidence of that event and the fifteenth anniversary of the periodical's launch. "Mosquito's birthdays," celebrated by the weekly starting with its first one, were always occasion for a special image where the character who represented the periodical appeared. This time the image is more modest, though no less festive, because it coincides with the benefit. Despite the lack of signature, it is safe to assume that Stein was the maker of the image and the one who put forth the celebratory invitation while also announcing the magazine's anniversary.

On the basis of two elements, we can conjecture why there was a metal plate for a publication with images printed almost entirely in lithography for almost thirty years—the questions formulated at the beginning of this text. The first is tied to the material traits, discussed above, of the plate itself. The second, also mentioned above, is the self-referential nature of the image: it represents or advertises *El Mosquito* through the figure that embodies it. That suggests that the plate could have been produced separately from the lithographic edition and sold as an independent print—a practice that, though common, has been little studied. It could, for instance, have been an advertising flyer. But it could also have been a photomechanical transfer produced later¹⁷—maybe even a number of years later—on the basis of a photograph of the printed page. There is no information available on when this plate was produced or why, but it could have been made for reproduction to commemorate an anniversary of the periodical or of Stein himself. That hypothesis is supported, though not to the exclusion of others, by the fact that a piece of newsprint stuck to the back of the wood block reads “La Plata, April 1930.”

On the basis of this plate, then, it is possible to reflect on procedures for graphic reproduction in the nineteenth century, as well as their uses and cultural meanings. According to Carlota Stein, her father’s craftsmanship entailed not only careful attention to the materials but also long hours spent rendering his “graphic ideas” first on the page and then on stone with lithographic pencil. But at stake in this plate is more mechanical work with other gestualities, other knowledges and practices that, though less manual, are no less culturally significant; the lack of a signature supports that interpretation.¹⁸ Once again,

17 • A photomechanical transfer is produced making a printable reproduction (a plate) of a model. Photogravure (“printing with light”) makes use of light radiation with light-sensitive substances. The model to be reproduced (an illustration or a photograph) is replicated to turn it into a plate or a stencil. The plate here is a photogravure plate in relief produced in four stages (phototransfer, wash, printing, and finishing), using a film negative inverted laterally and placed on a zinc plate no more than two millimeters thick covered with a layer of albumin bichromate, all of which is placed under a light source rich in ultraviolet rays. The light renders the black parts of the illustration or document insoluble, in other words, the parts that in the negative were lighter and let more light through. It is washed in warm water before proceeding to the printing, that is, the plate is eroded with nitric acid, which works its way to the depths of the more soluble parts and leaves the drawing or writing in relief. The plate is then affixed to a block that places it at the level of the typeset and lets it be printed along with the characters. See John Dreyfus and François Richaudeau, *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, pp. 226–230.

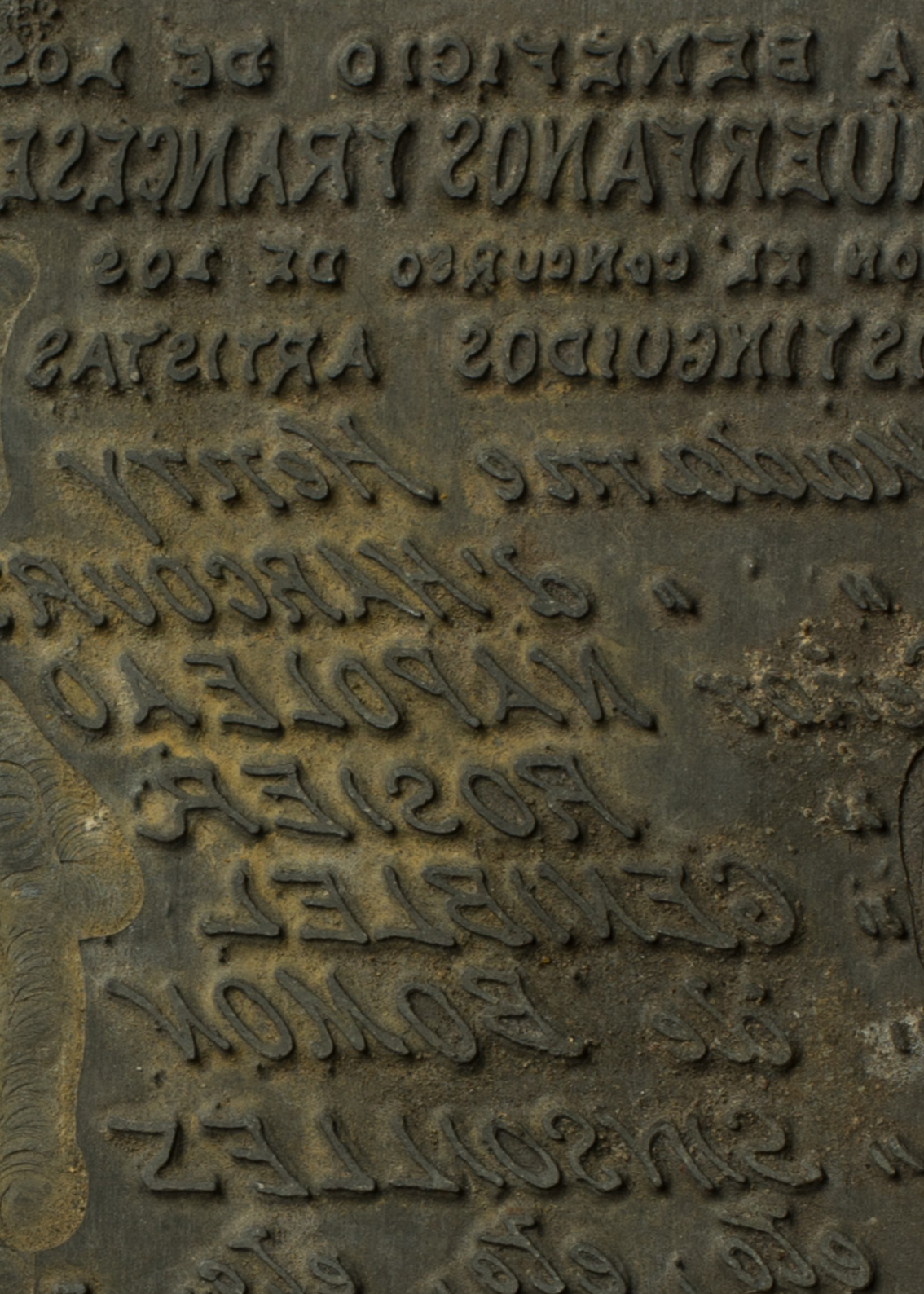
18 • Stein made his “Lithographic drawing workshop” available for the production of “lithographic portraits, vistas, illustrations for novels, caricatures, etc. etc.” while also offering drawing lessons. Indeed, he taught lithography at a number of educational institutions of various levels throughout the city.

the words of Stein's daughter are telling, "It pains me to think that the original drawings of an artist who filled an entire era with his art as caricaturist and draftsman were lost: my father would polish and print thousands of lithographic stones, erasing the previous drawing to make a new one."¹⁹ Carlota Stein's words affirming that her father was an artist and bemoaning the loss of the "originals" fail to consider that the reuse of the stones may not have been for solely economic reasons: the stone was, in this graphic practice, a means and not an end—the end was the image reproduced in the periodical. And that underscores the tension, on the level of discourse and practice, between graphics and art, and the varying and shifting relationships between them during different periods.

We do not know how many times this plate has been reproduced as visual culture grew to mass scale. But the object preserved in the Espigas Archive is a vestige of graphic material culture of a sort rarely preserved or given the symbolic value required for conservation at an institution as patrimony. While libraries, archives, and collections have kept the final products of that graphic culture (printed objects, mostly books and periodicals), they have neglected matrices, stencils, and printing presses and, as such, lost knowledge about production processes and practices, and their gestures.²⁰

19 • Carlota Stein, op. cit., p. 147.

20 • Paleographer and librarian Armando Petrucci includes in the concept of graphic culture and patrimony not only the prints produced by presses that are deemed worthy, on symbolic level, of being safeguarded and collected, but also the materials, supplies, practices, knowledges, and customs in printshops, whether artisanal or industrials. See Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, and other books of his authorship.



SOBRE LAS AUTORAS

Claudia Roman

Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora adjunta con sede en el Instituto de Historia Argentina Dr. Emilio Ravignani (CONICET-UBA). Enseña Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado trabajos sobre la prensa periódica argentina del siglo XIX y sobre los vínculos entre periodismo y literatura, con especial énfasis en la articulación entre palabra e imagen. Es autora de *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito, 1863-1893*. Integra el Consejo de Dirección del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (www.ahira.com.ar).

laudiaroman@hotmail.com

Sandra Szir

Es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), y licenciada en Artes, también por la UBA. Actualmente se desempeña como directora del CIAP, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET-UNSAM). Es profesora en grado y posgrado en las áreas de Teoría, Métodos e Historiografía de las Artes Visuales e Historia del Libro en la UBA y en la UNSAM. Es autora de *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, editora de *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (2016) y coeditora de *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del Arte* (2017) y *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires, siglos XIX y XX* (2018). Ha escrito artículos en publicaciones y libros de la especialidad.

sandraszir23@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Claudia Roman

A PhD in literature from the Universidad de Buenos Aires (UBA), she is an adjunct researcher based at the Instituto de Historia Argentina Dr. Emilio Ravignani (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET-UBA). She teaches Argentine literature at the School of Philosophy and Letters (UBA). She has published papers on the periodical press in Argentina in the nineteenth century and the ties between journalism and literature, with an emphasis on the junctures between word and image. She is the author of *Prensa, política y cultura visual El Mosquito, 1863-1893* (Buenos Aires: Ampersand, 2017). She forms part of the Consejo de Dirección del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (www.ahira.com.ar).

laudiaroman@hotmail.com

Sandra Szir

She has a doctorate in art history and theory from the Universidad de Buenos Aires (UBA), a master's in the sociology of culture and cultural analysis from Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES) at the Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), and a bachelor's in the arts, also from UBA. She is the director of the Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, UNSAM). She is a graduate and post-graduate professor of art theory, methods, and historiography and the history of the book at the UBA and the UNSAM. She is the author of the book *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* and an array of articles in her field; the editor of *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (2016); and the co-editor of *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del Arte* (2017) and *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires, siglos XIX y XX* (2018).

sandraszir23@gmail.com

AUTORIDADES

ORGANIZATION

FUNDACIÓN ESPIGAS

Gabriel Vázquez

Presidente

Raúl Naón

Vicepresidente

Erica Roberts

Secretaria

Adriana Rosenberg

Prosecretaria

Gabriel Werthein

Tesorero

Sergio Butinof

Vocal

Claudia Caraballo de Quentin

Vocal

Salvador Carbó

Vocal

Mauro A. Herlitzka

Presidente honorario

Marcelo E. Pacheco

Vocal emeritus

Laura Malosetti Costa

Vocal ex officio

Agustín Díez Fischer

Vocal ex officio

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO, UNSAM

Laura Malosetti Costa

Decana

Stella Maris Más Rocha

Secretaría académica

CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS, EAyP-UNSAM

Agustín Díez Fischer

Director

Luisa Tomatti

Coordinadora

Melina Cavalo

Bibliotecaria – Archivista

Diego Sebastián López

Asistente de Coordinación

Adriana Donini

Asistencia general y referencia

Lucas Baron Pedernera

Asistencia en biblioteca y archivos

Mayra Romina Piriz

Asistencia en biblioteca y archivos

**CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTE
Y PATRIMONIO, CIAP CONICET-EAyP, UNSAM**

Sandra Szir

Directora

Verónica Tell

Vicedirectora

Carolina Vanegas Carrasco

Coordinadora



Centro de Estudios
Espigas
EAyP_UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EAyP_UNSAM



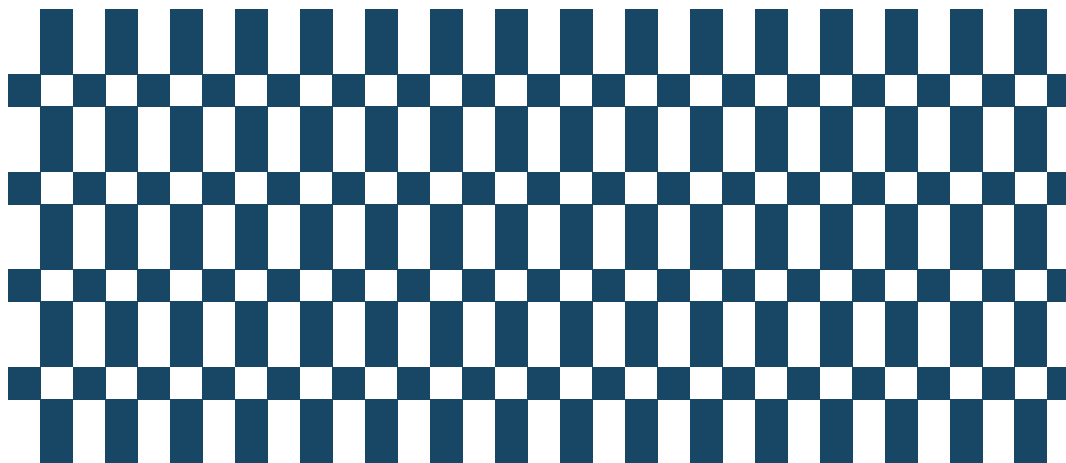
FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO

CONICET





ISBN 978-987-1398-48-2



9 789871 398492

