

La
LITOGRAFÍA HOY:

A dos siglos de distancia

CATALINA DURÁN

Departamento de Teoría y análisis



CATALINA DURÁN, 200 AÑOS ANDADOS, LITOGRAFÍA, 1998.

BREVE HISTORIA

Empezando por una síntesis de su historia, encontramos que una vez perfeccionada la litografía por Senefelder en 1798 y difundida por Alemania, Inglaterra y Francia, rápidamente se incorporó a la industria gráfica editorial de todo el mundo durante todo el siglo XIX y con ella proliferaron gran cantidad de periódicos, gacetas y revistas ilustradas, lo que permitió que muchos dibujantes adquirieran gran destreza en el manejo de este medio. Uno de los más sobresalientes fue Honoré Daumier, quien reflejó con un estilo muy personal el ambiente político y social de Francia a través de la caricatura política e influyó a otros artistas de diversos países, como México, donde se destaca el trabajo de ilustradores como Santiago Hernández y Constantino Escalante, caricaturistas del periódico *La Orquesta*, y sobre todo, el de J. M. Villasana, ilustrador de novelas y caricaturista político de los periódicos *El Ahuizote* y *La Historia Danzante*.

Pero el auge de la litografía duró poco: en el último tercio del siglo XIX la fotografía, el fotograbado y el offset se desarrollaron rápidamente y la litografía sufrió un tajante desplazamiento del proceso editorial cayendo en franca decadencia. A fines del siglo XIX era evidente que la litografía no podría competir con las nuevas tecnologías que permitían aumentar enormemente el ritmo de producción, ni tampoco con el realismo que la imagen fotográfica podía ofrecer; por primera vez se dijo que la litografía era obsoleta. Miles de piedras litográficas fueron tiradas al mar o utilizadas para rellenar cimientos en la construcción de nuevos edificios en diversas ciudades del mundo y toda la infraestructura que se había desarrollado para su proceso cayó en desuso.

Aún así, la litografía no desapareció del todo. Algunos impresores conservaron una o dos prensas y algunas piedras en sus talleres, a pesar de haber renovado sus equipos por nuevas máquinas offset. Particularmente en Francia, donde siempre se ha conservado una profunda tradición por la stampa gráfica, los impresores abrieron sus puertas a los artistas para que acudieran a sus talleres para trabajar la litografía, pero ya no con un carácter comercial sino artístico, situación que favoreció a la litografía, pues el hecho de que este medio ya no tuviera que responder a las exigencias de producción de la industria editorial permitió explorar nuevos caminos en el manejo de la técnica, dibujando con mayor libertad sobre la piedra y encontrando nuevas posibilidades gráficas que antes no se habían buscado, por lo que podemos hablar de una *liberación* de la litografía y del hallazgo de un lenguaje propio, al que se volcaron muchos artistas de la época. Tal es el caso de Chéret y Toulouse-Lautrec, como precursores del cartelismo de fin de siglo, o los trabajos impresionistas de



FRANCISCO CORZAS. *SIBÍLICA*. LITOGRAFÍA. 1976.

Vuillard, Bonnard y Degas, así como los de Munch en los albores del expresionismo alemán. La litografía tomaba nuevos bríos, pero ahora con fines artísticos.

Con esta nueva opción, la litografía se siguió desarrollando con el cambio de siglo, combinando las técnicas litográficas con la fotografía y las láminas de offset y explorando otros recursos aplicados a la técnica. Se recuperaron muchas piedras, prensas y accesorios abandonados en los talleres y que no habían sido destruidos, fueron restaurados y puestos en funcionamiento nuevamente en talleres pequeños. Ello permitió que numerosos artistas trabajaran su obra con medios litográficos, y que a lo largo del siglo xx se haya practicado la litografía tanto en piedra como en lámina, dando lugar a momentos importantes dentro de la producción gráfica, como el de los años veinte, cuando el expresionismo alemán trabajó profusamente con las técnicas de la estampación, entre ellas la litografía, para desarrollar su estilo tan particular; un momento importante fue el de los años cuarenta en México, con el Taller de Gráfica Popular (TGP), el cual logró dar un importante impulso al desarrollo de la gráfica política, o el de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos, cuando el expresionismo abstracto y el *Pop Art* se convencieron de la viabilidad de la obra gráfica como medio de expresión. En la segunda mitad del siglo xx, después de varias décadas de poca atención al trabajo litográfico, éste volvió a cobrar fuerza invitando e influyendo a numerosos artistas europeos y latinoamericanos para producir obra gráfica, lo cual se mantuvo hasta mediados de los años ochenta, cuando las crisis económicas sufridas en todo el mundo trajeron como consecuencia una nueva caída en el mercado del arte. Aunado a esto, la computadora se abrió paso en todos los niveles en esa década, con la introducción de nuevas tecnologías en todos los procesos de producción, incluyendo los gráficos y hasta los artísticos. La consecuencia de este rotundo desarrollo de las fuerzas productivas hace que se repitan algunos esquemas de desplazamiento de ciertas técnicas en los procesos de producción, tal y como se dio a principios de siglo con la irrupción de las máquinas offset en el proceso editorial y del cual ya hablamos en líneas anteriores. Nuevamente, las antiguas técnicas vuelven a ser calificadas de obsoletas. Y la litografía no es la excepción. Hoy nos encontramos en una etapa de adaptación a esa integración tecnológica y la litografía ha sufrido una fuerte caída como práctica artística. De esto hablaremos más adelante.



FRANCISCO ZÚÑIGA, MUJER SENTADA CON REBOZO, LITOGRAFÍA, 1974.

LITÓGRAFOS QUE HAN DEJADO HUELLA

Una vez planteado este rápido repaso de la historia de la litografía, daremos un giro para comentar algunos aspectos que nos parecen importantes sobre la litografía. Empezaremos por revisar la visión que tradicionalmente se ha mantenido sobre ella, frente a otra más actual, a través de personajes que han sido importantes dentro del trabajo litográfico. Uno de ellos lo situamos en México, concretamente en los años cuarenta, cuando el TGP aglutinó a los principales artistas de este país para producir proyectos gráficos que respondieran a las necesidades políticas del momento, en especial contra el fascismo alemán, contra el franquismo y a favor de los refugiados españoles que habían perdido la Guerra Civil Española. El Taller de Gráfica Popular fue fundado en 1937 por Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins fundamentalmente, pero un gran número de artistas se integró al taller de manera intermitente, y en él practicaron el grabado y la litografía principalmente. Mucho se ha escrito sobre este capítulo de la historia del arte mexicano, y muchos son los catálogos y muestras que se han difundido sobre el trabajo hecho en el Taller, pero de lo que se ha hablado muy poco ha sido de alguien fundamental en ese proceso, y al que pocas veces se pone atención: el impresor. En este caso, hablamos de José Sánchez, impresor del Taller de Gráfica Popular.

José Sánchez trabajó siempre en dos lugares: en una imprenta comercial como impresor de offset, lo cual le permitía sobrevivir, y en el TGP como estampador de los grabados y litografías que los artistas del taller dibujaban, trabajo que hacía más por gusto que por necesidad, pues el salario que le podían pagar era muy poco. Entró al taller desde jovencito, a propuesta de Leopoldo Méndez y allí trabajó por primera vez una piedra litográfica. En la imprenta comercial hacía una tediosa función pero importante: tenía que meterse en la parte baja de la máquina para dirigir correctamente los pliegos de papel que iban saliendo. Un trabajo repetitivo y rutinario, pero que exigía de la atención del operador para que no se atorara el papel y hubiera continuidad en la producción. Un día por desgracia, en un movimiento infortunado, la máquina lo atrapó y hubo que llevarlo al hospital, donde le fue amputado el brazo derecho. Tenía unos veinte años de edad y era diestro. Entre los amigos del TGP le compraron una prótesis que aprendió a usar con gran habilidad y siguió trabajando en el taller, donde se convirtió en el maestro impresor de grabado y litografía. A ratos con la prótesis, a ratos sin ella, hacía todas las labores del oficio: cargaba piedras con una sola mano, las graneaba con diferentes grados de aspereza, entintaba placas y piedras, etc. Con él se im-

mieron casi todos los grabados y litografías salidos de ese taller, aquellos de Leopoldo Méndez que formaron varias carpetas, como el portafolio *En nombre de Cristo...*, conjunto de litografías contra la acción de los Cristeros, de 1938; o la serie *La España de Franco*, en que manifestó su opinión sobre la Guerra Civil Española, así como innumerables carteles contra el nazismo y la guerra. Los miembros del TGP apoyaron



LEOPOLDO MÉNDEZ, DE LA SERIE *EN NOMBRE DE CRISTO...*, LITOGRAFÍA, 1938.

muchos movimientos políticos, de obreros y campesinos, de colonos, a refugiados españoles y sobre todo se propusieron contrarrestar la propaganda fascista que estaba teniendo gran difusión. Apoyaban con su trabajo creativo sin cobrar más que \$5.00 por impresión para pagarle a José Sánchez por su trabajo como impresor. Ahí estaba él, imprimiendo volantes, carteles, corridos y calaveras que denunciaban la situación social. Y se volvió un maestro de la estampa. "Un verdadero virtuoso" dice Alfredo Zalce. "Era capaz de rescatar piedras litográficas que habían sido abandonadas sin ningún tratamiento de protección a la imagen, y José, a base de lavar y desengrasar la piedra muchas veces, salvaba imágenes maravillosas que llevaban mucho tiempo olvidadas en la piedra."¹ Maestro de la estampa en piedra y en lámina, en placa de madera, de linóleo o de metal; maestro de un oficio cuidadoso y paciente, cualidades necesarias para imprimir las imágenes que salían de todas esas matrices.

Ante esta forma de trabajar, encontramos en José Sánchez una manera de entender la litografía que es característica de la época que le tocó vivir: fue el impresor del trabajo que hacían los artistas del TGP, es decir, siguió el esquema tradicional del impresor por oficio. Ello le llevó a no involucrarse

¹ Comentario personal hecho por Alfredo Zalce. Morelia, Michoacán, julio de 1996.



FERNANDO CASTRO PACHECO, MUJER HILANDO, LITOGRAFÍA, SIN FECHA.

en los aspectos formales de las imágenes que imprimía, pero en cambio se dedicó plenamente al dominio de la técnica para estampar con precisión y pulcritud el trabajo que se le encargaba. Para lograr el oficio se requiere no solamente tiempo y práctica, sino también sensibilidad para saber exactamente cómo hacer las cosas, hasta dónde bajarlas, conocer las piedras, observar y sentir el grano de su superficie, saber entintar a mano regulando la tinta para mantener estable la impresión, etc. Se requiere un rigor en el manejo de la técnica que no acepte fallos en el trabajo, se requiere, en suma, de un rigor sin concesiones. Pero sobre todo hace falta tener un gran interés y gusto por lo que uno hace; sin esto último no se podría desarrollar lo anterior. Digamos entonces que José Sánchez ocupó el lugar que durante siglos

funcionó dentro del esquema tradicional del proceso de producción gráfica: fue el impresor de los trabajos que hacían otros. Dentro de este esquema, también mantuvo para sí ciertos "secretos" y procedimientos técnicos que iba adquiriendo con la práctica —actitud, criticable o no, pero de uso muy común entre maestros de un oficio— y que lo hacía imprescindible entre los artistas gráficos. Él mismo ocupaba un lugar en el engranaje del proceso gráfico del TGP.

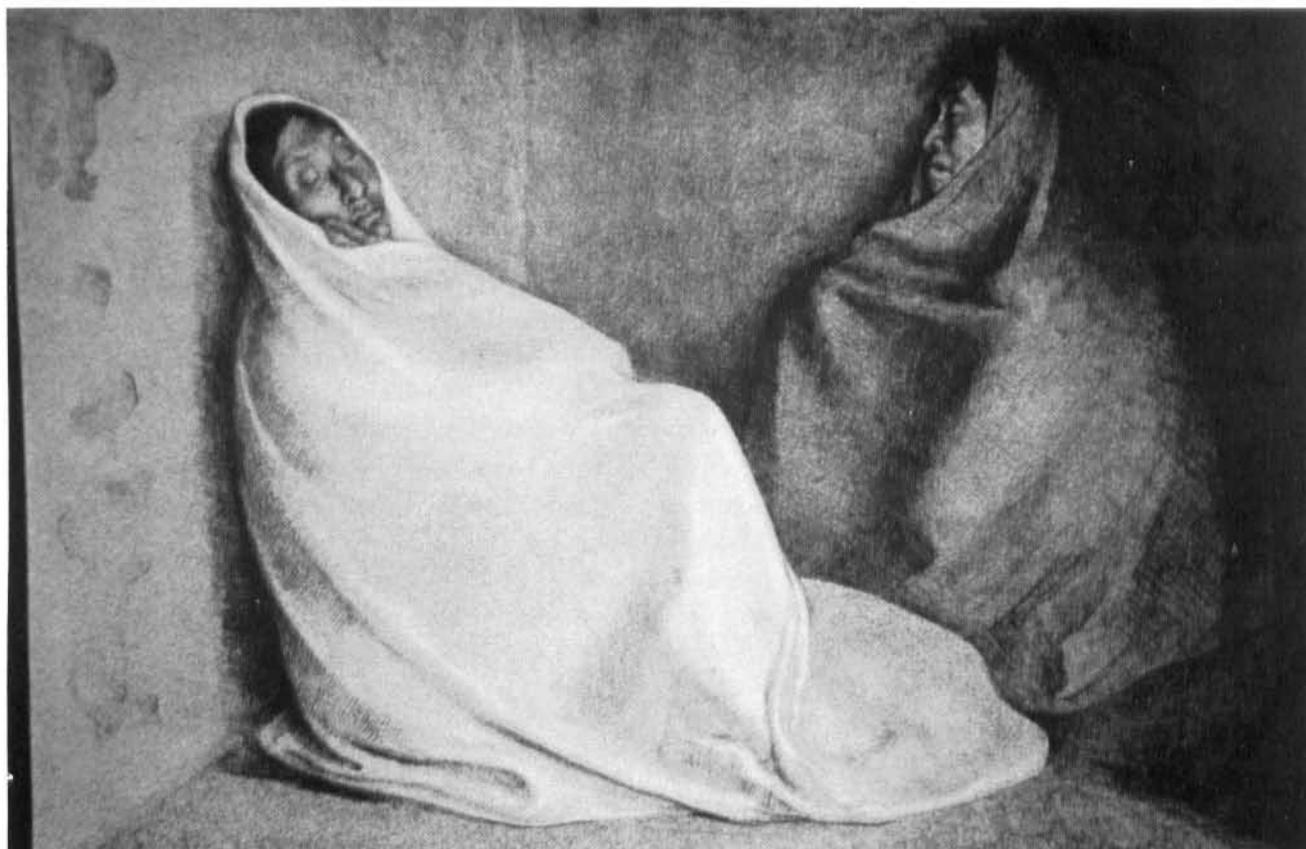
José Sánchez murió hace poco más de un año, de un infarto sufrido mientras dormía, cuando viajaba en un autobús.



ALFREDO ZALCE, VENDEDORA DE CAL, LITOGRAFÍA.

Frente a esta visión del trabajo litográfico, encontramos otra postura más abierta, más adecuada a nuestros tiempos y quizá más completa. Cinco meses después de la muerte de José Sánchez, murió en Barcelona Daniel Argimón, pintor, artista gráfico español y uno de los representantes del arte informalista catalán. Además de todo esto, Argimón fue profesor de litografía en la Escuela de Arte y Diseño, en Barcelona, su ciudad natal, durante veinticinco años o más. Como artista gráfico, su esquema de enseñanza era totalmente distinto al de José Sánchez: él era de la opinión de que el artista debía conocer el proceso completo: desde saber

estaba convencido de que solamente *haciendo* muchas litografías era como desarrollaría su propio lenguaje. Por tanto seguía un programa académico en el que, a partir de la explicación general del proceso litográfico, el estudiante debía ponerse a trabajar sobre la piedra e ir comprendiendo su comportamiento, recibiendo asesoría del docente para resolver los problemas que se fueran presentando. Con ello, el orden en que fuera conociendo las diferentes técnicas litográficas dependía de los intereses del estudiante. Y en un ambiente de total libertad de trabajo, con la dinámica que se imprime en un taller, donde la actividad de los integrantes y



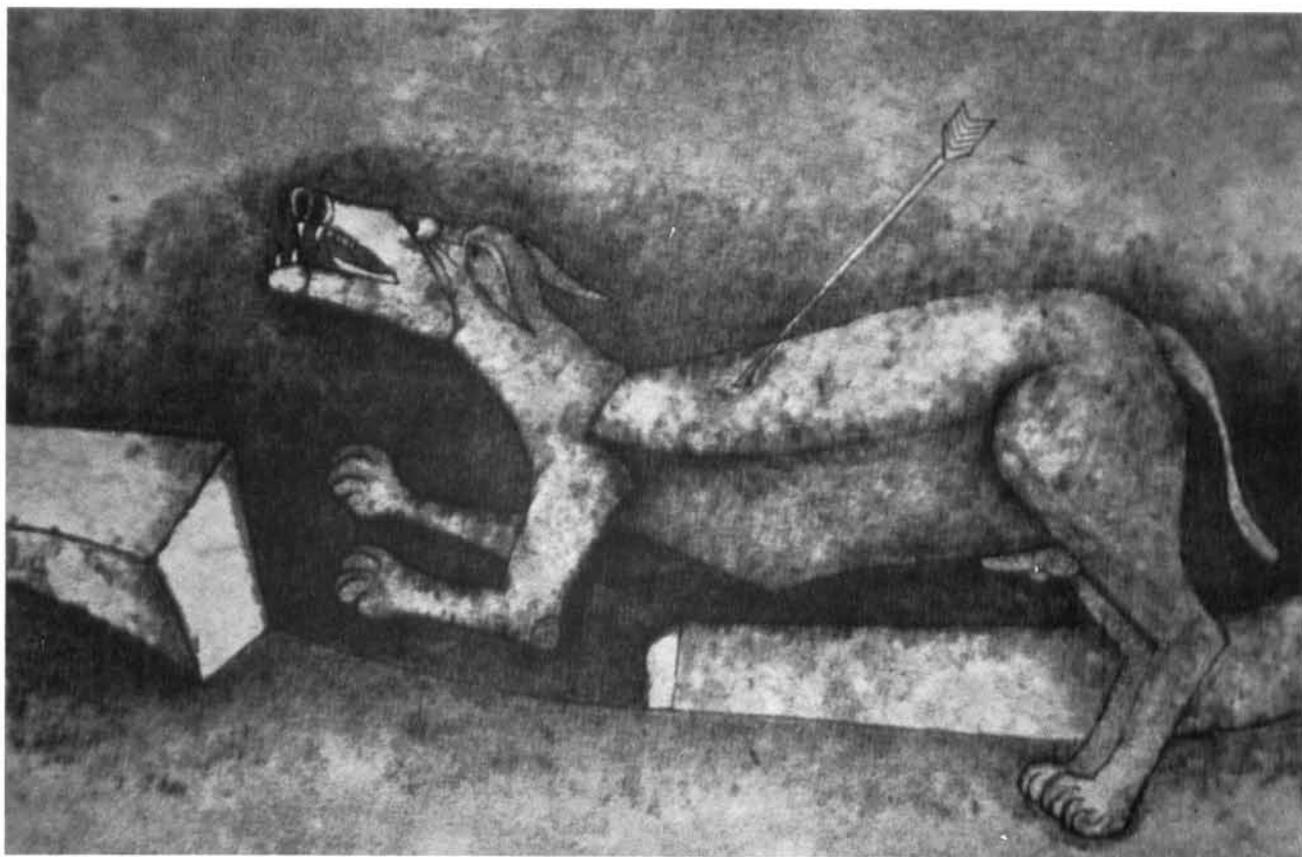
FRANCISCO ZUÑIGA, DOS MUJERES SENTADAS, LITOGRAFÍA, 1978.

granear la piedra con diferentes tipos de grano según el trabajo a realizar, hasta saber estampar correctamente la piedra dibujada y acidulada por él mismo, aunado al dominio que debía lograr en el manejo de los elementos formales de construcción de una imagen. En el esquema de Argimón, el artista debía ser responsable de todo el proceso litográfico, y el nivel de calidad de la imagen debía ser reflejo del conocimiento de todos los pasos. Debía explorar las distintas formas de usar y aplicar los materiales litográficos para obtener las calidades gráficas buscadas, de acuerdo con su propio lenguaje gráfico. Y en esta exploración y experimentación de los materiales,

la producción y el análisis de los resultados son constantes, logró crear una lógica de trabajo donde se maneja una segunda figura del litógrafo: aquella en la que el artista es responsable tanto de la calidad de la composición y realización de la imagen como de la calidad de su estampación, haciendo necesaria la participación de un impresor profesional cuando se hace un tiraje considerablemente grande.

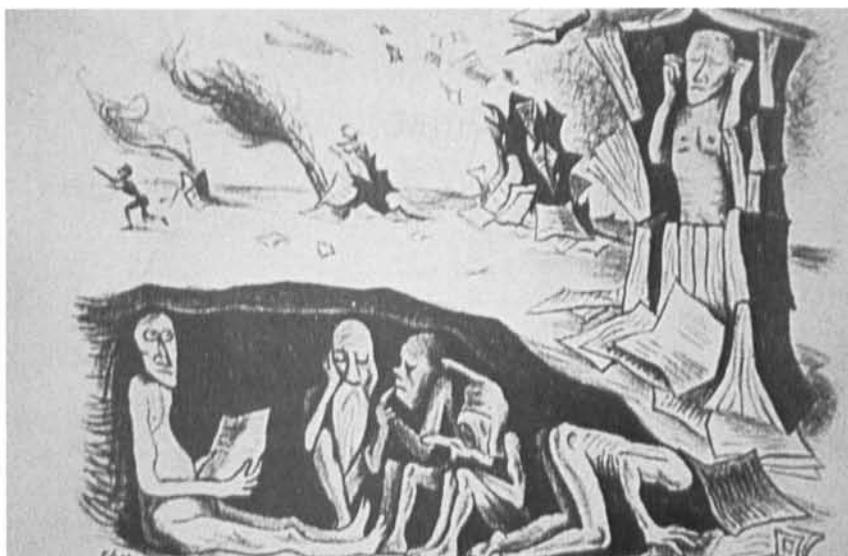
Aquí entra en escena una tercera figura de litógrafo: la del impresor-colaborador. En los últimos años se ha manejado sobre todo en Estados Unidos, pero también en otros países, incluido México, la figura de un impresor distinta a la tratada en los casos de José Sánchez y Daniel Argimón. Hablamos de un tipo de impresor que también es artista, la mayoría de las veces con estudios de Artes Plásticas, pero que ha estudiado después durante dos o tres años una especialidad como maestro impresor, que se imparte en institutos de investigación en gráfica,

artista-impresor estadounidense radicado en México hace más de 25 años, y que al frente de Kyron Ediciones ha sido quizá el mejor litógrafo del país. Con él se editaron litografías de artistas como Tamayo, Zúñiga, Cuevas, Toledo y Corzas, entre otros. También encontramos en otros artistas contemporáneos en México un esquema parecido, aunque sin la formación como impresores, algunos de ellos trabajan la litografía para su obra personal e imparten clases en las Escuelas "La Esmeralda", del INBA y de Artes Plásticas, de la UNAM.



RUFINO TAMAYO, *PERRO HERIDO*, LITOGRAFÍA, 1989.

como el Tamarind Institute. En ellos, se forma a un impresor artista que es capaz de aportar sus conocimientos sobre la técnica pero con un enfoque artístico, al pintor o artista que acude al taller profesional para hacer una litografía con un tiraje grande. Muchas veces, el artista desconoce algunos de los secretos de taller, aunque en lo referente a la composición y realización de la imagen sea muy diestro. Es aquí donde el impresor colabora con él y entre los dos aportan su experiencia para que la litografía llegue a buen fin. A esta figura se le llama impresor-colaborador, un término que probablemente haya sido acuñado en los Estados Unidos y que actualmente es importante entre los maestros litógrafos. En México podemos contar con algunos casos como éste, nombrando a Andrew Vlady, un



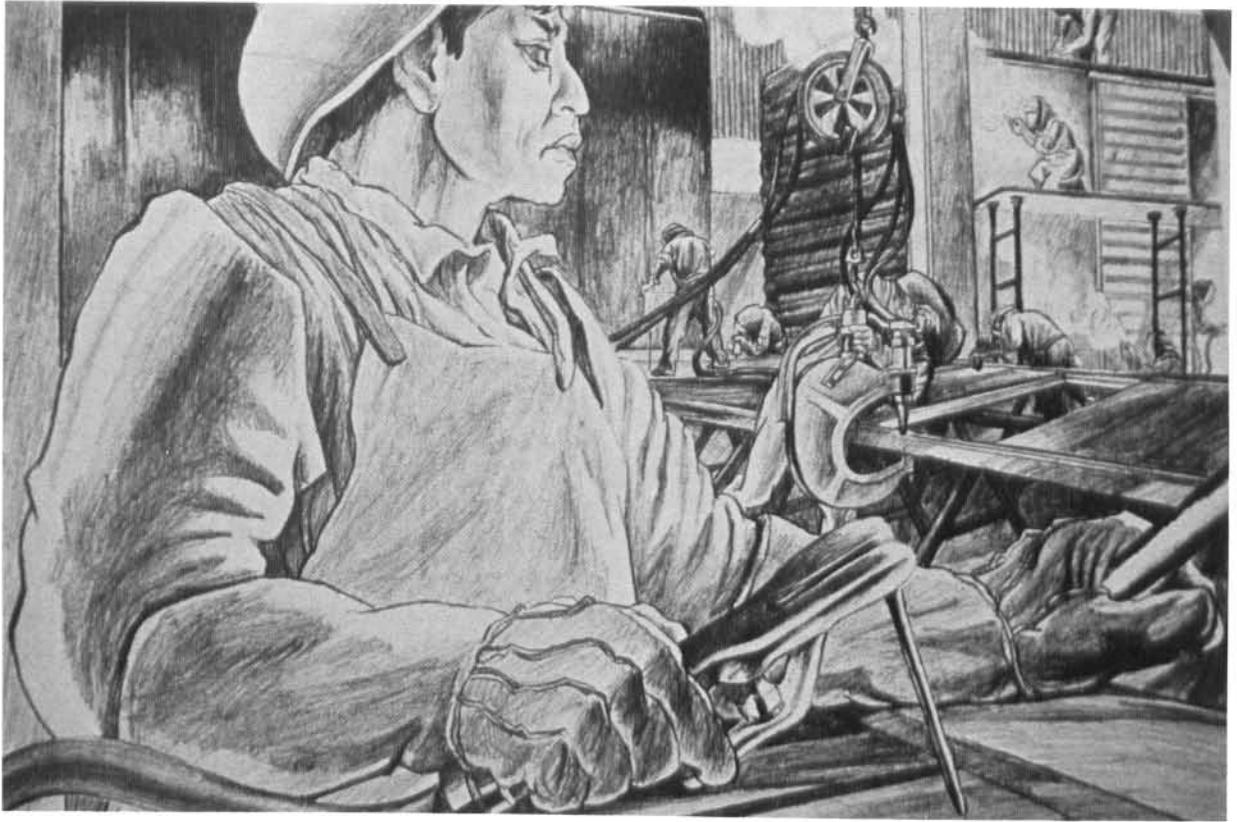
JOSÉ CHÁVEZ MORADO, SIN TÍTULO, LITOGRAFÍA, 1939

EL LITÓGRAFO: ¿IMPRESOR O ARTISTA?

Entrando a otro tema, si hablamos de estas figuras es finalmente porque nos interesa hacemos la pregunta: la litografía ¿para qué sirve: para imprimir o para crear? Creemos que para las dos cosas, con mayor énfasis en la segunda función, aunque la primera es imprescindible conocerla bien. Creemos también, que la litografía no debe enseñarse y difundirse solamente a los estudiantes de Artes Plásticas, sino también a los de Diseño Gráfico, puesto que ellos están enfocados a resolver problemas de comunicación a través de la imagen. A este respecto, valdría hacerse la pregunta: ¿a quién le importa la litografía? En realidad, a pocos. Pero debería importarle a todos aquellos que están relacionados con la producción de imágenes, pues la litografía es un medio más para crearlas y reproducirlas. Tan vasto como cualquier otro sistema de impresión, ya sea el grabado, la serigrafía, el off-set, o el láser. Unos más antiguos que otros, otros más eficientes que unos, todos están relacionados con la producción y reproducción de imágenes, aunque cada uno tenga su lenguaje específico. La litografía no es una herramienta que pueda ser sustituida por otra, como un procesador de textos sustituye a la máquina de escribir, o como ésta última imprime la palabra escrita sobre el papel con mayor nitidez y rapidez que la pluma. Por mucho que se modernice la tecnología de una máquina de escribir, dista mucho de las posibilidades que se han logrado con la computadora. La máquina de escribir no tiene un lenguaje propio factible de explotar y desarrollar continuamente. Depende de la mano que la accione para articular un discurso con mayor o menor expresividad formal. Mientras hablemos del texto original, esta expresividad se encuentra única y exclusivamente en el

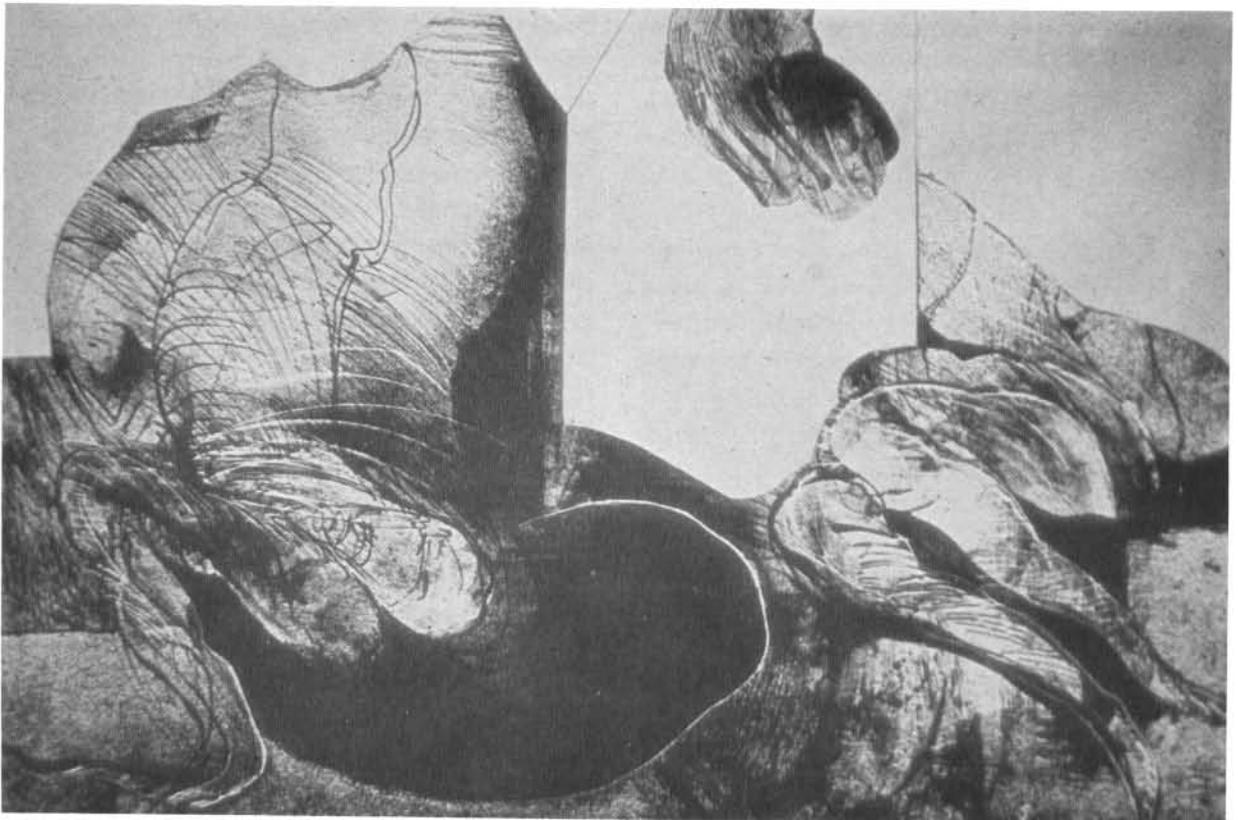
valor y fuerza de las palabras que con la máquina o con la computadora se escriban, no de sus características formales, es decir, lo que importa es el contenido de lo que se dice, y no cómo se dice tipográficamente. En este sentido, la máquina de escribir es susceptible de ser sustituida por algo que la supere en eficiencia, facilidad de manejo, rapidez, etc. Y la fuerza de las palabras escritas en una máquina de escribir o en una computadora será la misma y dependerá de su autor, no del medio utilizado para registrarlas en el papel; sólo tomará fuerza gráfica cuando ese discurso pase por un proceso de edición y se reproduzca con un diseño y tipografía específicas.

En la construcción de la imagen sucede algo distinto: la fuerza y elocuencia de la imagen depende no sólo de la habilidad para la realización del autor, sino también del medio utilizado. Es perfectamente sabido que una imagen no queda representada igual en una fotografía, en un grabado, en una impresión por computadora o en una litografía. Cada medio le imprime un carácter diferente y aunque el autor desarrolle su propio lenguaje gráfico, éste se verá afectado por el sistema de impresión elegido. Tan es así, que el diseñador debe conocer los diferentes lenguajes gráficos de los sistemas de impresión y elegir el más adecuado para lograr un mensaje determinado. Y en la medida que este lenguaje se haga patente, en concordancia con el trabajo del diseñador, seguirá siendo válido un sistema u otro. En tiempos de la computadora sigue siendo vigente la litografía, aunque entre ellos haya una diferencia de 200 años, tal y como la fotografía, con 100 años de edad, sigue siendo válida en estos tiempos digitales. Todo depende cómo la utilizemos.



LEOPOLDO MÉNDEZ, *SOLDADOR EN CIUDAD SAHAGÚN*, LITOGRAFÍA, 1961.

RAFAEL ZEPEDA, *DOS FIGURAS, VARIACIÓN I*, LITOGRAFÍA, 1990.



LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO, HOY

Pasando a un tema más general, decíamos al principio de este artículo que el deterioro en las condiciones en que se encuentra la litografía se refleja en muchos aspectos cruciales para su desarrollo, y uno de estos es el del presupuesto destinado para el equipamiento y mantenimiento de su infraestructura, así como en la formación de artistas gráficos que la aprovechen como herramienta. Ahondando en esto, vemos que las escuelas que tradicionalmente han impartido esta técnica han reducido su presupuesto para el mantenimiento de talleres y han limitado su matrícula, convirtiendo muchas veces sus planes de estudio en otros nuevos dirigidos más hacia el diseño gráfico con especial énfasis en el uso de la computadora que a la formación artística. Tómese como ejemplo el de la Escuela de Diseño, del INBA, ubicada al lado de la Escuela de Artesanos. Aunque conserva sus antiguos talleres, entre ellos el de grabado y litografía, ha dejado de practicar ésta última debido al poco interés de la escuela por impulsar esta actividad, mientras que ha ampliado su oferta en cursos de diseño por computadora y aumentando considerablemente el costo de los mismos. Los cursos de diseño se vuelven *rentables*. Lo mismo podríamos decir de los talleres de la Academia de San Carlos, para los cuales se ha reducido drásticamente el presupuesto de materiales e insumos, y se puede apreciar a primera vista que el estado general de los talleres se encuentra en el más absoluto abandono, lo que ha traído como consecuencia una baja importante en la matrícula a esta Escuela. A su vez, el número de talleres independientes que existían en México en los años ochenta se ha reducido notablemente y sólo queda uno que otro, como el de Alejandro Ehrenberg o el de Beatriz Medina, el de Vlado o el de Leo Acosta, aunque estos últimos solamente aceptan trabajos especiales. Lo mismo podríamos decir de los talleres impulsados por el Estado, por medio de las casas de cultura e instituciones afines, las cuales han cerrado sus puertas en su mayoría o conservan los talleres en condiciones deplorables. Las únicas excepciones las encontramos en los talleres de grabado y litografía de la Escuela "La Esmeralda", ubicada en el Centro Nacional de las Artes, que se mantienen en relativamente buenas condiciones tanto de equipo como de instalaciones, aunque aceptan a un reducido número de alumnos debido a la insuficiencia de espacio; el otro caso es el del Taller La Parota, de Colima, institución apoyada por la Universidad de Colima y el FONCA estatal, y que se propone la formación de estampadores de grabado y litografía para ediciones artísticas, siguiendo, quizá, la figura de impresor-colaborador planteada anteriormente. El nivel de calidad de su producción está cobrando prestigio bien merecido. Esta institución, cuyo nombre pertenece a un árbol, como el del Tamarind

Institute, es la única de su género que ha surgido en México, en medio de una crisis poco favorable a las artes gráficas. Esperemos que prospere y se mantenga.

Otro aspecto reflejado por esta situación de deterioro es el flujo de la información, que se ve entorpecido en ambos sentidos, el de generación y el de recepción, trayendo como consecuencia el anquilosamiento del nivel artístico y cultural de los maestros y artistas. Basten dos ejemplos para ilustrar lo anterior: el primero de ellos se refiere a la falta de interés para el intercambio de información entre las diferentes entidades educativas, a través de la generación de materiales editoriales que publiquen temas de actualidad artística y cultural, así como la falta de interés por buscar información proveniente del exterior del país que refleje lo que se está haciendo y discutiendo en otros lados. La revista *El Alcaraván*, editada por el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca constituyó una buena fuente de información sobre las artes gráficas destinadas a la obra original, pero desafortunadamente sólo llegó a publicarse durante seis años, con un total de 18 números. En el plano internacional hay diversas publicaciones sobre obra gráfica, pero pocas llegan al país, más que nada por desconocimiento nuestro de su existencia; y qué decir de las investigaciones que se realizan en varios talleres e institutos de otros países, principalmente de EE. UU., cuyas técnicas llegan a México con un retraso de veinte años, y una vez que llegan se encuentran con dificultades para ser aceptadas. Desde 1960 se fundó en el país vecino el *Tamarind Institute*, cuya labor de producción y difusión de la litografía en el ámbito artístico estadounidense ha sido fundamental, siendo el pionero de las ediciones artísticas en litografía en ese país. Este instituto se propuso rescatar la litografía y se dedicó a investigar, desarrollar, practicar y difundir las técnicas litográficas para estampación manual de obra original, provocando e impulsando la apertura de nuevos talleres gráficos en casi todas las universidades de su país, lo que motivó la práctica de grabado y litografía por un lado, y la venta de obra gráfica, por otro. De tal manera que se logró con esto una revitalización de la industria de las artes gráficas con fines artísticos, propiciando la apertura de empresas productoras de materiales y herramientas para impresión, así como de fabricación de maquinaria para la estampación, con lo que cerraron el círculo de la creación de un mercado interno que benefició al arte gráfico estadounidense. Como dice Clinton Adams, pionero de la litografía moderna en EE. UU., "El aumento de interés en la litografía trajo consigo nuevas oportunidades para los impresores, y para fines de la década [1960] prosperaban nuevos talleres litográficos en Boston, Chicago, Los Ángeles, Nueva York, San Francisco y otras ciu-



REMIGIO VALDÉS DE HOYOS, *EL QUE NO SE ATREVE A DAR UN BESO*, LITOGRAFÍA, 1984.

dades a lo largo del país. La mayoría eran manejados por impresores entrenados en el Tamarind².

Las técnicas desarrolladas por el Tamarind Institute se han perfeccionado y difundido en los últimos 30 años por diversos talleres del mundo. Sin embargo, a pesar de esta difusión, poco se hace en México sobre estas técnicas, muchas de ellas enfocadas a la litografía en aluminio, la cual sería muy fácil de trabajar aquí, dada la escasez de piedras litográficas. Hay mucha resistencia a recibir nueva información y a cambiar procedimientos de trabajo, lo que ha traído como consecuen-

cia una disminución del trabajo litográfico de calidad. Ciertamente es que fundamentalmente han sido las condiciones económicas las que han repercutido drásticamente en la demanda de obra gráfica, pero al menos en el rubro educativo podría continuarse con la práctica litográfica, e incluso, incursionar en la búsqueda de nuevas posibilidades de la técnica. Pero no es así. La lógica de la productividad y la rentabilidad llega también a los rubros educativos. El único caso que podemos mencionar sobre el ámbito educativo es el taller del maestro Raúl Cabello, en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM, que además de trabajar en la litografía en piedra lleva muchos años trabajando e impartiendo su clase con litografía en aluminio, de la cual es un defensor.

² Clinton Adams, *American Lithographers 1900-1960*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1983, pág. 205. (Traducción de la autora).

1798-1998

El segundo ejemplo lo conforma el hecho de que este año se cumplen 200 años del descubrimiento de la litografía, tema con el que abrimos este artículo, y del cual no ha circulado información en casi ningún medio. Las instituciones que deberían hacer algo al respecto han mantenido silencio casi absoluto, a excepción de la ENAP de la UNAM, que en noviembre del año pasado realizó una exposición con trabajos de maestros y alumnos de esa escuela, exposición que fue poco trascendente y a la cual se le dio muy poca difusión; aunque al menos, casi terminando el año se inauguraron varias exposiciones que hacen explícita la celebración del bicentenario: una, en agosto pasado, en la Academia de San Carlos, "Homenaje a Senefelder", con litografías de los maestros Leo Acosta y Rafael Zepeda; otra, a fines de septiembre y bajo el nombre "Etiquetas y empaques del siglo XIX" presentado por el taller "Claudio Linati" de la ENAP, interesante muestra de la litografía comercial del siglo pasado, aunque con poca difusión en los medios, poco después se abrió la exposición "XI Bienal Iberoamericana de Arte. Litografía de fin de siglo, 200 años de su invención en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en la cual se muestra alrededor de 70 obras, todas litográficas, de esas, unas 18 son de artistas mexicanos, entre los cuales está Rafael Zepeda, quien ganó el primer premio y la medalla "Goya de Plata" de este certamen. Esta bienal otorgó también una mención especial a la labor del artista estampador Andrew Vlady, del cual ya hablamos en este artículo por el papel tan importante que ha jugado dentro de la estampa mexicana en los últimos 25 años, mostrando en una sala adjunta obras de artistas con los cuales ha trabajado, como Zúñiga, Toledo, Cuevas y otros. Y para cerrar el año se inauguró en el Museo Nacional de la Estampa, "Incertidumbre", con litografías del maestro Raúl Cabello, haciendo también una clara alusión a la celebración de los 200 años de la litografía. Con esto

podemos decir que el bicentenario no pasó desapercibido y que hay un buen número de artistas haciendo litografía.

Por otro lado y lamentablemente fuera de nuestro país, tuvo lugar una gran celebración del bicentenario del descubrimiento de la litografía en la ciudad de Athens, Ohio, a fines del pasado mes de marzo, en lo que fue la *XXVI Conferencia Anual del Southern Graphics Council*, asociación de artistas gráficos estadounidenses que cuenta con cerca de 900 afiliados y en el cual se realizan actividades académicas y artísticas de la gráfica, cuya calidad alcanza niveles muy altos, por lo que se ha

LUIS NISHIZAWA, LA PRENSA, LITOGRAFÍA, 1978.



convertido en una referencia básica para todo productor gráfico de ese país. La asociación celebra cada año una conferencia anual de varios días de duración y en la cual se presentan ponencias de diversos temas, todos ellos relacionados con la obra gráfica y los diferentes sistemas de impresión. Este año, por tratarse del 200 aniversario mencionado, los cuatro días que duró el encuentro estuvieron dedicados a tratar temas relacionados con la litografía y su ubicación en estos nuevos tiempos. Ahí se pudieron escuchar voces diversas que relataron experiencias educativas, innovaciones técnicas y tecnológicas, reflexiones sobre la incorporación de las nuevas tecnologías a los sistemas litográficos, se discutió la vigencia de la litografía en los nuevos tiempos y se habló de las prácticas litográficas tanto en EE. UU. como en otros países, como la gráfica checa, argentina, puertorriqueña y sudafricana, entre otros. El programa fue muy extenso y variado. Además de las conferencias hubo mesas redondas y demostraciones prácticas de nuevas técnicas litográficas. La asistencia fue de unas 700 personas y los expositores son artistas, litógrafos y maestros de larga trayectoria y prestigio académico y artístico.

Entre los más sobresalientes e interesantes están las conferencias de Kenneth Tyler, fundador de los talleres Gemini G.E.L. de Los Ángeles y Tyler Graphics de Nueva York, e impresor litógrafo de artistas como Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Frank Stella o Rufino Tamayo, entre otros; Clinton Adams, uno de los fundadores del Tamarind Institute, maestro y precursor de la difusión de la litografía en EE.UU, además de artista renombrado; June Wayne, principal fundadora del Tamarind Institute y artista de obra gráfica, en especial de litografía. A sus 83 años continúa trabajando en el Tamarind Institute de Los Ángeles.

El comentario sobre este acontecimiento académico tiene, además de la intención difusora, la de reflexionar sobre el tema que estábamos tratando: la poca dinámica informativa y formativa que predomina en nuestros ambientes académicos relacionados con las expresiones gráficas o artísticas. En actos como el de Ohio debería haber presencia de artistas mexicanos y no la hay. Si acaso entre el público asistente había tres mexicanos, entre ellos, quien esto escribe. Pareciera que no fuera importante asistir a este tipo de intercambios académicos. Y esto tiene que ver con factores no sólo de tipo económico, donde los recursos no alcanzan para cubrir todas las necesidades de una universidad, sino también de tipo cultural, donde no hay motivaciones suficientes para organizar o por lo menos asistir a aquellas actividades que fomentan el intercambio de conocimientos entre los miembros de una comunidad. Habría que romper con esa inercia y proponer la reanudación de estos intercambios. Hay mucho que decir; hay mucho que discutir; hay mucho por crear. En los últimos tiempos se ha hecho patente ese

desinterés por la litografía o por cualquier otro medio antiguo de impresión. Se les ha tachado de viejos, arcaicos, obsoletos, decadentes y muchos calificativos más. Pero esto no es más que el reflejo de una mentalidad que se ha deslumbrado ante el impacto de las nuevas tecnologías que, ciertamente, rompen con nuestros esquemas anteriores de producción y la fuerza del chispazo no nos deja ver más allá de las increíbles posibilidades de la computadora. Pero el deslumbramiento pasará y permitirá ver nuevamente el panorama general. Sin dejar de reconocer la capacidad de la computadora e interesarnos por sus mecanismos y sus resultados tan sorprendentes, no debemos perder de vista que existen muchos otros medios que, por tener un lenguaje propio, nos permiten seguir produciendo nuevas e interesantes imágenes, a pesar de la computadora. En todo caso habrá que conocer, desarrollar y ampliar las capacidades de ambos medios, el moderno y el antiguo, para complementarlos y continuar creando, crecer gráficamente. No nos encerremos en la estrechez de desechar un sistema por otro. La litografía no responde a necesidades de volumen de producción desde hace un siglo, pero sigue viva y no hay por qué pensar en desahuciarla. Al contrario, hay que promoverla para que continúe viva, y no morirá mientras haya gente que la practique. En la medida que eso ocurra, la litografía seguirá teniendo posibilidades de creación. En eso, José Sánchez, Daniel Argimón y muchos otros estaremos de acuerdo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Clinton, *American Lithographers 1900-1960*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1983.
- Antreasian, Garo Z., Clinton Adams, *The Tamarind Book of Lithography. Art and techniques*, Nueva York, Tamarind Workshop and Harry N. Abrams, 1971.
- Becerra, Gonzalo (Coord.) *El grabado, historia y trascendencia*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, 1989.
- El Alcaraván*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México, vol. I, núm. 3, oct-nov-dic de 1990.
- Leal, Fernando, "La litografía mexicana en el siglo XIX", *Artes de México*, México, Helio, vol. III, núm. 14, 1956.
- Museo Nacional de Arte, *Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994.
- Rodríguez Prampolini, Ida et al, *Leopoldo Méndez, artista de un pueblo en lucha*, México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.
- Vicary, Richard, *Litografía*, Madrid, Blume, 1986.
- Weber, Wilhelm, *A History of Lithography*, Londres, Thames and Hudson, 1968.