

NOTAS DE LA EXPOSICIÓN DE LITOGRAFÍAS IMPRESAS A MANO DE BERLÍN Y HAMBURGO EN EL PALACIO DE ABRANTES EN SALAMANCA (16 DE MAYO A 11 DE JUNIO DEL 2000)

Peter Boll

La técnica de la litografía permite a los artistas dibujar y acuarelar con lápices y con tusche de manera tan libre como cuando trabajan con papel de dibujo. Las litografías producen la impresión de que no haya límites técnicos o artesanales. Esto puede aplicarse a la parte del dibujo, la técnica de imprimir obedece a ciertas circunstancias que dependen de la temperatura ambiente y de la humedad del aire. El impresor tiene que controlar precisamente cada copia para poder notar cada cambio ligero de calidad. En este caso se tomarían medidas para subsanar el fallo. Senefelder, que había inventado la litografía en Munich en el año 1798, denominó esta técnica, de manera adecuada, "imprenta química".

La importancia del impresor

Es sorprendente que haya muchos espectadores que no se dan cuenta de la importancia imprescindible del impresor de litografías, especialmente cuando se trata de litografías coloreadas. Solamente las personas que ya han observado una vez el procedimiento completo, a lo mejor en un taller en París o en Nueva York, puedan valorar su importancia. Es allí donde se marca la pauta hoy en día. El impresor es como la segunda mano del artista, en el caso ideal puede ser como su

interprete congenial. El impresor no influye solamente en la calidad técnica de la imprenta sino también en el perfeccionamiento estético. Puede cambiar un dibujo de tija negra en un dibujo de color radiante; puede transformar un dibujo a la pluma de tusche negra en un dibujo en sepia como se puede ver en la página 11 del catálogo.

Ya un solo plano de color puede tener varias gradaciones de claroscuro. En cuanto se imprima diversos planos de color juntos se produce un trenzado de tonos de color muy sutiles. Las tintas de imprenta son medio transparentes, pueden estar impresas juntas y superpuestas. El impresor puede cambiar también la composición material.

No importa el orden en que se impriman los planos juntos. Por ejemplo, cuando quiere crear un tono de azul brillante el impresor podría imprimir debajo un color de fondo amarillo verdoso y frío y por encima un azul de ultramar transparente. Entonces, el resultado será un tono turquí brillante. El impresor debe tener cuidado de que la brillantez de los colores persista. Debería evitar que los colores se vuelvan deslucidos.

Al contrario que los aguafuertes, las litografías se imprimen en papeles menos húmedos. Hay menos absorción de las tintas de imprenta por el papel. Las litografías no tienen el mismo efecto plástico que los aguafuertes, pero ganan en el efecto de color plano. Estos procedimientos tipográficos tienen en común que las tintas de imprenta entran en relación íntima con el papel lo que les vuelve auténticos y plenos de fuerza al contrario de las reproducciones. Entonces, no tiene nada de particular que los artistas e impresores atribuyan tanta importancia al papel. Por así decirlo, rinden culto a los papeles que utilizan. ¿El papel es francés, español, inglés, italiano o alemán? Muchos productos son buenos, el papel no debe necesariamente proceder de Francia!

La impresión indirecta y la impresión offset

Las posibilidades variadas y universales de la litografía, puedo señalarlas aquí solamente de forma superficial. Provocan la crítica de que la litografía se puede utilizar para todo, también para reimprimir, copiar y reproducir, cuando se trata de imprimir de manera plana. La impresión plana de la litografía, es decir que la tinta de impresión esta en el mismo plano de la plancha de imprenta, permite que se reimpriman productos de impresión de otro tipo como copias frescas de laminas de cobre, de madera, etc. en la plancha de caliza y que pueden ser duplicadas como "litografías". Por supuesto, no son aguafuertes o grabados de madera.

Todas estas posibilidades, que son inherentes a la invención de la impresión plana, debían necesariamente conducir a la invención de la impresión offset, sin embargo, no llegaron allí antes de 1905, en América, y solamente por casualidad.

En el procedimiento de la impresión offset la tinta de imprenta se extrae de una pieza intermedia en forma de cilindro, revestida de una tela de goma, del cliché coloreado y, después, se deposita en el papel (ingles: to offset = depositar). En este procedimiento la tinta de impresión se escinde una vez, la intensidad de color compacta original se pierde, sin embargo, las copias obtienen un aspecto comparativamente mas técnico y exacto. Además, parecen del lado bueno porque la imagen de imprenta esta invertida. Aunque imprentas de offset tengan un aspecto plano y llamativo, hoy en día, muchos artistas se sirven de este procedimiento, incluso de sus posibilidades fotomecánicas.

¿Que es un original y que es una reproducción ?

Los artistas ponen la firma en las imprentas de offset y, con eso, los convierten en originales. Los compradores y coleccionistas consideran únicamente el nombre del artista conocido y no se fijan en la técnica de impresión utilizada. Es aquí cuando comienzan los problemas jurídicos de denominar correctamente, lo que el comercio de objetos de arte intenta eludir.

En el mercado de objetos de arte se evita la denominación exacta de “impresión de offset” y, en lugar de eso, se utiliza el término general de “litografía”. La palabra “litografía” es un concepto genérico.

También los clichés fotográficos para catálogos se llaman todavía “litografías”. Eso significa que tenemos también un problema lingüístico. Todos los comerciantes de objetos de arte pueden apoyarse en eso.

La pregunta intelectual de cuando se trata de un original y cuando hablamos de una reproducción ya ha ocupado a la gente del siglo XIX. El debate de aquel tiempo concernió exclusivamente las obras de impresión gráfica de los copistas que transformaban obras conocidas de los museos en aguafuertes y litografías. No obstante, ya se debatió acerca de la paternidad correcta. Se discutió acerca de la definición correcta de los productos de impresión.

En el siglo XX se concentraron en la fuerza plástica de las obras de impresión, en la experiencia material. Los amigos del arte querían comprender el procedimiento de creación de las obras y buscaban los indicios de la manufactura artesanal. Parece que la teoría de arte de alguien como Conrad Fiedler (1841-1895) se ha convertido en una experiencia general. Conrad Fiedler publicó, en 1876, un artículo muy interesante sobre la crítica de obras de arte definiendo el trabajo de los artistas como una forma de expresión inconsciente y fisiológica. En eso, Fiedler, un autodidacta ingenioso, había anticipado de forma absolutamente teórica estilos de arte antinaturalista que no aparecieron antes del siglo XX.: la abstracción universal y el expresionismo abstracto de los americanos. En eso, Fiedler había comprobado también que escritores de arte geniales son capaces de hacer pronósticos extraordinarios. La pregunta “¿Original o reproducción?” era jurídica y así, en nuestros días, llego al Tribunal de Justicia Europeo que decide sobre tarifas aduaneras de obras de arte y sobre el tráfico fronterizo europeo. Tenían que crear reglamentaciones internacionalmente obligatorias y en esto los originales impresos a mano deberían ser considerados y favorecidos según los aspectos del tráfico aduanero. Las múltiples organizaciones profesionales que se han ocupado de este problema no pueden ser enumeradas en este contexto. Quizás sea suficiente

mencionar que, entre 1949 y 1985, se desarrolló un proceso de aclaración extenso que continua sin ser aceptado por los artistas, que no respetan las decisiones porque sospechan que, con eso, se producen limitaciones de la libertad del proceso artístico.

Siguen algunos ejemplos que muestran el lado negativo de este desarrollo. En 1994, una galería en Berlín (cuyo nombre no mencionare) expuso la obra de impresión gráfica hasta la fecha totalmente desconocida del pintor inglés-irlandés Francis Bacon de quien los adeptos saben que nunca se ha ocupado de obras de impresión gráfica. Se trata de obras que fueron copiadas e impresas por vía litográfica de cuadros conocidos del pintor por encargo de una galería en París (cuyo nombre no mencionare). (Tampoco los nombres de los copistas muy versados no serán mencionados.). En 1976, trabajé como reimpressor en un gran taller litográfico en París y, allí, podía observar que imprimían tiradas grandes de Chagall y Dalí que no fueron dibujadas en los clichés por los artistas. Los modelos entregados fueron dibujados en los clichés por los copistas. (Compare con el artículo del "Spiegel" N° 19 del 09.05.1983). Todos los artistas mencionados firmaron los impresos de su puño y letra y, con eso, los convertían en originales.

En el siglo XIX las imprentas demostraron claramente su derecho de intervención imprimiendo su razón social bajo cada copia. Muchas imprentas suizas ponen todavía en nuestros días un troquel en el margen. Tal impresión en relieve es incolora y muestra la marca de imprenta de la empresa. Hoy, al mirar los catálogos de exposiciones, se nota que no contienen informaciones sobre imprentas y, por eso, no indican si el propio artista, el mismo, ha impreso sus obras eventualmente.

Hay muchos artistas que no tienen ninguna relación catalogada exacta con sus obras. Los administradores encargados de la sucesión - al principio son, por lo general, las viudas - desamparadas, acuden a los historiadores de arte que no pueden informarles. Por cierto, no existen muchos contactos sociales entre historiadores de arte e imprentas. La mayoría de los historiadores de arte toman las imprentas por un terreno desconocido y exótico, una "tierra incógnita". Las

personas, como yo, a las que hacen venir a museos, casas de subasta, periódicos y tribunales varias veces son capaces de reconocer claramente estos déficits.

La formación actual de los litógrafos

Después de que se había implantado la impresión offset, el oficio de la litografía se ha limitado a las necesidades de los artistas. Solamente, a lo mas, diez por ciento de estos mismos utiliza la impresión gráfica de manera continuada. Con ello, el oficio de la litografía perdía la defensa de sus propios intereses en los grandes consorcios económicos de la industria de imprenta. Las cámaras de artesanía alemanas no tienen mas comisiones calificadoras que puedan conferir diplomas de "oficial" o de "maestría" después de mediados de los años sesenta. Así, nacieron cámaras voluntarias incontroladas, lo que se puede observar especialmente en París. Hoy en día, gente joven que todavía quería escoger esta profesión contra viento y marea deben pasar por muchos talleres donde se explota como ayudantes baratos y no reciben contratos de trabajo seguros. Pocos de ellos van a lograr ser "essayeur" (francés: impresor de pruebas), jefe impresor en un taller de litografía.

El profesor de impresión en un Colegio Superior de Bellas Artes

Los Colegios Superiores de Bellas Artes en Europa nunca se han ocupado profundamente de la situación social de este oficio porque, por lo general, encuentran la nueva generación de profesores entre los estudiantes anteriores. Se trata de antiguos estudiantes de arte que, después de acabar con los estudios, han adquirido ciertos conocimientos teorico-practicos en campo de la litografía, sin embargo no pueden recurrir a experiencias eficaces de muchos años en la impresión de ediciones. Se encuentran entre el papel de artista y de impresor y, con eso,

desarrollan problemas psicológicos concerniendo a su propio rol profesional: Si se consideran demasiado un artista, que tiene un estatus social superior, no pueden identificarse suficientemente con el trabajo del impresor. Los estudiantes necesitan la asistencia intensiva de su profesor. Si el profesor, por otra parte, se considera sobre todo un artesano podría carecer de sensibilidad artística y renunciaría a las referencias necesarias de historia del arte.

En este punto, los Colegios Superiores de Bellas Artes en los países europeos y latinoamericanos ponen acentos muy diferentes. En Berlín, últimamente, se cuenta otra vez con las capacidades artesanales del profesor como consecuencia de la concesión de un estatus académico: El estatus académico inferior causa menos gastos a las administraciones financieras. Por falta de fondos los profesores que trabajan en Colegios Superiores de Bellas Artes pequeños tienen que enseñar dos o tres técnicas de imprenta diferentes: por ejemplo en Lisboa, el profesor de impresión trabaja en el colegio por la mañana y debe aceptar otro puesto de trabajo por la tarde para tener el salario necesario.

En España y Latinoamérica se pide una tesis doctoral y tratados teóricos sobre la litografía lo que no dice mucho sobre la calificación artesanal de los solicitantes.

¿Entonces, que sistema es el mejor? Ambos sistemas son desequilibrados. ¿Existe el equilibrio ideal?

La consideración distinta de la litografía en la historia del arte

La historia de doscientos años de la litografía muestra un desarrollo muy irregular. Durante todo este tiempo, hubo invenciones imprevistas: Del cliché de las planchas de caliza de Solnhofen a los clichés de cinc y aluminio, de la impresora a mano a la impresora rápida para una edición mas grande, de la litografía en blanco y negro a la litografía en color, del dibujo a mano a la litografía fotográfica, de la impresora rápida a la impresión offset y, finalmente, a la impresión de rotación.

Todo esto no se correspondía siempre sin dificultades, con los estilos predominantes y con la intención del artista. Había auge y recesión, puntos culminantes y decadencia. Justamente en el siglo del Impresionismo francés que exigía tonos suaves y planos, los artistas se fijaron en la técnica del aguafuerte. Solamente varias décadas después de su invención la litografía en color fue descubierta por los artistas, y eso únicamente porque, mientras tanto, habían inventado el cartel de colores. En cuanto a la aceptación de la litografía por los artistas de las Bellas Artes, los historiadores del arte hablan de un movimiento de ondas.

Esta oscilación de la aceptación se puede demostrar y explicar por la evolución de las técnicas de impresión mejor que por la historia del arte. Siempre tiene obligaciones de representación cultural enumerando nombres de artistas prestigiosos como perlas en un collar. La historia del arte no puede transmitir nada de eso porque únicamente cuenta la historia del pensamiento.

América - la tierra prometida

La litografía de color, que tiene muchos detalles, llegó a su primer apogeo en Francia en los años noventa del siglo XIX. En aquel tiempo, las tintas de imprenta no eran tan resistentes a la luz como hoy, los museos pueden exponer las litografías de Toulouse Lautrec solamente con luz suave, también las acuarelas de Cezanne o los dibujos a mano del Renacimiento. Después de una interrupción eterna de medio siglo la litografía de color llegó a su segundo gran apogeo a mediados del siglo XX con la Ecole de París, iniciada por Picasso. Eso fue así, sobre todo porque Picasso encontró, después de la Segunda Guerra Mundial, un estudio con calefacción con el impresor parisino Fernand Mourlot, en el que pasó días y noches.

Después de los años setenta del siglo XX, la escena de la litografía se trasladó de París a América lo que, hasta hoy, muchos amigos del arte en Europa no han sabido. El Renacimiento de la litografía en América se basaba sobre todo en el

entusiasmo de dos mujeres que se comprometían de manera extraordinaria: Tatiana Grosman, una emigrada de Europa e hija de un editor ruso de un periódico, fundo su casa editora de arte Universal Limited Art Editions en los años cincuenta en Nueva York, y la pintora americana June Wayne fundo, al principio de los años setenta, el Tamarind Institute que hoy esta situado en Albuquerque/Nuevo Méjico. En aquel tiempo, las empresas Ford donaron 2 millones de dólares para este proyecto. El Tamarind Institute formó mas de doscientos jóvenes en la litografía durante los últimos treinta años. El instituto edito, en cooperación con la casa editora Abrams en Nueva York, un libro técnico voluminoso sobre la litografía que es considerado como el mejor del mundo. El Renacimiento de la litografía tuvo lugar en América.

Dados do Autor

Peter Boll

Desde 1979, responsável do atelier de litografia da Escola Superior de Belas Artes de Berlim, Alemanha. Fundador de um atelier de litografia em Hamburgo, Alemanha. Impressor/colaborador de vários artistas. Bolsista: 1962, Vila Massimo, Roma, Itália. 1975-76 Cité Internationale des Arts, Paris, França. Exposições individuais e coletivas em vários países.