

El Premio Nacional de Grabado. Primera década: 1993-2002

Javier Blas
Clemente Barrena

A finales de los noventa un medio de comunicación se refería al alcance del Premio Nacional de Grabado afirmando que más allá de una celebración de carácter anual resuelta con la entrega de varios galardones o de una cita significativa en el panorama expositivo, el Premio era un importante acontecimiento cultural por sus múltiples implicaciones colaterales, entre ellas la organización de encuentros y jornadas técnicas, la celebración de exposiciones monográficas o la publicación de obras de referencia con un alto nivel de especialización. El citado comentario de prensa, redactado por un buen conocedor del arte gráfico contemporáneo, concluía: "Estamos, pues, ante una superación del concepto habitual de certamen, que redundaría en el nuevo aprecio que ahora despierta el grabado en nuestra comunidad artística". Sin entrar a valorar, de momento, el juicio subjetivo respecto a la influencia del Premio Nacional de Grabado en un supuesto mayor aprecio de los creadores de imágenes en España por el arte de la estampa, sí es cierto que dicho Premio ha ido superando los límites comunes del concepto de certamen. Desde que fuera instituido en 1993, se ha consolidado como una cita anual que atrae a un considerable número de artistas gráficos – entre ellos, jóvenes valores de las nuevas generaciones –, su puesta en escena genera un acto ostentoso de entrega de premios, se articula en torno a una exposición selectiva e itinerante que recorre varias ciudades destacadas de la geografía nacional, va acompañado de multifacéticas actuaciones en relación con el ámbito del grabado y encuentra una amplia resonancia en los medios.

El éxito del Premio Nacional de Grabado, o si se prefiere, lo que hace de él un modelo con proyección de futuro –no sólo desde el punto de vista de la difusión y promoción del arte de la estampa– es, por una parte, su sentido dinámico, sometido a cambios y adaptaciones permanentes, y, por otra, el adecuado equilibrio entre un organizador científico de carácter público y un patrocinador económico procedente de la empresa privada. Antes de analizar la historia del Premio y poner de manifiesto su dinamismo conceptual, conviene detenerse en los dos agentes sociales que lo hacen posible así como en otras cuestiones de índole organizativa. Con ello pretendemos dar algunas pistas sobre cada uno de los elementos y factores que concurren en la realización de un evento de estas características, modelo potencialmente exportable a otras realidades geográficas y políticas.

El punto de partida es siempre la elaboración de un proyecto que responda a una demanda específica o a una necesidad susceptible de ser intervenida y mejorada. Tanto el proyecto como la definición de objetivos deben surgir de un organismo con suficiente prestigio y experiencia en el campo temático sobre el que se plantea la acción. Por lo que respecta al Premio Nacional de Grabado, fue ideado y concebido por la Calcografía Nacional de Madrid, entonces bajo la gestión del profesor Juan Carrete, una de las máximas autoridades en historia del grabado. Aunque se trata de un organismo de carácter público –en la actualidad al cuidado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, la Calcografía Nacional es una institución escasamente burocratizada y con bastante autonomía en la toma de decisiones, lo que le permite desempeñar un papel muy activo en proyectos culturales. Especializada en todas las facetas relativas a la estampa y materias afines, su función prioritaria, además de la conservación museográfica de un rico patrimonio histórico y artístico, es la divulgación social de tales manifestaciones. La promoción del arte gráfico contemporáneo ha ocupado un papel relevante en las actuaciones de la Calcografía, de ahí que, consciente de su situación, se planteara la convocatoria de un certamen con un triple objetivo: reconocer la labor de los creadores que en España se dedican al arte del grabado, impulsar

su práctica entre la comunidad artística y estimular el coleccionismo de estampas. Para cumplir estos objetivos y multiplicar sus efectos, la Calcografía ha ido ajustando progresivamente la orientación del Premio, modificando sus bases con la voluntad de diversificar las distinciones, y programando un conjunto de actividades complementarias que conforman un interesante abanico de alternativas.

La realización, así como la necesaria continuidad, de un proyecto de tal magnitud requiere una eficaz vía de financiación. La multinacional norteamericana Philip Morris asumió desde su primera convocatoria el patrocinio del Premio Nacional de Grabado, es decir, la dotación económica de los galardones, la producción de la exposición, los costes de su itinerancia, la publicación del catálogo, así como la ejecución material de aquellas actuaciones paralelas que contribuyen –de acuerdo con el espíritu y la letra del convenio suscrito con la Calcografía Nacional– a que el arte gráfico sea un referente destacado en el panorama artístico español.

El objetivo del programa de patrocinio cultural emprendido por Philip Morris se encontraba explícito en sus propias manifestaciones, al reconocer que la empresa comprendió que apoyar la creación artística era un acto que trascendía la provisión de sustento a artistas e instituciones, ya que el arte tiene una evidente proyección social, actúa de embajador internacional y se manifiesta como un símbolo de innovación y libertad de expresión. Es constatable el papel creciente que las empresas privadas conceden a la dimensión pública de sus labores de patrocinio, como también lo es el hecho de que la inversión en cultura, o más específicamente en arte, lleva implícita una considerable rentabilidad en términos de imagen. Los intereses publicitarios de las empresas al apoyar acciones de patrocinio cultural son absolutamente lícitos, y tratar de ocultarlos carece de sentido. Ahora bien, el éxito de un proyecto científico patrocinado por una empresa privada será mayor cuanto menor sea la injerencia de dicha empresa en el control y desarrollo del mismo. Por mucho que ponga el dinero, la defensa de sus intereses tiene un límite, muy claro cuando la iniciativa es resultado de la colaboración con un organismo de carácter público cuyo prestigio debe ser preservado por encima de todo. Por fortuna el patrocinador del Premio Nacional de Grabado siempre ha respetado este límite, cediendo todo el protagonismo científico a los expertos, al tiempo que ha confiado plenamente en el programa de actividades propuesto por la Calcografía. Es más, el patrocinio resultó en ciertos aspectos atípico al financiar publicaciones especializadas, como una bibliografía o un diccionario técnico, de reducida repercusión social y, en consecuencia, de escasa rentabilidad publicitaria, pero que confirmaban una inequívoca asunción del compromiso de apoyo al arte gráfico.

[A Philip Morris Spain le sustituyó en el patrocinio del Premio Nacional de Arte Gráfico la Fundación ICO, cuyos parámetros de actuación se mantuvieron dentro de la línea trazada por su precursor].

Con la redacción y difusión de las bases inicia su andadura cada una de las ediciones del Premio. El contenido de las bases es fundamental porque de él depende el cumplimiento de los objetivos, la orientación del certamen, así como las razonables expectativas de promoción generadas en los artistas, y por ende, la calidad y el nivel de su participación. La renovación en las distintas ediciones del Premio Nacional de Grabado, dotándolo de un sentido dinámico muy distinto de la tendencia inercial propia de otros concursos, es consecuencia de un ajuste y una revisión permanente de las bases. Sobre este asunto de extraordinaria importancia en el devenir histórico del Premio volveremos más adelante.

No menos trascendencia, por lo que afecta a la calidad de las obras galardonadas y seleccionadas, tiene la elección del jurado. Desde sus inicios componen el jurado del Premio un presidente, cuatro vocales y un secretario, con voz pero sin voto. En sus primeras ediciones sólo mantuvieron invariable su presencia como miembros del jurado el presidente del mismo, Miguel Rodríguez-Acosta, y el secretario, Juan Carrete. El primero de ellos, pintor y académico de San Fernando, iniciado en grabado en los talleres de

la Fundación Maeght, preside en Granada la Fundación Rodríguez-Acosta, un centro activo de arte contemporáneo muy sensible a las investigaciones y aportaciones de los creadores de imágenes en el campo de la gráfica. Ninguna de las convocatorias ha repetido jurado, aunque alguno de los vocales ha participado en más de una edición. En general, puede constatarse una procedencia plural en los vocales – artistas, directores de talleres de estampación, profesores de universidad, críticos de arte, conservadores de museos–, seleccionados entre aquellos que destacan por sus conocimientos de arte contemporáneo o por su prestigio en la práctica, conservación o estudio del grabado. Su elección compete al organizador, y se encuentra en relación directa con el espíritu de las bases y el carácter del Premio. De hecho, en la medida en que la alternativa generacional se ha venido considerando como uno de los ejes conceptuales del mismo –no declarado explícitamente pero sí perceptible–, una actitud exigida a los miembros del jurado ha sido la voluntad innovadora y la capacidad para asumir riesgos no siempre exentos de polémica. En este sentido, por ejemplo, la participación de José Ramón Alcalá, director del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, artista y teórico profundamente implicado en el uso de las nuevas tecnologías, fue determinante en el desarrollo de la edición del año 1997 y en la elección de uno de los galardonados más especulativos y controvertidos, Jesús Pastor.

Continuando con las cuestiones organizativas, suele fijarse un plazo aproximado de seis meses para que el artista conciba y produzca su obra desde la publicación de las bases hasta la fecha en que comienza la recepción de ejemplares. Transcurridos estos seis meses, para evitar un dilatado intervalo temporal en la entrega de las estampas presentadas a concurso, dicha entrega suele concentrarse en apenas dos semanas. La decisión del jurado se hace pública entre los quince y treinta días posteriores a la fecha de clausura del plazo de entrega. Durante ese tiempo una póliza de seguro a beneficio del artista cubre los riesgos de pérdida o deterioro que pudieran ocasionarse en la obra remitida. Por fin, es responsabilidad de cada artista la retirada, en los días inmediatamente posteriores al fallo del jurado, de las obras no seleccionadas. Las otras, aquellas que son objeto de elección –aproximadamente una quinta parte del total–, entre ellas las distinguidas en las diferentes modalidades de galardones, constituyen la esencia del Premio.

A partir del momento de selección de las obras se diversifican las funciones y el tratamiento al que son sometidas las estampas y sus autores. Distintos grupos de profesionales se encargan de la compleja puesta en marcha del certamen y su conversión en evento cultural: diseño de la imagen corporativa del Premio – logotipo, elementos gráficos de identificación–, producción del catálogo y demás material impreso – carteles, folletos, invitaciones–, preparación de la exposición –acondicionamiento de la sala, montaje–, coordinación del acto de inauguración –presentaciones institucionales, concierto de música de cámara, ágape– y atención a los medios de comunicación –envío de información textual y fotográfica, entrevistas, rueda de prensa–... Una parte sustancial de estas operaciones se repite en cada una de las sedes de la itinerancia y para cada una de las actividades programadas dentro del contexto virtual del Premio. De modo que la coordinación de un acontecimiento de tan complejas características requiere contar con un equipo muy amplio de expertos en teoría e historia del grabado, diseño gráfico, montaje de exposiciones y empresas de gestión de medios. Este último aspecto es determinante, entre otras cosas porque el factor mediático constituye el vínculo entre los distintos agentes de la acción y el destinatario de ella: el público.

Los diferentes empeños de quienes conciben, convocan, promueven, patrocinan, organizan, coordinan y participan en el Premio Nacional de Grabado confluyen en el público. A juzgar por los múltiples intereses que despierta, la compleja maquinaria que obliga a desplegar y la elevada inversión de capital que genera, y a pesar de su genuino anonimato, el público, más allá de cualquier entelequia ilusoria, se manifiesta como una poderosa razón de ser, de hecho, la única razón. Organizadores, patrocinadores y artistas conciben al público como un ámbito real de promoción y consumo, es decir, de sustento. En definitiva,

todos en diferente grado dependen del público, y el éxito del Premio, como de cualquier otro proyecto, pasa por la capacidad para atraerle. Este es el motivo de la enorme importancia concedida a los instrumentos que actúan de nexo: los medios de comunicación –no obstante, resulta muy peligroso confundir ser dependiente del público con serlo de los medios–. En fin, el Premio dispone de una estructura diversificada de empresas de gestión mediática encargadas de ejecutar actividades múltiples como la concesión de las salas de exposición, acuerdos de colaboración, preparación de materiales, logística de los actos, actividades de comunicación y relaciones institucionales.

De manera global han sido descritos los agentes principales y planteadas las tareas básicas que intervienen en la constitución, desarrollo y puesta en funcionamiento del Premio Nacional de Grabado. El análisis del contenido de las bases y de las modificaciones introducidas en ellas puede clarificar otros aspectos.

Como ya se dijo, la historia del Premio comienza en 1993 tras la firma de un convenio de colaboración entre la Calcografía Nacional y la empresa Philip Morris. Las bases de esa primera edición se estructuraron en catorce puntos:

1- Dotación económica y mención del número de galardones. Se dotaba al premio, único e indivisible, con dos millones de pesetas –aproximadamente, 13.333 US\$–. Además, se creaban cinco accésit dotados cada uno con trescientas mil pesetas –cerca de 2.000 US\$–. Las cantidades asignadas a los premios debían resultar suficientemente interesantes como para garantizar una participación destacada de artistas.

2- Delimitación del carácter nacional de la convocatoria. Sólo podían participar en el certamen artistas españoles o residentes en España.

3- Condición inédita de la obra presentada a concurso.

4- Definición de los procedimientos técnicos: cualquier modalidad de grabado sobre matriz rígida. Quedaban excluidas, por tanto, las técnicas gráficas realizadas íntegramente mediante procesos de litografía, serigrafía, electrografía o creación digital; sin embargo, resultaban admisibles tales procesos siempre que complementasen a otros de grabado. De esta forma la Calcografía Nacional se mantenía fiel a su defensa secular del arte del grabado.

5- Formato de la obra presentada y condiciones de entrega. El tamaño de la estampa no podía exceder de 105 x 75 centímetros y debía presentarse enmarcada. Esta condición facilitaba la elección visual por el jurado y suponía economizar tiempo y recursos en el momento de exponer las obras seleccionadas. En caso de necesidad, los componentes del jurado se reservaban la facultad de desenmarcar la estampa. Al dorso de la misma debían constar los datos de identificación del artista –datos que, evidentemente, pudieron ser tenidos en cuenta en más de una ocasión durante el proceso selectivo–. Además de los anteriores requisitos, en un sobre aparte el artista estaba obligado a presentar una copia de su documento de identidad –comprobante para acreditar la nacionalidad o la residencia–, así como un formulario debidamente cumplimentado con la información relativa a la obra: título, año, número y formato de las matrices, tamaño y tipo de papel, técnica, estampador, colaboradores técnicos, número de tintas y modalidad de estampación. Este formulario se adjuntaba a las bases y su finalidad no era otra que la de facilitar la descripción de la estampa ante su eventual inclusión en el catálogo.

6- Fechas, horario y lugar de entrega de la obra.

7- Importe y plazos de cobertura del seguro. Cada estampa remitida a concurso estaba cubierta con una póliza de seguro por un valor de doscientas mil pesetas –cerca de 1.333 US\$–.

8 y 9- Composición y competencias del jurado.

10- Fechas del fallo y entrega de premios.

11- Propiedad de la matriz premiada y edición. La plancha correspondiente a la estampa galardonada con el Premio Nacional de Grabado pasaba a formar parte de las colecciones de la Calcografía Nacional. De este modo la institución garantizaba un incremento cualitativo de su patrimonio de matrices de grabado calcográfico –la Calcografía conserva el más importante fondo de planchas del Estado español, una de las tres mejores colecciones del mundo–. Antes de pasar a su conservación museográfica, la matriz era editada, tirando de ella cien ejemplares, treinta de los cuales se entregaban al artista, otros treinta, no venales, a la empresa patrocinadora y los cuarenta restantes a la Calcografía. El patrocinador se reservaba la decisión de editar alguno de los accésit, siempre de acuerdo con el artista y en las mismas condiciones del premio.

12- Fechas y sedes de la exposición.

13- Compromiso de aceptación de las bases.

14- Condición inapelable de las decisiones del jurado.

Las bases de la segunda edición, correspondiente al año 1994, introducían algunos cambios de interés respecto a la convocatoria anterior. Esta circunstancia pone de manifiesto el necesario ajuste de la iniciativa, pero sobre todo la voluntad de los organizadores de diseñar un esquema dinámico, dando cabida a aquellas modificaciones que procurasen responder a la evolución estética o a los avances tecnológicos generadores de productos gráficos. El cambio más significativo afectó a las diferentes categorías de galardones. Se mantenía el Premio Nacional de Grabado con idéntica dotación, pero desaparecían los cinco accésit, siendo sustituidos por tres nuevos premios de quinientas mil pesetas cada uno –aproximadamente 3.333 US\$–, otorgados respectivamente a una obra estampada en tinta de un sólo color, a un artista novel y a un artista de reconocida dedicación al grabado. El término accésit será desterrado definitivamente de ésta y de las sucesivas ediciones por entender que su significado etimológico derivado del latín, "acción de acercarse" o "aproximación sin llegar", poseía una evidente carga peyorativa. La creación de un premio destinado a un artista novel liberaba al jurado de una posible tendencia a dar prioridad en el máximo galardón a las nuevas generaciones y, simultáneamente, la concesión de otro premio a un artista de reconocido prestigio, le eximía de la casi inevitable inclinación a favorecer inercialmente a grabadores consagrados. De algún modo se pretendía conducir la atención hacia las bondades intrínsecas de la obra premiada, sin ningún otro condicionamiento ajeno a su valor estético o técnico. La fórmula elegida parecía apropiada para estos fines, sin embargo si se analizan algunos primeros premios puede constatarse la dificultad para lograr un absoluto equilibrio en ese juego de tensiones, ya que la tendencia a potenciar sistemáticamente obras firmadas por artistas reconocidos no desaparece del todo.

Además de la fijación de los premios mencionados, las bases de la convocatoria de 1994 incluían la intención de elegir cuatro artistas para participar en el proyecto *Talleres de grabado en Europa: París, Venecia y Budapest. Intercambio de jóvenes artistas*. La elección de dichos creadores quedó reducida a una mera declaración de buenas intenciones, ya que nunca se produjo debido a la dificultad de integración del proyecto en la Acción Cultural Caleidoscopio promovida por la Comunidad Europea.

Otras modificaciones de las bases de 1994 se referían a la posibilidad de llevar la exposición no sólo a distintas ciudades de la geografía nacional sino también del extranjero, así como al deseo del patrocinador de crear la *Colección de arte gráfico Philip Morris*, constituida por obras presentadas al certamen y seleccionadas por un comité de expertos. A pesar de tan plausibles propósitos, antes del año 2000 ninguna de ambas cuestiones había logrado su esperada culminación.

En las bases de la edición del año 1995 siguieron introduciéndose variaciones. Desaparecía en esta convocatoria el premio a un artista de reputada dedicación al grabado, incluyéndose a cambio un reconocimiento fuera de concurso –en definitiva, carente de dotación económica– a la mejor labor realizada en pro del arte gráfico. Es interesante señalar que en este reconocimiento ya no se hacía referencia explícita al grabado sino al arte gráfico en su conjunto, lo que abría las puertas, por vez primera, a la valoración exclusiva de otras opciones técnicas ajenas al grabado. En cuanto a la devolución de las obras no seleccionadas se establecía que transcurrido el plazo preceptivo sin ser retiradas por los artistas, ello implicaba su renuncia a la propiedad de las mismas pudiendo ser donadas a entidades públicas.

En 1996 se mantuvieron inalteradas las bases respecto a la edición anterior, pero un año más tarde los cambios producidos fueron considerables, particularmente en lo que afecta a la tipología de distinciones y, consecuentemente, a la orientación global del Premio. Las máximas recompensas se duplicaban en dos galardones, dotados ambos de idéntica cuantía, dos millones de pesetas cada uno –cerca de 13.333 US\$–. El primero de ellos correspondía al ya habitual premio a una obra, de hecho, éste seguía siendo considerado como el genuino Premio Nacional de Grabado. Junto a él se distinguía a un artista por su actividad como grabador desarrollada durante el año anterior. Como ya se ha dicho, la dotación de este nuevo galardón era también de dos millones de pesetas, pero invertidos en la adquisición de obra. Bien mirado no se trataba realmente de la entrega desinteresada de una cantidad económica importante, sino de la compra de arte, generalmente una o varias matrices sin editar cuya estampación era asumida por los organizadores a cambio de disponer libremente de las estampas resultantes. He aquí una hábil estrategia de la que teóricamente salían beneficiadas todas las partes: los organizadores, al obtener una rentabilidad directa de su inversión, traducida en el incremento de su patrimonio de planchas y estampas, y el artista, porque recibía un encargo razonable por parte de instituciones virtualmente transformadas en editoras y compradoras de arte. Sin embargo, este sistema podía presentar alguna limitación. Por ejemplo, cuando se trata de un artista de reconocido prestigio y con un alto nivel de cotización en el mercado, la oferta de dos millones de pesetas por una matriz sin editar no resulta especialmente atractiva, ya que el precio en el mercado de una sola estampa de dicho artista puede superar tal cantidad. Sea como fuere, las candidaturas de los artistas a este premio debían ser sugeridas por algún miembro del jurado o por instituciones culturales sin ánimo de lucro, razonando debidamente sus propuestas, siempre conforme a la actividad realizada por el grabador a lo largo del año anterior. Así pues, la decisión de presentarse no correspondía personalmente al artista, sino a personas y entidades ajenas a él, y sólo se le informaba de tal circunstancia *a posteriori*, es decir, en el mismo momento en que le era comunicada su condición de premiado.

Otros dos reconocimientos completaban el cupo de galardones ofertado en las bases del año 1997, ambos sin dotación económica, a saber: el premio internacional a un artista o institución por las innovaciones aportadas al arte gráfico, y el premio a una institución, pública o privada, en reconocimiento a su labor en favor de dicho arte. Varios aspectos cabría reseñar de estos dos premios: la apuesta explícita por la innovación, la concesión de un protagonismo sin precedentes a instituciones –talleres, galerías, museos, editores, universidades–, la apertura de las fronteras a artistas foráneos y la superación de los límites de los procedimientos de grabado. Analizados detenidamente cada uno de estos factores, se vislumbra una nítida tendencia a la ruptura de aquellos condicionamientos que acotaban el Premio Nacional de Grabado, precisamente los determinantes de su especificidad y que aparecen expresados de manera inequívoca en su propio título: el carácter nacional y la dependencia de las técnicas de grabado. La fractura abierta en el muro parece irreversible, mucho más al constatar que las bases han seguido manteniendo la misma estructura de premios en las cuatro convocatorias sucesivas anteriores al fin de siglo. Con bastante

probabilidad el Premio dejará dentro de poco de ser nacional y de ser de grabado. El decurso del tiempo se impone.

Hagamos memoria. Las mayores aportaciones al arte gráfico contemporáneo proceden de artistas no específicamente grabadores. A Felix Bracquemond –uno de los más activos impulsores de la parisina Société des Aquafortistes y animador de artistas como Corot y Manet a la práctica del aguafuerte–, se le atribuye esta contundente afirmación: "Los pintores son los que han creado la verdadera enseñanza del grabado, los grabadores propiamente dichos no se han dedicado más que a reglamentar y perfeccionar los procesos de grabado descubiertos por los pintores". Esta sentencia incita a reflexionar sobre una de las cuestiones más controvertidas de la gráfica contemporánea: la dualidad entre creación y dominio técnico. Tal dualidad trasciende el ámbito teórico de un mero enfrentamiento dialéctico, ya que ofrece resultados tangibles en forma de productos gráficos diferenciables. Asumiendo el riesgo de la excesiva simplificación implícita en toda actitud generalizadora cabría afirmar que los pintores –también los escultores– al recurrir al arte gráfico han optado por la creación, mientras que los grabadores genuinos se han aferrado al virtuosismo técnico. El efecto selectivo de la historia de las imágenes artísticas ha terminado validando la primera de las opciones y relegando al olvido a los estrictos mantenedores del oficio. De manera que el esfuerzo, la destreza técnica, no es condición exclusiva, ni siquiera imprescindible, para la obtención de una obra de arte. Ahora bien, en el caso del grabado el factor técnico ocupa un lugar nada despreciable en el proceso creativo. El logro de una estampa de calidad requiere un indiscutible dominio de la técnica; es más, el conocimiento de las múltiples soluciones que aportan los procedimientos gráficos puede aumentar las posibilidades potenciales de creación de imágenes. Por ello, el debate en torno al difícil equilibrio entre creación y oficio desempeña un papel central en el desarrollo teórico y práctico del arte de la estampa. El desnivel de la balanza en uno u otro sentido resulta en ocasiones apenas perceptible, y sin lugar a dudas constituye la esencia de aquellas actividades que tienen por objeto dirimir la bondad de una estampa. La concesión de un premio de grabado es uno de los ejemplos más ilustrativos al respecto.

Obviamente el Premio Nacional no ha sido ajeno al debate en torno a la dualidad entre creación y técnica. De hecho, sus decisiones han resultado cuestionadas en ambos sentidos. Así, las críticas aparecidas con motivo de la edición de 1993 ofrecían puntos de vista claramente contradictorios. En un medio de comunicación se publicó: "Salvando casos muy aislados, lo habitual es notar una disputa casi irreconciliable entre quienes dominan el medio pero fallan a la hora de plantear imágenes propias, y los que, teniendo éstas claras, acuden a profesionales para que les ayuden en unas técnicas que desconocen. En la diversidad de las obras del Premio, sin embargo, sigue primando la fuerza de la imagen, su poder, frente a las razones técnicas". Pocos días después otro artículo de prensa sentenciaba: "Por lo general, en el Premio abunda la estampa que pone todo su celo en el formal cultivo del procedimiento, llegando a resultados importantes. Existe poco cuestionamiento del medio, así como escasa relevancia del mestizaje. Igualmente, los modos y maneras que se debaten en la actualidad quedan relegados por el dominio del virtuosismo técnico". Estas divergencias de opinión ponen de manifiesto las dificultades inherentes en el asunto, así como la sutileza de los límites que separan ambos aspectos.

No obstante, es cierto que en la edición de 1993 el condicionamiento de la técnica y el peso del grabado tradicional fueron determinantes. Sería justo admitir que la consolidación de una iniciativa que acababa de nacer pasaba irremediablemente por hacer concesiones a la historia. La selección de grabadores consagrados, o dicho de otra forma, de artistas pertenecientes a las generaciones históricas del siglo, fue mucho mayor que en cualquiera de las ediciones posteriores. Esta circunstancia fue hábilmente vendida como un apoyo de los maestros al recién instituido Premio Nacional de Grabado, pero no cabe duda de que el riesgo de transmitir la imagen de un certamen orientado hacia la tradición se encontraba latente. No

es de extrañar que los organizadores, al tiempo que agradecían el apoyo a la iniciativa prestado por los patriarcas y por la plana mayor del grabado español contemporáneo, dejaran caer en alguna entrevista un mensaje subliminal: "Hay muchos artistas que ya no necesitan presentarse a los premios, por muy importantes que sean éstos". Se dejaba entrever la aspiración al reemplazo generacional; pero contemplado aquel certamen inaugural con una cierta distancia, puede palpase una compleja tensión entre la voluntad renovadora y la necesidad de afianzar el Premio a través de la imagen de un artista consagrado. La concesión del Premio Nacional de Grabado a Bonifacio Alfonso respondía, en cierto modo, a un momento de adaptación. De forma deliberada hemos señalado que el Premio fue concedido a un artista y no exactamente a la obra presentada por éste –a pesar de que el punto noveno de las bases indicaba que el jurado otorgaría el máximo galardón a una obra seleccionada entre la totalidad de las recibidas–. Tal paradoja queda plasmada en una cita reseñada en la prensa: "El jurado escogió la obra de Alfonso 'por su condición de artista de sólida y reconocida trayectoria en el campo del grabado'". Evidentemente la convocatoria adolecía de un defecto que exigía ser neutralizado, como de hecho lo fue con motivo de la siguiente edición: la inclinación a otorgar el premio a un artista en reconocimiento a su carrera profesional. Como es lógico, esa tendencia suponía una peligrosa negación del principio de igualdad de oportunidades, ya que por muy buena que fuera la obra presentada por un joven artista carente de trayectoria, sus posibilidades de premio resultaban escasas.

Lo expuesto no significa, ni mucho menos, que Bonifacio Alfonso no fuera acreedor a las máximas distinciones por sus considerables aportaciones al arte gráfico español contemporáneo. Formado con el grabador Antonio Lorenzo, y profundo admirador de la obra de Wifredo Lam, Arshile Gorky, Roberto Matta, Pollock o De Kooning, desempeñó un importante papel en la renovación formal impulsada por el grupo de Cuenca a través de la defensa de los principios del informalismo abstracto. En París trabajó en el taller de Peter Bransen y con el editor Yves Rivière. Claro que Bonifacio es un hombre clave del arte español de los setenta. Nadie lo cuestiona. Pero no se trata de eso. Lo fundamental es que el Premio, atendiendo a la letra de las bases, estaba obligado a centrar su atención en obras específicas, y no a buscar el referente en el nombre de los artistas.

El problema es que el componente estrictamente competitivo del certamen tendía a confundirse con una "muestra antológica del grabado español actual". Cuando en la convocatoria de 1994 se introdujeron las distinciones a un artista novel y a un artista de reconocida dedicación al grabado, el camino hacia un Premio libre de compromisos históricos quedaba más despejado. Eso no quiere decir, sin embargo, que se estuviera completamente preparado para atreverse con la ruptura.

En el año 94 la máxima distinción fue otorgada a una estampa del pintor malagueño Enrique Brinkmann. Aunque dotada de una indiscutible calidad creativa, la obra de Brinkmann evidencia por encima de todo un extraordinario dominio técnico. En su actividad gráfica el fiel de la balanza se inclina hacia el oficio. Es un grabador exigente, que no duda en afirmar: "Te cansa más físicamente hacer un grabado que pintar. El grabado es agacharte, mojar el papel, secar el papel, etc., actividades que exigen un gran esfuerzo físico". También Brinkmann, como Bonifacio, es un pintor con varias décadas de trayectoria a sus espaldas. Un creador influido por la literatura de Thomas Bernhard o Samuel Beckett, inspirado en la abstracción de Appel y formado en la línea estética de los grupos Cobra y Fluxus. Artista que convierte el punto en metáfora visual de la simplificación y síntesis del objeto.

Resulta curioso que cuando se preguntó a Enrique Brinkmann sobre la concesión del Premio respondiera: "Es un reconocimiento a mi trabajo". Esta afirmación permite suponer que en el ambiente artístico el Premio seguía entendiéndose como el reconocimiento público a una trayectoria. También muy significativa fue otra de sus declaraciones a la prensa: "A este certamen nacional de grabado se acude porque te invitan". En parecidos términos se expresaría el artista galardonado en la misma edición por la

obra estampada en un sólo color, Francisco Peinado: "Digamos que es la primera vez que he sido invitado a participar en un concurso". Tales manifestaciones podrían conducir a suponer erróneamente que al margen de las obras enviadas por libre, una serie de artistas recibían invitación expresa para intervenir en el certamen y, además, eran ellos quienes obtenían los galardones. Nada más lejos de la realidad. Lo cierto es que se procuraba mantener informados a los artistas enviándoles directamente las bases, pero en el fondo la circunstancia misma de que se remitiera esta documentación implicaba el deseo de los organizadores de contar con la presencia de grabadores consagrados. La imagen del primer premio se encontraba todavía sujeta a una evidente relación de dependencia a nombres de prestigio. Y ello aparte de haber sido instituido otro galardón destinado a premiar la carrera profesional de un artista de reconocida dedicación al grabado, galardón que en 1994 recayó en Gabriel Ramos Uranga. Este autor vasco había instalado su primer taller de grabado en Arminza en 1972, y tres años más tarde fundaría el taller litográfico Marrazarri. Un genuino artista gráfico, extraordinario dibujante y creador de un lenguaje basado en el recurso a un grafismo de notable refinamiento formal, próximo a la estética de la gestualidad.

A pesar del distanciamiento que separaba, por un lado, las intenciones manifiestas de incorporar nuevos nombres y, por otro, la distribución real de las distinciones entre la importante nómina de artistas consagrados, resulta evidente el hecho de que en apenas dos años el Premio Nacional de Grabado había logrado una rápida consolidación y una cierta reputación. Pese a todas las contradicciones que se quiera señalar, tal reputación venía avalada por la calidad de los grabadores premiados, casi todos ellos artistas con una sólida trayectoria: Bonifacio Alfonso, Enrique Brinkmann, Óscar Manesi, Julio Zachrisson, Monir, Gabriel Ramos Uranga, Francisco Peinado... Magníficos técnicos, pero también reputados creadores de imágenes. No obstante, estaba por ver si tras alcanzar su confirmación definitiva en el panorama artístico nacional, el Premio era capaz de dar el salto hacia la innovación.

Los dos reconocimientos fundamentales de la edición de 1995 marcaron como nunca antes había sucedido la distancia entre la obra premiada, es decir, el genuino Premio Nacional de Grabado, y el reconocimiento a los méritos de una trayectoria vital y profesional dedicada al arte gráfico. La última de estas dos distinciones fue otorgada a uno de los grandes de la historia del grabado contemporáneo, Antoni Clavé; el Premio fue a parar a un libro caja realizado por un artista de la nueva generación, Miguel Ángel Blanco. Ahora se estaba muy cerca de una actitud modélica. La vinculación al nombre de Clavé elevaba el prestigio de la iniciativa, el premio a la obra de Blanco implicaba un golpe de timón y la entrada de una corriente de aire fresco. Tan fresco que la peculiaridad de la obra premiada, concebida por el artista como un objeto único en tres dimensiones, complicaría de manera considerable la edición de cien ejemplares prescrita en las bases. En cualquier caso la de Blanco sí era una obra innovadora, elegida por sus cualidades intrínsecas. Las creaciones de este joven artista responden a su relación mágica y poética con el bosque, del que obtiene los materiales necesarios para la ejecución de sus cajas. Todas ellas han sido concebidas como elementos indivisibles de una peculiar serie interminable: la biblioteca del bosque. En fin, la siguiente declaración de los organizadores a un medio de comunicación no dejaba lugar a la duda: "Al premiar la obra de Miguel Ángel Blanco se ha roto un poco con el clasicismo y academicismo del que se nos llegó a tachar en las dos ediciones anteriores".

En cuanto al otro galardón, mucho se podría decir de Clavé. Pintor y grabador, pero también escultor, escenógrafo y figurinista. Durante su exilio en París conoció a Picasso, cuya influencia sería decisiva en el radical abandono de la figuración. Como artista gráfico ha practicado la litografía, aguafuerte, gofrado y técnicas aditivas, en particular el carborundo a la manera de Henri Goetz. Maestro indiscutible, sus obras se conservan en los museos de arte contemporáneo más importantes del mundo.

El máximo reconocimiento de la siguiente convocatoria, la de 1996, fue concedido a una estampa de Santiago Serrano obtenida con aguafuente al aceite de oliva y punteador eléctrico. La apuesta por la innovación técnica se manifestaba ya entonces inexorable. También el discurso de los artistas premiados evidenciaba un cambio. "El arte gráfico –afirma Serrano– no deja de ser un mundo de investigación y que puede entrar dentro del propio proceso de creación de cualquier artista". Investigar, innovar... se consolidan como conceptos claves. Incluso uno de los premios secundarios, el otorgado a una obra estampada en un solo color, que en sí mismo llevaba implícita una imposición anacrónica, recaerá en un enérgico aguafuente de Joan Cruspinera, hasta aquí nada nuevo, pero dicha obra ofrece la singularidad de haber sido estampada en relieve, es decir, subvirtiendo la ortodoxia de impresión que requiere una técnica de grabado en hueco tan tradicional como el aguafuente.

Tanto Serrano como Cruspinera pertenecen a una generación intermedia, cuyas trayectorias artísticas se encuentran suficientemente consolidadas. Serrano recibió una beca para estudiar en París a fines de los sesenta y durante la década siguiente estableció vínculos con la denominada Nueva Abstracción. Por lo que respecta a Cruspinera ha residido en París, Londres, Nueva York y Berlín donde conoció las nuevas propuestas estéticas, hasta desembocar en un lenguaje de rayas vigorosas que en ocasiones se acerca al expresionismo abstracto.

El contexto del Premio Nacional de Grabado resultaba más versátil en cada convocatoria. Con ocasión de la de 1994 se había editado la *Bibliografía del arte gráfico*, y dos años más tarde, en la de 1996, aparece el *Diccionario del dibujo y la estampa*, además de celebrarse una magnífica exposición acompañada de un extraordinario facsímil sobre los *Disparates* de Goya.

Como ya se dijo, la edición del año 1997 supondrá un considerable paso adelante, o si se prefiere, la definitiva consolidación de una tendencia. Los nuevos galardones creados en sustitución de los hasta entonces concedidos a una obra estampada en un solo color y a un artista novel –este último, aparte de haber producido en las tres convocatorias en que se asignó resultados modestos, carecía de sentido después de la puesta en marcha del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores– daban opción abiertamente a la incursión de las nuevas tecnologías. Una de las presentaciones oficiales redactadas para el catálogo de la exposición lo reconocía explícitamente con estas sugerentes palabras: "Existe la voluntad decidida de convocantes y patrocinadores de promover y alentar todas aquellas actividades e investigaciones que están abriendo para el arte del grabado nuevos y revolucionarios horizontes. Estímulos que servirán de apoyo a quienes, tanto artistas individuales como instituciones, con su labor creativa abran perspectivas inéditas al arte del grabado, sobre todo desde el punto de vista de las nuevas tecnologías". Las inequívocas aspiraciones al "arte tecnológico" encontraron como medio ideal para concretarse un nuevo galardón, éste de carácter internacional, a un artista o institución por las innovaciones aportadas al arte gráfico, concedido en 1997 a Zush. Becado por la J. W. Fullbright de Boston, Zush ha impartido clases de arte por ordenador en varias universidades. Elabora sus estampas a partir de imágenes captadas mediante escáner, transformadas con la aplicación Photoshop, impresas en película y posteriormente trasladadas al hierro en fotocomposición.

Paradójicamente, la mayor innovación –y por ello la más polémica– en 1997 no correspondió a la producción gráfica de Zush, sino a la serie *Inflexiones* de Jesús Pastor, merecedora de otro de los nuevos premios: el de la actividad como grabador desarrollada durante el año anterior. Profesor de universidad, la preocupación de Pastor por la captación del movimiento se traduce desde comienzos de los ochenta en el empleo sistemático de la electrografía. Sus investigaciones teóricas sobre los procedimientos electrográficos le han llevado a una convergencia de intereses con José Ramón Alcalá, director del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca. *Inflexiones*, un conjunto de obras en soporte de mármol y aluminio susceptibles de ser multiplicadas por procedimientos gráficos, implican el cuestionamiento de

muchos de los conceptos tradicionales del grabado, entre ellos los correspondientes a estampa y matriz. De hecho, y éste es quizás uno de los aspectos más controvertidos de la cuestión, el aluminio y el mármol, soportes rígidos, no cumplen la función de matrices sino de estampas. La elaboración teórica desarrollada por Pastor conduce sin remedio a múltiples interrogantes: "Saber donde está el invisible hueco entre posibles pares de oposiciones y simetrías; como: matriz y estampa, serie y original, autoría y autoría delegada, metal como matriz y papel como estampa, imagen y proceso, gesto y proyecto, técnica y tecnología, inmediatez de resultado y desplazamiento en el tiempo del mismo... Una puerta se abre y se cierra en función de su gozne. Pienso que la reflexión clave sigue siendo la pregunta sobre las condiciones de posibilidad del grabado". Resulta curioso subrayar que las mayores dudas y los más incisivos ataques a las propuestas de Jesús Pastor no proceden de los críticos o los historiadores del arte, sino de un contumaz sector de la comunidad artística: el de los grabadores genuinos. Debido, en parte, a una injustificada creencia en la amenaza de las nuevas tecnologías, son ellos quienes se afanan por establecer permanentemente los límites del concepto de grabado, lo que no deja de ser un esfuerzo vano en una época caracterizada por una constante transgresión y disolución de los límites convencionales de las manifestaciones artísticas.

Ante el sesgo que tomó el reparto de galardones con Zush y Pastor, la concesión del primer premio de la edición de 1997 fue más comedida. Se otorgó a una estampa técnicamente impecable del veterano Monirul Islam, Monir. Uno de los grabadores con mayor experiencia en el panorama español de los últimos treinta años, técnico del taller de grabado del Grupo 15, vinculado en Cuenca a Fernando Zóbel, Bonifacio Alfonso y Antonio Lorenzo, receptor de numerosos reconocimientos dentro y fuera de nuestras fronteras. Un artista que hace de la percepción subjetiva del color el elemento cenital de su proceso creativo.

De forma paralela al desarrollo del Premio y como complemento a su espíritu innovador, durante el año 97 se celebraron una exposición dedicada a la estampa digital y unas jornadas técnicas sobre arte gráfico. La situación descrita era, en amplia medida, consecuencia del decidido apoyo prestado en los últimos años por la Calcografía Nacional a los procedimientos digitales de generación de imágenes múltiples. Es decir, la progresiva tendencia a la innovación experimentada en el Premio formaba parte de un cambio de mayor alcance producido en el seno de la institución convocante.

El año 1998 supuso, sin embargo, un curioso retorno a la historia, la búsqueda del referente mítico con que moderar el impulso renovador de la convocatoria precedente. Ese es el motivo de la concesión del premio a la labor realizada durante el año anterior a uno de los grandes artistas del siglo, Eduardo Chillida, por sus ilustraciones para el libro *La escritura o la vida* de Semprún y la serie *Guggenheim*. Gran Premio de escultura de la Bienal de Venecia, Medalla de oro de las Bellas Artes en España, Premio Europa de Artes Plásticas, Gran Premio de las Artes del gobierno francés, Premio Príncipe de Asturias, miembro de honor de la Real Academia de San Fernando... La producción gráfica de Chillida, como la escultórica, de enorme rigor conceptual y sobriedad de ejecución, pertenece a la historia universal del arte contemporáneo.

El Premio Nacional de esta sexta edición de 1998 se concedió a una obra del argentino Óscar Manesi, un fotograbado al aguafuerte y aguatinta. Integrante del Grupo 15, cuyas actividades resultaron fundamentales para la consolidación del arte de la estampa en España, admirador de Duchamp y Beuys, siempre atraído por el minimal, la geometría y la síntesis, fundador de un activo taller y una editorial de arte gráfico, Óscar Manesi confiesa que "premiar el virtuosismo técnico es lo peor para el grabado". Se siente cómodo expresándose a través del blanco y negro, y aunque podría ser considerado como uno de los grabadores de más oficio en el país, afirma con absoluto convencimiento: "Es muy importante no quedarse sólo en la preocupación por la técnica. La idea es lo fundamental en el arte".

A pesar del indiscutible planteamiento expuesto por Manesi, lo cierto es que muchas de las obras seleccionadas en el Premio Nacional de Grabado –no sólo en la edición del 98 sino también en todas las anteriores– ofrecían un adecuado nivel técnico pero podría acusárselas de que "algunas resoluciones tienen todavía demasiado cerca la lectura de sus referentes o se encuentran lastradas con un cierto amaneramiento academicista", como acertadamente señalaba un medio de prensa.

En contraposición a esa realidad, en la convocatoria de 1998 fue asignado el premio por las innovaciones aportadas al arte gráfico al artista Manuel Franquelo. Consultor de proyectos relacionados con las nuevas tecnologías y su aplicación en la creación artística, Franquelo manifiesta en su obra una especial obsesión por el fenómeno de redefinición de la apariencia de la materia. Sus productos gráficos están realizados mediante transferencia de pigmentos a partir de fotolitos tramados que se generan directamente del ordenador o bien a partir de la información transmitida por el ordenador a una impresora de chorro de tinta. Franquelo ideó la exposición dedicada a estampa digital y participó en las jornadas sobre las posibilidades, usos y límites de las creaciones digitales, actividades integradas en el marco del Premio.

Y así hasta llegar a la edición de 1999, la penúltima del siglo y, quizás por ello, la más arriesgada en sus resultados y la de mayor vocación de futuro. Los patrocinadores dejaron constancia por escrito en el catálogo de la muestra de la estimulante prueba de valentía de los miembros del jurado y de su actitud ante el riesgo al premiar las obras de jóvenes artistas volcados en la búsqueda de nuevas vías de expresión. "He aquí una prueba más –sentenciaba el citado texto– del carácter vivo del Premio Nacional de Grabado, que no se contenta con ir a lo seguro, a lo tradicional, a lo ya consagrado, para obtener él mismo una posición garantizada dentro del panorama cultural español, sino que también sabe optar, cuando la realidad así lo exige, por tendencias que van más allá de lo que se suele admitir como estéticamente válido".

Conforme a la anterior declaración de intenciones, la totalidad de los premios de la edición de 1999 fueron otorgados a artistas o instituciones emergentes. El Museo Internacional de Electrografía, creado en 1990 y dotado de un taller de tecnologías digitales de la imagen así como de un laboratorio multimedia donde se ejecutan proyectos de investigación, recibió el reconocimiento por las innovaciones aportadas al arte gráfico. Arteleku, un centro fundado en 1987, generador e impulsor de propuestas interdisciplinares, abierto a artistas interesados en las nuevas alternativas de creación contemporánea, fue distinguido por su labor en favor del arte gráfico. La joven escultora y grabadora Blanca Muñoz se llevó el Premio Nacional, y el no menos joven pintor José Manuel Ballester, el premio a un artista por su actividad como grabador desarrollada durante el año precedente.

La obra galardonada de Blanca Muñoz, un aguatinta con una composición de diecinueve varillas de acero, plantea una interesante reflexión sobre la definitiva disolución de los límites del grabado convencional. Una estampa susceptible de ser multiplicada por medios usuales pero dotada de una indiscutible concepción tridimensional, coherente con la preocupación de una escultora por el volumen y el espacio. En su corta pero ya firme trayectoria artística, Blanca Muñoz ha obtenido el máximo galardón en varios premios de grabado, así como becas de formación en Italia y México, entre ellas la concedida por el gobierno italiano para trabajar en la Calcografía Nazionale de Roma. Su estancia en estos países, así como en Alemania, le ha permitido un conocimiento directo de otras realidades, conocimiento que influye, sin duda, en la contemporaneidad de sus propuestas estéticas.

José Manuel Ballester es un evocador de atmósferas poéticas y ensoñaciones intimistas. Un artista de gran calidad técnica, depurado lenguaje pictórico y excelente dibujante; un creador que se desenvuelve bien en los semitonos de la litografía a lápiz y en los contrastes lumínicos de la manera negra. Ballester elabora contenidos figurativos, pero sin pretender, aunque así lo parezca a primera vista, un máximo de

verosimilitud en la representación de los espacios. Como sucede con el realismo de Franquelo, el de Ballester subraya el enigma de lo cotidiano y, en cierto sentido, confiere a la figuración el rigor sintético de las estéticas minimalistas.

Los galardones otorgados en la octava edición del Premio Nacional de Grabado, la correspondiente al año 2000, constituyeron una prueba inequívoca de la búsqueda de equilibrio entre la creación y el oficio. En dicho contexto cabe situar la obra premiada de Juan M. Moro, artista preocupado por la práctica de soluciones complementarias a los lenguajes gráficos convencionales así como por la especulación conceptual en el dominio de la teoría estética. La confirmación de que el factor técnico ocupa un lugar nada desdeñable en el proceso creativo de la imagen impresa resulta evidente en los proyectos de Joan Cruspínera, galardonado por su actividad durante el año 1999. Las suyas son estampas de gran formato, obtenidas a partir de matrices de conglomerado DM cortadas en hueco, estampadas en relieve y entintadas generalmente en negro para forzar el contraste expresivo con el blanco del papel. Permaprint de Londres representa un sutil ejemplo del equilibrio entre la nueva tecnología de la imagen y los procedimientos históricos de grabado y estampación. Premiado por las innovaciones aportadas al arte gráfico en el año 2000, este taller británico ha sabido conjugar las técnicas digitales, puestas al servicio de artistas de reconocido prestigio internacional, con sistemas mecánicos y químicos de impresión. Su presencia en el panorama de la stampa digital europea durante los últimos años es constatable. Como también lo es en otro dominio, en el de la divulgación y conservación museográficas, la actividad del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, razón que justifica el reconocimiento de su labor en favor del arte gráfico. Además de su notable colección de estampas, el Museo desarrolla un programa expositivo dinámico y coherente, acompañado de interesantes actuaciones complementarias como la celebración de premios, la organización de cursos y conferencias, la concesión de becas para la ampliación de estudios, la enseñanza de disciplinas con un elevado nivel de especialización o la edición de obra gráfica de artistas actuales.

Una stampa firmada por la artista Ana Soler recibió el Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico 2001. En conjunto la obra premiada combina el grabado calcográfico con los sistemas electrónicos; la estampación de una matriz material en hueco, en relieve y en seco con la impresión de una imagen digital en plóter; las formas entintadas y las perforaciones aleatorias realizadas con una aguja; lo múltiple y lo único. Al margen de cuestiones técnicas lo destacable en la stampa de Ana Soler es su interés como imagen o, si se prefiere, su potencialidad estética y su modernidad desde planteamientos visuales.

José María Sicilia obtuvo el premio en reconocimiento a su actividad en arte gráfico durante el año 2000. La serie *Orificios* está conformada por un grupo de estampas de una sutileza extraordinaria. Levísimas aguadas litográficas estampadas en combinación con puntillas de tela de notable fragilidad sobre papel japonés de escaso gramaje; es el dominio de la transparencia, un placer estético exquisito.

Pocos encuentros en relación con la stampa superan en prestigio e historia a la Bienal de Ljubljana. Los espacios expositivos y las obras seleccionadas por los comisarios de la vigésimocuarta edición de la Bienal ofrecieron una cabal idea sobre el panorama actual de la stampa más allá de nuestras fronteras. Las nuevas modalidades de procesos y productos gráficos expuestos en la Bienal cuestionan el carácter individual del artista, la noción de autoría, la firma y numeración de las ediciones, los canales convencionales de distribución y comercialización de estampas, la crisis de la ortodoxia técnica... La Bienal de Ljubljana fue galardonada en el año 2001 con el premio por las innovaciones aportadas al arte gráfico.

El conocimiento de los recursos técnicos permite incrementar cualitativamente la capacidad de obtención de imágenes. Por ello la labor de difusión del arte gráfico suele prestar una atención preferente a la enseñanza de los procedimientos. En este sentido los talleres gráficos de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca cuentan con varias décadas de experiencia. La Fundación –premiada por la labor realizada en favor del arte gráfico en 2001– no se siente ajena a la potencialidad creativa de los nuevos recursos tecnológicos, ni tampoco a una de las constantes del arte contemporáneo: la disolución de los límites entre los géneros artísticos.

En la décima edición correspondiente al año 2002, el Premio a una institución de ámbito nacional por su labor en favor del arte gráfico fue concedido a la galería Estiarte de Madrid. Treinta años de existencia. Precisamente en el 2002 Estiarte cumplió su trigésimo aniversario. Treinta años realizando una seria y responsable labor no sólo a nivel expositivo, sino también canalizada a través de ediciones de alta calidad. Estiarte ha abierto las puertas al conocimiento de los maestros del arte gráfico internacional y simultáneamente ha venido apoyando a los creadores españoles.

El Premio internacional por las innovaciones en arte gráfico se otorgó en 2002 al museum in progress de Viena. El museo, que comenzó su actividad en 1990, lidera un proyecto museográfico arriesgado y muy innovador, consistente en la ruptura del limitado y cerrado espacio del museo convencional para proyectar sus propuestas estéticas en otro territorio, el escenario urbano, el campo de la publicidad, es decir, las vallas publicitarias, pero también los medios de comunicación impresos e internet. El museum in progress ha percibido con nitidez una de las mayores potencialidades de la estampa, su multiplicidad, que la hace accesible a una amplísimo número de consumidores de imágenes. Pero a la dimensión conceptual de su planteamiento se une además una propuesta técnica innovadora, ya que las imágenes creadas por algunos de los más relevantes artistas actuales con los que colabora el museo, son realizadas a partir de la aplicación de nuevos recursos tecnológicos, en particular, digitales.

La estampa titulada *Figura* del artista Unay San Martín recibió el Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico 2002. Unay es un técnico extraordinario en su excelente dominio del procedimiento del heliograbado, proceso rescatado por la comunidad artística debido a su capacidad para generar múltiples medios tonos en la escala de grises. La imagen premiada resulta evocadora y sugerente. Remite a un espacio inquietante, a la sublime soledad del romanticismo decimonónico. Es una obra con reminiscencias del pictorialismo fotográfico. Existe en ella un notable equilibrio y coherencia entre la evocación fotográfica y la técnica del heliograbado.

Finalmente el Premio Nacional por su actividad en arte gráfico se otorgó en 2002 a Antoni Tàpies. Fue el reconocimiento a uno de los más grandes creadores del arte gráfico de todos los tiempos. Su ingente producción, no solo desde un punto de vista cuantitativo sino también cualitativo ha dado frutos excelentes en todos los procedimientos de grabado calcográfico: aguafuerte, aguatinta, barniz blanco, así como en las técnicas aditivas –carborundo–, collagraph, grabado en madera, tratamiento de papeles... La práctica de la pintura y del arte gráfico son indisolubles en Tàpies, poniendo de manifiesto que la creación carece de límites procesales.

Por lo que respecta al Premio Nacional de Grabado el camino hacia el futuro está abierto. Sus últimas ediciones han dado pasos firmes en esa dirección, reclamando un lugar de privilegio en la historia del arte gráfico del siglo XXI. Son buenos tiempos para la creación e ilimitados para las posibilidades de la técnica.