

**GRÁFICA ARTÍSTICA Y NUEVOS MEDIOS. MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN *PRESIÓN FESTIVAL DE GRÁFICA CONTEMPORÁNEA***

**PRINTMAKING AND NEW MEDIA. MEANS OF PRODUCTION AND CIRCULATION AT *PRESIÓN FESTIVAL DE GRÁFICA CONTEMPORÁNEA***

**Alicia Karina Valente**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 6 de julio de 2018

**Resumen:**

*Este trabajo estudia la incorporación de nuevos medios y tecnologías digitales en Presión, un festival de gráfica artística gestionado por artistas desde la ciudad de La Plata, Argentina. Se analizan tres convocatorias abiertas realizadas en torno a prácticas de postproducción que cuestionan tanto los roles productor-espectador como la noción de autoría individual. Impulsando prácticas colaborativas horizontales y en red, estos casos de estudio amplían los modos de producción y circulación de la gráfica artística.*

**Palabras clave:** *gráfica artística, nuevos medios, producción, circulación, Festival Presión.*

**Abstract:**

*This paper researches the incorporation of new media and digital technologies within Presión, a printmaking festival promoted by artists within the city of La Plata, Argentina. The analysis focuses on three open calls that were centered on post-production practices, which have challenged traditional producer-spectator roles, and the notion of individual authorship. By promoting collaborative and horizontal networked practices, the selected case studies amplify the circuits of production and circulation of printmaking.*

**Keywords:** *printmaking, new media, production, circulation, Presión Festival.*

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

La escena artística contemporánea, en tanto conjunto de acciones, prácticas y producciones artísticas y discursivas situadas en un espacio y tiempo concretos, incorpora nuevas estrategias que amplían los circuitos tradicionales de circulación, crítica y venta de las producciones. Este proceso es parte de una confluencia e hibridación de los lenguajes artísticos, la incorporación de nuevos medios y una reformulación de los roles de los agentes involucrados. El fortalecimiento de *circuitos experimentales* creados por los artistas “[...] algunos en vías de consagración (barrios, galerías emergentes, entre otros) y otros [...] resultado de las nuevas tecnologías como Internet”<sup>1</sup>, produce una descentralización del campo del arte cuestionando su homogeneidad (Alonso, 2003). Promovidos mayormente por artistas jóvenes emergentes, los cuales no suelen tener acceso a espacios de exhibición tradicionales, apuntan a propuestas más experimentales, prácticas en red, horizontales y colaborativas. A su vez, en el campo de la gráfica artística esto tiene implicancias particulares, producto de su carácter particular e histórico en tanto original múltiple y la redefinición de sus prácticas con la incorporación de las tecnologías digitales.

En ese marco, en este trabajo realizamos un acercamiento a *Presión Festival de Gráfica Contemporánea*, un proyecto independiente promovido por artistas jóvenes e impulsado desde la ciudad de La Plata, Argentina. Por un lado, el surgimiento de *Presión* da cuenta de una escena de la gráfica artística en expansión, en diálogo con antecedentes locales<sup>2</sup>, caracterizada por la multiplicidad y diversidad de propuestas. A su vez, mediante la utilización de plataformas web persiguen una proyección global, que tomó forma tanto en la participación creciente de artistas de otras nacionalidades como en la creación de festivales derivados como *Presión MX 43 motivos*<sup>3</sup> y *Presión Aguascalientes* en México y *Presión Cali* en Colombia. Por lo cual este trabajo supone el abordaje de algunas formas de incidencia de las nuevas tecnologías en la configuración de las escenas del arte contemporáneo, así como en el desarrollo de otros circuitos de producción y circulación de la obra gráfica. Para realizar este análisis nos centraremos en las convocatorias de imágenes desarrolladas en tres ediciones de *Presión* correspondientes a los años 2014, 2015 y 2017.

## 2. Gráfica artística como campo expandido

<sup>1</sup> HAYMANN, Dalia, *Introducción al mercado del arte*, Chile, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, 2005. En <<http://www.gestioncultural.org/boletin/2005/bgc12-mercadodelarte.htm>> (Fecha de consulta: 15/10/2017)

<sup>2</sup> Entre esos antecedentes, en la ciudad de La Plata podemos destacar las múltiples experiencias de Edgardo Antonio Vigo desde la gráfica artística como el museo de la xilografía, las revistas ensambladas y su activa participación del circuito del arte correo en los años '60 y '70. A nivel nacional el panorama abarca desde experimentaciones técnicas y el despliegue en el espacio urbano de la gráfica política con Juan Carlos Romero y Graciela Sacco; proyectos colectivos interesados en ampliar el público de la obra gráfica como el colectivo Arte Gráfico-Buenos Aires y el grupo Grabas; las indagaciones entre lo conceptual y lo material de Liliana Porter y Luis Camintzer; entre muchos otros. Para más información ver: DOLINKO, Silvia, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

<sup>3</sup> En homenaje a los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en 2014.

El grabado, en tanto proceso de creación de imágenes múltiples, ha estado históricamente determinado por los avances técnicos, mediante una asimilación y reformulación permanente. Muchas de las alteraciones fueron producto de una experimentación constante, con la introducción de procedimientos técnicos propios de la industria gráfica (como el caso de los procedimientos fotomecánicos), que produjeron una reapropiación de medios tecnológicos, pero ajenos a sus lógicas de uso comercial, para establecer una nueva poética con ellos. Como señala Lila Insúa Lintridis “[...] el grabado ha mantenido una estrecha relación con tecnologías industriales: a medida que estas comenzaban a quedar obsoletas el grabado las adoptaba para utilizarlas como herramientas de comunicación y expresión”<sup>4</sup>.

Con la mecanización de los sistemas de impresión y el afianzamiento de las técnicas fotomecánicas se produjeron cambios importantes en los modos de hacer de la disciplina que introdujeron rasgos diferenciados de imagen, mediante la adecuación a los nuevos requerimientos de la mirada (Blas Benito, 2004). En Argentina los cuestionamientos a una tradición ilustrativa y figurativa en los años `50; así como el recurso a la serialidad, fragmentación, apropiación e intertextualidad como operatorias conceptuales y estéticas a partir de los años `60, diversificaron el repertorio poético así como ampliaron el campo de acción del grabado, las formas de circulación y los criterios de validación (Davis, 2006; Dolinko, 2012).

La incorporación de procedimientos relacionados con nuevas tecnologías digitales produjo nuevos desplazamientos de los límites de la disciplina, impulsando cambios tanto en la dimensión técnica como en la estética. Los nuevos modos de operar se emparentan con las prácticas del arte contemporáneo. Por un lado en los procesos de postproducción y apropiación, donde los artistas en lugar de crear formas ex profeso “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles”<sup>5</sup>, operaciones discursivas utilizadas para la construcción de sentido a través de la imagen artística impresa. A su vez, dichos modos instalan el cuestionamiento a las nociones de originalidad y autoría (que en la gráfica artística comienza con la impugnación de la edición y la firma de la estampa). Por otro lado, en los desbordamientos y la porosidad de los límites disciplinares así como la habilitación de otros circuitos de producción y circulación de la obra múltiple.

Como señala Javier Blas Benito, la incorporación de los sistemas digitales no debe considerarse “[...] en un nivel evolutivo superior dentro de una concepción secuencial y lineal en la historia de las técnicas gráficas”<sup>6</sup>. Por el contrario, no solo ocurre una continuidad de los procedimientos mecánicos, sino que se produce una imbricación entre nuevos procedimientos y técnicas tradicionales. La incorporación de los nuevos medios, destaca Claudia Gianetti, “[...] ejerce gran influencia, principalmente a partir de los años sesenta, en el paulatino abandono de las pretensiones academicistas y ortodoxas de mantener las limitaciones tanto del arte respecto a las técnicas

<sup>4</sup> INSÚA LINTRIDIS, Lila, *La estampa digital. El grabado generado por ordenador*, Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 11. En <<http://eprints.ucm.es/13729/1/T26805.pdf>> (Fecha de consulta: 03/10/2016)

<sup>5</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p.7.

<sup>6</sup> BLAS BENITO, Javier, “La nueva era de la imagen múltiple”, *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Número 10, año 5, julio-diciembre 2004, p. 143.

tradicionales y a los ámbitos precisos, como de la estética respecto a los fundamentos ontológicos”<sup>7</sup>.

Ese proceso de ampliación del campo disciplinar centró su universo de análisis en la producción de impresos, más allá de la forma en que fuera generada la matriz. Esto dio lugar a impresos surgidos de matrices no manuales, como las producidas con *router* de corte, *computer to plate*, y otras, para finalmente incorporar los impresos digitales cuya matriz desaparece como objeto físico tangible. Las modificaciones sobre la materialidad y las formas de la matricería, pusieron también en jaque el concepto mismo de estampa. Según Blas Benito

Ya no resulta universalmente válida la definición de estampa como un soporte físico flexible al que se transfiere por contacto o presión la imagen contenida en una matriz material intervenida previamente mediante alguno de los procedimientos del arte gráfico. Entre otras razones porque, como se ha señalado, la matriz, aunque mantiene su presencia conceptual, no existe como objeto<sup>8</sup>.

Para el artista, señala el autor, constituye una liberación de la dependencia del aprendizaje técnico, ineludible para la creación de una matriz, centrandose ahora su trabajo en el proceso de construcción de imágenes. A nivel estético, una particularidad importante es la fácil convivencia de registros, desde lo gestual y lo manual hasta el registro de imagen fotográfica, y la posibilidad de la exploración de una amplia gama de hibridaciones posibles. Otro aspecto que puede observarse es que recursos que son utilizados para la realización de matrices (como el tramado de la imagen fotográfica), son apropiados mediante el proceso de trabajo digital y resignificados de forma poética.

La incorporación de las tecnologías digitales a la gráfica artística permite obtener infinitas impresiones manteniendo la calidad de la imagen, por lo cual se cuestiona el sentido de la edición y la numeración del tiraje. Al respecto, señala Blas Benito: “La tecnología digital hace posible derrumbar definitivamente el mito de la unidad como condición del objeto artístico y del aura del artista implícita en la firma. De esa manera, el producto visual resultante queda despojado de cualquier valoración externa a la propia imagen” a la vez que “[...] la defensa de la anulación de la justificación de la tirada y de la firma lleva consigo una inequívoca aspiración ideológica a la socialización de la obra de arte”<sup>9</sup>.

En esa misma vertiente, puede señalarse la exploración de dispositivos tecnológicos accesibles y de uso cotidiano para la impresión en pequeño formato como fotocopidora, escáner, cámara fotográfica, teléfono celular, impresora, modificando los procesos habituales de utilización de estas tecnologías en busca de desarrollos poéticos (Valente; Garay; Valent, 2014). Se fortalecen así procesos de experimentación e hibridación técnica y disciplinar, así como se incrementa el número de proyectos que hacen uso de estas tecnologías para producir imágenes múltiples. Para Jesús Martín Barbero (2010) emerge un nuevo parámetro de evaluación de la técnica el cual se relaciona con su capacidad comunicativa y no con su operatividad y rentabilidad. A su vez, producto de estas

<sup>7</sup> GIANETTI, Claudia, *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, ACC L'Angelot, 2002, p.7.

<sup>8</sup> BLAS BENITO, Javier, “La nueva era de la imagen múltiple”, *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Número 10, año 5, julio-diciembre 2004, p. 143.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 144.

modificaciones en los modos de hacer, se modifican también los modos de circulación y consumo.

### 3. Postproducción, nuevos medios y prácticas colaborativas

En la convergencia entre prácticas artísticas contemporáneas y nuevos medios encontramos, entre otros, el recurso a lo que Nicolas Bourriaud (2009) denomina *postproducción*, un modo particular de hacer que incluye procesos como el montaje, la edición, y la inserción de imágenes o formas ya existentes de manera tal que “[...] atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original”<sup>10</sup>. Para el autor se trata de formas de saber generadas por la aparición de internet, es decir, formas de orientarse en el flujo cultural y establecer a partir de ello nuevos modos de producción caracterizados principalmente por la apropiación, la resignificación y el montaje:

Lo que se puede llamar realidad es un montaje. [...] A partir del mismo material (lo cotidiano), podemos realizar diferentes versiones de la realidad. El arte contemporáneo se muestra así como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. El artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición<sup>11</sup>.

Para Alejandro Piscitelli (2005) las figuras del DJ (y podríamos agregar el VJ) y el programador son las figuras que resumen una estética del *remix*, donde se produce un cambio de paradigma de la creación a la selección y el *insert*. En esta estética del *remix* señala Bourriaud (2009), los artistas no diferencian entre su propio trabajo y el de otros artistas, como tampoco entre el hacer de los artistas y el de los espectadores.

Esta modificación de la praxis artística pone en cuestionamiento las nociones de autoría individual. Si bien no se trata de algo completamente nuevo, cuyos inicios podemos situar en las experiencias de las vanguardias históricas, con Marcel Duchamp y el dadaísmo principalmente, las nuevas tecnologías como internet y la digitalización habilitan usos más extendidos. En ese sentido, Boris Groys (2014) destaca que el fácil acceso a las tecnologías productoras de imagen revierte la relación numérica entre productores y consumidores, lo que pone en evidencia la existencia de una diversidad de modos de hacer y usar socialmente el arte. Al respecto, para Henry Jenkins (2011) la cultura digital recupera un proceso creativo más abierto, al que relaciona con la antigua tradición oral. Para este autor este proceso implica que el contenido de los nuevos medios se reescribe, se relee, se remezcla y circula permanentemente. El rol del artista se ve sustancialmente modificado, al igual que límites entre productor y espectador se vuelven porosos y permeables. De forma tal que, señala Bourriaud (2009), la obra contemporánea ya no es un producto finito, la conclusión de un proceso creativo, sino una apertura, un generador de nuevas actividades. Por su parte, Mario Carlón (2012) señala que en los proyectos propios de la convergencia entre arte y nuevos medios, dominan principalmente los principios de red, horizontalidad y desjerarquización, lo

<sup>10</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p.12.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp.91-92.

que se enmarca en el cambio de paradigma adjudicado a los medios digitales frente a los medios masivos<sup>12</sup>.

En esa línea, se puede entender el nacimiento de la cultura *Copyleft*, surgida en parte con el auge de las nuevas tecnologías e internet, con una casi total liberación de los materiales que permite la digitalización, así como promueven por parte de sus usuarios prácticas de derivación de diversa índole (AA.VV., 2006; Racioppe, 20013). Dando un paso más allá a las reglas del mercado y la propiedad de las obras los artistas del *Copyleft* entienden la práctica artística desde la colaboración y la construcción colectiva:

*Copyleft* en el arte puede suponer la flexibilización de las relaciones productor-receptor, establecer otros canales de distribución y principalmente superar ciertos estereotipos elitistas en torno a la producción del arte contemporáneo. Recuperar así la práctica artística para la cultura, en su dimensión más colectiva, liberando el arte para la comunidad de la que indudablemente surge y en la que necesariamente debería revertir; invirtiendo la tendencia neoliberal hacia la espectacularización, la escasez y la utilización de la cultura para intereses comerciales y políticos<sup>13</sup>.

Asimismo, los nuevos medios como Internet ocupan un lugar relevante en la generación de circuitos experimentales que cuestionan los espacios legitimados de circulación del arte. En algunos casos son parte de un proceso de generación de instituciones en manos de los artistas (Carlón, 2012) donde sus agentes ejercen simultáneamente la producción, la gestión, la edición, la curaduría y la crítica; con una reconfiguración del rol del artista, que excede la producción de obra. Por un lado, como señala María José Herrera (2003), la intervención de los artistas en procesos de gestión, además de cubrir lo que consideran falencias sobre el funcionamiento de las instituciones y/o la dinámica del campo artístico, se debe fundamentalmente a reivindicar un lugar de enunciación: “Las exposiciones de arte, entendidas como espacios de administración de los significados del arte, son poderosos dispositivos para la escritura de la historia, y por esta causa los artistas reivindican y no resignan su participación activa en la producción de las mismas”<sup>14</sup>. Pero también, como destaca Carlón (2012) por su lado, la modificación del mundo del arte de la mano de las tecnologías digitales y los medios interactivos promueven proyectos colaborativos donde se quiebra la distancia entre productores y receptores, “[...] quienes los generaron no se proponen tener un control total de la discursividad [...] crean espacios para que artistas diversos puedan comunicarse, organizarse y exponer públicamente sus obras desafiando de ese modo al ‘mundo del arte’ tradicional”<sup>15</sup>. Así, como menciona Herrera (2003), los artistas ocupándose de procesos de gestión promueven prácticas más experimentales con mayor predisposición a correr riesgos creativos. Para Bianca Racioppe (2013), eso es reflejo también de una concepción de la producción y circulación de lo artístico pensada desde la socialización, la derivación y la transformación.

<sup>12</sup> En el campo de la gráfica artística, un antecedente importante de esta forma de producción signada por la apropiación, resignificación y deriva fue el arte correo, que ya establecía una lógica de intercambios horizontales y en red antes de la existencia de internet.

<sup>13</sup> AA.VV., *Copyleft manual de uso*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006, pp.79-80.

<sup>14</sup> HERRERA, María José, “Gestión y discurso”, en AA.VV., *TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas*, n° 2, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, s/p.

<sup>15</sup> CARLÓN, Mario, “Entre The File Room y Bola de nieve: usuarios e instituciones colaborativas en la era la convergencia arte/medios”, en CARLÓN, Mario; SCOLARI, Carlos (comps.), *Colabor\_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*, Buenos Aires, La cruzía, 2012, p. 199.

#### 4. *Presión Festival de Gráfica Contemporánea*

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados hasta aquí, nos proponemos ahora analizar las convocatorias abiertas realizadas en tres ediciones de *Presión Festival de Gráfica Contemporánea*, correspondientes a los años 2014, 2015 y 2017.

*Presión* nace en el año 2013 en la ciudad de La Plata, Argentina, con el nombre *1º Encuentro Abierto de Grabado*. Fue impulsado por un grupo de artistas que producían obra gráfica en dicha ciudad, los cuales concibieron el encuentro como un espacio donde grabadores experimentados y en formación pudieran discutir e intercambiar prácticas y experiencias alrededor de la disciplina. En el marco de ese encuentro se realizó una exposición abierta y se conformó un archivo por convocatoria abierta de 129 estampas. Luego el colectivo gestor se modifica y la nueva conformación realiza algunas reflexiones sobre ese primer encuentro que fueron cruciales para las formas que tomará *Presión* en las siguientes ediciones. Por ejemplo, consideraron que el “1º Encuentro seguía conteniendo unos límites muy tradicionales” señala Leticia Barbeito (integrante del colectivo gestor), quien también resalta la importancia de la intervención de Silvia Dolinko (historiadora del arte e investigadora argentina del campo del grabado) que los impulsó a “pensar directamente en la imagen, no tanto la estampa o el grabado disciplinar”<sup>16</sup>. En función de esto, en las siguientes ediciones introdujeron algunas modificaciones significativas y, a partir de 2014, *Presión* se convierte en un Festival que amplía su campo de intervención del *grabado* a la *gráfica contemporánea*. Además, a partir de la edición 2014 dejaron de lado el archivo físico de estampas. Esta decisión tuvo diferentes causas: por un lado debido a las dificultades que implicaba su conservación y almacenamiento (cabe mencionar que *Presión* es un proyecto independiente y autogestionado que no recibe subsidios ni financiamiento de ningún tipo); por otro lado por el interés en generar un medio que permitiera mayor participación de artistas de diferentes lugares del mundo; y finalmente, por la búsqueda de formatos que discutieran el rol pasivo del espectador y promovieran prácticas participativas y autorías colectivas. Al respecto Blas Benito señala “El proceso de creación de una imagen en un entorno digital cuyas vías de distribución son los canales de internet, adquiere una extraordinaria dimensión de infinitud, al posibilitar la transferencia de la pertenencia de la imagen del creador inicial a cualquiera de los potenciales espectadores”<sup>17</sup>.

El festival entonces, se desarrolla a lo largo de dos o tres días al año donde se despliegan diversas actividades alrededor de la gráfica artística como talleres, un espacio de feria con presentación de proyectos y venta sin intermediarios, conversatorios, exhibiciones y otras propuestas puntuales en cada edición (Figura 1). Previamente se realiza una convocatoria abierta de imágenes alrededor de la temática de la edición de ese año, que funciona en paralelo a la edición física del festival con un formato de archivo de libre acceso en Internet. Cabe señalar que *Presión* no cobra la participación, como tampoco realiza selección ni premiación de ningún tipo, todas las imágenes recibidas participan gratuitamente del festival. A continuación, nos centraremos en las formas que tomaron dichas convocatorias en las ediciones 2014, 2015 y 2017 para analizar las implicancias de la incorporación de nuevos medios y tecnologías digitales.

<sup>16</sup> Entrevista a Leticia Barbeito (integrante de *Presión*) realizada por la autora (07/03/2018).

<sup>17</sup> BLAS BENITO, Javier, “La nueva era de la imagen múltiple”, *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Número 10, año 5, julio-diciembre 2004, p. 144.



**Figura 1.** Vista general del festival *Presión* (2016). Foto: Ayelén Lamas. En <https://www.facebook.com/349022015255939/photos/a.349123118579162.1073741827.349022015255939/711558402335630/?type=3&theater> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

En la edición del año 2014, comenta Leticia Barbeito, “nos planteamos una convocatoria vía e-mail, [...] así empezó el archivo de *Presión* a ser digital. Y la verdad que estuvo bueno porque la convocatoria fue súper masiva, mandó material gente de todo el mundo, eso nos sorprendió mucho. Participaron más de 300 personas”<sup>18</sup>. El tema de esa edición fue “La gráfica contemporánea como ejercicio popularizador de ideas” y se propuso indagar en la producción de imágenes en torno al dispositivo fotocopia y la electrografía. Enmarcados en una tradición de la función social de la imagen múltiple, le sumaron la incorporación de tecnología accesible a bajo costo y el potencial de internet para ampliar la participación de los artistas, así como para acercarse a la aspiración de la socialización de la obra de arte. Con las 389 imágenes recibidas por convocatoria abierta, durante el Festival realizaron un “Tenedor libre de imágenes”<sup>19</sup>, que consistía en disponer las imágenes para que pudieran ser fotocopiadas libremente (Figura 2). Además editaron un catálogo impreso (financiado mediante un sistema de preventa) y armaron un primer archivo virtual online de acceso libre<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Entrevista a Leticia Barbeito (integrante de *Presión*) realizada por la autora (07/03/2018).

<sup>19</sup> El término “Tenedor libre” proviene de los restaurantes donde se paga un precio único y se come libremente.

<sup>20</sup> <http://presiongrafica2014.blogspot.com.ar/>



**Figura 2.** “Tenedor libre de imágenes” en *Presión Festival de Gráfica Contemporánea* Edición 2014.

Foto: Ayelén Lamas. En

<<https://www.facebook.com/349022015255939/photos/a.382310678593739.1073741832.349022015255939/382339978590809/?type=3&theater>> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

En la edición siguiente continuaron indagando en la misma línea de trabajo y profundizaron algunos aspectos puntuales, relativos a las posibilidades que brinda la circulación por canales virtuales, así como sobre las nociones de autoría individual. La temática de la edición 2015 fue “Gráfica a la mano/ Remixado gráfico” y se proponía como un *juego gráfico internacional*. El término *remixado* está tomado del vocabulario musical *mezclar*, *samplear*. Nuevamente la convocatoria fue realizada vía e-mail y redes sociales, pero redoblando la apuesta en dos sentidos: por un lado las imágenes permanecían en el espacio virtual (no eran impresas ni expuestas durante el transcurso del festival), y por otro, en lugar de que el espectador se lleve su “copia” como en la edición anterior, ahora se promovía que la interviniera generando una nueva imagen de autoría colectiva: “La propuesta residió en compilar los envíos [...] permitiendo que cualquier productor visualice, descargue, reversione y vuelva a cargar sus imágenes *remixadas*, con el propósito de redoblar el carácter colaborativo y aumentar la intensidad de los intercambios”<sup>21</sup>.

El *juego gráfico* comenzaba descargando una o más imágenes del archivo de imágenes recibidas que se fueron subiendo al sitio web *Presión Gráfica 2015 – Paso 1*<sup>22</sup>. Desde ahí podían ser descargadas libremente para luego ser reversionadas. Los remixados resultantes también eran subidos y quedaban disponibles en el sitio web *Presión Gráfica 2015 – Paso 2*<sup>23</sup> (Figura 3). Así, el sitio de *Presión Gráfica 2015*<sup>24</sup>, a diferencia del de la edición anterior, se desdobra en dos y funciona tanto como archivo de las imágenes resultantes como de los materiales disponibles para reversionar, dejando el juego potencialmente abierto aún terminada la edición 2015 del festival.

<sup>21</sup> Material Gráfico *Presión* 2017.

<sup>22</sup> Paso 1 para descargar las imágenes <http://presiongrafica2015paso1.blogspot.com.ar/>

<sup>23</sup> Paso 2 donde subían las nuevas versiones <http://presiongrafica2015paso2.blogspot.com.ar/>

<sup>24</sup> <http://presiongrafica2015.blogspot.com.ar/>



**Figura 3.** Captura de pantalla del archivo virtual online de las reversiones del *Remixado Gráfico* (2015).  
En: <http://presiongrafica2015paso2.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

Las nuevas imágenes llevan los nombres tanto del autor o autores de las imágenes iniciales como del que realizó la nueva versión. En este proceso desaparece así el lugar de receptor pasivo y, como señala Blas Benito, “[...] la creación de la obra deviene en una permanente inconclusión. [...] el artista único deja paso a un nuevo modelo de creador colectivo [...] capaz de alterar sin limitaciones un resultado hipotético”<sup>25</sup>. En cuanto a los derechos de imagen los organizadores aclaraban en la convocatoria que el juego funcionaba con criterios de licencia *Creative Commons*<sup>26</sup> y que “el proyecto se enmarcaba en conceptos como *obras culturales libres* y *copyleft*” (Figura 4). Para ello se solicitaba que al momento de enviar las imágenes el autor explicita su conformidad con el libre uso de las mismas. Además del *remixado* vía internet, realizaron un *remixado* presencial durante el desarrollo del festival, para lo cual las personas eran convocadas a descargar e imprimir las imágenes que quisieran para realizar el reversionado en vivo mediante procedimientos manuales como cortar, pegar, rallar, escrachar, saltar, pintar, repetir, anular, etc.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> BLAS BENITO, Javier, “La nueva era de la imagen múltiple”, *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Número 10, año 5, julio-diciembre 2004, p. 144.

<sup>26</sup> “[...] set de herramientas legales estandarizadas que se basan en el derecho de autor y sirven para llevar la postura extrema de ‘*Todos los derechos reservados*’ hacia una más flexible, de ‘*Algunos derechos reservados*’ o, en algunos casos, ‘*Sin derechos reservados*’. Estas licencias se pueden utilizar en casi cualquier obra creativa siempre que la misma se encuentre bajo derecho de autor y conexos, y pueden utilizarla tanto personas como instituciones”. Ver: <http://www.creativecommons.org.ar/faq#p1-01>

<sup>27</sup> Flyer convocatoria taller de “Remixado Gráfico”. En: <https://www.facebook.com/349022015255939/photos/a.52380576777562.1073741836.349022015255939/523806774444128/?type=3&theater> (Fecha de consulta: 20/04/2018)



**Figura 4.** Flyer con las instrucciones para participar del *Remixado Gráfico, juego gráfico internacional* (2015). En <http://4.bp.blogspot.com/-HSMCRAPMbvA/Vaw180rSZBI/AAAAAAAAABO0/hbQz7m1w54U/s1600/basesweb.jpg> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

La edición 2017, menciona Florencia Basso integrante del grupo gestor, tuvo “dos componentes: por un lado, ‘Que se rompa la burbuja’ que es como la frase inspiradora, la idea a la que apuntamos; y por otro, ‘Gráfica a la canasta’ que vendría a ser el procedimiento, cómo elaboramos las imágenes”<sup>28</sup>. A su vez señala

[...] son dos caras de una misma moneda. [...] tienen que ver con esta idea de salirse un poco [...] de la imagen acabada, para poder hacer una imagen colectiva. Y hablamos a nivel imagen, como a nivel invitados, porque la idea es salir de lo conocido o de los amigos del ámbito, para integrar otros proyectos. Entonces, por un lado, está esta frase de ‘Que se rompa la burbuja’ tanto a nivel visual y de conformación de imágenes; y por otro, a nivel de relaciones, es decir, con quiénes nos vinculamos<sup>29</sup>.

En ese marco, en la edición 2017 lanzaron la 5<sup>o</sup> *Convocatoria gráfica. Presión "A la canasta"*<sup>30</sup>. En su página de *Facebook* explican:

¿Qué es la canasta gráfica? Será un archivo de trozos de imágenes cedidas por gente de todo tipo y lugar para servir de "materia prima gráfica" a otra gente de todo tipo y lugar, para hacer nuevas imágenes.... Cualquier persona puede bajar de internet los retazos, los trozos de imágenes, desde nuestro blog y hacer re-mezclas impensadas sin este juego gráfico internacional. Esta es la función de la canasta<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> <https://agendarteculturalp.wordpress.com/2017/11/01/presion-celebra-su-5ta-edicion-e-invita-a-que-se-rompa-la-burbuja/>

<sup>29</sup> <https://agendarteculturalp.wordpress.com/2017/11/01/presion-celebra-su-5ta-edicion-e-invita-a-que-se-rompa-la-burbuja/>

<sup>30</sup> “A la canasta” es una forma de referirse a un evento donde cada comensal lleva un “plato” de comida.

<sup>31</sup> <https://www.facebook.com/PRESION-Festival-de-gr%C3%A1fica-contempor%C3%A1nea-349022015255939/>

Una particularidad de esta edición fue que se convocó tanto desde *Presión La Plata*, como en las ediciones anteriores las anteriores, como desde *Presión Cali* (Colombia) y *Presión Aguascalientes* (México) (Figura 5). Los organizadores señalan: “[...] queremos llenar la canasta gráfica de materia prima para futuras re-mezclas. Necesitamos un trozo de tus imágenes, un retazo en formato .JPG blanco y negro [...] En Presión La Plata (Argentina), Cali (Colombia) y Aguascalientes (México) usaremos los retazos de imágenes para experiencias de producción de imágenes colectivas”<sup>32</sup>.



**Figura 5.** Flyer de la convocatoria a la *Canasta Gráfica*, Presión Aguascalientes, México; La Plata, Argentina y Cali, Colombia (2017). En: <https://www.facebook.com/casalosfuegos/photos/a.176827562725150.1073741828.176166832791223/295115537563018/?type=3&theater> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

Con una propuesta similar a la edición 2014, en cuanto a la libre disponibilidad de imágenes (fragmentos o retazos en este caso) para ser apropiadas y recreadas en otras nuevas, la *Canasta Gráfica* además del espacio virtual tomó forma tanto en la edición 2017 de Presión La Plata como en las versiones del festival que se desarrollaron en las otras dos ciudades: Presión Cali<sup>33</sup> (Colombia) y Presión Aguascalientes (México). En esta edición la intervención de las imágenes, sea mediante el collage o experiencias gráficas, era realizada in situ, además de estar disponibles para descarga desde la web (Figura 6). La vocación de intercambio y juego internacional estuvo reforzada por la convocatoria múltiple desde las tres localizaciones del Festival (Colombia, México y Argentina) garantizando imágenes colaborativas producto de los cruces de fragmentos de imágenes de diversas procedencias.

[...] es preciso enviar un retazo, un trozo de las imágenes, algún elemento de los que utilice para producir las imágenes, una imagen abierta en definitiva, desandando el tema de autoría personal y aproximándonos, como objetivo, a la realización colectiva de

<sup>32</sup>Flyer convocatoria *Presión “A la canasta”* 2017 <https://www.facebook.com/349022015255939/photos/p.873164989508303/873164989508303/?type=3&theater>

<sup>33</sup> <https://www.facebook.com/presioncali/>

imágenes, pensando prácticas diferentes, nuevas formas de hacer imágenes, nuevos juegos...<sup>34</sup>.



Figura 6. Captura de pantalla del archivo virtual de fragmentos de la *Canasta Gráfica* (2017). En: <http://presiongrafica2017.blogspot.com.ar/p/imagenes-enviadas-presion-la-canasta.html> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

En cuanto a los rangos de imagen, desde el colectivo gestor estaban interesados en la diversidad que posibilitaban los formatos de las convocatorias. Desde la edición 2014, la apuesta a una convocatoria vía e-mail apuntaba a un alcance geográfico más extenso, pero también a una variedad de registros, desde imágenes puramente digitales a registros manuales, gestuales y de técnicas más tradicionales del grabado mediante la digitalización. En el *flyer* de difusión de la convocatoria del año 2014 expresaban: “Queremos reunir muchas diversidades [...] Se admite: grabado, xilo, serigrafía, poster, aguada, tinta, monocopia, litografía, fotocopias, plotter, offset, huecograbado, aguafuerte aguainta, dibujo, lápiz, plumín, fibrón, pintura, collage, montaje, poesía visual, punta seca, graffiti, estencil, grabado digital, frotado y cualquier técnica que usted desee llevar a formato A4 digital”<sup>35</sup>. A su vez, las sucesivas ediciones donde incorporaron los conceptos de apropiación y montaje mediante el *remixado* contribuyeron a generar mayores cruces e hibridaciones entre registros de distinto tipo (Figuras 7 y 8).

<sup>34</sup><https://www.facebook.com/PRESI%C3%93N-Festival-de-gr%C3%A1fica-contempor%C3%A1nea-349022015255939/>

<sup>35</sup>Flyer de la convocatoria *Presión* edición 2014. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204225800060991&set=g.552168458227630&type=1&th eater&ifg=1>



**Figuras 7 y 8.** Ejemplos de *remixados* de imágenes. A la izquierda: Alfredo Rosembaum, Carlos Pardo, Mai García y WAKA (2015). A la derecha: Marquitos Sanabria y La Escofina (2015). En <http://presiongrafica2015paso2.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 20/04/2018)

## 5. Conclusiones

En este trabajo estudiamos las convocatorias de imágenes realizadas en el marco de tres ediciones de *Presión*, un Festival de Gráfica Contemporánea independiente que surge como iniciativa de un grupo de artistas activos en la ciudad de La Plata. A lo largo del trabajo analizamos las convocatorias de imágenes “Tenedor libre de imágenes” (edición 2014), el “Remixado Gráfico” (edición 2016) y la “Canasta Gráfica” (edición 2017), a partir de la incorporación de nuevos medios y tecnologías digitales.

Como señalamos antes, Carlón (2012) destaca los principios de red, horizontalidad y desjerarquización como características de la convergencia entre prácticas artísticas y nuevos medios. En nuestro caso de estudio, la incorporación de nuevas tecnologías y plataformas web, se presenta como un recurso favorable para ampliar los modos de producción y los ámbitos de circulación de la imagen gráfica. Por un lado, permite una variedad de registros mediante la combinación e hibridación de lenguajes posibilitada por la digitalización. A su vez, cuestiona la autoría individual y busca romper los límites productor-espectador, promoviendo prácticas colaborativas y autorías colectivas. Por otro lado, permite ampliar la red de participaciones, explotando la proyección global que habilita Internet y permitiendo una llegada que excede los ámbitos hegemónicos de circulación artística. La voluntad de amplitud y no jerarquización se observa en decisiones tales como realizar convocatorias abiertas sin restricciones y sin selección, a diferencia de los certámenes y salones artísticos tradicionales; así como en la intención de establecer intercambios horizontales entre estudiantes, amateurs y profesionales de la disciplina.

Asimismo, en este trabajo observamos que iniciativas como *Presión* visibilizan la existencia de una gran cantidad y variedad de artistas y proyectos que no tienen espacio en los circuitos de exhibición hegemónicos. El festival así participa de la generación de espacios de intercambio y de la promoción de circuitos mixtos y experimentales que

incrementan los sistemas tradicionales de circulación, legitimación y producción artística. En tanto espacio de encuentro e intercambio de prácticas y experiencias, así como de circulación de la gráfica artística, resulta importante su abordaje para analizar la incidencia de los nuevos medios en la configuración de las escenas del arte contemporáneo.



## **Bibliografía**

- AA.VV., *Copyleft manual de uso*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- ALONSO, Rodrigo, “Reactivando la esfera pública”, *Revista Lucera*, N° 3, Rosario, 2013.
- BARBERO, Jesús, “Mutaciones culturales y estéticas de la política”, *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, N° 35, abril 2010. pp. 15-25.
- BLAS BENITO, Javier, “La nueva era de la imagen múltiple”, *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Número 10, año 5, julio-diciembre 2004.

- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- CARLÓN, Mario, “Entre The File Room y Bola de nieve: usuarios e instituciones colaborativas en la era la convergencia arte/medios”, en CARLÓN, Mario; SCOLARI, Carlos (comps.), *Colabor\_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*, Buenos Aires, La crujía, 2012.
- DAVIS, Fernando, “Repetición y serialidad en el grabado”, en DE RUEDA, María de los Ángeles (coord.), *Múltiples/ Múltiples*, La Plata, 2006.
- DOLINKO, Silvia, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- GIANETTI, Claudia, *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, ACC L’Angelot, 2002.
- GROYS, Boris, *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- HAYMANN, Dalia, *Introducción al mercado del arte*, Chile, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, 2005.
- HERRERA, María José, “Gestión y discurso”, en AA.VV., *TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas*, n° 2, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
- INSÚA LINTRIDIS, Lila, *La estampa digital. El grabado generado por ordenador*, Tesis (Doctorado) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003. En <<http://eprints.ucm.es/13729/1/T26805.pdf>> (Fecha de consulta: 22/04/2018)
- JENKINS, Henry, "El concepto de copia está en peligro de extinción", *Público*, 28 de marzo de 2011. En: <<http://www.publico.es/culturas/concepto-copia-peligro-extincion.html>> (Fecha de consulta: 22/04/2018)
- PISCITELLI, Alejandro, “*La fusión producción/consumo. Dj, programadores y artistas en la era de la reapropiación cultural*”, 2005. En <<http://www.filosofitis.com.ar/2005/07/16/la-fusion-produccionconsumo-dj-programadores-y-artistas-en-la-era-de-la-reapropiacion-cultural/>> (Fecha de consulta: 5/04/2018)
- RACIOPPE, Bianca, *Liberar, compartir, derivar; cultura libre y copyleft: un entramado de redes para re-pensar la cultura*, La Plata, Al Margen, 2013.
- VALENTE, Alicia; GARAY, Diego; VALENT, Guillermina, “Las herramientas digitales en las prácticas de taller”, *Boletín de Arte*, N° 14, 2014. En: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/65/64>> (Fecha de consulta: 22/09/2016)

---

**Cómo citar este artículo:**

Valente, A.K. (2018). Gráfica artística y nuevos medios. Modos de producción y circulación en *Presión Festival de Gráfica Contemporánea. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (15), 35-49.

---