

EDICIÓN REVISADA Y AUMENTADA: LA EDICIÓN COMO GÉNERO ARTÍSTICO Y LITERARIO

Sofia Gonçalves
Faculdade de Belas Artes
Universidade de Lisboa
sofiagoncalves@fba.ul.pt

REVISED AND ENLARGED EDITION: EDITORIAL PRODUCTION AS AN ARTISTIC AND A LITERARY GENRE

ABSTRACT: The appropriation of the expression «revised and enlarged edition», from the traditional publishing jargon, is presented in this article as a hypotheses to characterize contemporary publishing practices. It considers the publication, in all its stages, as a writing space and as a process that never resigns creativity and criticism.

These practices are «revised» (revisited) because they imply the problematization of practice, through an exploratory attitude or critic, leading to processes and discourses prepared for a permanent review. And «enlarged» because they expand the operations of each editorial production phase, they identify alternative formats and models, they blur traditional roles (author/editor/designer/reader) and question editing as a mere mediation for the creation, circulation, reception or reading processes. In this article, we will identify some of the principles and emerging phenomena that help us understand editorial production as an artistic or a literary genre.

KEYWORDS: Editorial production, publishing, genre, postproduction, montage

RESUMEN: La apropiación de la expresión «edición revisada y aumentada», procedente de la jerga de la edición tradicional, se presenta como hipótesis para caracterizar una tipología de prácticas editoriales contemporáneas. Estas entienden la publicación, en todas sus etapas, como un espacio de escritura¹ y como proceso que nunca renuncia a la creatividad y a la crítica. Éstas prácticas son «revisadas» (revisitadas) porque implican la problematización de una práctica, por medio de una actitud exploratoria o crítica, que conduce a que los procesos y discursos estén preparados para una permanente revisión. Y «aumentadas» porque expanden las operaciones de cada fase de producción editorial, identifican otros formatos y modelos para la publicación, confunden los papeles tradicionales (autor/editor/diseñador/lector) e interrogan la edición en tanto que mera mediación de los procesos de creación, circulación, recepción o lectura. En este artículo, se identifican algunos de los principios y fenómenos emergentes que nos permiten comprender la producción editorial como género artístico o literario.

PALABRAS CLAVE: Producción editorial, edición, género, postproducción, montaje



En una época donde todos pueden asumir pretensiones de escritura y donde la textualidad y visualidad son prácticas banales y cotidianas, el valor socioeconómico de la producción de contenidos depende aún más de estructuras y operaciones de legitimación. Si otros contextos y mercados parecen prescindir de la figura del intermediario (como sucede con la producción musical que redujo la importancia del papel de las editoras y canales de distribución física), ¿por qué la urgencia por la edición? o con otras palabras, partiendo de la cuestión de Bernard Stiegler (2010), ¿para qué nos sirve un editor en la «era Google»?

En el contexto de las prácticas artísticas, la reciente atención prestada a conceptos como edición y curadoría aparece como posible respuesta². De hecho, la publicación como vehículo de expresión artística es hoy modelo central de producción y distribución de la cultura.

Aunque todos podamos reconocer este fenómeno, será de utilidad detenernos sobre el significado y radios de acción de la edición, como operación en un ciclo de producción editorial, para más tarde entender cómo se pueden revisar y expandir los fundamentos de esta práctica.

La edición es todo aquello que se sitúa entre la creación de contenido y su presentación en la esfera pública; es el acto de selección y preparación de los materiales para su publicación. «Editar» significa «hacer la edición de..., preparar la publicación» y, simultáneamente, «publicar (obra)»³. El editor es una figura casi siempre invisible, no mencionada: «el participante secreto»⁴ de la producción editorial; definitivamente, el editor es un mediador entre el autor, diseñador y el lector. En el diccionario inglés de Oxford de 1792 (uno de los primeros diccionarios que hace referencia al término), el «editor» es «quien prepara la obra de otra persona». La aproximación o diálogo efectivo del editor con el autor fue elaborándose a medida que se desarrollaba la industria de la edición literaria; aunque el término «editor» como «aquel que trabaja con el autor en la preparación de la obra de ficción» surge apenas en las primeras décadas del siglo XX (Manguel, 2006:114). Las funciones del editor, desarrolladas a través de su acción en la producción literaria, varían en consonancia a la escala y complejidad de la estructura editorial, y pueden incluir leer pruebas, adquirir derechos, corregir, revisar (cotejar datos, ortografía, gramática y estilo de puntuación), analizar, constituir una colección, gestionar la composición gráfica de la publicación o colección, redactar textos para la elaboración de contenidos (contraportadas, prefacios, epílogos, notas de editor), diseñar estrategias para la promoción de la obra, supervisar la producción (Manguel, 2006:115). Incluso, en un nivel más intervencionista, podría

1 Entendemos «escritura» como forma de representación del pensamiento o el discurso, como proceso expansivo de producción de contenidos no exclusivamente alfabético.

2 En un momento en que el «paradigma curatorial» domina una sociedad post-industrial y post-material (Gilbert, 2016:23), la edición puede entenderse como complementaria a la curadoría, si entendemos estas actividades como una selección estratégica que agrupa material y discurso, cuyo sentido de unidad no sería de otro modo visible. El papel del editor y del curador revelan evidentes superposiciones: filtrar, seleccionar, desviar, organizar, agregar, listar y presentar contenidos.

3 Definiciones tomadas del Diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa. En el mismo sentido, «editor(a)» en portugués también obedece a la misma ambigüedad: es simultáneamente, un agente culturalmente crítico que asume la responsabilidad de los contenidos publicados y la estructura o empresa que edita o gestiona las obligaciones y procedimientos económicos de la edición.

4 Manguel (2006:113-4) denomina al editor como «el participante secreto», aquel que «los escritores, inmensamente preocupados con su oficio, son reacios a hablar sobre esta ayuda obligatoria excepto en términos generales, o entre bastidores. La literatura contemporánea ofrece abundantes ejemplos de malas prácticas como redención, aunque los escritores prefieren mantener estas intervenciones en secreto [...]».

cuestionar el sentido de la obra. Siendo con frecuencia señalado como aquel que «dirige la producción e interfiere en la escritura» (Portela, 2003:13), es también responsable de la «construcción de un mercado capaz de recompensar comercialmente el talento literario, contribuyendo a la profesionalización de los escritores» (Portela, 2003:17). Al expandir estas definiciones más allá de la esfera exclusivamente literaria, podemos decir que el editor dirige los procesos editoriales y, al seleccionar, es responsable del primer nivel de legitimación de contenidos y autores.

La edición como género

La edición es un lugar de prestigio, un género comercial, una forma de negocio. Excepcionalmente, y a una menor escala, puede ser también un arte, una práctica creativa. Cuando los esfuerzos editoriales entran en una reclamación (difusa) de la autoría, se determina una nueva condición: considerar la edición como género artístico o literario, es decir, que tiene como motores de acción una conciencia original de las lógicas editoriales, de los valores de la página y del volumen de la publicación en la construcción de una obra.

Para ayudarnos a delimitar esta hipótesis, en «la edición como género literario», Calasso (2004) apunta ejemplos históricos en los que el trabajo de edición crea sentido en la obra. El autor propone que consideremos a Aldo Manuzio como el primero en imaginar una editorial en cuanto forma. Forma se entiende aquí como el factor decisivo en la elección y la secuenciación de los libros a publicar (donde cada publicación forma parte de una cadena, como un fragmento de un único libro formado por todos los libros editados), en el cuidado invertido en todos los textos que acompañan la edición⁵ y, por último, en el modo de presentación del objeto (portada, diseño, paginación, tipografía, papel). Manuzio es, de esta forma, el arquetipo de un modo particular de ser editor, no generalizable, donde la construcción y consolidación premeditada de una intención lleva a la formalización de una pluralidad de libros, como si estos derivasen de una misma editorial. A esto debe añadirse el cuidado de los valores formales y contextuales de cada volumen. El editor declara su «escritura» cuando explora pretensiones poéticas, estéticas o creativas a partir de la edición. Y como en la escritura, la edición es una narrativa declarada y una cuestión retórica. Es esta «escritura editorial» que se presenta determinante desde nuestra noción de obra, el fundamento esencial para considerar la hipótesis de la edición como género.

Al considerar esta idea, tendremos que admitir una alteración profunda en los límites de las figuras editoriales y, como consecuencia, de sus ciclos tradicionales de producción (aquello que entendemos por «primer orden» editorial. Esta alteración es causal y jerárquica, en la que cada una de sus operaciones) escritura, edición, diseño y producción gráfica, presentación y comunicación de las publicaciones, circulación, distribución y archivo, gestión del stock, es un momento autónomo en el ciclo de producción editorial. Por el contrario, «el segundo orden editorial», aquel que define la edición como género, se basa en procesos simbióticos entre los diferentes ciclos de producción. Publicar se entiende aquí como una red recursiva de eventos, con formas múltiples de resonancia entre las diferentes etapas y agentes de la producción editorial. Autor, artista, diseñador, crítico, productor, investigador y editor cooperan en moldes que rompen con los límites de sus acciones ortodoxas. Siendo algunas ve-

⁵ Para dibujar un contexto editorial, Manuzio escribía *epistulae*, pequeños textos introductorios precursores de los prefacios, y textos de presentación a libreros.

ces, en el caso de la autoedición, una o la misma persona. Eso nos permite concluir que la relación de las prácticas artísticas con la edición, lejos de ser un fenómeno aislado, se encuadra en un contexto de organización alternativa de los procesos de producción en arte. En este contexto, los diferentes agentes implicados entran en un sistema fluido de colaboración, siguiendo frecuentemente el método *just-in-time*⁶, práctica que rompe con la tradicional división laboral entre creación artística y servicios creativos.

Sabemos que la división esencial entre el mantenimiento del trabajo intelectual y la producción editorial (particularmente, en lo que se refiere al autor, lector, editor y crítico) es una de las cuestiones centrales en la producción editorial. En un contexto de producción fuertemente marcado por la división laboral, el desvanecimiento de los roles en la edición, no es una cuestión neutra. En concreto, la dilución de las fronteras autor/editor es problemática porque se posiciona frente a uno de los contenciosos clásicos de la producción editorial. Por tradición, el editor autoriza al autor, un comportamiento que deviene de la tradición comercial de la edición literaria (en la que el editor es aquel que estima el posible éxito comercial de la obra). Esta supuesta rivalidad (autoridad *versus* autoría) es descrita en *A chapter on editors* por Hazlitt (1830: 231):

Ellos [editores] no consiguen escribir un trabajo por sí solos, pero tomarán las debidas diligencias para que el conjunto quede como ellos lo podrían haber escrito⁷.

Este extracto nos muestra el corazón del conflicto entre el editor y el autor, ya que este último sabe que su texto, antes de ser publicado, «Será cuestionando profesionalmente y las respuestas que tendrán que darse o las sugerencias que tendrán que aceptarse, de alguna forma, constituirán una cesión de autoría exclusiva del escritor» (Manguel, 2006:114).

¿Disueltos los límites de acción del autor y del editor, no estaremos igualmente disolviendo el entendimiento común de la producción editorial como fruto de un trabajo de equipo, dando origen a objetos que no raras veces llegan al público habiendo pasado apenas por el juicio de una única figura: un «autor-editor-productor»? ¿Al prescindir de la tradicional división laboral, no estaremos igualmente prescindiendo de una distancia crítica más eficaz (o literal), construida naturalmente cuando el contenido pasa y es transformado por varios agentes?

Así, simultáneamente, problemática y estimulante, la posición «la edición como género» parece definir, igualmente, una nueva tensión constitutiva de la edición en el contexto de las prácticas artísticas.

⁶ *Just-in-time* (implementada primeramente por las fábricas de Toyota) es un sistema de administración de la producción que determina que nada debe producirse, transportarse o comprarse antes de la hora exacta. Los lotes de producción son más pequeños permitiendo una mayor variedad de productos. Los trabajadores son multifuncionales, cualificados, saben operar más allá de una única máquina. Esta metodología de producción trata de representar los nuevos valores sociales que satisfacen al consumidor, iniciando principios de personalización (según gustos y necesidades); privilegia lo múltiple y las pequeñas cantidades en vez de la masificación y de los patrones estandarizados. Este sistema se preocupa de los residuos y se propone eliminar: superproducción (la mayor fuente de residuo), tiempos de espera (los materiales que aguardan en filas de espera hasta ser procesados), transporte (retirando algunas operaciones del proceso), stock, defectos (que implican el desperdicio de materiales, del tiempo de mano de obra, movilización de materiales defectuosos y otros). Al entender la producción como un todo, el sistema *just-in-time* se relaciona con la producción bajo demanda (*print on demand*), donde en un primer momento de venta del producto se compra la materia prima, se fabrica y termina el objeto. Esta estrategia obliga a la constitución de una red de abastecimiento de servicios y materias primas, muchas veces aunándose estrategias globales con estrategias locales (globalización).

⁷ En el original: «They [editors] cannot write a whole work themselves, but they take care that the whole is such as they might have written» (Hazlitt, 1830:231).

La edición como postproducción

En *Utopía de un hombre que está cansado*, de Jorge Luis Borges (1975), en el diálogo entre Eudoro Acevedo que viaja en el mundo del futuro, y el hombre sin nombre, sobre los tiempos que habrán de venir, el primero hojea una edición de 1518 de *Utopía* de Thomas More y declara: «es un libro impreso. En mi casa deben existir cerca de dos mil, evidentemente más antiguos y más preciosos que éste». Su interlocutor, riendo, dice: «Nadie puede leer dos mil libros. En los cuatro siglos que llevo viviendo no habré pasado de una docena. Por encima de eso, no importa leer, sino releer. La imprenta, ahora abolida, fue uno de los peores males del hombre, ya que tendía a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios.» Proveniente de la ficción, este pasaje revisita algunas de nuestras más recientes ansiedades. Encontrándonos frente a un mundo de superabundancia de contenidos, donde la oferta sobrepasa con creces la escala y capacidad de recepción de los lectores.

Del fragmento de Borges retenemos, por unos instantes, la frase «no importa leer, sino releer». Hoy sabemos que como reexamen de las nociones de creación, autoría y originalidad, la reutilización de objetos culturales preexistentes para la construcción de una obra original es un proceso recurrente y central en las prácticas artísticas contemporáneas (Bourriaud, 2005:7) en particular en su producción editorial.

La edición obedece regularmente a principios de negociación, yuxtaposición, pegado; el editor lee un texto posicionándolo y valorándolo sobre una red de otros textos. Pero hoy, la figura del «editor-autor-productor» se apropia literalmente de este entendimiento de valoración o juicio, convirtiéndolo en un proceso creativo. En aquello que denominamos «edición como postproducción», el nexo entre contenidos pasa a ser tan importante como los propios contenidos. Este principio se encuadra en un contexto de producción más amplio. En *Post-producción*, Bourriaud (2005) afirma que el «arte de la post-producción»⁸ proviene de la consolidación de un espacio mental creativo potenciado por Internet. Reedición, apropiación, remezcla y *sampling* son efectos de una cultura global y de una sensibilidad por lo colectivo, por compartir. Sus autores se colocan en un juego permanente entre la autoría y la cita, como copistas que alteran sucesivamente el manuscrito hasta tornarse obra propia:

Un *copy artist* puede coleccionar imágenes y textos a partir de cualquier (cualesquiera) fuente(s), haciéndolos deslizarse de sus contenidos originales, alterarlos y reformularlos o colocarlos en un nuevo contexto; aunque la realización de la pieza sea normalmente fruto de un trabajo intensivo, el producto final puede ser tan simple como un patrón de pensamiento⁹ (Henry, 1992:5).

Esta reescritura de la modernidad para la composición de un «patrón de pensamiento» es para Bourriaud (2005:46) la tarea histórica del inicio de siglo XXI y en consecuencia escribe «no para iniciar de cero o sobrecargarnos con el depósito de la historia, pero sí para inventariar y seleccionar, usar y hacer *download*»¹⁰. Estos son,

⁸ El análisis de Bourriaud comienza por definir post-producción como un término técnico del vocabulario audiovisual que se refiere a un conjunto de procesos aplicados al material grabado: montaje e incluso de otras fuentes visuales y sonoras, subtítulo, *voz-off* y otros efectos especiales (Bourriaud, 2005:11). No obstante, el estudio parte de esta acepción técnica y circunscripción disciplinar del término, para desplazarlo hacia el epicentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

⁹ En el original: «A copy artist can collect images and text from any source(s), slip them from the original contexts, alter them, and reformulate or place them in a new context, although the making of the piece is usually labor-intensive, the end product can be as seamless as a thought pattern.»

¹⁰ En la versión: «To rewrite modernity is the historical task of this early twenty-first century: not to start at zero or find oneself encumbered by the storehouse of history, but to inventory and select, to use and download.»

por tanto, procesos esenciales para entender cómo se extraen nuevos modelos de producción del caos cultural potenciado por Internet (Bourriaud, 2005:12). Dado que el material que se manipula ya no es primario, estas prácticas contribuyen, aún, a la dilución de las tradicionales distinciones entre producción y consumo, creación y copia, *ready made* y trabajo original. Con esta operación los artistas liberalizan lo que siempre se encontró en las entrelíneas de la producción cultural: un «texto» es siempre un compuesto de otros «textos»¹¹.

Si hoy «la cultura global es una anamnesis gigante, una enorme mezcla cuyos principios de selección son muy difíciles de identificar»¹² (Bourriaud, 2005:44), las prácticas editoriales sacan partido de este paisaje y se asumen como contrapunto: posicionándose ante la cultura global utilizándola como un inmenso espectro de contenidos, pero ofreciéndose como alternativa, un punto de vista, una síntesis, en cada nueva publicación.

La supremacía de las culturas de la apropiación y la reelaboración de las formas aún conduce a una ética propia que tiende a abolir o agitar el derecho de la propiedad¹³, «una cultura que acaba con los derechos de autor en favor de una política que permita el libre acceso a las obras, una especie de modelo para un consumismo de las formas»¹⁴ (Bourriaud, 2005:35).

La copia pasa de acto subversivo o ilegal, a acto trivial o cotidiano (con el acceso a la información facilitado por la *www*) o, incluso, a operación creativa. Apropiación de trabajos, citación, mezcla, asociación y «como homenaje a» son acciones recurrentes (frecuentemente yuxtapuestas) de una cultura que ve la remezcla como proceso creativo y no como violación de los derechos de autor. A todo esto hay que añadirle el hecho de que las más recientes manifestaciones editoriales han sido creadas, y dirigidas a, generaciones escépticas con relación a la propiedad intelectual¹⁵. Las lógicas de la remezcla son hoy prácticas cotidianas, encuadradas por modelos públicos de derechos de autor o por distribución de contenidos por medios personales o ilícitos.

Estos principios, aunque perfectamente ajustados a los paradigmas de la actualidad, siguen propuestas anteriores de vanguardia con tendencia política. Como ejemplo, en 1956 Guy Debord publica *Methods of detournement*, donde leemos:

La herencia literaria y artística de la humanidad debe ser usada para fines de propaganda partidaria. (...) Todos los elementos, no importa de donde hayan sido sacados, sirven para hacer nuevas combinaciones. (...) Todo puede ser usado. Se escusa decir

11 En una versión análoga la utilización de la palabra «escrita» (v. nota a pie de página 1), seguimos una comprensión de «texto», destacándolo en este momento entre comillas, para declarar que las acepciones de la palabra trascienden las representaciones a través del alfabeto: de este modo, entendemos «texto» como el conjunto de materiales textuales, visuales, audiovisuales, originales o no, que componen los contenidos de una publicación.

12 En la versión consultada: «Global culture today is a giant anamnesis, an enormous mixture whose principles of selection are very difficult to identify.»

13 Derecho no menospreciable en el caso particular de la producción editorial, cuando ha sido garantía de los autores y de las lógicas que sustentan la industria editorial.

14 En la versión consultada: «Are we heading toward a culture that would do away with copyright in favor of a policy allowing free access to works, a sort of blueprint for a communism of forms.»

15 Por oposición a las ediciones críticas,, «definitivas» o *ne varietur*, que procuran recuperar la voz del autor.

que no se está limitado a corregir una obra o a integrar diversos fragmentos de obras dadas en una nueva; también se puede alterar el significado de esos fragmentos de forma adecuada, dejándolos imbéciles con su servil presentación de las 'comillas'¹⁶.

El editor es de este modo entendido como «semionauta» que imagina las relaciones entre objetos dispares, produciendo nuevas cartografías de conocimiento. Cuando la selección, la composición de contenidos preexistentes se configura como obra, los valores de autoría se transfieren inequívocamente al gesto editorial.

La edición como montaje

La creciente convergencia de formas diversificadas de escritura y de literatura implica reconocer la importancia del fragmento en términos epistemológicos y sociales, fenómeno de particular importancia en la economía de la edición.

Posicionar un fragmento como elemento de una lógica discursiva aproxima la edición en el contexto bibliográfico con las prácticas de edición en el contexto cinematográfico, particularmente a través de ejemplos de autores fuertemente determinados por el montaje como ideología o clave del modernismo. De hecho, si nos fijamos en el origen etimológico de la palabra montaje (traer las cosas de abajo a arriba¹⁷), encontraremos una relación original con el concepto de edición en lo que es su función selectiva y legitimadora; solo más tarde, irá adquiriendo el sentido que hoy le atribuímos, es decir, de unión de las partes.

Para Sergei Eisenstein, el montaje corresponde literalmente a la edición y a las estrategias de modelado emocional del discurso¹⁸. El autor seguía a Vertov y Kuleshov, que demostraron un principio crucial en el proceso cinemático: la audiencia relacionará dos imágenes cualquiera secuenciadas de un modo narrativo o conceptual. El editor de las imágenes cinemáticas se encontraba, entonces, en una posición de gran control o poder emocional al dirigir la recepción de la obra, y era el montaje el principio retórico que revelaba al espectador la fuerza creativa del trabajo de autoría. Esto nos lleva a que, además del registro de la imagen, la responsabilidad del montaje será argumento central de la autoridad del realizador. El montaje es, por tanto, el principio retórico que revela al espectador la fuerza creativa del trabajo de autoría.

Si quisiéramos trazar un paralelismo a la nueva posición de las prácticas artísticas de cara a la edición, esta autoridad surge cuando un autor entiende el *medium* no sólo como soporte o vehículo, si no también como elemento discursivo. En esta acepción, cada publicación reclama o es consciente de la experiencia acumulada de la historia del libro haciendo uso de todo su vocabulario y gramática.

¹⁶ En la versión consultada: «The literary and artistic heritage of humanity should be used for partisan propaganda purposes. (...) Any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. (...) Anything can be used. It goes without saying that one is not limited to correcting a work or to integrating diverse fragments of out-of-date works into a new one; one can also alter the meaning of these fragments in any appropriate way, leaving the imbeciles to their slavish preservation of 'citations'.»

¹⁷ También los términos «montaje» y «metáfora» encuentran una correspondencia: ambos se refieren a la combinación de dos conceptos para generar un efecto emocional. Esta coincidencia proviene del griego, donde metáfora, al igual que montaje, se utiliza en el sentido de transporte de las cosas de un lugar a otro (Scholes, 2006:97).

¹⁸ En su primer ensayo, «el montaje de atracciones», de 1923, incluso antes de realizar cualquier película y cuando trabajaba en la producción teatral, Eisenstein introduce la noción de «montaje de atracciones», o sea, la reunión o unión de efectos teatrales para generar una respuesta emocional de la audiencia (Scholes, 2006: 97-8). Eisenstein, claramente un retórico, ambicionaba efectos poderosos que conducirían a su audiencia a sentir y pensar exactamente lo que quería que ésta pensase y sintiese (Scholes, 2006: 106).

Montaje, composición y edición son aquí consideradas como operaciones de suma de partes para la transmisión de valores de autoría y/o críticos. Para este significado se añaden términos que anteriormente expresaban superficialidad o absorción transitoria de impresiones visuales y que ahora se despliegan como conceptos significativos, «hojear», *scanning*, *browsing* (Bruinsma, 2011:59). El punto de vista panorámico, preocupado con aquello que liga o reúne los contenidos, es más importante que la introspección. Esta alteración de los modos de organización de la realidad acaba por encontrar complicidades con los procesos editoriales conduciéndonos a otro argumento para su valoración en la producción artística contemporánea.

En la consolidación de esta tendencia editorial, más allá de la sistematización de los hábitos y operaciones de las culturas digitales, de la estética relacional y de las teorías de las postproducción de Nicholas Borriaud¹⁹, referidas anteriormente, podemos añadir todavía las contribuciones conceptuales de Goethe (al proponer la imaginación y la intuición como herramientas científicas de investigación, centrada en la revelación de las relaciones o patrones morfológicos²⁰), de Warburg (que nos propone la imaginación como conocimiento, y una teoría de la historia basada más en equivalencias formales o simbólicas que en hechos o cronologías²¹) y de Walter Benjamin (al entender las consecuencias de la transformación de los modos de producción, en particular de los procesos técnicos de reproducción, en las prácticas artísticas²²), autores hoy frecuentemente reclamados por la producción artística.

Como resultados expresivos de la adaptación de estos principios a la edición bibliográfica, reconocemos la proliferación de compilaciones textuales o de materiales visuales de distinta procedencia, donde la cantidad de contenidos recogidos o apropiados construye una voz propia, próxima a los fenómenos de remezcla en la industria musical (que utiliza *samples* para la creación de una obra original).

«El futuro de la escritura es no escribir»²³, nos dice el eslogan de Kenneth Goldsmith (2015). La apropiación y transformación de materiales originales, las operaciones de *copy/paste* sucesivas y su recomposición originan un gesto propio o de autoría que es, por tanto, fruto de procesos densos de lectura y edición²⁴. Estas acciones son visibles en aquello que denominamos ediciones *found-footage*. En una analogía más con la producción cinematográfica, en las ediciones *found-footage* la autoría significa recogida y compilación de materiales previamente existentes, que busca relaciones subjetivas y significativas entre partes, que une lo inesperado o lo que no tiene ligación evidente. El método se basa en una inteligencia combinatoria, relacional y en la interpretación de material existente en un nuevo contexto. Podemos decir entonces que este modelo sigue la máxima «lo poético significa la colecta»²⁵ (Kluge, 2000

19 Teorías que el autor defiende en particular en las obras *Esthétique relationnelle* (1998) y *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world* (2005).

20 Esta propuesta Goethe indica en particular hacia sus obras de carácter científico como *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790).

21 Como queda expresado en su proyecto *Der Mnemosyne Atlas* (1924-1929).

22 Como queda expresado en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936).

23 En el original: "The future of writing is not writing."

24 Como son ejemplo: *F. R. DAVID* (editor: Will Holder), *Dot Dot Dot* y *Bulletins of the serving library* (editores: Dexter Sinister), los *readers* anuales de la *Werkplaats Typographie* (varios editores): *Not really being anywhere except everywhere* (2005), *Summer reader, again, or A diamond in the rough* (2008), entre otros.

25 En el original: «The poetic means gathering.»

citado en Dressen et al. 2010:137). En antologías, almanaques, *readers*, el editor es un «performer» que concede el/los sentido/s del texto/s en un juego por encima de todo retórico, que tiene por finalidad demostrar y escoger los argumentos para una nueva prueba, en este caso, la publicación. Este editor está igualmente entre autor y crítico, porque simultáneamente, escribe y lee, construye significado y descifra, propone y legitima.

En suma, los proyectos de edición de contenido ecléctico juntan o superponen elementos y confieren, tendenciosamente, todo el poder al editor. Entendemos la expansión del fenómeno como efecto de la sedimentación de un «ADN» complejo de lectura (construido a lo largo de siglos, en particular a través de nuestra relación con el objeto libro) y de una implementación definitiva de las culturas digitales, donde lo que separa al editor del lector (o usuario) de Internet es apenas la premeditación o utilidad del gesto de navegación.

Pero la persistencia o recurrencia de este modelo, una de las evidencias del fenómeno contemporáneo de las prácticas artísticas editoriales, muestra que la edición (en el sentido más estricto del término) es frecuentemente no tenida en cuenta y descuidada, como nos recuerda Kinross (2010) editor de la Hyphen Press:

(...) existe un culto por lo que se encuentra, lo copiado; las elecciones y decisiones no han sido tomadas. Un editor al pensar en nombre del material y del público, ayuda a resolver esto²⁶.

O sea, si la edición se aproxima a nuestras experiencias de navegación *online* o a su naturaleza primaria – la lectura –, podemos correr el riesgo de perder la especificidad de los procesos editoriales. Independientemente de cualquier juicio crítico, en estos modelos editoriales, el proceso de edición ya no es el de la orientación de la producción de los contenidos, más bien el del montaje.

Esta posición contemporánea de las prácticas artísticas ante la edición adapta los ideales de la «política de autor» desarrolladas por Truffaut y por la Nouvelle Vague, que asumen que el «tema de la película es de menor importancia que la manera en la que es abordado por el autor»²⁷ (Truffaut, 1954 citado en Dressen et al. 2010:139). O sea, la finalidad de la producción no se dirige al contenido, por encima de todo apuntará a la dirección y a la edición como manifestaciones de la originalidad. Con esto queremos decir que, la aproximación de las prácticas editoriales a este tipo de manifestación releva las pretensiones contemporáneas de la edición en tanto que políticas de autor o de género.

Revisar y aumentar las prácticas editoriales y así hacer surgir un género

Los fenómenos y procesos relatados anteriormente nos permiten constatar que, actualmente en el contexto de las prácticas artísticas, la edición se torna operación recurrente, con una naturaleza que revisa y desafía su concepción tradicional, al

²⁶ En el original: «On the evidence now appearing, it seems that editing is often neglected in the present designer-as-publisher processes. Designers move too fast into the final presentation; there is a cult of the found, the copied; choices and decisions haven't been made. An editor, thinking on behalf of the material and of the public, would help to sort all this out.»

²⁷ En la versión consultada: «The subject matter of a film is of lesser importance than the way it is approached by the author.»

posicionarse como principio creativo y operación fundamental en la organización, representación y recepción de los discursos, atenta al contenido y a la forma, y a las ambigüedades que puedan surgir entre las dos instancias.

Sin pretensiones exhaustivas, procuramos identificar algunos de los principios y fenómenos emergentes que informan de estas prácticas y que desplazan sus operaciones hacia territorios declaradamente creativos. Buscamos caracterizar esta idea en torno a la expresión «edición revisada y aumentada» declaración que nos permite llegar a la hipótesis de la edición como género.

De esta posible tipología, surgen publicaciones que se centran cada vez más en los procesos e impactos de la publicación que en el contenido. Si publicar como proceso parecía ser apenas relevante para especialistas y profesionales, este interés es hoy motor de gran parte de la producción editorial en el contexto de las prácticas artísticas²⁸. El resultado de estas acciones no se limita a la producción de objetos editoriales. Autores, artistas, diseñadores, escritores (o otros productores de contenidos) usan la publicación como práctica pública donde se incluyen formatos menos convencionales, como por ejemplo conferencias, exposiciones, residencias, workshops o modelos formales de educación, que por una vez legitiman un circuito propio de presentación y distribución, como ferias, librerías especializadas, etc. Estos formatos implosionan la noción de recepción de la producción editorial como una etapa meramente logística, o de la lectura como acto privado o personal, y transportan estas acciones hacia una dimensión social. De esta forma se promueven, literalmente, espacios de conversación entre público y publicación, y se expanden las nociones tradicionales de la publicación como definición de lo que es público (ya no interesan solo los perfiles de la audiencia, las estrategias de visibilidad o divulgación, si no la definición de circunstancias para la creación de comunidades de recepción y de circulación de los discursos). Publicar siempre implicó la creación de públicos; pero esta evidente necesidad ya no recae solamente en la definición de estrategias durante la fase de recepción y circulación de la publicación, sino que contamina los procesos de creación y producción editorial.

De este modo, de acuerdo con la idea de publicación como espacio performático, de acción, en vez de exclusivamente iconográfico (artefacto compuesto por un conjunto de páginas agregadas entre sí, en secuencia fija), circunscribimos con más evidencia el programa de una «edición revisada y aumentada».

Más que apuntar a un resultado, un libro o una publicación, importa entender lo que significa publicar como forma de expresión artística autónoma. Si el libro es concebido como una demostración cosificada de significado o celebrado como objeto ma-

²⁸ En cierta medida esta posición sigue las premisas del *Nouveau roman*, cuando lo entendemos como ruptura con los presupuestos de la novela y de la literatura, desplazando el valor atribuido a la narrativa, ideas y personajes hacia una visión subjetiva de las cosas y del mundo a partir del espíritu intrínseco a la creación literaria. Reconocemos afinidades cuando leemos las palabras de uno de sus impulsores Robbe-Grillet [1963:13]: «El libro hace sus propias reglas solo para sí mismo. En verdad. El movimiento de su estilo conduce muchas veces a comprometerlas, romperlas, incluso explosionarlas. Lejos de respetar ciertas formas inmutables, cada nuevo libro tiende a construir las leyes de su funcionamiento, al mismo tiempo que produce su propia destrucción. Cuando el trabajo se termina, la reflexión crítica del escritor le servirá, aún, para obtener una perspectiva en relación a éste, nutriendo inmediatamente nuevas exploraciones, un nuevo punto de partida».

En la versión consultada: «The book makes its own rules for itself, and for itself alone. Indeed the movement of its style must often lead to jeopardizing them, breaking them, even exploding them. Far from respecting certain immutable forms, each new book tends to constitute the laws of its functioning at the same time it produces their destruction. Once the work is completed, the writer's critical reflection will serve him further to gain a perspective in regard to it, immediately nourishing new explorations, a new departure.»

terial paradigmático, el acto de publicar en tanto que práctica o proceso permanece impensado. A semejanza de lo que sucede en el contexto de los estudios literarios, publicar como práctica artística exige el desarrollo de un campo de estudios propio. Más allá de los estudios relativos a la historia del libro, autores como Simone Murray (2006), Rachel Malik (2008) o Michael Bhaskar (2013) alertan de la urgencia de la definición de un campo de Estudios Editoriales que esté más allá de la certificación y cualificación de profesionales capaces de alimentar la industria editorial. En el contexto de las prácticas artísticas, y siguiendo un camino análogo al de los estudios literarios, han de encontrarse las circunstancias para desplazar la comprensión contemporánea de los procesos editoriales hacia el centro de la investigación y de la academia, con la creación de disciplinas propias que promuevan tanto la investigación práctica como la teórica.

Publicar como práctica artística no puede ser entendido como una matriz mecánica, industrial y pasiva, a través de la que pasan los contenidos. Es un proceso que forma y transforma los contenidos (Bhaskar, 2013:169). Siguiendo este principio, la producción obtenida es el resultado de un espacio intersticial y particular de producción, con características experimentales y de laboratorio, que usualmente transforma la materialidad de la página y del libro en elemento discursivo. De esta forma, cuando afirmamos una relación cómplice de las prácticas artísticas con la edición, hablamos de una producción que evalúa y negocia permanentemente los procesos, materiales y funciones de cada una de estas prácticas. O sea, que cuestiona sus territorios estancos y es amoldada por condiciones culturales, económicas, jurídicas e institucionales y por la discusión en torno a conceptos como autoría, creación, apropiación, práctica, audiencia, esfera pública y acceso.

Conclusiones

Los objetos o acciones que emergen de esta práctica entienden la producción editorial como un todo, al integrar todos los efectos y condiciones de su producción, circulación y recepción. Porque cuestionan las políticas de edición tradicional, sus convenciones, sus sistemas, agentes, modelos editoriales, su división laboral, o su encuadramiento académico para procurar entenderlos a la luz de un nuevo paradigma de producción artística, publicar a partir de una práctica «revisada y aumentada» es, en suma, un gesto que acoge lo político, lo artístico y, en algunos casos, busca desafiarlos.

Bibliografía

- Bashkar, M. (2013). *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. Londres: Anthem Press
- Borges, J. L. (1975). *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal, 2012.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*. Nova Iorque: Lukas & Sternberg.
- Bruinsma, M. (2011). «Watching, formerly reading». En Gerritzen, M., Lovink, G. e Kampman, M. (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*. Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- Calasso, R. (2004). «La edición como género literario». En *El Malpensante* #65, 2005, disponível em (<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=114951>) [último acesso: 18-01-2016].
- Debord, G.-E. (1956). «Methods of détournement». En *Les Lèvres Nues* #8, disponível em (<http://library.nothingness.org/articles/Sl/en/display/3>) [último acesso: 18-01-2016].
- Dressen, M., Grumm, L., König, A. y Wenzel, J. (2010). *Liner notes*. Leipzig: Spector Books.
- Gilbert, A. (2016). «Publishing as Artistic Practice». En *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press
- Goldsmith, K (2015). *Theory*. Paris: Jean Boîte Éditions
- Hazlitt, W. (1830). «A chapter on editors». En Waller, A. R. y Glover, A. (eds.), *The collected works of William Hazlitt*, Londres. Nova Iorque: J. M. Dent, McClure, Phillips & Co, 1904.
- Henry, D. (1992). «On the "politics of photocopier artists" books». En Schumann, M. (ed.), *By any means necessary: photocopier artists' books and the politics of accessible printing technologies*. Nova Iorque: Printed Matter.
- Kinross, R. (2010). «Designer as publisher». Londres: Hyphen Press, disponível em (http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2010/07/07/designer_as_publisher) [último acesso: 18-01-2016].
- Malik, R. (2008). «Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies». En *ELH* 75 (3). Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Manguel, A. (2006). «O participante secreto». En *No bosque do espelho*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- Murray, S. (2006). «Publishing Studies: Critically Mapping Research in Search of a Discipline». En *Publishing Research Quarterly* 22, nº 4. Nova Iorque: Springer US.
- Portela, M. (2003). *O comércio da literatura*. Lisboa: Antígona.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *For a new novel: essays on fiction*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Scholes, R. (2006). «Poetry and rhetoric in the modernist montage». En *Paradox of modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Stiegler, B. (2010). «La grammatización del lector y sus juegos», disponível em (http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&id_dazibao=110&type=5&article=1611) [último acesso: 18-01-2016].