



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

**Técnicas de montaje editorial:
el libro como lenguaje fragmentado**

Tesis que para optar por el grado de
Maestra en diseño y comunicación visual

Presenta:

Laura Pérez Álvarez

Tutora Principal:

Dra. Marina Garone Gravier (IIB-UNAM)

Miembros Del Comité Tutor:

Mtra. Ana Mayoral Marín (Fad)

Dra. Liliana Cordero Marines (Fad)

Mtra. Josefina Larragoiti Oliver (Fad)

Dr. Marco Antonio Sandoval Valle (Fad)

Ciudad De México, mayo de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Laura Pérez Álvarez

mayo 2021

Técnicas de montaje editorial:

el libro como
lenguaje fragmentado

::::: Técnicas de montaje editorial :::::

: 7 Introducción

**: 13 Capítulo 1.
Apropiación: desde
la técnica hacia la
práctica artística**

- : 14 Introducción
- : 15 1.1. Transformaciones
materiales y conceptuales
desde el siglo XX: arte,
literatura, fotografía y cine
- : 31 1.2. Caracterización de las
técnicas de apropiación
1.2.1. La materialidad
1.2.2. Las operaciones
1.2.3. Los criterios de
operación
- : 48 1.3. Matriz de análisis de
los procesos de apropiación
- : 50 Conclusiones

**: 51 Capítulo 2.
El libro: desde el
objeto hacia la
unidad de sentido**

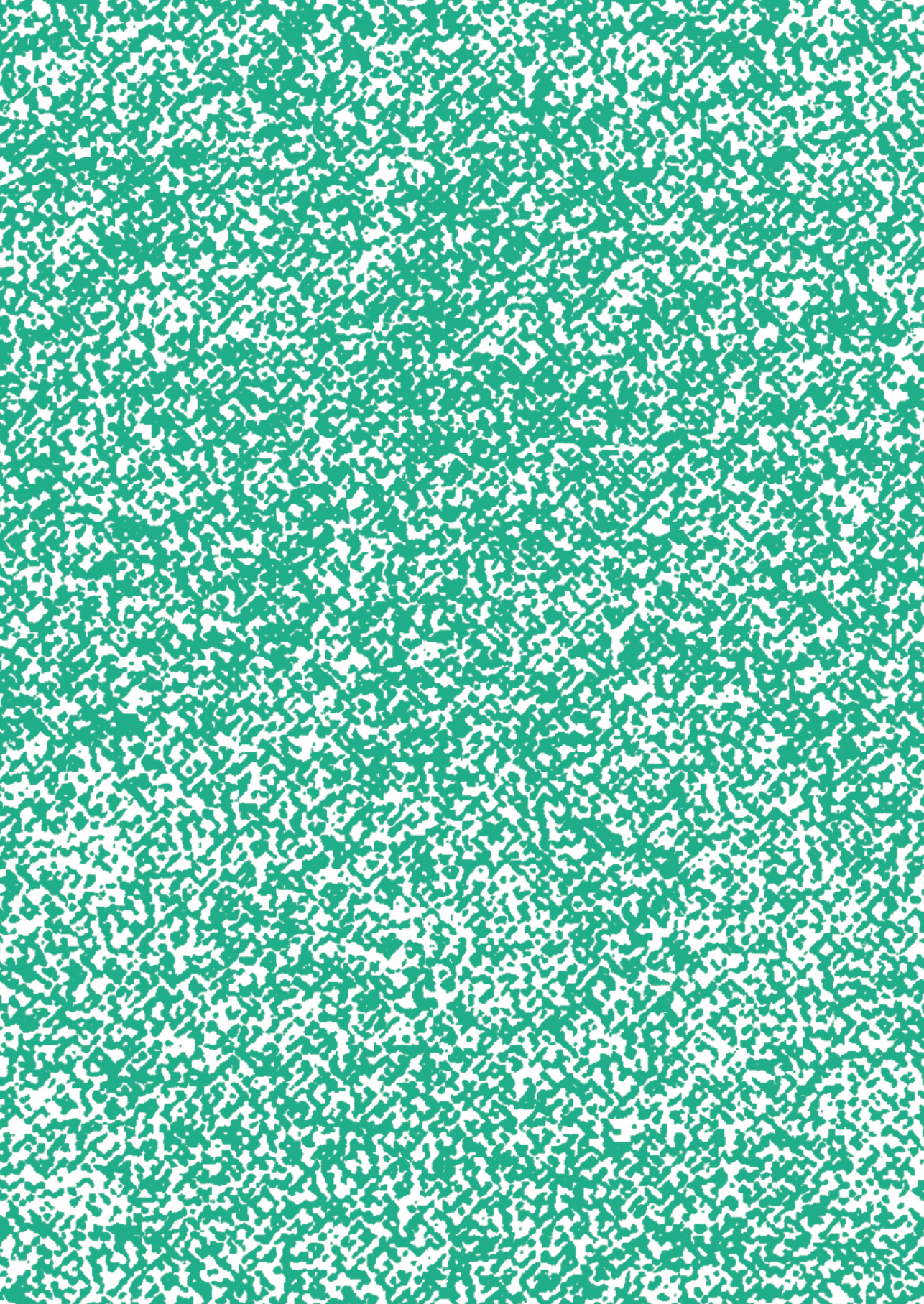
- : 52 Introducción
- : 53 2.1. Antecedentes:
transformaciones materiales
y conceptuales del libro en
el siglo XX
- : 70 2.2. El libro como tejido: formas
de escritura textual y material
- : 75 Conclusiones

**: 76 Capítulo 3.
El montaje editorial:
relaciones materiales
y semánticas del libro**

- : 77 Introducción
- : 78 3.1. Análisis morfológico
del libro código
- : 90 3.2. Conceptos básicos
del efecto de montaje
3.2.1. Montaje editorial
convencional
y montaje concreto
3.2.2. Montaje al interior
de la página
y montaje entre páginas
3.2.3. Montaje blando:
simultaneidad,
sucesión y permutación
3.2.4. Técnicas de montaje
editorial
- : 124 3.3. Matriz de análisis
de las técnicas de
montaje editorial
- : 126 Conclusiones

**: 127 Consideraciones
finales**

- : 129 Fuentes de consulta
- : 132 Listado de imágenes
y cuerpo de obra



Agradecimientos

Mucha admiración y agradecimiento a las personas que hacen parte de todos estos proyectos, que me han permitido un camino rodeado de publicaciones y reflexiones entorno al libro: el TPE, la Biblioteca de Anomalías, Claudia de la Torre, Gwennhael Huesca y todas las editoriales que construyen, difunden, colaboran y resisten.

A la UNAM por haberme recibido y brindado el apoyo económico necesario para desarrollar esta investigación. A las maestras Marina Garone y Ana Mayoral por ser compañeras y guías desde su conocimiento y sensibilidad.

A Juliana Gómez, amiga y fotógrafa por su mirada. A mi familia, Claudia Álvarez, Jorge Pérez, Isabel Arcila y Liliana López por ser siempre el apoyo para seguir pedaleando.

A José María por estar, leer y escuchar tantas veces.

Introducción

A partir de mi experiencia personal como diseñadora gráfica, y especialmente a través del trabajo en el campo editorial, me he cuestionado constantemente el lugar del diseñador en el proceso de creación editorial. Este cuestionamiento apunta hacia la figura del diseñador editorial relegado a elegir tipografía, colores y tamaños en función de lo práctico o lo aparente, sin lograr intervenir —incluso como una solicitud—, lo discursivo. Aunque esta no es una tarea menor, me pregunto si el diseñador editorial, además de hacer más legible un texto, optimizar material o dar una identidad visual, puede tomar una decisión contundente frente al mensaje que se transmite, no solo desde su apariencia sino también desde su sentido. A partir de esto, la hipótesis de esta investigación propone el diseño editorial como un proceso de escritura que se sirve de establecer estructuras visuales e informativas que no solo prescriben un valor plástico, sino también discursivo. A este proceso lo llamo *montaje editorial*.¹

Como punto de partida, el diseño editorial se podría definir como la transformación de un texto² en un objeto³. Sin embargo, me parece que los procesos editoriales convencionales, más que *transformar*, consisten en *acomodar* —de manera casi accidental— un texto en una secuencia de páginas, o libro. Este proceso de acomodación, tal como se lleva a cabo en los libros convencionales, crea desde el principio la separación radical entre escritura y diseño, establecen entre ambos una relación semántica lejana que hace que el libro sea sólo un contenedor, una caja de papel impreso para almacenar un texto sin intervenir sus significados.

A partir de esto surgen preguntas como ¿Qué sucede cuando se da vuelta a una página? ¿Qué significan dos páginas enfrentadas? ¿Pueden significar algo? Estas preguntas no atraviesan los procesos editoriales convencionales, y no todos los libros las necesitan, pero sí rondan en los procesos de algunos libros alternativos, libros infantiles o de artista. Esta investigación se centra en estos, en los procesos de diseño editorial que consideran tanto los contenidos textuales como materiales, y que establecen relaciones visibles e invisibles entre contenido y objeto.

1 Se refiere al proceso de construcción del sentido del libro por medio de su composición material. Se describirá a lo largo del documento.

2 El concepto de *texto* en este caso se refiere a las palabras escritas. Aunque esta idea se irá transformando a lo largo de este documento hasta incluir cualquier unidad material de expresión (ver apartado 2.2).

3 Este estudio tiene por objeto el libro impreso, y deja por fuera el libro digital.

Como fundamento teórico me baso en la idea de Derridá y el planteamiento deconstruccionista, que propone que todas las cosas carecen de un significado estable y que en cambio el significado se determina por un tejido de múltiples elementos⁴. Así, el sentido de un libro no radica únicamente en el texto impreso en él, sino además en su estructura, forma, disposición, materialidad, circulación, etc. A partir de esto se abre la pregunta si el diseño editorial, al ser un proceso que *trans-forma* la materialidad y hace parte de ese tejido de significados, tiene la posibilidad no solo de acomodar, sino también de resignificar un texto. Estas ideas resuenan con la obra de Ulises Carrión en lo que denomina el *nuevo arte de hacer libros*. Carrión no se limita a las palabras, sino que recurre a lo material y lo formal como un mecanismo de escritura que logra expresarse a través del objeto.

Como fundamentos teóricos tomo además las ideas de Marcel Duchamp y Walter Benjamin, quienes propusieron tanto en su obra como en sus textos teóricos, una nueva forma de escritura para el arte a través del concepto de montaje. Los *ready-made* y los cuestionamientos a la figura de artista de Duchamp, y las constelaciones y el concepto de alegoría de Benjamin, introdujeron en el arte la idea de *desplazamiento* como una forma de resignificar, y la resignificación como una nueva forma de expresión.

Esta idea de desplazamiento atravesó todo el arte del siglo XX, los artistas se desinteresaron por la fabricación de objetos e imágenes y la intención artística se desplazó desde lo plástico hacia lo semántico. A partir de esta consigna, esta investigación se interesa en la creación editorial que abandona el interés en la construcción exclusiva de un objeto, y en su lugar la propone como la construcción de una unidad de sentido. Por consiguiente, si se considera que la materia no sólo adquiere un valor plástico, sino también semántico, ¿cuáles son sus criterios y procesos de escritura? ¿Qué lugar tiene el diseño editorial en este proceso? Para tratar de responder, propongo desarrollar esta investigación sobre dos ejes de análisis: (1) *las prácticas de apropiación* y (2) *los procesos de montaje*⁵.

4 Ayala Aragón, Oscar Ranulfo, y "La deconstrucción como movimiento de transformación", en *Ciencia, Docencia y Tecnología XXIV*, no. 47, 2013, 79-93. Consultado en Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14529884003>

5 Es importante hacer una aclaración sobre los términos *ensamblaje* y *montaje*, ya que ambos se han usado en el arte para hacer referencia al mismo tipo de práctica, y de hecho del mismo origen, pues derivan de *línea de ensamblado* y *cadena de montaje*. William Seitz, en *The Art of Assemblage*, 150, escribe que el término *montaje* provi-

Las prácticas de apropiación son un mecanismo que permite abandonar el esfuerzo creativo sobre la fabricación de textos e imágenes, y en su lugar enfoca el acto creativo en (re)significar y establecer nuevas relaciones entre elementos ya existentes. Estas prácticas se proponen como una alternativa a los procesos convencionales que buscan crear contenido original y después diseñar una caja que lo contenga.

El segundo eje se basa en el concepto de montaje.⁶ Este concepto se expandió desde el cine hacia todas las formas de comunicación; como lo define Eisenstein, consiste en la idea que surge de la unión de dos fragmentos. Es decir, la confrontación de un fragmento y otro, que deriva en un tercer significado que no viene del uno, ni del otro, sino de la relación entre ambos. En el caso del libro, el proceso de diseño editorial pone en relación y confronta unos fragmentos con otros, resignificando así textos e imágenes, en lo que podría llamarse *montaje editorial*.

Ya que no hay antecedentes de un estudio específico sobre montaje editorial, y tampoco un estudio que haga referencia directa a la relación entre montaje en el cine y montaje en el libro, la teoría sobre montaje cinematográfico es para esta investigación en uno de sus referentes principales.

Aunque se han propuesto múltiples clasificaciones y tipologías para los libros, éstas se basan en los temas, materiales, formatos, proceso de edición u otros criterios. Esta investigación no se ajusta a ninguno de estos sistemas, pues hacen referencia al contenedor o al contenido,

ene del "verbo alemán *montieren*, un sinónimo del verbo *ensamblar*, aplicado al montaje y montaje de maquinaria [...] El término *assemblage*, utilizado por Dubuffet, fue adoptado [por Seitz] por necesidad, como un concepto genérico que incluiría todas las formas de arte compuesto y modos de yuxtaposición. En francés e inglés, *assemblage* denota 'la unión de partes y piezas'. A partir de este fragmento de Seitz, se podría decir que las diferencias entre los términos han sido más históricas que conceptuales; sin embargo, *ensamblaje* ha estado más relacionado con la amalgama de materiales y *montaje* con los procesos de la fotografía y el cine. En el texto de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia* –o al menos en su traducción al español–, se usa el término *montaje* para referirse al fenómeno que incluye todas las prácticas, tanto de fotografía, como de cine y arte plástico. En este documento se utilizará el término *montaje* como fenómeno y *ensamblaje* para referirse específicamente a la práctica de las vanguardias.

6 Es importante aclarar que el montaje –por ejemplo el montaje cinematográfico–, no implica necesariamente un proceso de apropiación. Sin embargo en esta investigación he decidido integrar ambos mecanismos, ya que la creación de libros, por lo regular, se enfoca en producir contenido gráfico o textual, y luego un objeto; mientras que en este caso, en cambio, se estudia la creación editorial que considera texto, imagen y objeto.

mientras que nuestro interés es estudiar el libro como una unidad indisoluble entre ambos. Es por esto que desarrollar un análisis bajo este lineamiento ha resultado confuso desde el lenguaje mismo, pues no hay un sistema de términos precisos para hacer referencia a todo el entramado de elementos que compone el libro. Por ejemplo, no hay un término para distinguir entre el libro como objeto —conjunto de hojas encuadernadas— y el libro como unidad de sentido —que comprende tanto lo textual como lo material—. En el cine, por ejemplo, existe un lenguaje cinematográfico particular para referirse a los movimientos, encuadres, transiciones o técnicas de montaje. En ese sentido, no poseemos un lenguaje así de específico para referirnos a cortes entre páginas, transiciones, relaciones entre cuadros o demás componentes de un proyecto editorial. Así que es necesario aclarar que me referiré a *creación editorial* como el proceso de hacer un libro en un sentido amplio que no se limita a hacer un objeto, sino que abarca todo un proceso que involucra una intención de sentido, la selección del contenido, el diseño, la producción e incluso la circulación.

En el primer capítulo del documento se pretende hacer un breve recorrido histórico por las prácticas de apropiación que tomaron fuerza durante el siglo XX. La intención es identificar las ideas y las técnicas que se desarrollaron a partir del *collage* y los cuestionamientos a la representación que se sucedieron de manera transversal en las artes plásticas, la literatura, la fotografía y el cine. Esto permitirá más adelante identificar dichos procesos en la producción editorial actual, y al mismo tiempo explorar el camino para el desarrollo de futuros proyectos.

Una vez estudiadas las prácticas de apropiación, el segundo capítulo busca entender la materialidad del objeto editorial. Para esto se estudian algunos casos en la historia de la tipografía, la página, el libro e incluso del lenguaje, a través de los cuáles es posible identificar un entramado de elementos plásticos, textuales y semánticos. Así, se revela el libro como un tejido que no está determinado sólo por *un escritor* en términos convencionales, sino también por un diseñador. Finalmente, el tercer capítulo busca relacionar los hallazgos de los dos capítulos anteriores y plantear una serie de conceptos básicos que ayuden a construir la idea de *montaje editorial* como una forma de escritura.

Como objeto de estudio para este análisis se seleccionaron 28 publicaciones de editoriales independientes o proyectos autogestivos que exploran el libro experimental, el libro-arte, el fotolibro y otras ediciones alternativas. El motivo por el cual centré mi búsqueda en este tipo de publicaciones es porque se dan la libertad de proponer objetos menos

convencionales y más experimentales, a través de los cuales es posible estudiar diversos mecanismos expresivos⁷.

Los objetos de estudio seleccionados —presentados en el documento como *muestras*— pertenecen a una red que he identificado a través de ferias, librerías, bibliotecas públicas, archivos personales y proyectos colectivos, principalmente en Latinoamérica, Estados Unidos y España. Es decir, la selección es transversal a diferentes ubicaciones geográficas, pero que forman una misma red de colaboración, circulación y afinidades artísticas y políticas. Una vez identificado este circuito, o al menos una parte de él, hice una revisión a sus publicaciones bajo los siguientes criterios. Ver *cuerpo de obra* al final del documento:

- Publicaciones construidas a través de procesos de apropiación, por ejemplo, recortes de periódico, fotos tomadas de Internet, *collages*, plagios, reproducciones facsimilares, entre otros.
- Ediciones que consideren tanto los elementos textuales como los materiales como una unidad indisoluble, es decir, libros que necesitan de su particular materialidad para ser escritos y leídos.

Los archivos y ferias de los cuales he seleccionado estas publicaciones son:

- Biblioteca Aeromoto y Biblioteca de Anomalías, en la Ciudad de México
- Librería NADA en Bogotá
- Ferias Rrréplica, Index y Paperwork en Ciudad de México
- Feria ARTBO en Bogotá

Adicionalmente, como apoyo visual, incluyo a lo largo del documento una serie de imágenes — presentadas en el documento como *figuras*⁸—, que conforman una investigación visual histórica de gran importancia, pues a través de estas es posible identificar y relacionar las prácticas artísticas que se han estudiado con los procesos editoriales actuales.

El desarrollo en paralelo de un análisis tanto histórico y teórico, como de observación de las publicaciones seleccionadas, me permitió identificar, demostrar y experimentar las operaciones materiales y semánticas que se exponen en las matrices de los capítulos 1 y 3. Ambas matrices

Los libros infantiles también serían un objeto de estudio interesante por la relación entre contenido y materialidad; estos comúnmente recurren a un lenguaje que no solo involucra las palabras escritas, sino la forma, la materia, los colores, dobleces y otros mecanismos. Sin embargo, la mayoría de sus contenidos no involucran procesos de apropiación, por lo que para esta investigación he elegido aquellas relacionadas con el campo del arte.

8 Aparecen nombradas como figuras aquellas imágenes que constituyen un referente visual y hacen parte de una investigación histórica. En cambio, aparecen nombradas como muestras, aquellas publicaciones impresas que conforman el objeto de estudio central.

permiten entender las relaciones entre estructura material y procesos de resignificación, lo que considero uno de los aportes más valiosos que me deja la investigación, pues a través de estas no solo es posible hacer un análisis de publicaciones existentes, sino desarrollar nuevos procesos de producción. Podría decir que las matrices son el resultado visual y conceptual que revela y relaciona los conceptos hallados y propuestos a lo largo de todo el documento.

Capítulo 1

Apropiación: desde la técnica hacia la práctica artística

“El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir más”. He llegado a adoptar esta idea de Huebler, aunque quizá más bien diría: “el mundo está lleno de textos más o menos interesantes; no quiero añadir más”.

Kenneth Goldsmith⁹

9 Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital* (Oaxaca: Sur+, 2011), 11.

Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX aparecieron en Europa las vanguardias artísticas, y con ellas nuevas ideas que transformaron el arte y han repercutido hasta la actualidad. Aunque en Latinoamérica los movimientos de vanguardia tuvieron sus propias formas expresivas, para esta investigación me centro en estudiar las ideas que surgieron en el cubismo, dadaísmo y el futurismo de Europa, específicamente los cuestionamientos a los procesos de creación y la figura de autor que se sucedieron en la pintura, la escritura y el cine.

Los cuestionamientos al arte tradicional de representación llevaron a que las prácticas de montaje y apropiación tomaran fuerza como nuevas formas artísticas. Entre estas se popularizaron el *collage*, las acumulaciones, el ensamblaje, el *ready-made* y otras técnicas basadas en establecer relaciones entre elementos en apariencia distantes. En este capítulo se hace un recorrido histórico y conceptual por estas prácticas con la finalidad de identificar la apropiación como un fenómeno más amplio, que ha influenciado y transformado también el sentido y la creación editorial.

Tanto el análisis histórico como el estudio de las publicaciones seleccionadas, culminan en la construcción de una matriz que expone mecanismos expresivos transversales tanto al arte del siglo XX como a la producción editorial.

1.1. Transformaciones materiales y conceptuales desde el siglo XX: artes plásticas, literatura, fotografía y cine

A comienzos del siglo XX Europa fue el epicentro de un importante crecimiento industrial, del auge de movimientos totalitarios y de una larga y dolorosa guerra que provocó profundos cambios sociales y políticos. En este contexto, entre los artistas se gestó un espíritu de ruptura contra el poder, el orden de las cosas, la sociedad e incluso contra las formas del arte establecidas. Empezó así un proceso de crisis, de desmaterialización de la obra de arte y un camino hacia nuevas formas de expresión.

Desde la última década del siglo XIX, las ideas del poeta Stephane Mallarmé fueron un importante antecedente tanto para los movimientos de vanguardia como para los cuestionamientos a la materialidad del arte que se desarrollaron los siguientes años. A través de sus poemas, Mallarmé propuso una forma de escritura que no se construye únicamente de palabras, sino también de las relaciones visuales entre las palabras y la forma en que estas ocupan la página. Así, el texto no solo considera las letras sino también el espacio, y este se convierte en un nuevo elemento expresivo. Esta idea cuestionó la poesía tradicional y sembró el antecedente para la poesía concreta y el pensamiento del arte del siglo XX.

Durante la primera década del siglo, un grupo de pintores —después llamados cubistas—, se alejó de las formas tradicionales de representación: renunciaron al esfuerzo por reproducir la apariencia de los objetos y se interesaron por descomponer, fragmentar y cambiar la mirada sobre las cosas. De esta forma, sustituyeron las pinceladas por papeles, telas y recortes adheridos al lienzo y dieron forma a lo que se conoció como *papier collé*. Este es el antecedente de los primeros *collages* vanguardistas¹⁰ (figura 01): la descomposición de la apariencia “real” de los objetos y la inclusión de esta realidad en fragmentos como materia prima para el arte.

Esta ola de ruptura empezó a propagarse entre los movimientos vanguardistas. El futurismo, que tenía un interés más literario que plástico, se apartó de la escritura convencional y apeló a la fragmentación material del lenguaje: la descomposición de las palabras, la repetición de sonidos y la

10 Desde la segunda mitad del siglo XIX existieron obras tipo *collage* en Inglaterra, grupos de mujeres crearon álbumes con recortes de fotografías, dibujos y pinturas, conocidos como álbumes victorianos. Sin embargo, esa práctica no se expone aquí porque no se relaciona directamente con el fenómeno del *collage* que se desarrolló durante las vanguardias.

abolición de signos de puntuación constituían ahora una nueva forma de escritura (figura 02). Filippo Marinetti, fundador del movimiento, lo nombró *parole in libertà* —palabras en libertad—, es decir, una defensa por la liberación de las palabras y el lenguaje de sus convenciones gramaticales. Unos años después, el dadaísmo incorporó métodos de azar a la escritura y expresó la poesía como una colección de palabras unidas aleatoriamente:

Dadá reiteraba el principio propuesto anteriormente por Apollinaire y los futuristas, de que el arte podía ser creado por cualquier elemento: materiales nobles o menospreciados, clichés verbales o clichés de revistas viejas, bromuros, publicidad consignas, basura, etc. Estos elementos incongruentes se transforman en una unidad inesperada y homogénea tan pronto como hacen parte de un nuevo ensamblaje.¹¹

El movimiento dadaísta, que nació en Alemania durante la segunda década del siglo XX, se acercó a estos ideales con la intención de causar una fractura más profunda, no sólo pretendía romper la apariencia de los objetos y las normas, sino también el sentido de las cosas. Hannah Höch y John Heartfield crearon los primeros fotomontajes con imágenes tomadas de la propaganda política, las recortaban, fragmentaban y sobreponían entre ellas para alcanzar una nueva composición que alteraba profundamente su significado y expresaba una fuerte postura de crítica y protesta. A diferencia de los movimientos anteriores, el procedimiento técnico de cortar y pegar ahora pretendía revertir el significado dado de las cosas (figura 03 y 04).

El artista dadaísta Marcel Duchamp se convirtió en una figura central en esta transformación. Una de sus obras más famosas, *La fuente* (1917), consistía en un orinal colocado de cabeza que criticaba el arte como la *fabricación* de un objeto, y en su lugar enunciaba el *ensamblaje* de piezas preexistentes y objetos cotidianos como una nueva forma de arte. Este tipo de obra se conoció como *ready-made* —ya hecha—, con lo cual Duchamp afirmaba que el arte ya no representaba un esfuerzo plástico sobre los objetos, la representación y las formas “bellas”, sino que se erigía como la construcción de ideas y de sentido: “no tiene importancia si el autor lo ha fabricado o no, sino que es el acto de la elección lo que transforma un artículo de fontanería en una obra artística y crea un pensamiento nuevo”.¹²

11 William Seitz, *The Art of Assemblage* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1961), 38.

12 Citado en Carlos Trilnick, “Marcel Duchamp”, IDIS, consultado el 21 de mayo de

Con las propuestas del *collage*, el fotomontaje y el *ready-made*, se empiezan a insertar al arte las primeras propuestas de apropiación y montaje, es decir la construcción de la obra de arte ya no como la fabricación de un objeto o una imagen, sino como la selección, transformación y resignificación de objetos y elementos ya existentes.

La apropiación no sólo significó un cambio estético, sino además ideológico: recurrió a fragmentos reutilizados de imágenes, propaganda política o recortes de periódico cuando el arte insistía en la construcción de imágenes y objetos; replanteó la idea del artista como *fabricador* y transformó el arte en un proceso que da sentido, cuestiona y resignifica. Es así como las prácticas de apropiación y montaje se fueron amplificando en el arte del siglo XX, el espíritu de ruptura que se gestó desde las primeras décadas se expresó por medio de papeles pegados, imágenes rotas y despojadas de su sentido original, periódicos intervenidos y propaganda política descuartizada.

Peter Bürger, historiador y teórico de las vanguardias, señala que este momento crítico en la historia del arte fue el punto de quiebre de las formas de representación tradicionales:

Una teoría de vanguardia tiene que partir del concepto de montaje, tal como lo presuponen los primeros *collages* cubistas. Estos *collages* se diferencian de las técnicas plásticas desarrolladas desde el Renacimiento por el hecho de que adoptan fragmentos de realidad en el cuadro, es decir, introducen materiales que no fueron elaborados por la subjetividad del artista.¹³

Bürger expresa que los procesos de montaje se sostienen por la idea de *alegoría* de Walter Benjamin, esto es del desplazamiento continuo de significados. Así, los procesos de apropiación y montaje se basan en extraer elementos de su contexto, reunir los fragmentos, aislarlos de su realidad, privarlos de su función y darles un nuevo sentido,¹⁴ o dicho de otra forma el desplazamiento de un objeto desde un significado hacia otro. Marjorie Perloff dice: “la hoja de periódico nunca se usaba para hacer periódico; se usaba para hacer una botella, o algo así. Nunca se usaba literalmente, sino como un elemento desplazado de su significado habitual a otro significado”.¹⁵

2019, <https://proyectoidis.org/marcel-duchamp>.

13 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 108.

14 Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 97-100.

15 Marjorie Perloff, *El momento futurista: la vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes*

A diferencia de las ideas de Bürger y Perloff, el cineasta William Wees sugiere que estos fragmentos seleccionados no son *privados*, sino aún *portadores* de un significado, y que se reinsertan para resignificarse a sí mismos y resignificar la totalidad de una nueva pieza. Por ejemplo, Wees menciona las imágenes que se han acumulado durante años en los archivos de noticieros y programas de televisión, y que representan un valioso referente cultural:

Los medios de comunicación constituyen una fuente interminable de imágenes que esperan ser extraídas de su contexto y reinsertadas en *collage* de películas, donde serán reconocidos como fragmentos que aún llevan las marcas de su realidad mediática".¹⁶

Las diferencias entre estas definiciones, me llevan a hacer una pregunta respecto al proceso de apropiación: ¿Son los fragmentos *portadores de sentido*? como lo expresa Wees, o ¿son *vaciado de sentido*?, como dice Perloff.

En el ejemplo de Perloff, la hoja de papel periódico no es usada como papel periódico sino como una botella; el pedazo de papel es vaciado de sentido, y no hay una conexión semántica entre el periódico, su significado, su contexto, y la botella en el lienzo. El periódico se usa como papel, pero no como sentido.

Por otro lado está la idea de Wees, quien considera que ese fragmento –en su ejemplo un *collage* de imágenes de un noticiero–, sí es portadora de sentido, pues habla de un contexto, una acción y un mensaje que establece una relación semántica entre la pieza inicial de la cual fue tomada, y la pieza nueva. En este caso el montaje funciona como un proceso que no vacía de significado, sino como una operación que relaciona un objeto con un nuevo significado.

Para poner un ejemplo de esto, están los ‘memes de internet’.¹⁷ Por un lado hay unos que están contruidos por fragmentos privados de su sentido original, se desconoce su contexto y no hay algún rastro semántico de este. Y por el otro lado hay otros contruidos con fragmentos que son

de la Primera Guerra Mundial. (Valencia: Pre-Textos, 2009), 176.

16 William C. Wees, *Recycled Images. The art and politics of found footage films* (Nueva York: Anthology Film Archives, 1993), 32.

17 El concepto de *meme de internet* surgió desde finales de la década de 1970 como un proceso de repetición y transferencia del conocimiento. Se define como una unidad de transmisión cultural, un organismo que se reproduce a través de los individuos y se modifica constantemente.

portadores de un significado cultural, histórico o político específico, y quien no tenga estos referentes no puede entender la imagen; como dice Wees, son “fragmentos que aún llevan las marcas de su realidad mediática”.¹⁸ Es decir, una imagen puede actuar como el trozo de papel periódico de los *papier colle* o como una representación cultural.

Con esto, concluyo entonces que en las prácticas de apropiación existen casos en los cuales los fragmentos son portadores de sentido, y en otros en los que los fragmentos son privados de sentido.

El ensamblaje de la *figura 05* consiste en una acumulación de máscaras de gas y la *figura 06* en una acumulación de cucharas. Aunque ambas están inscritas en el mismo contexto, las máscaras de gas resultan en este caso elementos portadores de una referencia directa a la guerra, mientras que las cucharas no.

* * *

El arte conceptual que surgió a partir de la segunda mitad del siglo repercutió profundamente en la idea de materialidad, el concepto de libro y la secuencia fotográfica (ver el apartado 2.1). Una de las principales figuras del arte conceptual fue John Cage, sus ideas no solo fueron importantes para el movimiento, sino que hacen parte de los cuestionamientos a la figura de autor que se propagaron esos años. Cage enunciaba el azar como una forma de creación que apelaba a las expresiones desligadas a gustos personales o convenciones establecidas en el arte. Una de sus principales obras, *Fontana Mix* (1958), consiste en una serie de impresiones sobre soportes translúcidos que, al ser superpuestas unas sobre otras, generan varias composiciones de una pieza musical: la combinación azarosa de capas e imágenes se transforman en sonidos y en acción.

En los años 60, influenciados por las ideas de Duchamp, los escritores estadounidenses William Burroughs y Brion Gysin adoptaron el *collage* y el azar como forma de escritura. Las famosas técnicas de *cut-up* y *fold-in* consistían en líneas de texto, párrafos o páginas de periódicos cortadas y combinadas unas con otras para generar nuevos y fluidos textos (*figura 07*).

18 William C. Wees, *Recycled Images. The art and politics of found footage films* (Nueva York: Anthology Film Archives, 1993), 32.

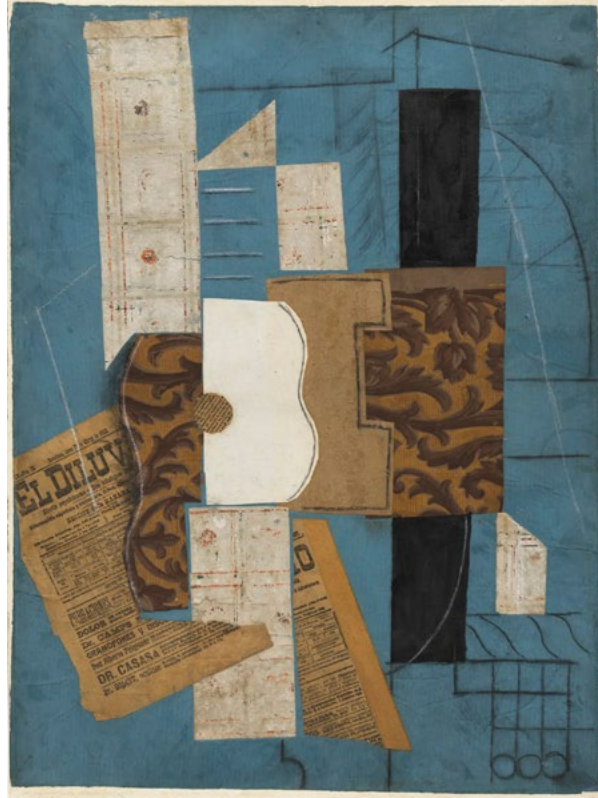


Figura 01. Pablo Picasso, *Guitar*. 1913, collage, 66.4 x 49.6 cm. Fuente: www.moma.org/collection/works/38359.

Figura 02. Filippo Marinetti, *Une Assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique*. 1919, 26.7 x 33 cm. Fuente: www.metmuseum.org/art/collection/search/345679.



Figura 03. Hannah Höch, *Merry Woman*. 1923, fotomontaje, 13 x 11.3 cm. Fuente: *The photomontages of Hannah Höch* (Walker Art Center: Nueva York, 1996), 86.

Figura 04. Grete Stern, *Un sueño de peligro*. 1949, fotomontaje. Fuente: www.artsy.net/artist/grete-stern.



Figura 05. Armand Fernandez, *Home sweet home*. 1960, acumulación, 63 x 55.1 x 7.9 cm. Fuente: www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_list.html

Figura 06. Armand Fernandez, *Arteriosclerose*. 1961, acumulación, 47 x 72 x 7 cm. Fuente: www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_list.html

En 1961 se realizó en Nueva York *The Art of Assemblage*, una exposición que reunió bajo el término de el 'arte del ensamblaje' una gran diversidad de obras que surgieron de un mismo espíritu. Su curador, William Seitz, lo definió como "todas las formas de arte compuesto y modos de yuxtaposición". En Seitz, *The art of assemblage*, 150. Entre la selección se encontraban desde los *papier colle* de Juan Gris, las cajas de Joseph Cornell, las *Merz Pictures* de Kurt Schwitters, los *combines* de Robert Rauschenberg, los *ready-made* de Marcel Duchamp y los *collages* de Hannah Höch, entre muchos otros.

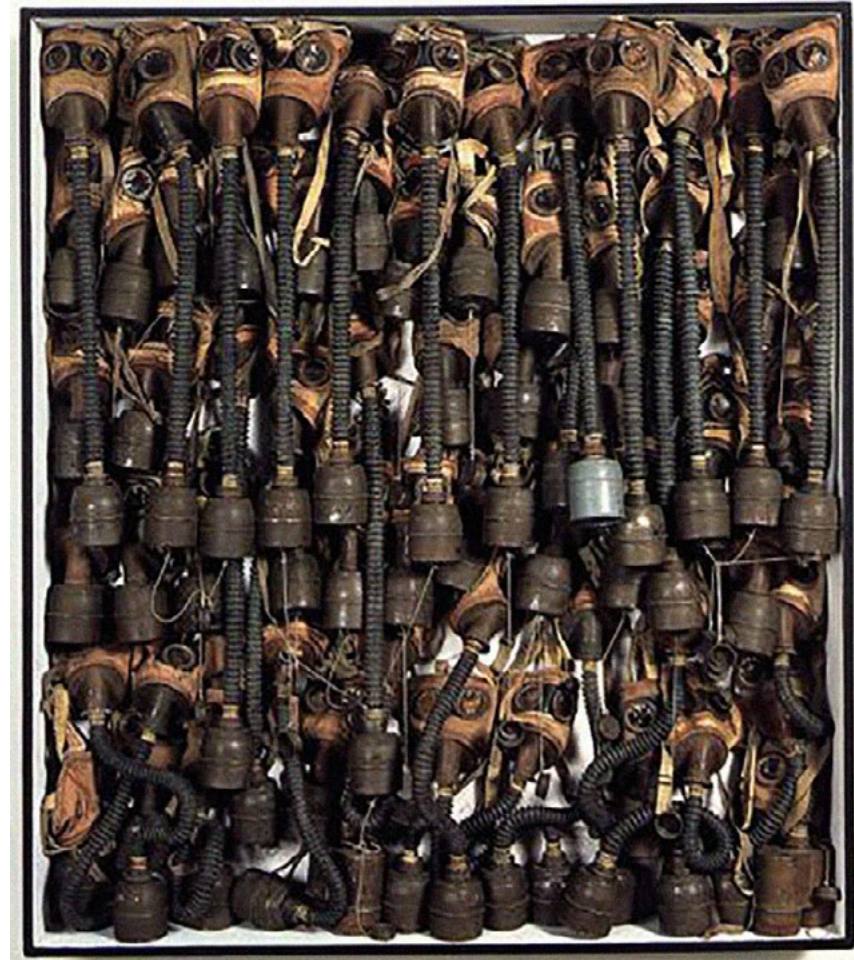


Figura 07. William S. Burroughs y
Brion Gysin, *The Third Mind* (The
Viking Press: Nueva York, 1978).

Figura 08. Raymond Queneau,
Cent-mille-milliards-de-poemes. 1961,
24 x 28.5 cm. Fuente: Biblioteca de
anomalías, Esto es un libro.

El *cut-up* es una técnica que consiste en cortar fragmentos de textos y combinarlos aleatoriamente con otros. Burroughs la describe de la siguiente manera: "El método es simple. Así es como se hace. Toma una página. Me gusta ésta página. Ahora corta por la mitad. Tienes cuatro secciones: 1 2 3 4 ... uno dos tres cuatro. Ahora reorganice las secciones colocando la sección cuatro con la sección uno y la sección dos con la sección tres. Y tienes una nueva página." En Burroughs, W., 1966. *The Cut Ups*. [Cinematography, 18' 45", Black & White].

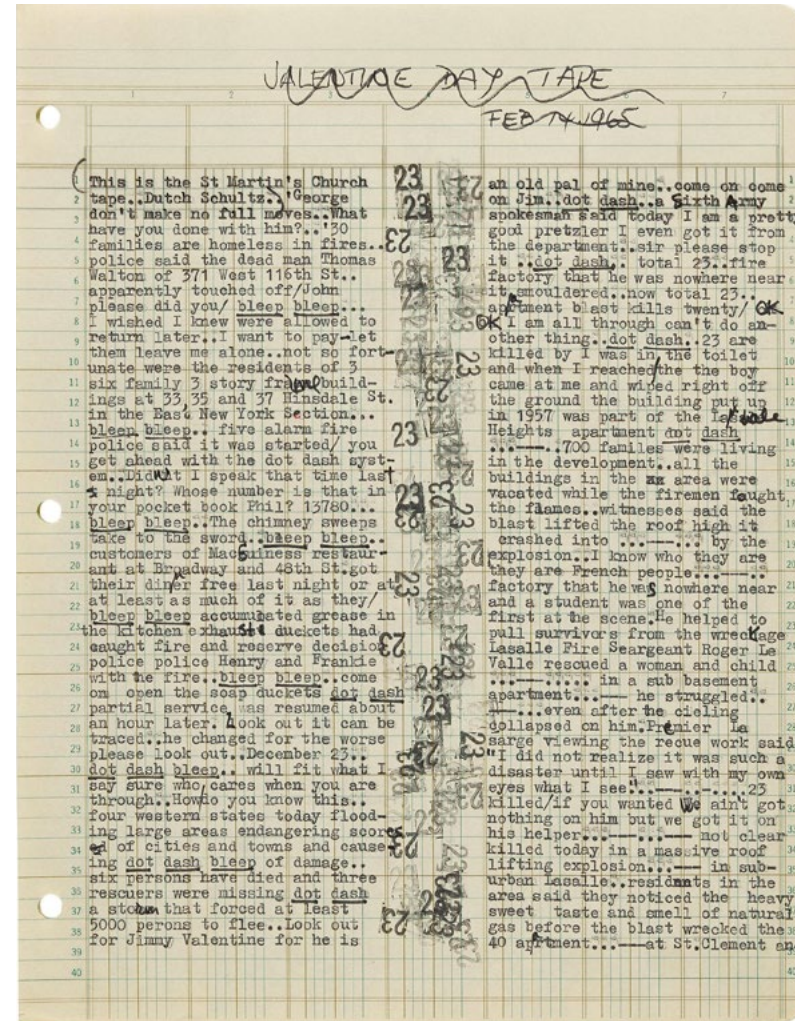


Figura 09. Joachim Schimd,
Archiv 321, de la serie Archiv. 1993.
Fuente: www.lumpen fotografie.de/2006/01/01/archiv-1986-1999/.

Figura 10. Kurt Caviezel, *Insect*. s.d.
Fuente: kurtcaviezel.ch/insect.html.



Aunque los *cut-up* se hicieron bastante populares después de estos años, ya desde comienzos del siglo XX habían surgido obras precursoras del montaje en la literatura.¹⁹ Algunas de las más famosas fueron *El libro de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamin, y los *Cantos* (1915-1962) de Ezra Pound, ambas eran colecciones de recortes, citas, notas y otros fragmentos seleccionados y ensamblados como una sola obra. El artista Kenneth Goldsmith, autor del libro *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*, se refiere a *El libro de los pasajes* como:

Una yuxtaposición disyuntiva, veloz, de pequeñas imágenes fugaces [...] no hay un criterio para determinar qué información debe ir antes o después, o qué relación obligada tiene un fragmento con otro... el orden lógico es justo ese: fragmentos, recortes, hojas sueltas que pueden ser leídos en cualquier orden, pues constituyen una imagen, un paisaje no lineal, como lo llama Benjamin: *una constelación*.²⁰

Esta práctica de compilación se popularizó entre todas las formas expresivas: colecciones de papeles, objetos, recortes y fotografías, hasta representar actualmente una influencia determinante para la creación editorial (matriz 1).

Contemporáneo a Burroughs, surgió en Francia el grupo de escritores OuLiPo, que aunque no recurrían exclusivamente a técnicas como el *collage* o las constelaciones, exploraban nuevas formas de escritura basadas en sistemas para seleccionar, fragmentar o combinar las palabras y las ideas. Definieron su práctica como *literatura potencial* y, más que *escribir*, se interesaron en crear mecanismos que expresaran las *posibilidades de la escritura*: juegos de palabras, hipertextos, expresiones matemáticas, inventarios, escaleras y otras fórmulas que proponían una alternativa —y una protesta— a las ideas de inspiración y *genio creativo*. Los oulipianos no buscaban formas de alcanzar la inspiración sino mecanismos que les permitieran renunciar libremente a ésta, y lo denominaron *restricciones* o *anti-azar*. Una de las primeras obras que resultaron de este grupo fue *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau: poemas fragmentados por líneas que pueden combinarse entre sí y dejando al lector la elección (figura 08).

19 Incluso desde mucho antes se podría hablar de prácticas de apropiación y montaje de textos; sin embargo, en este trabajo se considera que a partir de este momento hubo una relación más directa con el fenómeno que influyó el *collage*, montaje cinematográfico y demás.

20 Goldsmith, *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*, 126.

Así como el arte se había desinteresado por fabricar imágenes y objetos, el valor de las propuestas de OuLiPo residía en la idea de la literatura como posibilidad más que como producto, mecanismos que se expandían hacia una escritura que tenía sentido no sólo a través de las palabras, sino también de sus formas de escritura y lectura.

* * *

Este espíritu de transformación de los procesos creativos llegó a la fotografía para cuestionar sus principios tradicionales. Durante la década de 1970, la fotografía emprendió su propia búsqueda para trascenderse como una tecnología de la representación, y revolucionó la relación que había establecido desde sus inicios con el aparato fotográfico.

La fotografía del arte conceptual, y lo que surgiría en la década de 1980 como postfotografía, se constituyeron como un llamado, una vez más, a desplazarse de la fabricación de imágenes bellas hacia la significación de imágenes —y secuencias de imágenes—. Joan Fontcuberta definió la postfotografía como “la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido [...] la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica”.²¹

En los años siguientes, en medio de la proliferación acelerada de cámaras, el exceso de imágenes y la difusión de Internet como archivo universal, la fotografía expandió el aparato fotográfico hacia archivos públicos y personales, cámaras de seguridad, derivas en la web, redes sociales y otras formas de resignificación (figura 09 y 10).

Durante la década de 1990, la popularización de Internet multiplicó rápidamente la producción y circulación de información y consolidó a la *world wide web* como una fuente infinita de contenidos de libre acceso, un lugar de exhibición permanente y un archivo común. La información se convirtió en materia para el arte: bases de datos, historiales de búsquedas, *spam*, capturas de pantalla de Google Maps, entre otras. Con el desbordamiento de información, la expresión artística se expande hacia formas infinitas que trascienden las fuentes personales e íntimas de inspiración. Sobre esto Goldsmith expresa que “frente a una cantidad sin precedentes de texto digital disponible, la escritura necesita redefinirse para adaptarse al nuevo entorno de abundancia textual”.²²

21 Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 53.

22 Goldsmith, Kenneth & Dworkin Craig *Against expression: an anthology of conceptual writing* (Illinois: Northwestern University Press 2011), xvii.

La saturación de imágenes y textos ha favorecido las prácticas de apropiación y la transformación de materialidades y procesos de creación durante el siglo XXI. Los procesos editoriales han sido evidentemente permeados y diversificados. El Internet y las facilidades de impresión dieron paso a un gran número de proyectos editoriales independientes y autogestivos basados en series postfotográficas, *collages* literarios, constelaciones, plagios, juegos de azar, derivas y numerosos nuevos procesos que se sumaron a la creación de libros.

El breve estudio histórico de este apartado me permite identificar mecanismos en común entre diferentes prácticas y reconocer el fenómeno que las atraviesa. La apropiación trascendió desde la operación básica de cortar y pegar hacia la creación de un nuevo lenguaje de la resignificación. Ante este panorama se hace evidente que el siglo XX no dejó una nueva apariencia del arte, sino que sus procesos de creación utilizaron, no la materia, sino las operaciones realizadas a la materia como su sentido principal. Es decir, ya no son los elementos artísticos –una imagen, un objeto, un texto– aquello que expresa sentido, sino que son las operaciones que actúan sobre esos elementos los que los significan: el desplazamiento, la acumulación, la repetición, la sustitución y demás. El significado no radica en el objeto, sino en la acción que lo transforma.

¿Cómo se transfieren las ideas del *ready-made*, las constelaciones o la postfotografía, a los proyectos editoriales y la materialidad del libro? ¿Corresponden los *collages*, el fotomontaje y el *cut-up* a las mismas operaciones aplicadas al texto o la imagen? ¿Pueden las instrucciones y recursos oulipianos corresponderse a los mecanismos postfotográficos? ¿Pueden las teorías de montaje cinematográfico insinuar una teoría de montaje editorial?

1.2. Caracterización de las técnicas de apropiación

Después de hacer una revisión histórica del surgimiento de las prácticas de apropiación en el siglo XX, retomo algunas ideas clave para analizar el conjunto de operaciones y factores que las determinan. Por medio de la investigación visual de referentes y el análisis de las publicaciones seleccionadas para este estudio, pretendo anclar estas ideas a los procesos de creación editorial.

Para esto propongo el análisis basado en definir los procesos de apropiación como *operaciones* realizadas a una *materialidad* bajo determinados *criterios de operación*. Explico a continuación estas premisas y la relación de estas en una matriz.

1.2.1. La materialidad

La *materialidad* se entiende en este estudio como el tejido material que define un elemento semántico, y puede ser de muchos tipos: un texto, un objeto, una imagen, un sonido o cualquier unidad tangible, así como una idea –que aunque carece de materia tangible, esta constituye una referencia clara a características materiales específicas–. Así, se podría realizar una operación de repetición sobre un objeto, por ejemplo la colección de cucharas de Arman (figura 06); o una operación de repetición sobre una idea. En el libro *Sin lugar a dudas elijo bien mis protecciones*, se construye una secuencia fotográfica de diferentes tipos de protecciones: un altar, un alambre de púas, una bandera roja, y más (muestra 01). En el primer caso la materialidad que se repite es una cuchara, y en el segundo caso la materialidad que se repite es la idea de protección que aparece como diferentes objetos.

Si bien estas unidades materiales podrían ser fabricadas, en este caso interesan específicamente los procesos de apropiación. Entre las cuales son recurrentes fuentes como archivos de medios de comunicación (públicos o privados), Internet (redes sociales, *spam*, bases de datos, búsquedas en navegadores) o la vida cotidiana (listas de mercado, objetos en la calle, gestos o acciones).

1.2.2. Las operaciones

Por *operación*, me refiero a las acciones que se aplican a la materialidad para modificarla. Como resultado del anterior análisis, considero tres operaciones básicas y tres derivadas. Las operaciones básicas son: 1) *seleccionar* o *fragmentar*, 2) *adherir* y 3) *suprimir*. Las operaciones

derivadas son: 4) *sustituir* (o *desplazar*, derivada de suprimir y después adherir); 5) *compilar* (*repetir* o *acumular*, derivadas de seleccionar) y 6) *combinar* (o *reordenar*, derivada de fragmentar y adherir). Una misma operación se puede realizar a diferentes materialidades, por ejemplo, el *cut-up* literario es la misma operación de los *collages*, pero en el primer caso se aplica a un texto y en el segundo a una imagen. La definición de las siguientes operaciones las he realizado con base en el apartado anterior y aplican específicamente para el tema de esta investigación:

- **Seleccionar o fragmentar** es la operación base de todo proceso de apropiación, puede aplicarse a un elemento completo o a un fragmento: *seleccionar* un fragmento o una totalidad ya existente (muestra 02 y figura 11). Se refiere a lo que Duchamp había afirmado como “el acto de la elección que transforma un artículo de fontanería en una obra artística”²³.
- **Adherir** es la operación relacionada con la suma de fragmentos (muestra 03 y figura 12).
- **Suprimir** es la operación relacionada con la resta de fragmentos (muestra 04 y figura 13).
- **Sustituir o desplazar** es la operación derivada de seleccionar, suprimir y adherir (muestra 05 y figura 14). A partir de estas operaciones he llegado a una reflexión que quiero mencionar en este punto. Ya que las operaciones se realizan a cualquier fragmento, es importante reafirmar que el contexto de cualquier elemento es uno más de los fragmentos que lo define –como figura y fondo–. Por ejemplo *La Fuente* de Duchamp, consiste en la operación de sustitución del contexto de la pieza de fontanería por una sala de museo. A partir de esta idea, y para los términos de esta matriz, considero el *desplazamiento* o *desvío* como una operación de sustitución que se realiza al fondo, o contexto de un elemento.
- **Compilar (repetir o acumular):** es la operación derivada de seleccionar y adherir múltiples elementos. La *repetición* o *acumulación* son dos formas de *compilación*: la repetición, por un lado, reúne elementos siempre iguales; mientras que la acumulación, por el otro, presenta alguna variación entre sus elementos (muestra 06 y figura 15).
- **Combinar (o reordenar):** es la operación derivada de seleccionar y adherir dos o más fragmentos en una misma totalidad. *Reordenar* sería fragmentar y adherir pero con relaciones diferentes entre los fragmentos. La diferencia entre compilar y combinar radica principalmente en la

selección. El primer caso hace referencia a la selección de *totalidades* que den como resultado una *serie*, mientras que combinar sería *seleccionar fragmentos* que den como resultados una *unidad* (muestra 07 y figura 16).

Como ya lo he mencionado, estas definiciones son construidas a partir del análisis de las prácticas de apropiación del primer apartado y del estudio de las publicaciones seleccionadas, y hacen referencia específicamente a este fenómeno y no son definiciones absolutas.

1.2.3. Los criterios de operación

El siguiente determinante que he definido en los procesos de apropiación es el *criterio de operación*. Según el análisis, he concluido que cada operación se puede ejecutar de tres maneras: de forma *aleatoria*, *sistemática* y *específica*. Para establecer estas tres categorías, me he basado en las ideas de *azar*, *anti-azar* e *inspiración* del análisis del apartado 1.1., y las defino como:

- **Operación aleatoria:** esta operación se realiza sin un ordenamiento concreto y sin esperar un resultado específico. Por ejemplo, tomar la constitución de Colombia y suprimir palabras del texto al azar para la creación de un nuevo documento (figura 16).
- **Operación sistemática:** tomando como referencia la literatura potencial de OuLiPo y su idea de restricciones y anti-azar, podría definirse como un criterio o una instrucción específica que se repite. Por ejemplo, tomar la constitución de Colombia y reemplazar la palabra “Estado” por la palabra “Pueblo” (muestra 06).
- **Operación específica:** no involucra azar ni restricciones, sino que se realiza una operación persiguiendo una intención clara y puntual. Por ejemplo, intervenir la constitución de Colombia y convertirla en un manifiesto al ocio (muestra 05).

23 Citado en Carlos Trilnick, “Marcel Duchamp”, IDIS, consultado el 21 de mayo de 2019, <https://proyectoidis.org/marcel-duchamp>.

Muestra 01. Marquitos Sanabria,
*Sin lugar a dudas elijo bien mis
protecciones, Club del Prado
ediciones, Buenos Aires. 2019,*
publicación de 36 páginas,
17 x 24 cm. Archivo: Personal.

A diferencia de las colecciones de Arman (figura 05 y figura 06), esta publicación toma como unidad material no un objeto, sino una idea. A través de sus páginas se encuentran fotografías de un altar, una casa improvisada, un alambre de púas en una cerca, una bandera roja puesta en la playa y otros elementos que, aunque no muestran el mismo objeto, remiten a la misma idea de *protección*.

El proceso de **apropiación compila** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiera
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

	de forma aleatoria
	de forma sistemática
	de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas

enfrentadas
opuestas
sobreposición
secuencia
acumulación

simultaneidad
sucesión
permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad



Figura 11. Marcel Duchamp, *La Fuente*. 1917, ready-made, 61 x 36 x 48 cm. Fuente: www.artsy.net/article/artsy-editorial- Duchamps-urinal-changed-art-forever.

En la publicación *Popocatéptl* la imagen de la erupción del volcán es seleccionada y fragmentada en el tiempo, para luego ser insertada cuadro a cuadro en el libro. La selección de un objeto –o un acontecimiento en el caso de la erupción del volcán–, se puede identificar también en la obra *La Fuente*: un objeto de fontanería que es insertado en una sala de museo.

Muestra 02. Eduardo Arias, *Popocatéptl*, *Kitschic ediciones*, Bogotá. 2016, publicación de 250 páginas, 10 x 13.5 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, *Esto no es un libro*.

El proceso de **apropiación sustituye –desplaza–** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **sucesión** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiera
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

	de forma aleatoria
	de forma sistemática
	de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

	interior de la página
	entre páginas

	enfrentadas
	opuestas
	sobreposición
	secuencia
	acumulación

	simultaneidad
	sucesión
	permutación

	oposición y contraste
	simetría y similitud
	variación y repetición
	continuidad



Figura 12. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. Mona Lisa*. 1919, ready-made, 19 x 12 cm. Fuente: www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-lhooq-mona-lisa.

Pornotapados es una publicación creada a partir de la apropiación de una revista de porno. La artista intervino las imágenes para transformar escenas sexuales en escenas como cocinar, cantar, bailar o jugar. El rastro de las imágenes anteriores revelan los contrastes entre una escena y otra.

Una intervención similar es aquella realizada en la obra de Duchamp *L.H.O.O.Q. Mona Lisa*, en la que le hace un bigote a la Mona Lisa para resignificar la imagen original.

Muestra 03. Paloma Blanco, *Pornotapados, Belleza infinita, Barcelona*. 2009, publicación de 28 páginas, 17 x 24 cm. Archivo: Personal.

El proceso de **apropiación adhiere** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **al interior de la página** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **oposición y contraste**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiere
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	simultaneidad
entre páginas	sucesión
	permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad



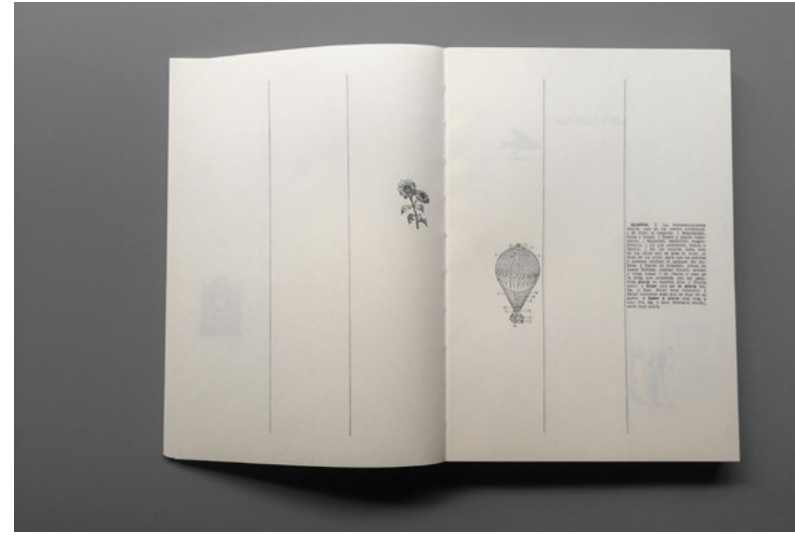
Figura 13. Gwyther Irwin, *Letter Rain*. 1959, *decollage*, 183 x 91 cm. Fuente: www.tate.org.uk/art/artworks/irwin-letter-rain-t12032.

La publicación de Emiliana consiste en un diccionario al que se le fueron arrancando páginas, textos e imágenes para construir con lo restante un nuevo relato.

La práctica llevada a cabo se puede relacionar con la pieza de *decollage Letter Rain*, que consiste en un afiche al que se le fueron arrancando pedazos del papel para realizar una nueva composición.

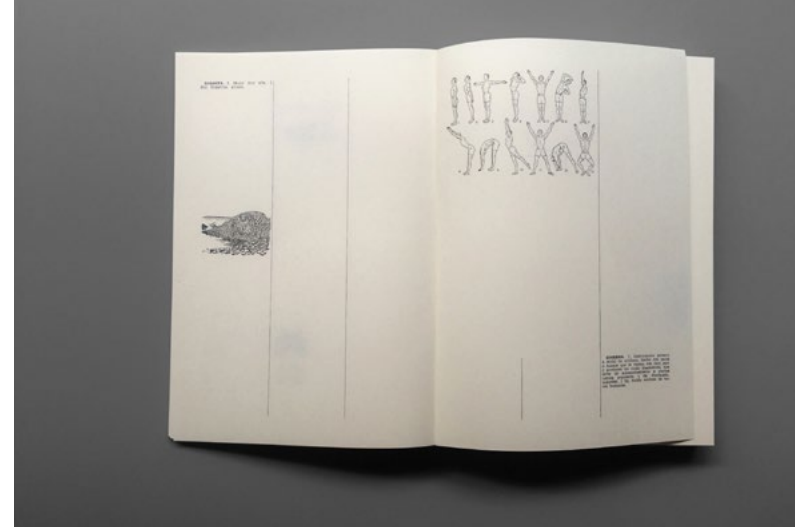
Muestra 04. Emiliana Larraguibel, *Diccionario enciclopédico de la lengua española*, Back Bone Books, Berlín. 2015, publicación de 312 páginas, 15 x 21 cm. Archivo: Personal.

El proceso de **apropiación suprime** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **al interior de la página** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



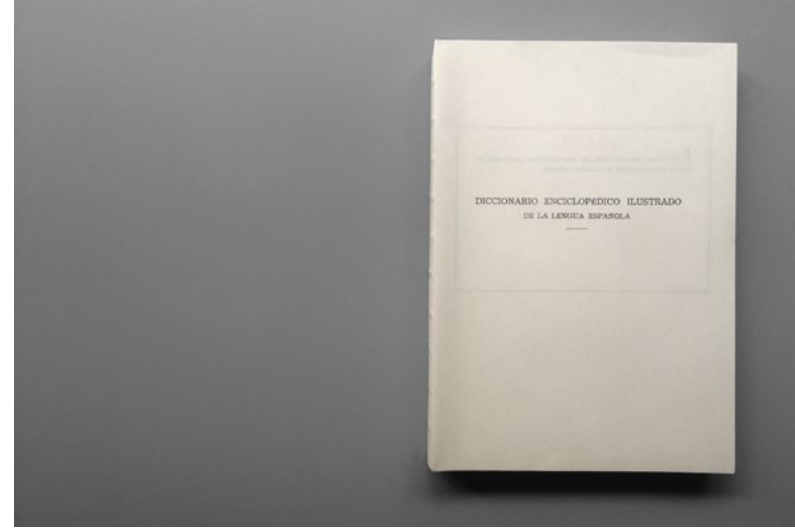
Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

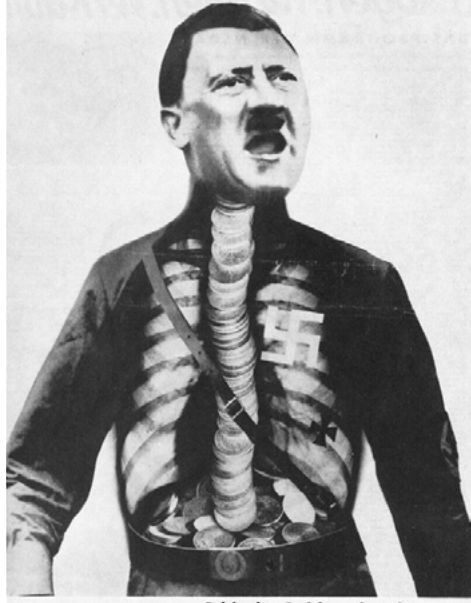


Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	
entre páginas	



simultaneidad	oposición y contraste
sucesión	simetría y similitud
permutación	variación y repetición
	continuidad



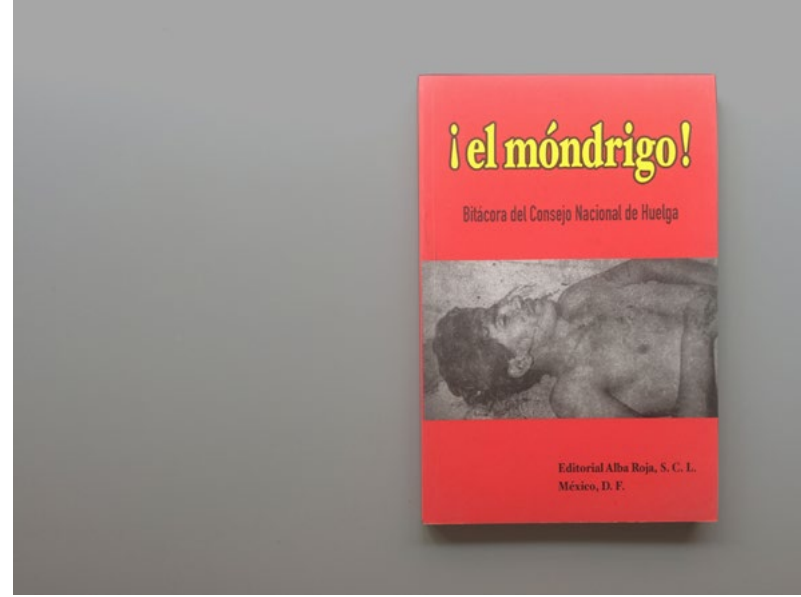
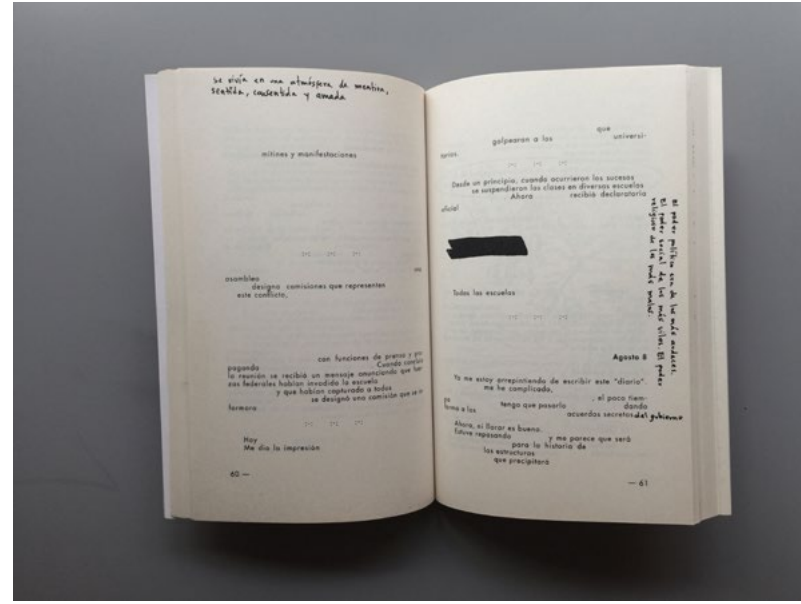
ADOLF, DER ÜBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech

Figura 14. John Heartfield, *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra*. 1932, fotomontaje. Fuente: Dawn Ades, *Fotomontaje* (Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002), 51.

El Móndrigo es originalmente un libro publicado sobre la matanza de Tlatelolco. En esta versión la pieza es intervenida por la artista, se sustituye la información inicial eliminando algunas partes y adicionando otras, con el fin de narrar la versión no-oficial de esta historia. Un referente histórico de esta técnica podría ser el fotomontaje *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra*. Aunque se trata de imagen en lugar de texto, esta operación de sustitución tiene una clara intención de crítica.

Muestra 05. Adriana Pineda, *El Móndrigo*, RRD, Ciudad de México. 2018, publicación de 184 páginas, 13 x 20 cm. Archivo: Personal.

El proceso de **apropiación sustituye** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **al interior de la página** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **oposición y contraste**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhieren
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

de forma aleatoria
de forma sistemática
de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas

simultaneidad
sucesión
permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad



Figura 15. Marcel Duchamp, *La boîte verte*. 1934, ready-made, 33,2 x 28 x 2,5 cm. Fuente: www.metmuseum.org/art/collection/search/492389.

Esta publicación hace parte de las piezas que desarrollé durante la investigación. Es una colección de las palabras de clasificación del contenido que usan las web porno. La intención de apropiarme de esta base de datos fue evidenciar, a través de la transformación de la materialidad, su propio contenido. La aparición de estas palabras una a una en una hoja de papel y de un tamaño que supera el de la pantalla de un computador o celular, se convierte en un gesto que señala sobre cada una, sin la intención de emitir ningún juicio sino solo de exhibir algo que generalmente permanece oculto.

Muestra 06. Laura Pérez, *69-ZORRA*, Ciudad de México. 2020, publicación de 800 páginas, 13.5 x 11 x 2 cm. Archivo: Personal.

La boîte verte es considerada como una de las obras precursoras de la desmaterialización del objeto del libro. Consiste en una acumulación de hojas, fotografías, partituras y múltiples piezas que conforman una sola unidad. Esta pieza ha sido el referente para una gran cantidad de publicaciones actuales.

El proceso de **apropiación compila** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	acumulación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

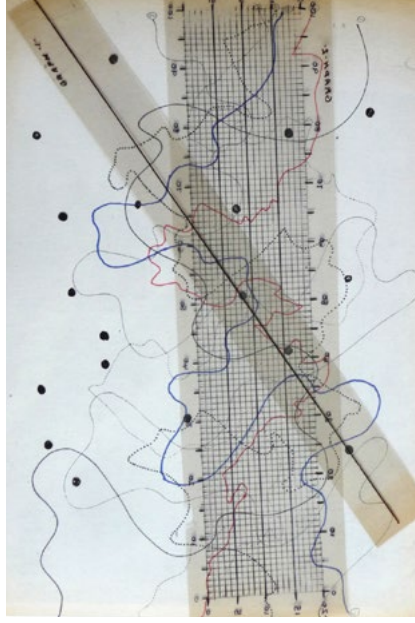


Figura 16. John Cage, *Fontana mix*. 1958. Fuente: llllllll.co/t/experimental-music-notation-resources/149/151.

En esta publicación Claudia de la Torre se vale de la apropiación y la sobreposición de imágenes, por medio de material translúcido, para la creación de nuevas figuras prehispánicas.

En la obra de *Fontana mix*, diferentes superficies se sobreponen para la creación de una tercera imagen. En este caso la combinación se realiza de forma aleatoria, mientras que en *Kopfe*, los elementos se combinan siempre de la misma forma.

A partir de esto se confirma que una operación puede realizarse de forma aleatoria o específica.

Muestra 07. Claudia De la Torre, *Kopfe*, Back Bone Books, Berlín. 2018, publicación de 64 páginas, 21 x 29 cm. Archivo: Back Bone Books. Fotos: Back Bone Books.

El proceso de **apropiación combina** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	
	acumulación	

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

1.3. Matriz de análisis de los procesos de apropiación

A partir de los hallazgos y lineamientos definidos en el apartado anterior construí la siguiente matriz. En esta se relacionan las publicaciones seleccionadas para el estudio especificando su proceso de operación y criterio de operación. Se tomaron en cuenta para su construcción los mecanismos identificados en el *collage*, fotomontaje, *ready-made*, composiciones tipográficas, juegos de azar, acumulaciones, ensamblajes, *cut-up*, *fold-in*, derivas, archivos, instrucciones y todas aquellas mencionadas en el apartado anterior. Las matrices 1 y 2 (Matriz 2. Matriz de técnicas de montaje editorial: relaciones morfológicas del libro y los procesos de montaje) exponen los mecanismos de apropiación y montaje para la creación editorial según las conclusiones de esta investigación. Se presentan junto con las imágenes para a lo largo de todo el documento para evidenciar la relación entre las publicaciones y los procesos hallados.

Otro factor importante es que las publicaciones pueden presentar más de una operación. Por ejemplo la publicación *Ten (unknown) Gasoline Stations* (muestra 08) es una apropiación del libro de Edward Ruscha, a partir del cuál se define el formato de la publicación, pero al mismo tiempo se apropia y se compilan una serie de imágenes de *Reddit*. Sin embargo, en la matriz solo se señalará la operación que pretendo ejemplificar con cada publicación.

Materialidad apartado 1.2.1	Operaciones apartado 1.2.2	Criterios de operación apartado 1.2.3		
		Aleatoria	Sistemática	Específica
Objeto Texto Imagen Video Sonido Idea	Seleccionar o fragmentar	Todas	Todas	Todas
	Adherir		Muestra 03	Figura 12
	Suprimir	Figura 13	Muestra 23	Muestra 04 Muestra 20
	Sustituir o desplazar		Muestra 08 Muestra 09 Muestra 10	Muestra 05 Figura 14 Muestra 02 Figura 11 Muestra 16 Muestra 19
	Compilar (repetir o acumular)		Muestra 01 Muestra 06 Muestra 11 Muestra 12 Muestra 13 Muestra 17 Muestra 18 Muestra 25 Muestra 27	Figura 15
	Combinar (o reordenar)	Figura 16		Muestra 07 Muestra 28

Matriz 1. Matriz de análisis de los procesos creativos de apropiación: se relacionan en esta matriz los conceptos y las publicaciones seleccionadas para esta investigación. En ella se evidencia cómo los procesos editoriales están contruidos a partir de los mismos mecanismos que surgieron en el arte del el siglo XX. Las casillas vacías no significan que no existan publicaciones que cumplan con los criterios señalados, sino que dentro de las obras seleccionadas ninguna cumplía con esas características. Como un futuro proyecto de producción personal que complementa esta investigación, se propone crear procesos editoriales que completen estas casillas vacías.

Conclusiones

Los cambios políticos y sociales del siglo XX le dieron al arte el impulso para transgredir las convenciones de la representación y el sentido mismo del arte. Técnicas como el *collage*, el *ready-made* o las constelaciones se expandieron desde los movimientos de vanguardia y el cine hacia el arte conceptual, la postfotografía y nuevas formas de escritura surgidas con la era digital. Sus ideas fundamentales se desinteresaron por la creación de objetos o imágenes bellas, y en su lugar se interesaron por nuevas formas de significación a través de la fragmentación y confrontación de elementos. Así, todo el siglo XX y lo que va del XXI lo atravesó un mismo hilo que selecciona, fragmenta y resignifica.

El análisis histórico del surgimiento de estas prácticas y la observación de las publicaciones seleccionadas, permite identificar mecanismos comunes para transformar y resignificar cualquier elemento expresivo, las operaciones materiales se convierten en operaciones semánticas y se establece una relación inherente entre el objeto y el sentido.

La apropiación y el montaje fueron transversales a múltiples formas expresivas: el *ready-made* de Duchamp, las constelaciones de Benjamin, las cintas encontradas de Wees, las colecciones de objetos de Arman y de palabras de Tzara, las bases de datos de Goldsmith, las estrategias anti-azar de OuLiPo y los mecanismos de la postfotografía.²⁴ Lo que tienen en común es que todas son manifestaciones de un mismo fenómeno que pretende quebrantar lo establecido, desligarse de las imágenes, las normas, la espacialidad, la materialidad del lenguaje y la mirada del arte.

Es evidente que estas ideas transformaron las formas editoriales contemporáneas: imágenes tomadas de Internet, libros intervenidos, publicaciones de redes sociales, bases de datos o basura de Internet, entre muchos otros, constituyen un interés común y creciente entre los proyectos actuales. Las prácticas de apropiación en la creación editorial no consisten en la transformación de las apariencias, sino que, al igual que en el arte del siglo XX, promueven la transformación del sentido editorial.

24 Para leer más sobre la apropiación en el arte, véase Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010*; sobre apropiación en la literatura, véase Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*; acerca de la apropiación en la fotografía, véase Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*; y sobre la apropiación en el cine, véase William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*.

Capítulo 2

El libro: desde el objeto hacia la unidad de sentido

*Los autores no escriben libros:
no, escriben textos que se
transforman en objetos escritos.*

Roger Chartier²⁵

*Un escritor, contrariamente a la
opinión popular, no escribe libros.
Un escritor escribe textos.*

Ulises Carrión²⁶

25 Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), "Introducción", en *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid, Taurus, 1998), 16.

26 Ulises Carrión, "El nuevo arte de hacer libros", en *Revista Plural*, nº 75 (1975): 33.

Introducción

Después de estudiar las prácticas de apropiación en las artes, pretendo acercarme específicamente al objeto del libro para identificar cómo el mismo fenómeno que se manifestó en la pintura, la escritura, el cine y la fotografía, tuvo cabida en la creación editorial.

Las transformaciones tecnológicas de los últimos 100 años han significado para la cultura impresa importantes cambios tanto sociales como estéticos. Las facilidades de impresión, las tecnologías digitales y el acceso a Internet no sólo han posibilitado nuevos procesos de producción y circulación, sino que han transformado la idea de escritura.

En este segundo capítulo se expondrán las transformaciones que tuvo el libro a lo largo del siglo XX y la búsqueda por trascenderse desde un objeto con valor plástico hacia una unidad con valor semántico.

Si la *materia es parte del sentido* y el diseño editorial es un proceso de significación ¿cuáles son los mecanismos de escritura? En este capítulo se define el término *montaje editorial* para comprender la relación del diseño editorial y el proceso de escritura en la construcción del libro como una unidad de sentido.

2.1 Antecedentes: transformaciones materiales y conceptuales del libro en el siglo XX

El libro ha sido una herramienta fundamental para la conservación y el desarrollo del conocimiento colectivo. Para estudiar su evolución sería necesario hablar de la tecnología, la religión, la política y la sociedad de cada época. Este documento no tiene la intención de revisar la Historia del libro, sino evidenciar la relación entre materialidad y sentido a lo largo del siglo XX, ya que durante estos años el libro atravesó profundas transformaciones conceptuales y expresivas.

En el siglo XIX surgió en Inglaterra la *bibliografía material*, una ciencia que estudia los documentos impresos en busca de rastros o huellas materiales que puedan revelar la historia particular de cada objeto. Es así como los libros se estudian no a través de su significado textual-literario, sino textual-material, es decir que se considera el papel, las tintas, las tipografías, como un testimonio de su producción, contexto y demás factores que determinaron que ese libro fuera de esa forma.²⁷ Sin embargo, para esta investigación se considera que la información no textual del libro no es sólo un testimonio histórico sino también estético, por lo cual interesa estudiar las particularidades formales —formato, diagramación, encuadernación, etc.— no con la intención de aprender sobre su historia particular, sino para identificar qué relaciones tienen estos elementos con su valor semántico.

Una de las transformaciones conceptuales más significativas del libro sucedió durante el siglo XX con las nuevas ideas de las vanguardias, el arte conceptual y el libro-arte. Durante estos años la escritura no solo se expresó a través de palabras, sino también del espacio, la página, las secuencias y finalmente el libro como unidad de sentido.

La historia del libro establece los antecedentes del libro-arte entre 1870 y 1920 en Francia con los llamados *livres d'artiste*. Anteriormente los libros tenían grandes cantidades de texto y la calidad de las imágenes era pobre; pero la aparición de nuevas tecnologías de impresión durante estos años permitió la reproducción de xilografías por medios litográficos y posibilitó la inclusión de imágenes en las grandes ediciones; con lo cual empezaron a aparecer los *livres d'artiste* que reclamaban la diversificación de contenidos literarios y lenguaje gráfico.

27 Robert Darnton, "¿Qué es la historia del libro?", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 12, 2008.

Esto motivó el comienzo de un trabajo colaborativo entre artistas gráficos, autores literarios y la aparición del *editor*, que consistió en una figura que determinaba de forma articulada los contenidos de cada publicación, establecía relaciones entre el trabajo de los textos, las imágenes y la producción del libro. Para Bibiana Crespo y Eva Figueras, la figura del editor significó “la génesis del *livre d'artiste moderno*”.²⁸

Hacia finales del siglo XIX, el poeta Stephan Mallarmé empezó a cuestionar la idea convencional del libro y las formas de escritura. Mallarmé valoró las palabras no sólo por su significado textual sino también material y propuso relaciones semánticas entre la página, las palabras y el espacio. Desde esta perspectiva, la *página* se enunciaba como la unidad indisoluble entre forma y significado; así, los espacios en blanco, la tipografía y los elementos no lingüísticos también eran considerados portadores de sentido. La obra de Mallarmé, además de apuntar a la importancia visual del texto, introdujo la *página* y la *doble página* como un concepto, y las convirtió en una nueva forma expresiva (figura 17 y 18).

Durante las primeras décadas del siglo XX, con los movimientos de vanguardia aumentaron cada vez más los cuestionamientos a las formas convencionales de escritura y el rechazo a la gramática tradicional. Los caligramas de Guillaume Apollinaire y la poesía de Mallarmé serían los antecedentes de lo que se conocería en la década de 1930 como *poesía concreta* y *poesía visual*. Estos movimientos obedecían más a formas visuales que a sistemas de lectura, la poesía se componía tanto por palabras como por el espacio de la página y el soporte que las contenía.

Adicionalmente, durante estos años se introdujo a través de la fotografía la idea del libro como secuencia. En la década de 1920, la idea de *fotolibro* logró trascender el valor individual de las fotografías y considerar el libro como una unidad fotográfica en la cual, no solo las imágenes, sino además las relaciones visuales entre éstas constituyen algo más que *un libro con fotos*:

Cuando las fotografías comenzaron a aparecer una al lado de la otra en la misma página o en las páginas contiguas, había llegado un nuevo punto de referencia en la evolución de ver y pensar [...] La página —y la extensión de doble página— como un dispositivo de encuadre para mostrar e interpretar imágenes, se convierte en la historia de una categoría de espacio que abarca todo, desde coincidencias ilógicas hasta relaciones estrictamente determinadas.²⁹

28 Bibiana Crespo y Eva Figueras, “Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos del libro-arte / libro de artista” en *Libro-arte - abierto* (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017), 47.

La secuencia fotográfica se convirtió en una importante forma de expresión para el arte conceptual y el libro-arte. Este último se definió como género en 1962 con la publicación de Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*. Ruscha recurre al libro para construir sentido a través de la secuencialidad y repetitividad por encima del valor individual de cada fotografía. Después de las estaciones de gasolina, Ruscha publicó numerosos libros con el mismo concepto —series de estacionamientos, incendios, palmeras, cactus y otros— que dejaron una marcada influencia en la creación editorial (figura 21 y 22, muestras 08, 09, 10, 11 y 12).

El arte conceptual de la década de 1960 abandonó casi por completo el esfuerzo sobre los objetos y se expandió hacia acontecimientos cotidianos: los seleccionaba, trasladaba y presentaba como acciones, *happenings*, *performances* y obras intermediales³⁰ (figura 23). En este contexto, el libro se convirtió en una herramienta de registro, circulación y exhibición del arte:

Libros colectivos, las cajas, los documentos, las partituras musicales, los manifiestos, los estuches, los multilibros y los libros múltiples se convierten en eventos [...] el libro se convierte en antilibro, da un vuelco a su función de electo vehículo de dominio cultural para dilatar desmesuradamente sus confines y someterse al papel de instrumento de un nuevo proyecto social.³¹

A esta última expresión añadiría: “un instrumento de un nuevo proyecto social” y *expresivo*, ya que durante estos años la idea del libro se transformó no solo desde el tipo de contenidos que albergaba, sino también como un nuevo lenguaje visual. Así como lo señala la escritora Shelley Rice, una de las principales aportaciones históricas del libro-arte es una nueva forma de *literatura visual*,³² de la cuál, como se ha mencionado

29 Alex Sweetman, “Photobookworks: the critical realist tradition” en *Artists' books: a critical anthology and sourcebook* (Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987), 187.

30 Término introducido por Dick Higgins para referirse a obras que desdibujaban la línea entre un medio y otro. En Dick Higgins, *(Breve) autobiografía de la originalidad* (Ciudad de México: Tumbona ediciones, 2014).

31 José María Lafuente, ¿Qué es un libro de artista? (Cantabria: Ediciones la Bahía, 2014), 17.

32 Shelley Rice, “Words and images: Artist's books as visual literatura” en *Artists Books a Critical Anthology and Sourcebook* (Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987), 59.

antes, ya no solo se considera el texto impreso en él, sino todo el objeto y el ciclo del libro como parte de su sentido. La obra y la filosofía del artista conceptual Ulises Carrión resalta el valor del libro como literatura visual o incluso *literatura material* (figura 24 y 25).

La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables [...]. La comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico: la página.

En estas afirmaciones resuenan las ideas de la poesía concreta, pero Carrión no solo lo limita al espacio de la página, sino ahora en un nuevo espacio, el libro. Carrión lo expresó en los términos del *arte viejo de hacer libros* –un libro que se expresa sólo por medio del texto–, y el *arte nuevo de hacer libros* –el libro como texto y espacio–:

En un libro viejo todas las páginas son iguales. El escritor siguió, al escribir el texto, únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro. Las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, en tanto que tal, es idéntica a las precedentes y a las que siguen. En el *arte nuevo* cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura –el libro– en la que tiene una función particular que cumplir.³³

El postulado de Ulises Carrión “El arte nuevo de hacer libros” es un texto que se publicó inicialmente en la revista mexicana *Plural*, en 1975. Este texto, reeditado y publicado en numerosas ocasiones, se ha convertido en un referente indispensable para estudiar la materialidad del libro.

Aunque el arte ha tenido una importancia determinante en las transformaciones que sufrió el libro a partir el siglo XX, no significa que dichas ideas deban ser exclusivas de un libro al servicio del arte ni que todo libro-arte se adhiera a estas ideas de materialidad. Los procesos conceptuales y materiales del libro deben servir como una herramienta para la comunicación y el diseño editorial al servicio de cualquier campo. Una *literatura visual* se entiende como una posibilidad ligada al libro en general y no sólo al libro-arte.³⁴ Johanna Drucker expresa que “un

33 Ulises Carrión, “El nuevo arte de hacer libros”, en *Revista Plural*, nº 75 (1975): 34.

34 Para leer más sobre las ideas de materialidad en el libro recomiendo especialmente

libro-arte debe ser el trabajo de un artista [o autor] con una conciencia sobre la forma del libro, en lugar de ser simplemente un libro altamente artístico”.³⁵ Entonces, a esta idea de Drucker agregaría que tener conciencia sobre la forma y las posibilidades materiales del libro no sólo corresponde a los artistas, sino también a autores, diseñadores y todos los involucrados en el proceso de creación editorial.

los textos de Johanna Drucker, *The Century of artists' book*; de Hortensia Minguez, *Cartografías del libro-arte y Libro-arte / Libro-abierto*; y el libro *A Critical Anthology and Sourcebook*.

35 Johanna Drucker, *The century of artists' books* (Nueva York: Granary Books, 2004), 11.



Figura 17. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. 1897, Fuente: www.mutualart.com/Artwork/Un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard/88497C8AF61C85AE.

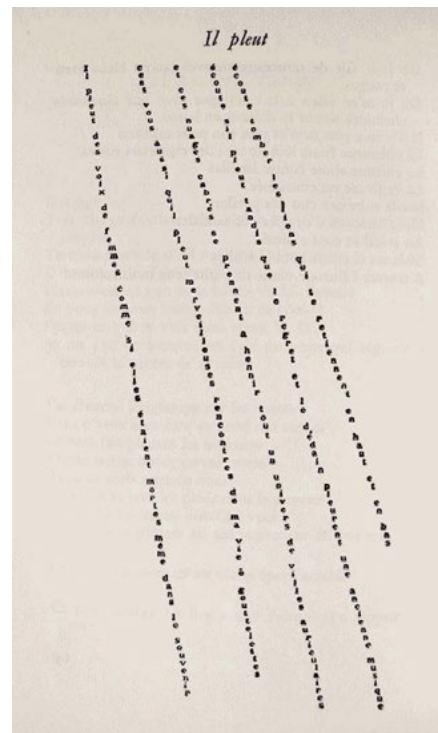


Figura 18. Guillaume Apollinaire, *Il pleut*. 1916, 27.7 x 22 x 2.5 cm. Fuente: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/bibliotheque-r-bl-pf1453/lot.13.html?locale=en.

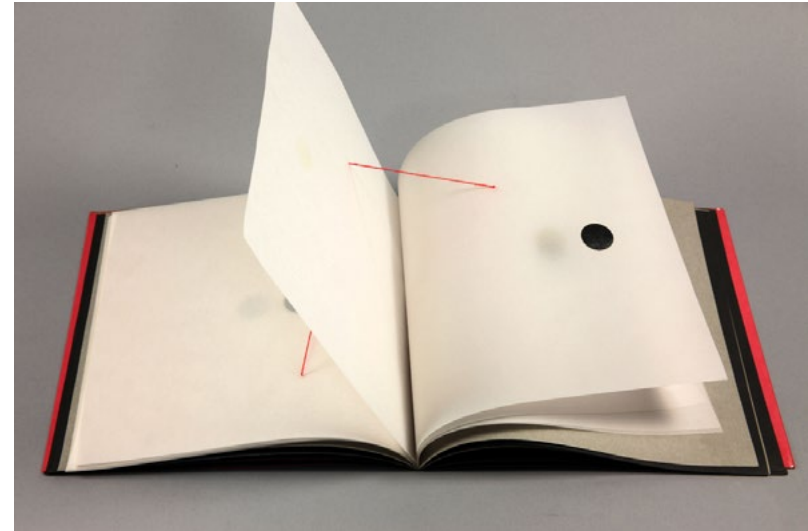


Figura 19. Bruno Munari, *Libro Ileggibile bianco e rosso*. 1953. Fuente: <http://the-publishing-lab.com/>.



Figura 20. Bruno Munari, *Libri Ileggibili*. 1967. Fuente: the-publishing-lab.com/.

El artista y diseñador Bruno Munari estuvo en contacto con el futurismo de los años 20 y el arte concreto de los años 40. Munari diseñó juguetes, máquinas, carteles, *collages*, *ensamblajes* y numerosas piezas de arte y diseño. *I libri Ileggibili* –libros ilegibles–, son una serie de libros diseñados entre 1949 y 1994 que no contienen lenguaje textual, sino un *lenguaje material* de formas, dobleces, colores y transparencias.

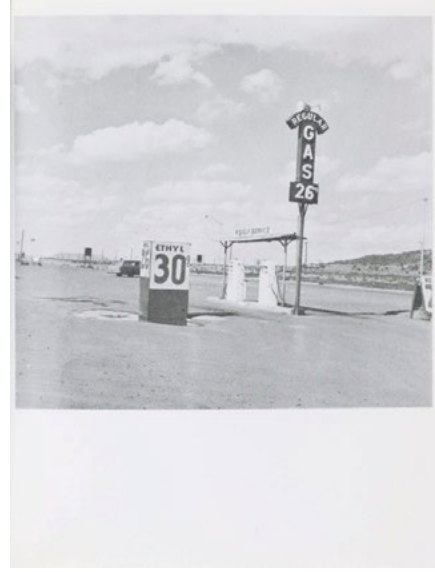
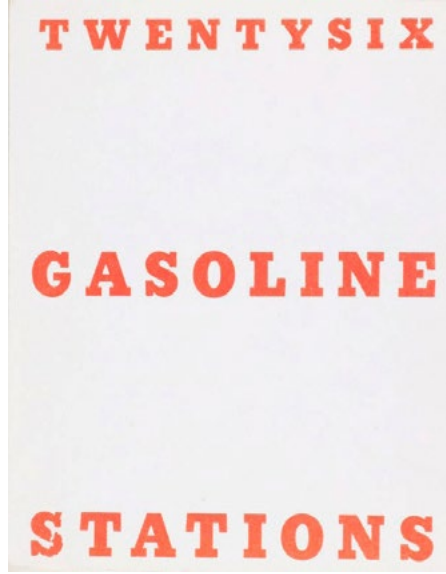
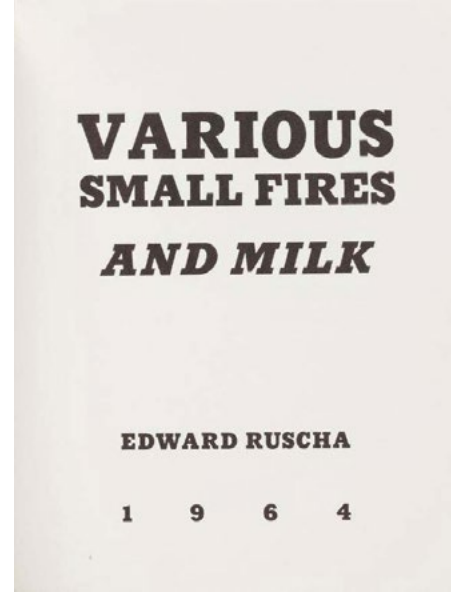


Figura 21. Edward Ruscha, *Twentysix gasoline Stations*. 1969, 17.9 x 14.1 cm.
Fuente: www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/.

Figura 22. Edward Ruscha, *Various small fires*. 1964, 17.9 x 14.1 x 0.6 cm.
Fuente: www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/428.2008.a-s/.



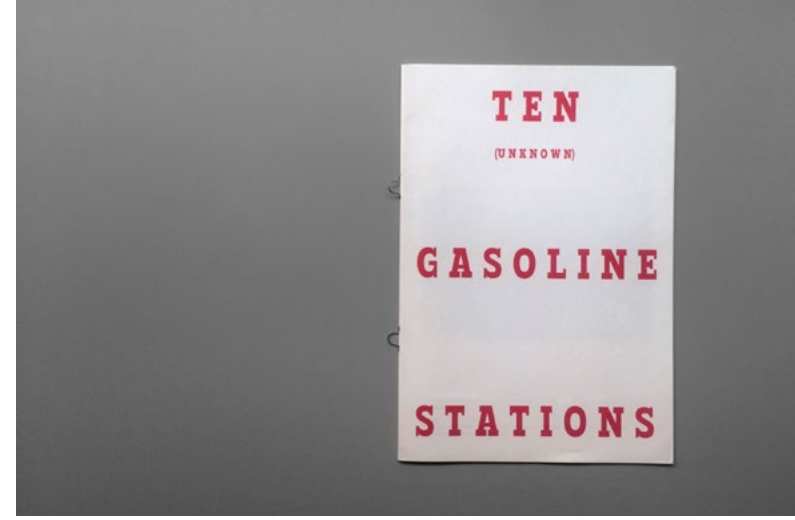
Muestra 08. Claudia de la Torre, *Ten (unknown) Gasoline Stations*, Back Bone Books, Berlín. 2010, publicación de 24 páginas, 14.5 x 21 cm. Archivo: Personal.

Muestra 09. Eduardo Arias, *Veintiséis Cigarrerías de Cedritos*, Back Bone Books, Berlín. S.d., publicación de 48 páginas, 14 x 18 cm. Kitschi, Bogotá.

Muestra 10. Power Paola, *Fin del mundo*, La Silueta ediciones, Bogotá. 2015, publicación de 32 páginas, 14 x 20 cm. Archivo: Personal.

El libro *Twentysix Gasoline Stations* publicado por Edward Ruscha en 1969 se convirtió en un gran referente para la producción editorial: una compilación de fotografías de estaciones de gasolina. Desde entonces hasta hoy se han hecho múltiples publicaciones no solo bajo el mismo concepto, sino que incluso se hace referencia directa a este. Es el caso del libro *Ten (unknown) Gasoline Stations* de Claudia de la Torre o *Veintiséis Cigarrerías de Cedritos* de Eduardo Arias, quienes se apropian de la publicación de Ruscha y sustituyen la secuencia fotográfica por otra.

El proceso de **apropiación** **sustituye** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



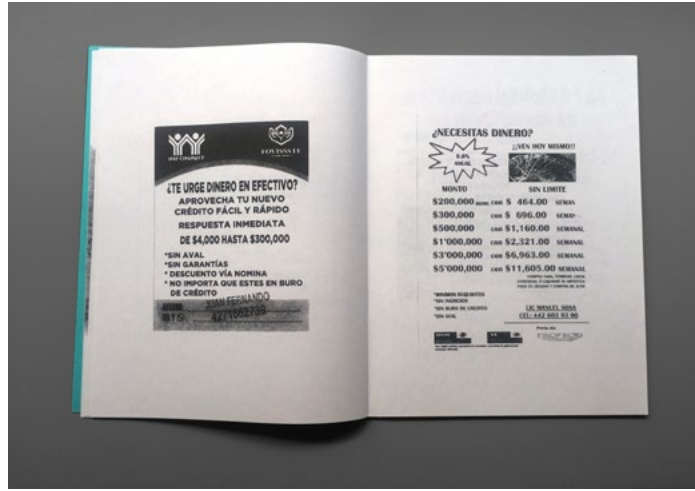
Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia		continuidad
	acumulación		



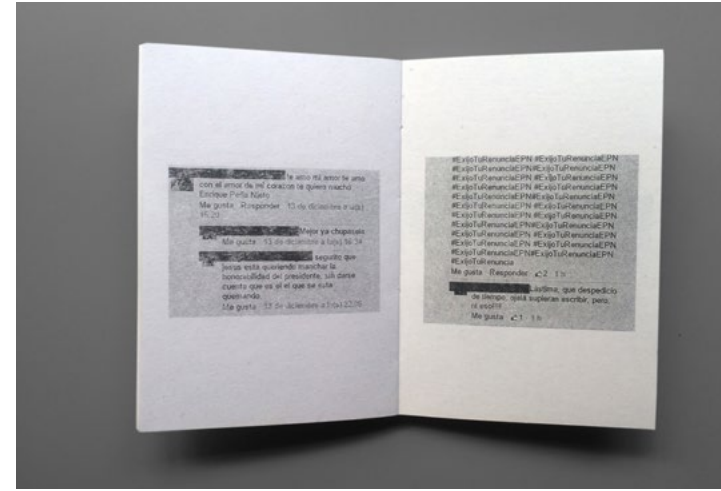


Muestra 11. Oswaldo García, \$, Gold Rain, Querétaro. 2017, publicación de 20 páginas, 21.5 x 28 cm. Archivo: Personal.

Muestra 12. Carmen Huízar, *No haga caso de malos mexicanos*, Gato Negro, Ciudad de México. 2018, publicación de 96 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal.



Al igual que las muestras anteriores estas dos publicaciones siguen el mismo formato de repetición, ya no a través de una secuencia fotográfica, sino de una colección de imágenes publicitarias, volantes y mensajes en las redes sociales.



El proceso de **apropiación** **compila** fragmentos de forma **sistemática**. El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhieren
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia	acumulación	continuidad



Figura 23. Yoko Ono, *Grapefruit*. 1964, 3.8 x 13.8 x 3.2 cm cerrado. Fuente: www.moma.org/collection/works/128103.

La desmaterialización del objeto artístico, la popularización de happenings, performance y acciones efímeras, convirtieron al libro en una extensión esencial del proceso y registro del arte, o incluso en la obra misma: notas, cuadernos de bocetos, panfletos, correos, carteles y otras formas de libro se popularizaron en los años 60.

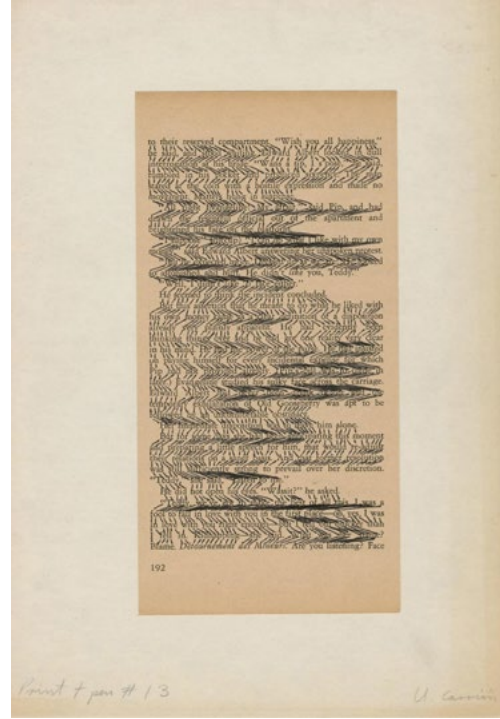


Figura 24. Ulises Carrión, *Margins*. 1975, 29.5 x 19 cm. Fuente: www.moma.org/collection/works/179803.

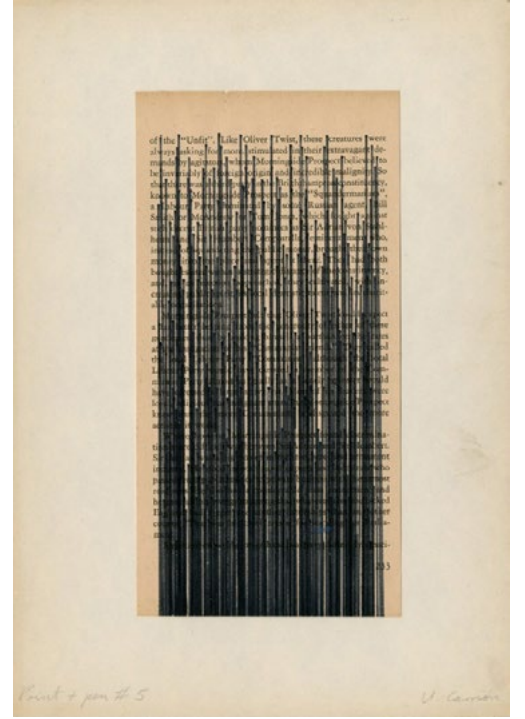


Figura 25. Ulises Carrión, *Sin Título*. 1972, 25 x 17.5 cm. Fuente: archivolafuente.com/exposicion/ulises-carrion-querido-lector-no-lea-56/.



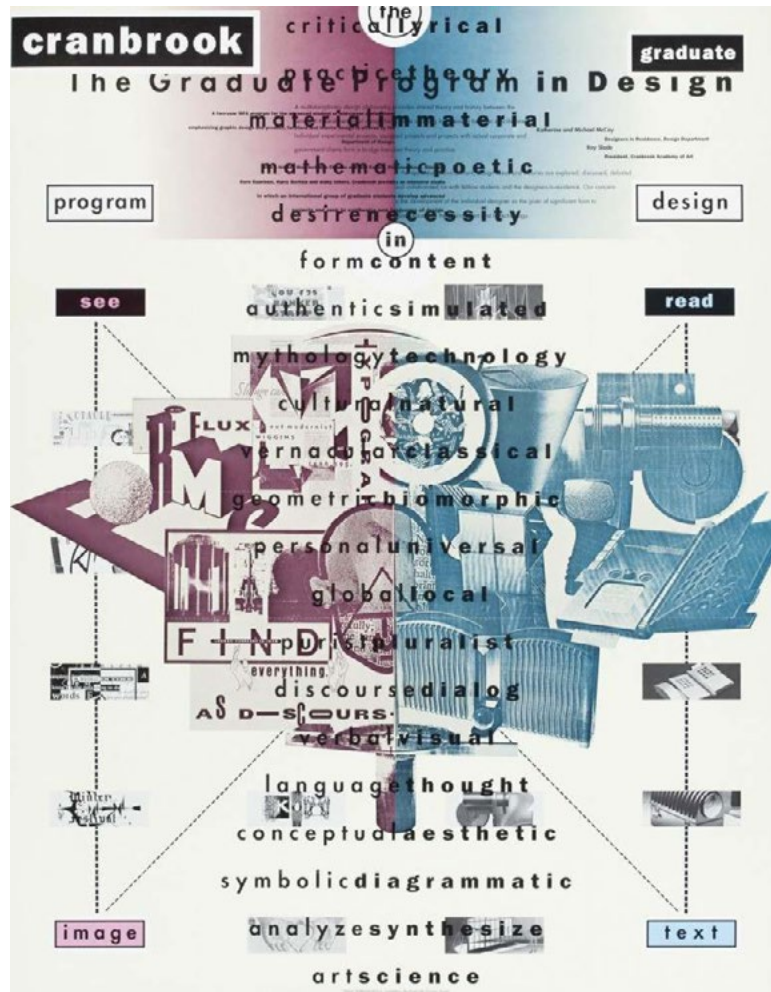


Figura 26. Katherine McCoy, *The Graduate Program in Design*. 1989, impresión Offset, 71.12 x 55.88 cm. Fuente: cranbrookartmuseum.org/

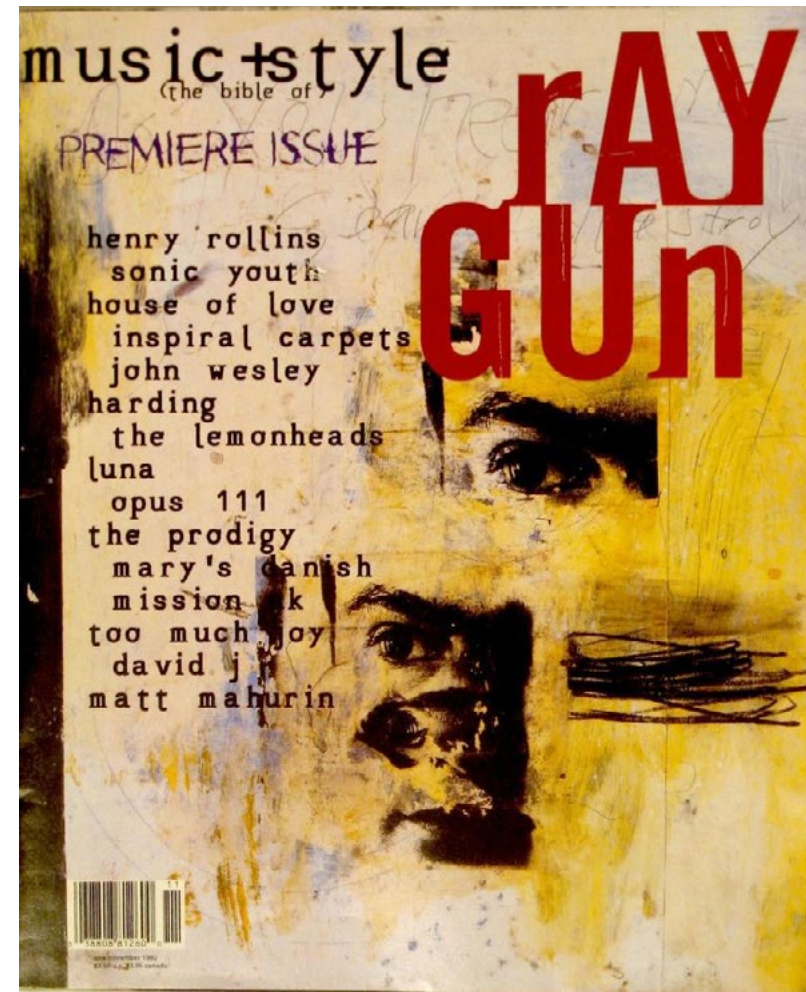


Figura 27. David Carson, *Portada de la revista Ray Gun*. 1992. Fuente: Manuel Sesma, *Tipografismo* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004), 192.

2.2 El libro como tejido: formas de escritura textual y material

En el apartado anterior se hizo un breve seguimiento a la transformación de la idea de libro del siglo XX en adelante. Este cambio de mirada permitió que la creación editorial de estos años pasara de la idea de un objeto que contiene un texto, hacia la búsqueda del libro como unidad semántica ¿Cuáles fueron las ideas que cambiaron y permitieron esta transformación?

A mediados del siglo XX las teorías de Ferdinand de Saussure plantearon una nueva forma de estudiar el lenguaje como un sistema de relaciones. Para el estructuralismo las palabras no son valores absolutos, sino que significan mediante un sistema de oposiciones, a través del cual se logra establecer un significado al *diferenciar* una cosa de otra —y así *identificar* una cosa u otra—. En otras palabras, un elemento es lo que *no son los otros*. Para Saussure, cada elemento de esta estructura de signos adquiere su significado por medio de convenciones, esto quiere decir que el significante —por ejemplo, la palabra árbol— no tiene una relación formal con su significado —la idea de árbol—, por lo tanto, la relación entre ambas se establece por una convención social que acuerda que a esa palabra le corresponde ese significado.

En la década de 1960, el posestructuralismo replanteó esta idea y propuso que: a partir de que las cosas significan en relación con otras —estructuralismo—, los significados no se definen por lo que *no son los otros*, sino por lo que *se significa de los otros*. Esto quiere decir que ningún significado es estable, sino que comprende una pluralidad de sentido en la cual está incluido *el Otro*.

Así, el posestructuralismo renunció a asignar valores absolutos a las palabras, los textos o las cosas, y con esto renunciaba también a esa figura de autoridad encargada de asignar significados: *el autor*. En su lugar, se propuso que el *lector* es quien desvela este entramado cultural y lleva a cabo el proceso de significación de las cosas. El lector se convirtió en el lugar en el que se inscriben los significados. Este cambio de idea dio inicio a la *crisis de la figura de autor* que se desencadenó durante esos años.

El filósofo Jacques Derrida, a partir de este fundamento, sostuvo que un análisis semiótico debe realizarse a través de una *deconstrucción* —deconstruccionismo—, es decir, un *desmantelamiento* de los múltiples significados del tejido que lo compone. Derrida, a diferencia de Saussure, postula que *el Otro* no es una diferencia, sino una parte oculta y esencial del significado.

Así, una mirada deconstruccionista de un texto —o un libro—, nos lleva a la idea de que este no posee un significado único, sino que está

determinado por un entramado que considera también los elementos materiales —forma, papel, formatos o colores— e incluso lo no visible —el proceso de creación, producción o circulación—, y cualquier otro factor involucrado en que ese libro llegue al lector de esa forma determinada. Derrida proponía desmantelar el tejido de significados a través del objeto mismo:

[La deconstrucción es] un mecanismo creativo que permite visibilizar lo invisible, percibir lo aparentemente oculto, poner de manifiesto el significado releendo y retomando valores semánticos y semióticos escondidos.³⁶

Estas ideas también fueron cuestionadas. Las críticas al posestructuralismo señalan que la anulación de significados estables promueve sentidos vagos e invalidan cualquier proceso de significación: si no hay un significado en las cosas, las cosas pueden ser cualquier cosa y *todo vale*. Sin embargo, el mismo Derrida había previsto que la mala interpretación de su teoría podría derivar en una idea de *destrucción*, en lugar de *deconstrucción*: “deconstruir no significa destruir, sino fragmentar la totalidad, deshacer el orden estructural en el que la propia desorganización conlleva la significación”.³⁷

Según Manuel Sesma³⁸ esto fue lo que sucedió en el diseño gráfico de los años 90 (figura 26 y 27). Sesma asegura que la mala digestión de las teorías posestructuralistas y el *todo vale* derivaron en diseños individualistas y mediocres, que más que poseer un tejido de múltiples significados —premisa posestructuralista—, carecen de alguno:

Poynor señala el *grunge* como el estilo en el que acabó convirtiéndose el diseño deconstruccionista, que estaba preocupado por hacer partícipe al espectador de la experiencia gráfica partiendo de la apertura del significado, de manera que fuese él el constructor e intérprete de la pieza. Pero, ¿cómo se pretendía

36 Ayala Aragón, Oscar Ranulfo, y “La deconstrucción como movimiento de transformación”, en *Ciencia, Docencia y Tecnología XXIV*, no. 47, 2013, 79-93. Consultado en Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14529884003>

37 Manuel Sesma, *Tipografismo* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004), 187.

38 El experto en tipografía Manuel Sesma desarrolló una investigación que defiende la materialidad y el valor visual de las letras como un aporte de significado no textual. Su investigación deja importantes reflexiones para expandir estas ideas desde la materialidad de la tipografía hacia la materialidad del libro.

que el lector entrase dentro de un sistema de comunicación en el que desconocía los códigos? Quizás el problema fuera ese, que no existían códigos, precisamente para que el público crease los suyos propios.³⁹

Esta crítica plantea una pregunta interesante para esta investigación: si se defiende la materialidad como significado no textual del libro, ¿cómo se espera que un lector comprenda dichos significados? ¿Cómo se pueden entonces escribir —y leer— los significados materiales de un libro? En la década de 1980 se empezó a defender la idea del *diseñador como autor*. Se pretendía que el diseñador se involucrara también en la definición de los contenidos y tuviera poder de decisión sobre estos. Sin embargo, esta iniciativa recibió duras críticas. Rick Poynor expresa:

En los casos en que el diseñador no tiene un control sobre las palabras —es decir, la mayoría de las veces— la autoría sigue siendo, a lo sumo, un concepto cuestionable. La función del diseñador siempre ha sido determinar o ayudar a determinar la forma final de un texto, pero este es un aspecto relativamente menor en el significado final.⁴⁰

Contrario a lo que afirma Poynor, el proceso de creación editorial no se limita a producir un escrito o una imagen, sino que supone un proceso de transformación hacia un nuevo objeto expresivo, una materialidad que contiene, relaciona y da sentido. Frente a esto, me parece importante desligar la idea de *autor* o escritor de quien escribe en un sentido tradicional y en su lugar considerar que, al menos en el caso de los libros, la escritura comprende un proceso y una materialidad más amplia que las palabras. Los diseñadores Ellen Lupton y J. Abbot Miller señalan que “el diseñador gráfico ‘escribe’ documentos verbales-visuales cuando compone, dimensiona, enmarca y edita imágenes y textos”;⁴¹ y es en ese mismo sentido, que esta investigación propone que el diseño editorial, por medio de mecanismos de montaje, se convierte en una forma de escritura.

Es importante volver a la pregunta sobre cuáles son las herramientas —o códigos— con los cuales la materialidad puede *escribir* un libro, y de ahí, a qué se refieren en este contexto los términos texto y escritura. Para definir el término *texto*, retomaremos las ideas deconstruccionistas de Derrida, al plantearlo como un tejido de múltiples significados. En ese mismo sentido, el historiador Don McKenzie propuso el concepto de *texto* no solamente como palabra escrita, sino como *tejido*, refiriéndose

39 Manuel Sesma, *Tipografismo* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004), 190.

40 Citada en Rick Poynor, *No más normas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 128.

41 Rick Poynor, *No más normas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 124.

a cualquier construcción material portadora de un discurso, sea escrita, oral, visual, objetual, o de cualquier otra naturaleza. Según McKenzie, *texto* puede ser por ejemplo un mapa a través del cual podemos hacer una lectura de un territorio.

Entonces, la escritura de un libro es un proceso más amplio, un tejido de diversas manifestaciones materiales a través de las cuales es posible *leer* un sentido. De esta forma, el diseño editorial se revela como un proceso de escritura justo como lo expresa Poynor, al “determinar la forma final de un texto”. Aunque para él “este es un aspecto relativamente menor en el significado final”,⁴² es evidente que este es un aspecto que puede *determinar el significado final*. Si la noción de libro se reduce a las palabras que hay impresas en él, tal vez Poynor tenga razón, pero si se considera el libro como un tejido, el diseñador y todos los que intervengan en él, se convierten en autores del libro.

Un fotógrafo, por ejemplo, no fabrica los objetos —palabras— que aparecen en una fotografía, pero sí decide cómo aparecen: elige el ángulo, distancia, posición, captura lo que ve, y crea así un nuevo tejido. De la misma manera, el diseñador —como autor del libro— no fabrica las palabras, sino que elige el ángulo, encuadre y distancia que expresan un sentido en el libro. Esta idea es un acercamiento a responder cómo se escribe un libro —en el sentido amplio, no tradicional—, y para esto entonces, como en el ejemplo de la fotografía, se consideran los encuadres, acentos, relaciones y disposición de los elementos dentro del espacio libro. Y es lo que se define en esta investigación como montaje editorial. Martin Marcel, haciendo referencia al teórico de cine Pudovkin, escribe:

Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje, tal como los podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico [...]. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera. No sólo hay que mirar sino examinar; no sólo ver sino concebir; no sólo aprender sino comprender. Y para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de montaje.⁴³

Esta diferencia de “usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico” frente al cine que trata “de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera”, me llevan a la misma idea anteriormente

42 Citada en Rick Poynor, *No más normas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 128.

43 Marcel Martín, *El Lenguaje del Cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 184.

mencionada de Carrión respecto al *viejo arte* y al *nuevo arte de hacer libros*. Se trata de recurrir al libro como un lenguaje, y no solamente como un soporte, y como dice Pudovkin “para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de montaje”.⁴⁴

El objetivo principal de esta investigación es plantear la idea del *diseño –a través del montaje– como forma de escritura* que selecciona, fragmenta y transforma las apariencias con el fin de crear significados. Este planteamiento no pretende sobreponer el diseño a la idea tradicional de escritura ni inventar nuevos códigos, sino recurrir al diseño como una herramienta semántica y no solamente plástica que se vale de las estructuras visibles e invisibles de la materialidad.

El diseño gráfico permite establecer relaciones entre las imágenes, las palabras y las cosas. Estas relaciones pueden ser literales, poéticas, públicas, personales, concretas, abstractas, intrínsecas, oscuras o transparentes. Vincular diversos fragmentos en una matriz singular y compleja en forma de libro constituye una operación lingüística en la que la configuración del espacio se convierte en un significante.⁴⁵

44 Marcel Martín, *El Lenguaje del Cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 184.

45 Apropiación del fragmento: “en un fotolibro, las relaciones entre las imágenes pueden sistematizar o sugerir un sistema. Pueden ser literales, poéticas, públicas, personales, concretas, abstractas, intrínsecas, oscuras o transparentes. No tengo dudas de que los tipos de relaciones formadas al vincular fotografías dispares en una matriz singular y compleja en forma de libro —o cualquier otro arte basado en el tiempo— es una de las funciones y características más particulares del medio fotográfico. Espacialmente, la relación de imagen a imagen en una página es importante porque el posicionamiento de elementos dentro de una pantalla es potencialmente una operación lingüística en la que la posición se convierte en un significante”. En Alex Sweetman, “Photobookworks: The Critical Realist Tradition”, en *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 202.

Conclusiones

La historia del libro en el siglo XX significó un cambio de mirada sobre el objeto. El libro-arte se propuso sacar el arte de galerías y museos hacia otras esferas para insertarse en la vida de las personas a través de un objeto cotidiano y accesible. Aunque entre las historiadoras del libro arte hay diferentes posturas sobre esta idea, por ahora solo es importante reconocer que, se haya logrado o no llegar a un público más extenso, en su intento se redujo los costos de producción y circulación, se hicieron ediciones colectivas, autogestionadas, y se ampliaron significativamente las posibilidades materiales y conceptuales del libro hasta transformarlo.

Las ideas deconstructivistas proclaman que el *texto* es un tejido conformado no sólo por significados verbales sino también materiales, es decir que considera tanto las letras como el espacio que las contiene. Vislumbrar que el sentido del libro incluye también su materialidad, obliga a reconocer que quien *escribe* no es sólo quien elige palabras, sino también tamaños, formas, colores, relaciones o espacios de circulación. A partir de esto, el diseño editorial no consiste sólo en determinar un objeto que contiene sino también que resignifica.

El montaje editorial se propone como ese proceso mediante el cual la materialidad no sólo surge como un efecto, sino como sentido. Como lo define Eisenstein, el montaje no consiste sólo en dos fragmentos unidos, sino en la idea que nace del enfrentamiento entre estos,⁴⁶ y así, el montaje editorial no sólo se trata de determinar la unión de dos fragmentos —o páginas—, sino en el sentido que nace del enfrentamiento entre ellas.

46 Para leer más sobre las ideas de materialidad en el libro recomiendo especialmente los textos de Johanna Drucker, *The Century of artists’ book*; de Hortensia Minguez, *Cartografías del libro-arte y Libro-arte / Libro-abierto*; y el libro *A Critical Anthology and Sourcebook*.

Capítulo 3

El montaje editorial: relaciones materiales y semánticas del libro

Dos trozos cualesquiera pegados se combinan infaliblemente en una representación nueva [...] poniendo de manifiesto, mediante el montaje, las relaciones ocultas entre las cosas, los seres o los hechos.

Marcel Martín⁴⁷

La manera de aplicar las técnicas es siempre más importante que la técnica misma.

Sanchez-Biosca⁴⁸

47 Marcel Martín, *El Lenguaje del Cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 203.

48 Citado en Vicente Sanchez-Biosca, *El montaje cinematográfico: teoría y análisis* (Barcelona: Paidós, 1996), 29.

Introducción

El montaje ha sido una técnica transversal a todas las formas de expresión en el arte e incluso del lenguaje. Aunque es claro que ha atravesado también el campo editorial, no se ha hecho referencia explícita al término *montaje editorial* ni se ha abordado un estudio sobre el mismo. Es por esto que en esta investigación se propone el término *montaje editorial* como un mecanismo de escritura por medio del cual, el diseño determina la relación entre texto, imagen y espacio, logrando así tanto la significación de fragmentos individuales como de la unidad que los contiene. Aunque a lo largo del siglo XX, las técnicas de montaje permearon la imagen, literatura y fotografía, es en el campo cinematográfico donde se ha desarrollado una teoría más completa sobre este fenómeno. Por esta razón, y al no tener un antecedente sobre montaje editorial, esta investigación toma como fundamento teórico y práctico el montaje cinematográfico.

El objetivo de esta investigación es esbozar entonces algunos conceptos que apunten a la idea de montaje editorial, y para eso, se estudiaron los antecedentes de las prácticas de apropiación y montaje (*matriz 1*), y luego las ideas en torno a la materialidad del libro y su unidad de sentido (*capítulo 2*). Ahora, este capítulo pretende profundizar en las relaciones morfológicas del libro y plantear, a partir de estas, categorías que permitan llevar lo material a un orden semántico.

De ese análisis deriva la propuesta de una matriz que revela los patrones de montaje en las publicaciones seleccionadas para esta investigación, y al mismo tiempo funciona como una guía para futuros procesos de producción.

3.1. Análisis morfológico del libro códice

El primer paso para intentar definir las técnicas de montaje editorial es hacer un análisis morfológico del libro, estudiar sus características físicas, sus componentes y las relaciones entre sus partes, para insertar en él las ideas de las técnicas cinematográficas.

El término *libro* agrupa una gran diversidad de formatos: cajas, hojas sueltas, libros escultóricos, acordeones y demás. Por ahora, estos formatos quedan por fuera y me limitaré al libro códice: pliegos doblados o cortados, unidos en el lomo ya sea por una costura, ganchos o adhesivo y adheridas a dos tapas exteriores. Este formato apareció en Occidente con la llegada del papel en el siglo XI, y desde entonces ha sido un objeto altamente funcional y popular. El códice representa para mí una unidad material y conceptual tan vasta e interesante para, por ahora, centrarme en él. Comparto la idea de Anne Heyvaert y María Prada cuando dicen que “muchos artistas que hacen libros se dejan llevar por estructuras de libros excéntricas, y al hacerlo tienden a pasar por alto el increíble potencial de la forma del códice”.⁴⁹ Es importante también considerar que el libro códice es un objeto cotidiano que hemos aprendido a usar de una manera determinada, por lo cual este análisis tiene la finalidad de dejar a un lado las ideas preconcebidas, volver a él sin prejuicios y develar su estructura formal. El objetivo con esto es identificar las particularidades materiales del libro para reconocer en ellas sus potencialidades semánticas.

Entonces, a partir de una mirada a las formas del libro, hago la siguiente descripción morfológica:

- El libro es una superficie fraccionada en múltiples fragmentos, cada uno de estos constituye una página.
- La página constituye una unidad material, la cual representa potencialmente una unidad espacial, temporal o semántica.
- Al tener el libro abierto, las páginas aparecen de dos en dos en forma de *páginas enfrentadas* –o doble página–. Estas superficies se muestran siempre de manera simultánea. Están unidas y al mismo tiempo separadas por un pliegue en el medio, lo que permite entenderlas como dos mitades de una misma unidad o como dos unidades independientes. Al cerrar el libro, estas dos superficies se tocan.

La existencia de una página supone la existencia de otra –son frente y vuelta, anverso y reverso–: si existe A, entonces existe B. Estas superficies

nunca podrán ser vistas al mismo tiempo, sino de manera sucesiva, primero una y después la otra –excepto en materiales translúcidos o por medio de dobleces–. Estas *páginas opuestas* también se pueden considerar simultáneas porque son coexistentes. Están siempre juntas y siempre separadas, una detrás de la otra.

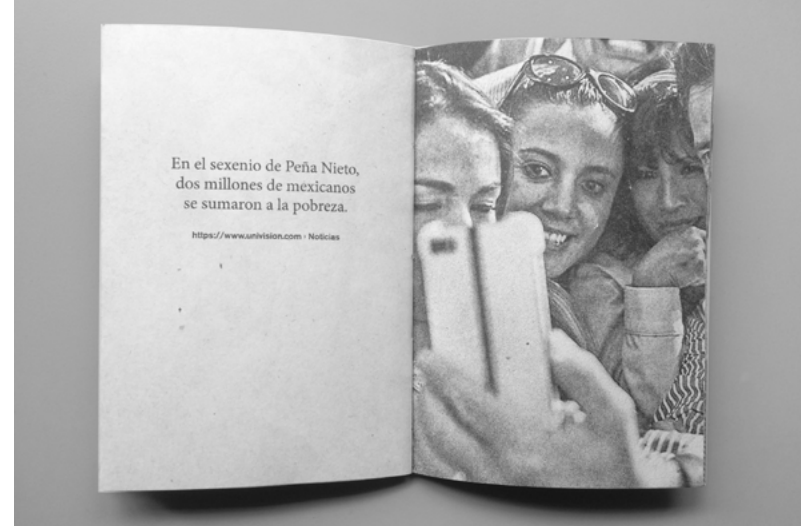
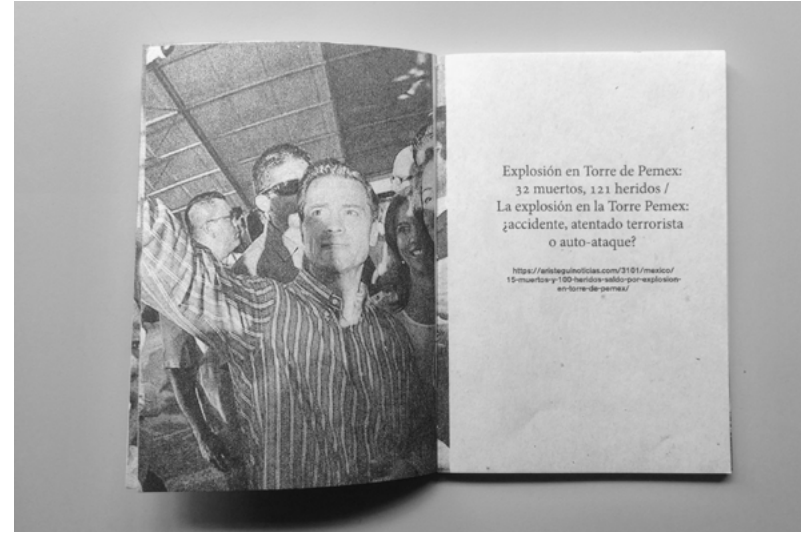
- Al hacer un doblez a una página, o darle la vuelta, la superficie B sustituye la superficie A, ya sea en su totalidad o sólo un fragmento.
 - Si se considera la multiplicidad de páginas, estas se pueden ordenar de diferentes formas: páginas en *secuencia*, páginas *sobrepuestas* en capas, o simplemente como una *acumulación* de páginas.
 - En una *secuencia*, las páginas se organizan una tras otra de manera ininterrumpida en una concatenación que puede ser temporal, espacial, formal o lógica. Por ejemplo, en un flipbook, las páginas no aparecen de manera simultánea, sino sucesiva: al pasar la página se sustituye una por otra.
 - Cuando las páginas están *sobrepuestas* unas sobre otras, se pueden crear efectos a partir de transparencias, diferencias en los tamaños, cortes y suajes que permiten cubrir y descubrir las superficies. Así es posible visualizar de manera simultánea fragmentos de diferentes planos para tener una nueva composición de la página.
 - Todas las páginas están acumuladas en un solo *conjunto*: el libro. Así no tengan una organización temporal o lógica, estos fragmentos están inevitablemente relacionados entre ellos.
 - La repetición de páginas crea también una relación entre ellas de similitud.
 - El objeto y el usuario establecen una relación recíproca: el lector crea una acción en el libro y el libro crea una acción en el lector.
 - Aunque los fragmentos están concatenados uno tras otro, esta estructura material permite una lectura tanto lineal como aleatoria, es el lector quién decide en qué orden y cuánto tiempo detenerse en cada página.
- De las anteriores observaciones concluyo que la morfología del libro establece cinco relaciones principales:
- **Páginas enfrentadas:** una frente a la otra (muestra 13).
 - **Páginas opuestas:** una detrás de la otra (muestra 14).
 - **Sobreposición** de páginas: una sobre la otra. Estas pueden establecer relaciones por corte –cuando un corte permite relacionar unas con otras– (muestra 15) o por transparencia, –cuando materiales translúcidos permiten relacionar unas con otras– (muestra 07).
 - **Secuencia** de páginas: una después de la otra (muestra 16).
 - **Acumulación** de página: Aunque las páginas aparecen una después de otra, y no de forma simultánea, la acumulación se sirve del libro para presentar múltiples fragmentos como un conjunto (muestra 17 y 18).

49 Clive Phillpot, “Books by artists and books as art” en *Artist/author: contemporary artists' books* (Nueva York: Distributed Art Publishers, 1998), 53.

Muestra 13. Alejandro Cartagena, *Enrique*, Gato Negro, Ciudad de México. 2018, publicación de 60 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal. Editorial Gato Negro, Ciudad de México.

Enrique es una publicación que compila a un lado fotografías del entonces presidente de México Enrique Peña Nieto y sus *fans*, y del otro aparecen en contraste noticias sobre hechos que revelan la corrupción, desigualdad y violencia durante su mandato.

El proceso de **apropiación compila** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **oposición y contraste**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiera
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

de forma aleatoria
de forma sistemática
de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas

enfrentadas
opuestas
sobreposición
secuencia
acumulación

simultaneidad
sucesión
permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 14. Nicolás Paris, *Doble Faz*,
La Silueta ediciones, Bogotá.
2008, publicación de 72 páginas,
21.5 x 29 cm. Archivo: Personal.

Todas las páginas de este libro tienen un doblez en sus esquinas. Al doblar la página se sustituye una parte de la ilustración por otra. Se crea así, una secuencia de escenas ilustradas en dos momentos que se revelan al doblar la página.

Esta publicación de *La Silueta* es tal vez la semilla de esta investigación, pues desde que la encontré en 2009 me hizo cuestionar la relación material entre el objeto y su contenido.

Las imágenes son **fabricadas** para la pieza • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **sucesión** entre fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia		continuidad
	acumulación		

Muestra 15. Stephanie Díaz,
El orden de los factores altera el producto, Cali. 2020, publicación
de 34 páginas. Archivo: personal.
Foto: Stephanie Díaz

Esta publicación tiene un corte en el medio que permite que las páginas se fragmenten y combinen unas con otras. Al pasar las páginas aparecen ilustraciones de nuevos lugares inexistentes.

Las imágenes son **fabricadas** para la pieza • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **permutación** entre fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	



Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	
	acumulación	

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 16. Agustín Zuluaga, *Popular Mechanics*, Libros Mojados, Bogotá. 2017, publicación de 44 páginas, 14 x 20 cm. Archivo: Personal.

Esta publicación es una apropiación de la revista *Popular Mechanics*. En las primeras páginas se muestran niños armando un tren de juguete, pero a través de la secuencia de las páginas se empiezan a sustituir gradualmente los elementos: las cajas de texto por líneas, después las líneas por planos, y así sucesivamente hasta que los niños que armaban un tren de juguete son sustituidos por niños que van en un tren de carga y trata de menores.

El proceso de **apropiación sustituye** fragmentos y textos de forma **específica**. El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **sucesión** entre estos fragmentos para expresar una idea por **oposición y contraste**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiera
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

de forma aleatoria
de forma sistemática
de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas

enfrentadas
opuestas
sobreposición
secuencia
acumulación

simultaneidad
sucesión
permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

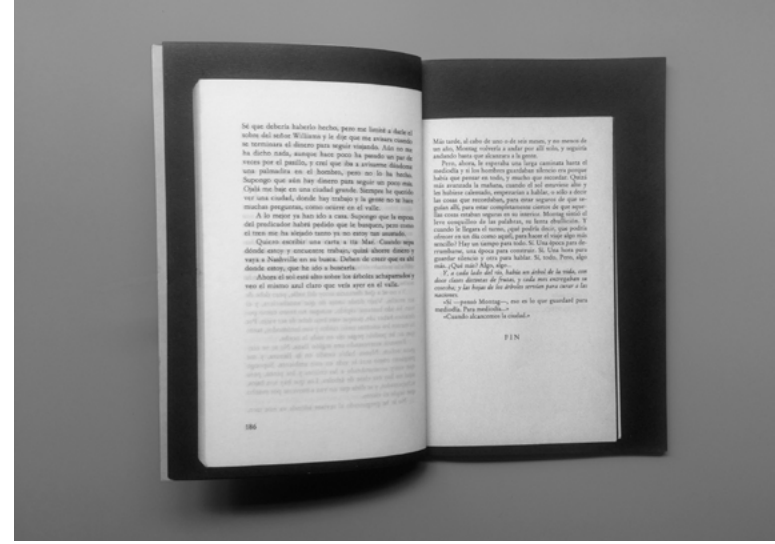


Muestra 17. Maria Isabel Rueda, *Nosce-te-ipsium*, Jardín publicaciones, Bogotá. 2017, publicación de 32 páginas, 16.5 x 23 cm. Archivo: Personal.

Muestra 18. Sin dato, Sin dato, *Bibliofilia*, Gold Rain, Querétaro. 2017, tres publicaciones de 14 páginas cada una, 14 x 21.5 cm. Archivo: Personal.



Estas dos publicaciones son bastante similares entre ellas. En la primera, la artista recopiló las últimas páginas de diversos libros para hacer un ensamblaje entre estas. La segunda consiste en tres ediciones en las que se compilan el *copyright*, la dedicatoria y la portadilla de diferentes libros.



El proceso de **apropiación** **compila** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhieren
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas
entre páginas	opuestas
	sobreposición
	secuencia
	acumulación

	simultaneidad
	sucesión
	permutación
	oposición y contraste
	simetría y similitud
	variación y repetición
	continuidad

3.2. Conceptos básicos del efecto de montaje

Las relaciones materiales halladas en el anterior apartado son de gran valor para esta investigación, pues determinarán las posibles relaciones semánticas que el montaje editorial puede establecer entre los planos. Para eso, se hará a continuación un análisis del montaje editorial que permita hacer una intersección entre cine y libro.

El cine es un referente principal para observar de qué forma se relacionan diferentes fragmentos en una composición tanto a nivel material como semántico. Uno de los primeros referentes que quiero mencionar son los mecanismos pre-cine. Aunque parezcan lejanos al libro, su funcionamiento relaciona de manera directa la materialidad, la fragmentación, la secuencia y la necesidad de una acción de parte del espectador, tal como en el libro.

Entre 1820 y 1870 se desarrollaron varios mecanismos ópticos —folioscopio, taumátropo, zootropo, praxinoscopio, entre otros— considerados los precursores del cine y llamados en conjunto precinematografía (figura 31, 32 y 33). Se basaban en la persistencia de la imagen que se estaba descubriendo en esos años y consistía en crear el efecto de movimiento a partir de una secuencia de imágenes. Esto lograba trascender el valor de cada imagen para contemplar toda la secuencia como una unidad.

En la década de 1920, las vanguardias soviéticas tomaron el arte como una herramienta más de lucha y transformación social vinculada a la Revolución rusa. Las prácticas artísticas fundamentadas en la idea de fragmentación se acercaron, sin saberlo, a la aparición del aparato del cinematógrafo y a las técnicas de montaje. Así, casi de forma simultánea al *collage*, surgía el cine. Como señala Walter Benjamin:

Los artistas de vanguardia, especialmente los dadaístas, habían probado efectos cinematográficos con medios plásticos antes de la aparición del cine.⁵⁰

Las primeras teorías de montaje cinematográfico surgieron en 1917 con el efecto *Kuleshov*: la acción de cortar, pegar y alternar planos generaba diferentes reacciones en el espectador según su orden de aparición; así, la manipulación de la secuencia, la duración o posición de cada imagen determinaba la unidad de sentido. Esta idea del *efecto montaje* se convirtió en el impulso básico del cine y en el fundamento para la construcción del lenguaje cinematográfico.

50 Citado en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 41.

Este principio, sin embargo, no es exclusivo del cine sino que propone una forma de lenguaje transversal a todas las formas de expresión. Sergei Eisenstein, uno de los fundadores de las teorías de montaje, afirmaba que:

Dos piezas cinematográficas de cualquier tipo, colocadas juntas, inevitablemente se combinan en un nuevo concepto que surge de esa yuxtaposición [...] esto no sería, en lo más mínimo, una circunstancia particular del cine, sino que es un fenómeno que siempre surge cuando dos hechos u objetos se yuxtaponen.⁵¹

A partir de esta idea fundamental del cine, se han construido una tras otra, diversas teorías que buscan comprobar el tipo de relación material y semántica que se establece al unir dos fragmentos. En esto intervienen factores como el tiempo, el ritmo, los cortes entre planos, la intención de cada toma y demás. Así, desde los primeros experimentos, el montaje cinematográfico ha establecido convenciones, reglas semióticas y una especie de gramática del cine.

Como parte del proceso de esta investigación, retomo algunas de estas teorías con la intención de identificar conceptos y categorías que puedan tener resonancia en el libro impreso. Aunque contengan imprecisiones para el campo del cine, la intención es encaminarlas hacia una comprensión más amplia tanto del fenómeno de montaje como de su aplicación en el objeto libro. El objetivo no es establecer una *gramática de montaje editorial*, sino servirse de algunos parámetros para analizar las construcciones editoriales.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es comprobar que el diseño editorial sirve, a través de las operaciones de montaje, como una forma de escritura. Para esto, el diseño se sirve de operaciones que transforman la materia por medio de cortar, pegar, reordenar, estructurar y establecer relaciones tanto materiales como semánticas. Este proceso es lo que he definido como *montaje editorial*, y para explicarlo me apropio de algunas categorías del montaje cinematográfico.

Antes de intentar anclar los conceptos tomados del cine a las particularidades morfológicas halladas del libro, quisiera reflexionar sobre lo que considero las diferencias fundamentales entre el medio cinematográfico y el editorial: el tiempo y la proyección ¿cuál es el tiempo en el cine y en el libro? ¿Cómo es la proyección del cine y cómo la del libro?

51 Citado en William Seitz, *The art of assemblage*, (Nueva York: Museum of Modern Art, 1961), 151.

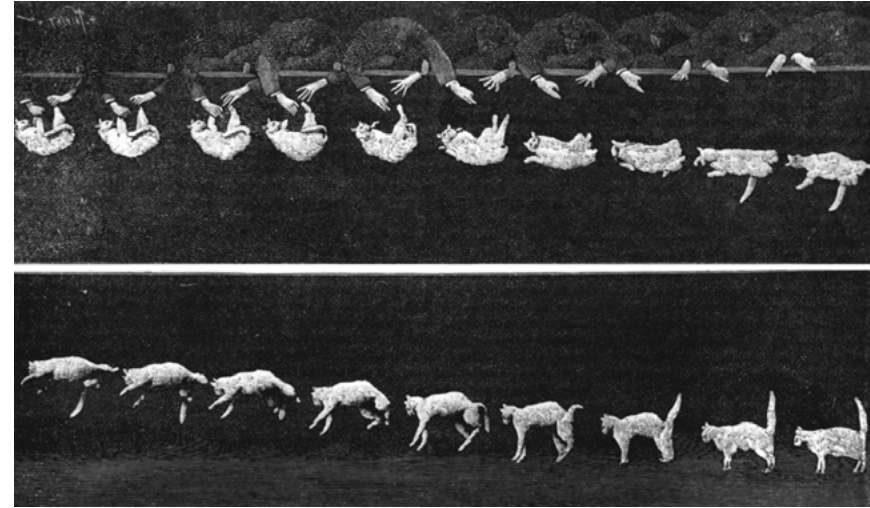


Figura 31. *Taumátropo*. aprox. 1824.
Fuente: wernernekes.de/.

El taumátropo es una pieza muy sencilla hecha de papel con una imagen a cada lado, al girarla ambas imágenes se combinan. En el caso del libro, ¿se puede pensar que el frente y vuelta de la página son dos imágenes, o ideas, que al dar vuelta se complementan una a la otra?

Figura 32. *Filoscope*. 1869-1943. Fuente: collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co18335/filoscope-depicting-gordon-highlanders-in-south-africa-optical-toy-filoscope.

Figura 33. Étienne-Jules Marey, *Falling cat*. 1894.



Una diferencia radical que he podido identificar entre el libro y el cine es el factor del tiempo: por un lado el cine se desarrolla de forma continua y el espectador no tiene control sobre el paso de los planos ni el orden de lectura; por el otro lado, en cambio, en el libro es únicamente el espectador quien define el tiempo, ya que el libro de por sí no tiene ningún mecanismo que lo accione –como el proyector en el caso del cine–. Aunque hayamos aprendido a leerlo en determinado orden, el libro permite que sea el lector el que decida sobre el paso de páginas, la posibilidad de detenerse en una página o pasarla rápido, ir de atrás para adelante, suspender la lectura y retomarla en otro momento, o incluso darle una mirada rápida de principio a fin. Es esta una de las diferencias fundamentales para tener en cuenta, el tiempo del libro es radicalmente diferente al del cine.

La otra diferencia es la *proyección*, es decir la forma en la que se proyecta y visualizan cada una. La materialidad del cine es fundamentalmente luz que se proyecta sobre una superficie. Mientras que el libro, como ya se mencionó, es un objeto tangible conformado de múltiples superficies que se unen y doblan al centro, se pueden cortar, doblar, mover.

Estos dos factores introducen variables de cambio al momento de intentar trasladar las técnicas del montaje cinematográfico hacia al libro. Considerando esto, a continuación intentaré formular conceptos sobre montaje editorial que posibiliten que las particularidades morfológicas del libro se conviertan en particularidades semánticas. Lo describo a continuación desde los aspectos más generales –el libro como unidad–, hacia los más particulares –relaciones entre páginas–:

- Los conceptos de montaje narrativo y montaje expresivo en el cine, se transfieren en el libro como montaje editorial convencional y montaje concreto (ver apartado 3.2.1).
- Los conceptos de montaje al interior del plano y montaje entre planos, se transfieren al libro como montaje al interior de la página y montaje entre páginas (ver apartado 3.2.2).
- El concepto de *montaje blando* –simultaneidad y sucesión–, se identifica en el libro como simultaneidad, sucesión y permutación (ver apartado 3.2.3).
- Las relaciones entre planos, como referencia aquellas propuestas por Pudovkin de contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidad y *leit-motif*, se plantean en el libro como oposición y contraste, simetría y similitud, variación y repetición, y continuidad (ver apartado 3.2.4).

¿Se podría pensar en estas relaciones entre planos como relaciones entre textos, páginas u otro elemento del libro? ¿Cuál es el lenguaje espacial –no verbal– que propone un libro? El montaje editorial se propone como el proceso por medio del cual se establece la relación entre texto,

imágenes y materia. Si el montaje cinematográfico considera planos, encuadres, movimientos de cámara y tiempo, el montaje editorial considera formatos, cortes, la página como unidad espacial, el paso de sus páginas como tiempo y otros sistemas.

3.2.1. Montaje editorial convencional y montaje concreto

Entre las diversas teorías y clasificaciones del montaje cinematográfico, hay dos conceptos que son recurrentes entre varios autores. Se trata del *montaje narrativo*⁵² –o la función normal del montaje–, y *montaje expresivo*⁵³. En el cine, el primero consiste en la construcción de una secuencia con la intención de relatar una acción o historia de forma clara para el espectador, ya sea por medio de una continuidad de causa o de tiempo. Mientras que el *montaje expresivo*, en cambio, recurre a un lenguaje más poético con la confrontación de planos y efectos continuos de ruptura.

Al tratar de llevar dichas ideas al campo editorial, estas me remiten a los conceptos de Ulises Carrión: *el viejo* y *el nuevo* arte de hacer libros (ver apartado 2.1.). A partir de esto propongo para el libro dos tipos de montaje: uno que no considera la materialidad del libro como un elemento discursivo y otro que sí lo hace:

- **El montaje convencional:** proceso de construcción de un libro que responde principalmente a las necesidades convencionales de impresión, distribución, almacenamiento y conservación. Es el montaje de los libros convencionales, un contenedor lejano a su contenido. En otras palabras, supone el libro como una *vitrina* que sólo contiene un texto, pero no hace parte de su unidad semántica.
- **El montaje concreto:** en este caso, la materialidad privilegia las necesidades discursivas esenciales para el sentido del libro. Establece relaciones inseparables entre contenido y forma, y se expresa por medio de un lenguaje más poético que realista, a través de la confrontación de planos y efectos continuos de ruptura. Este montaje está relacionado con las ideas de libro concreto de Carrión, poesía concreta y arte concreto, es decir como una forma de escritura inseparable al espacio y la superficie que la contiene (muestra 19).

52 También llamada la función *normal* del montaje, relacionado a la teoría de Kuleshov.

53 También llamado montaje asociativo, creador, productivo –de Jacques Aumont–, ideológico, intelectual –de Yuri Tinianov– o poético, relacionado con las ideas de montaje de atracción de Eisenstein.

3.2.2. Montaje al interior de la página y montaje entre páginas

Otro de los conceptos del cine que tomo como referente para el montaje editorial, es la distinción propuesta por Eisenstein y retomada después por Lev Manovich, que considera que el montaje determina, por un lado, las relaciones entre planos, y por el otro, las relaciones entre elementos al interior de éste –como la luz, el grano, el movimiento o el encuadre en el caso del cine–. Así, Manovich distingue entre dos técnicas básicas: una se refiere a diferentes imágenes que construyen una realidad –montaje entre planos (figura 28)–; y la otra a diferentes realidades que construyen una imagen –montaje al interior del plano (figura 29)–⁵⁴.

Estos dos tipos de montaje no son excluyentes. Llevadas al libro, propongo establecer una diferencia entre un montaje que toma diferentes realidades para construir una página, y uno que toma dos o más páginas para construir una realidad:

- **Montaje al interior de la página:** son las relaciones que se establecen entre diferentes elementos que conforman una página: color, formato, tipo de papel, forma de la página, suajes/troqueles, márgenes, caja tipográfica, imágenes, texto y demás (muestra 20).
- **Montaje entre páginas:** el montaje entre páginas, en cambio, es la relación entre dos o más páginas para formar una realidad (muestra 21). De acuerdo con el análisis morfológico previo, las relaciones que se establecen entre las páginas son de simultaneidad, sucesión y permutación que se explican a continuación

3.2.3. Montaje blando: simultaneidad, sucesión y permutación

Existe otro concepto introducido por el cineasta Harun Farocki que me parece bastante pertinente para pensar el montaje editorial, y apunta a entender la relación entre planos. Farocki construyó una pieza que consistía en una proyección doble en la cual se reproducían simultáneamente dos videos, uno al lado del otro (figura 30). A partir de esto, propuso el concepto de *montaje blando*, un montaje que no solo considera cada una de las películas, sino que al mismo tiempo determina un tercer montaje a partir de la relación entre ambas. Sobre esto Farocki dice:

Una proyección doble [en referencia a dos piezas audiovisuales que suceden al mismo tiempo, en una misma proyección] hay sucesión y simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con la del lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo.⁵⁵

Para Farocki, el concepto de simultaneidad y sucesión surgió de un experimento de doble proyección, sin embargo en el caso del libro la *doble proyección* –o doble página– es una particularidad formal inherente, por lo cual para el montaje editorial, los conceptos de simultaneidad y sucesión son necesarios. Así como la doble proyección llevó a Farocki a esta revelación, el análisis morfológico sobre el objeto del libro y sus proyecciones me llevó a establecer, además de una relación de simultaneidad y sucesión, una de permutación. De esta forma, propongo para el montaje editorial los siguientes conceptos:

- **Lo simultáneo y lo sucesivo:** Como se evidenció en el análisis morfológico (ver apartado 3.1.), el libro establece varios tipos de relaciones materiales. En ocasiones, las páginas se muestran como planos simultáneos y en otras como planos sucesivos. Retomo la idea de Saussure, quien estableció un sistema de valores de dos ejes en el lenguaje:

El eje de las simultaneidades, que se refiere a las relaciones entre cosas coexistentes, y el eje de las sucesiones, en el que nunca se puede considerar más que una cosa a la vez.⁵⁶

- Estos dos conceptos, expresados tanto por Farocki como por Saussure, resuenan en la morfología del objeto del libro y permiten definir una diferenciación entre montaje de simultaneidad y montaje de sucesión. El montaje de **simultaneidad**, en el caso del libro establece una relación que permite ver dos o más planos como una misma proyección. Por ejemplo el caso de las páginas enfrentadas, o en materiales translúcidos que permiten ver frente y vuelta o varias páginas (muestra 22). El montaje de **sucesión**, establece una relación entre páginas en la cual no es posible verlas al mismo tiempo, sino una después de otra. Por ejemplo, el frente y vuelta de una página, o una secuencia de páginas, o dos páginas completamente lejanas entre ellas. La relación entre una y otra es de sucesión (muestra 23).

54 Lev Manovich, *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital* (México: Paidós, 2005), 31.

55 Lev Manovich, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja negra, 2015), 20.

56 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Ciudad de México: Fontamara, 2008), 119.



Figura 28. Director Lev Kuleshov, *El efecto Kuleshov 1, 2 y 3*, entre 1910 y 1920, fotogramas de film corto.

Estos tres fragmentos ejemplifican diferentes efectos de montaje de un mismo plano. En este caso, la misma imagen del hombre expresa diferentes sentimientos según la imagen que aparece antes.



Figura 29. Dziga Vértov, *El hombre de la cámara*, 1929, fotograma de película.

Figura 30. Harun Farocki, *I Thought I Was Seeing Convicts*, 2001, videoinstalación de proyección doble.

Harun Farocki propone el concepto de *montaje blando* o *pantalla blanda*, una serie de imágenes de proyección doble que pretenden expresar una idea por la relación entre ambas.

Estas tres imágenes ejemplifican tres tipos de montaje: el montaje al interior del plano, montaje entre planos y montaje blando.

- **La permutación:** Una de las características detectadas en el análisis morfológico me lleva a pensar que, a través de cortes y repeticiones, existe otro ordenamiento posible para las páginas del libro: la permutación. Esto se presenta por ejemplo en el famoso formato de cadáver exquisito. En este caso, algunos fragmentos –o proyecciones– permanecen estables mientras que otros son cambiantes, por lo cual algunos fragmentos establecen una relación de simultaneidad, y al mismo tiempo otros fragmentos establecen una relación de sucesión (muestra 24). Me referiré a esta particularidad como montaje de permutación. Ahora, considerando estas relaciones sintácticas –derivadas de las morfológicas–, y acudiendo a las teorías de montaje cinematográfico, se proponen a continuación relaciones semánticas propias del objeto del libro.

3.2.4. Técnicas de montaje editorial

De los primeros experimentos en el cine y del efecto Kuleshov, sabemos que las relaciones semánticas no son estables, sino que la operación semántica sucede en el espectador –mismos postulados posestructuralistas–. El experimento de Kuleshov consistió en las tomas de un hombre, una niña jugando, un plato de sopa y un ataúd. Estas aparecían frente el espectador en diferentes combinaciones –el hombre y la sopa, el hombre y la niña, el hombre y el ataúd–. Aunque la imagen del hombre era siempre la misma, esta expresaba un sentido diferente según la imagen con la que se montaba –misma idea que había expresado el posestructuralismo al afirmar que los significados se surgían de la relación con *el Otro* (ver apartado 2.2)–.

Al retomar este momento de gestación del efecto montaje, es inevitable preguntarme qué pasa en el libro si las mismas imágenes son puestas una en frente de la otra, o una detrás de la otra, o una sobre la otra. Aunque en esta investigación no se sometió el libro a un espectador que diera pistas sobre esto, se hizo un estudio de observación sobre publicaciones ya existentes, con el fin de identificar qué tipos de montaje entre planos determinaban el sentido de las imágenes. Es decir, al observar un libro identificar qué relaciones semánticas derivaban de sus relaciones sintácticas.

A partir de estos experimentos y observaciones realizados en el cine, varios cineastas, entre ellos Vsévolod Pudovkin, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balaz o Jacques Aumont, propusieron, no solo una serie de técnicas de montaje, sino también de categorías para clasificarlas. Por ejemplo, Arnheim propuso categorizar el montaje a través de los cortes, las relaciones espaciales, temporales y temáticas. Eisenstein propuso el estudio del montaje a través de categorías de métrica, ritmo,

tono, armonía e intelecto. No entraré a describir cada una de las propuestas de estos autores, sino que quiero centrarme en la propuesta que hace Pudovkin en su libro *Film Technique: Five Essays and Two Addresses*, de 1933.

La razón por la que he seleccionado esta clasificación es porque Pudovkin, parte de una analogía directa del cine con la literatura –lo que la hace más cercana al campo editorial–, mientras que otras teorías consideraban, por ejemplo, el tiempo como un factor principal. Pudovkin propuso cinco formas de relaciones fílmicas en la que los planos podrían guiar al espectador a través de los pensamientos y emociones, en una línea conceptual o cronológica:

- **Contraste:** presenta una idea a través del montaje entre imágenes radicalmente diferentes. La asociación visual que logra el montaje, obliga al espectador a comparar ambas imágenes, y a partir de dicha comparación surge la idea que se quiere expresar.
- **Paralelismo:** se asemeja al contraste. Se expresa una idea a través del montaje de dos imágenes aparentemente inconexas, pero que tienen algún elemento visual que conecta a ambas. La diferencia con la anterior es que la idea no surge a través de la comparación entre las dos imágenes, sino de algún elemento visual que de alguna forma relaciona ambos eventos.
- **Simbolismo:** se expresa una idea a través del montaje entre dos imágenes en el cual una da sentido alegórico a la otra. (Pudovkin usa el ejemplo del final de la película *Huelga*, en el momento que sucede la matanza de los trabajadores se incluyen imágenes de un carnicero que ataca con un hacha a un toro).
- **Simultaneidad:** se expresa una idea a través de crear una relación visual de simultaneidad entre ambas.
- **Leit-motif:** se expresa una idea a través de un montaje reiterado que logra relacionar un sonido, objeto o cierto elemento, con una idea determinada.⁵⁷

A partir de lo anterior, y como resultado de esta investigación, propongo cuatro técnicas de montaje editorial; es decir cuatro tipos de relación entre páginas que configuran la unidad de sentido del libro. Para esto se tomó la propuesta de Pudovkin como una referencia y las relaciones morfológicas del libro ya definidas: páginas enfrentadas, páginas opuestas, sobreposición de páginas, secuencia de páginas, acumulación de páginas (ver apartado 3.1.). Las cuatro técnicas son:

57 Vsévolod Pudovkin, *Film Technique: Five Essays and Two Addresses* (Londres: George Newnes, 1933), 75-77.

- **Montaje editorial por oposición y contraste:** surge una idea a partir de establecer una relación visual o textual de oposición y contraste entre dos imágenes radicalmente distantes: en la muestra 13 por ejemplo, la yuxtaposición de las páginas A y B, establece una relación de contraste entre las noticias catastróficas en México y los *selfies* del presidente con sus *fans*, para expresar, en este caso particular, la idea de corrupción. Esta tercera idea de corrupción, que no está directamente expresada ni en la página A, ni en la página B, surge por medio del montaje por oposición y contraste entre ambas.
- **Montaje editorial por simetría y similitud:** surge una idea a partir de establecer una relación visual o textual de simetría y similitud visual entre dos imágenes aparentemente distantes: en la muestra 25 por ejemplo, la yuxtaposición de las imágenes A y B, establece una relación de simetría entre las piedras arrojadas en una manifestación y las piedras puestas para edificar una construcción.
- **Montaje editorial por variación y repetición:** surge una idea a partir de establecer una relación visual o textual de variación y repetición entre dos imágenes aparentemente distantes: en la muestra 27 por ejemplo, la yuxtaposición entre páginas, establece una relación de variación textual de diferentes apodos encontrados en los periódicos nacionales para crear una misma unidad semántica entre todos. La página B es una variación o repetición de la A.
- **Montaje editorial por continuidad:** surge una idea a partir de establecer una relación visual o textual de continuidad entre dos imágenes aparentemente distantes: en la muestra 28 por ejemplo, la yuxtaposición entre las páginas y sus cortes, establece un montaje visual de continuidad que permite que el texto sea leído de forma continua como uno solo. La página B es una variación o repetición de la A.

Estas cuatro formas de montaje son aquellas que yo pude identificar tanto del análisis de las técnicas cinematográficas propuestas por Pudovkin, como de observar los mecanismos discursivos que se usaron en las publicaciones que seleccioné para el estudio. Es probable que si se toma un mayor número de pruebas empiecen a aparecer nuevos mecanismos.

Para resumir, el montaje editorial es ese proceso por medio del cual, el diseño determina estructuras y relaciones materiales entre diferentes fragmentos con el fin de alterar o crear nuevos significados en el objeto editorial –en este caso el libro–. Estos fragmentos pueden ser texto, imagen, formato, color o cualquier otra unidad material que pueda expresar un significado. Volviendo a la pregunta central de esta investigación sobre cuáles son los mecanismos que tiene el diseño gráfico para, por medio del montaje, realizar este proceso de escritura, concluyo entonces que:

- El diseño editorial puede crear una nueva realidad al interior de la página por medio de determinar elementos como color, ubicación, tamaños, jerarquías, orden de lectura y demás decisiones de diseño. Tal como Eisenstein propuso para el cine un montaje al interior del plano determinado por elementos como el grano, ángulo o escala.
- El diseño editorial puede crear un nuevo significado por medio de determinar la relación entre páginas; es decir si las páginas están una frente la otra, o detrás, o configuran una secuencia o se mezclan a través de cortes en una nueva realidad.
- La morfología propia del libro establece además tres tipos de relaciones inherentes al objeto del libro código. Estas relaciones son simultaneidad, sucesión y contraste. Esto quiere decir que el objeto del libro de por sí, establece entre las páginas alguna de estas relaciones entre su contenido.
- A través de estas relaciones creadas por la materialidad del libro, las páginas, tanto como unidades materiales como semánticas se relacionan entre ellas a través de oposición y contraste, simetría y similitud, variación y repetición y continuidad.



Figura 25. Ulises Carrión,
Sin Título. 1972, 25 x 17.5 cm. Fuente:
[archivolafuente.com/exposicion/
ulises-carrion-querido-lector-no-
lea-56/](http://archivolafuente.com/exposicion/ulises-carrion-querido-lector-no-lea-56/).

Este libro editado por Claudia de la Torre consiste en la repetición de la misma imagen en cada página: un color degradado que va desde el blanco hacia el azul intenso. Al interior, una de las páginas viene rasgada y sugiere al lector continuar con las demás.

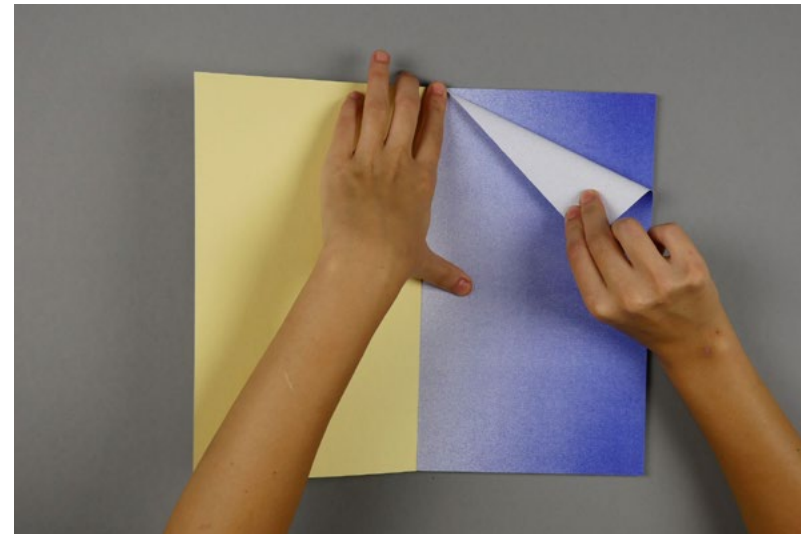
Al rasgarse, las páginas sobrepuestas y el borde blanco del papel evocan las olas del mar, incluso el sonido del papel al rasgarse evoca el sonido de las olas. Este libro ejemplifica perfectamente el concepto de *montaje concreto*, ya que su contenido y su materialidad son inseparables, ya que el libro, como unidad semántica necesita de este particular espacio.

Muestra 19. Maxime Gambus,
Point Break: Un livre que (se) dechire,
Back Bone Books, Berlín. 2014,
publicación de 20 páginas,
17.5 x 26.5 cm. Archivo: Personal.
Fotos: Back Bone Books.

Tal vez esta publicación haya sido una apropiación de la obra de Ulises Carrión, y sea el mejor ejemplo para hacer referencia a *el nuevo arte de hacer libros*.

En este caso el fragmento que se tomó no es un texto o una imagen sino la forma del libro, a la cual se sustituyeron las líneas impresas en las páginas por un degradado de color azul. Esto expresa un nuevo e inesperado significado.

El proceso de **apropiación sustituye** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	



Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	
	acumulación	

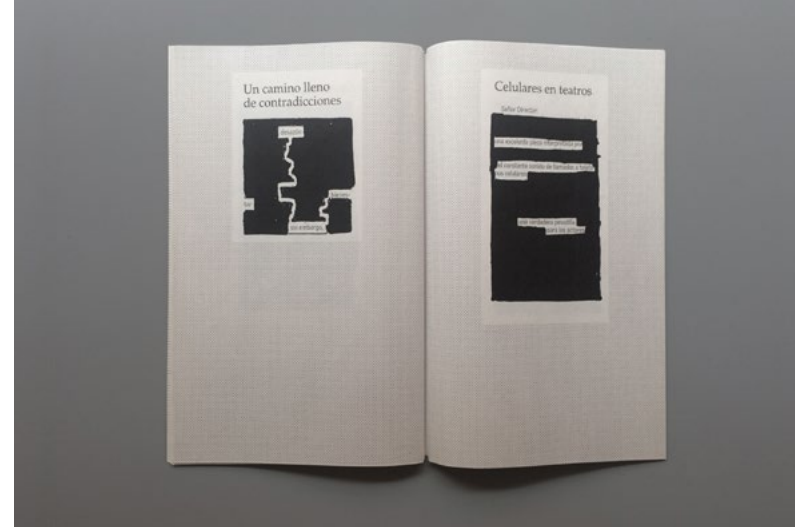
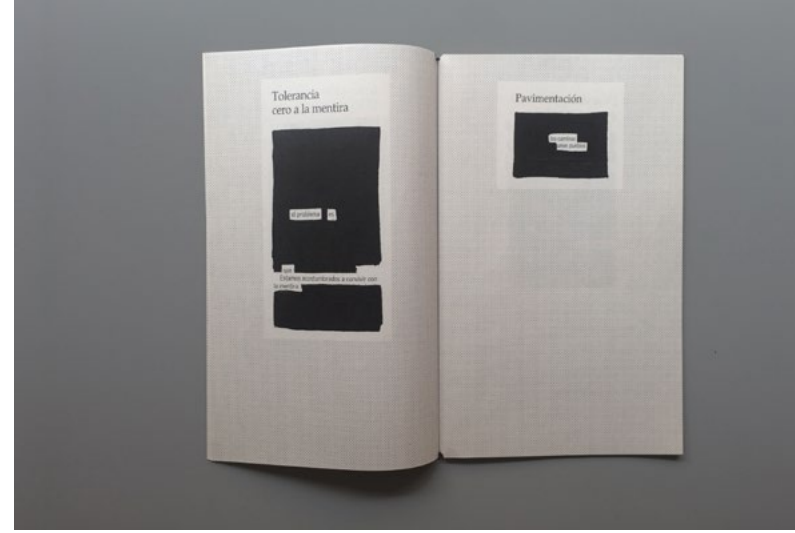


oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 20. Tamar Bastías y Ricardo Altman, *Cartas al director*, Impresionante, Santiago de Chile. 2019, publicación de 48 páginas, 13.5 x 20.5 cm. Archivo: Personal.

En esta publicación los autores se apropian de las notas de los periódicos, suprimen algunas palabras y dejan entre los restos una nueva frase que responde –muchas veces de manera crítica–, al título.

El proceso de **apropiación suprime** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **al interior de la página** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhieren
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas

simultaneidad
sucesión
permutación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 21. Olayami Dabls, *Iron teaching rocks How to Rust*, Issue Press, Detroit. 2018, publicación de 48 páginas, 17.3 x 15.2 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, Esto no es un libro.

Los textos e imágenes son **fabricados** para la pieza • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **permutación** entre fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhier
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas
entre páginas	opuestas
	sobreposición
	secuencia
	acumulación

	oposición y contraste
	simetría y similitud
	variación y repetición
	continuidad

	simultaneidad
	sucesión
	permutación

Muestra 22. Emily Rand, *In The Garden*, Hato Press, Londres. 2014, publicación de 16 páginas, tapa blanda, 14 x 17 cm. Foto: Hato Press.

En esta pequeña publicación los cortes y las capas evocan un paisaje cambiante.

Las imágenes son **fabricadas** para la pieza • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

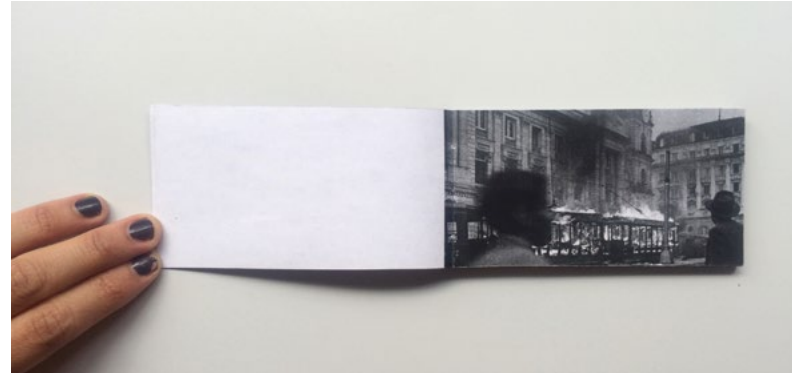
Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia		continuidad
	acumulación		

Muestra 23. Laura Pérez, *La noche*, Ciudad de México. 2019, 16 pp, 11.5 x 6 x 0.5 cm.

Esta es otra de las publicaciones que hacen parte de la producción personal para esta investigación. Se trata de un folioscopio con la imagen de El Bogotazo, un día histórico para Colombia en el cuál un popular candidato a la presidencia fue asesinado, desatando una ola de violencia y represión. La secuencia hace referencia a esa noche y todo lo que desapareció con ella. La idea de la desaparición progresiva y la caída de la noche la relacioné con la técnica del *decollage*, como un *decollage* en el tiempo que va quitando capas a medida que avanza.

El proceso de **apropiación suprime** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **sucesión** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección
apropiación	adhiera
	suprime
	sustituye
	compila
	combina

de forma aleatoria
de forma sistemática
de forma específica

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia		continuidad
	acumulación		

Muestra 24. Cynthia Navarro,
Humorous Faces of funny cases,
Tiny Splendor, Los Angeles.
Publicación de 11 páginas,
17 x 16.5 cm. Archivo: Personal.

En esta publicación, la artista presenta múltiples ilustraciones de caras que son fragmentadas y combinadas entre ellas para crear más variedad de expresiones.

Las imágenes son **fabricadas** para la pieza • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **permutación** entre fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selecciona	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	
	acumulación	

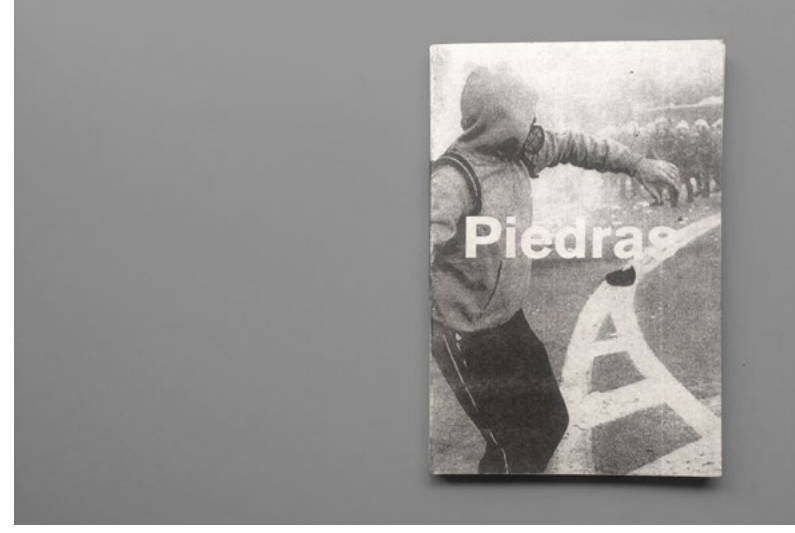
oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 25. Arturo Hernández, *Piedras, Gato Negro, Ciudad de México*. 2014, publicación de 72 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal.

Esta publicación está constuida a partir de imágenes tomadas de Internet. En la página izquierda aparecen manifestantes lanzando piedras y en la página derecha un político sosteniendo una piedra para inaugurar alguna obra pública. Las dos páginas enfrentadas logran, por medio del montaje convertirse en dos ideas enfrentadas.

Esta técnica se puede relacionar con aquella nombrada por Pudovkin como *paralelismo*, que establece relación entre un plano y otro a través de un elemento que las conecta, en este caso las piedras.

El proceso de **apropiación compila** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **simetría y similitud**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad
entre páginas	opuestas	sucesión
	sobreposición	permutación
	secuencia	acumulación

oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

Muestra 26. Francisco Ugarte,
Reflection, Ciudad de Mexico.
2018. Archivo: Galería Arredondo /
Azoarena. Foto: Galería Arredondo /
Azoarena.

Reflection es una publicación de una serie de trazos que son desplazados por contacto hacia su página enfrendada. En este caso la simetría es totalmente visual, en el caso del ejemplo anterior, el libro de pedas, la simetría entre una imagen y otra es conceptual.

Las imágenes son fabricadas para la pieza • El montaje editorial entre páginas establece una relación visual de simultaneidad entre fragmentos para expresar una idea por simetría y similitud.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	



Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrendadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia		continuidad
	acumulación		

Muestra 27. Antonio Bermúdez, *Alias*, El cajón, Bogotá. 2017, publicación de 900 páginas, 10 x 14.5 cm. Archivo: Personal.

Esta publicación está conformada por más de 400 recortes de periódicos pegados en el centro de una página. En cada recorte se alcanza a leer un alias de “criminales que han adornado la historia del conflicto armado en Colombia”: Sancocho, Propio, Burro, Martín Sombra, El Perro, 08, Adoptado, Coco y más.

El proceso de **apropiación compila** fragmentos de forma **sistemática** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **variación y repetición**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación	selección	de forma aleatoria
apropiación	adhiera	de forma sistemática
	suprime	de forma específica
	sustituye	
	compila	
	combina	

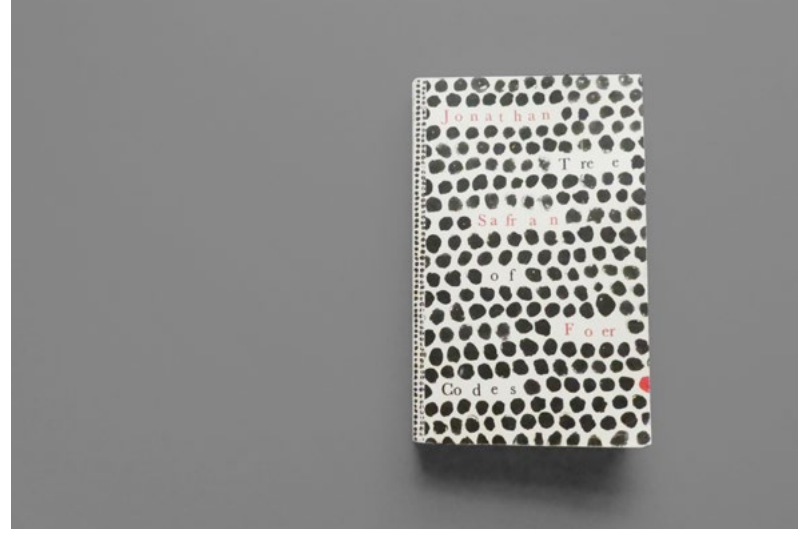
Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página	enfrentadas	simultaneidad	oposición y contraste
entre páginas	opuestas	sucesión	simetría y similitud
	sobreposición	permutación	variación y repetición
	secuencia	acumulación	continuidad

Muestra 28. Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, Visual Editions, Londres. 2010, publicación de 142 páginas, 13.5 x 21.7 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, Esto no es un libro.

Esta publicación es una intervención al libro de Bruno Schulz *La calle de los cocodrilos*. El artista recorta líneas de texto, eliminando fragmentos del texto original y permitiendo que a través de los cortes se puedan leer líneas de otras páginas. De esta forma, al tener el libro abierto múltiples páginas aparecen de forma simultánea entre los cortes para permitir una lectura continua del nuevo texto de Safran.

El proceso de **apropiación combina** fragmentos de forma **específica** • El montaje editorial **entre páginas** establece una relación visual de **simultaneidad** entre estos fragmentos para expresar una idea por **continuidad**.



Matriz 1: análisis de los procesos de apropiación

fabricación
apropiación
selecciona
adhiera
suprime
sustituye
compila
combina

Matriz 2: técnicas de montaje editorial

interior de la página
entre páginas
enfrentadas
opuestas
sobreposición
secuencia
acumulación

simultaneidad
sucesión
permutación
oposición y contraste
simetría y similitud
variación y repetición
continuidad

3.3. Matriz de análisis de las técnicas de montaje editorial

En el apartado anterior se desarrollaron algunas ideas iniciales que ayudan a definir una propuesta de montaje editorial. Con el propósito de evaluar y demostrar estas categorías, he construido la siguiente matriz que servirá tanto para relacionar dichas propuestas con los proyectos existentes, así como una ruta de experimentación para futuros proyectos. Como se mencionó antes, las matrices 1 (Matriz 1. Matriz de análisis de los procesos creativos de apropiación) y 2 exponen los mecanismos de apropiación y montaje para la creación editorial según las conclusiones de esta investigación.

MORFOLOGÍA		EXPRESA UNA IDEA POR:			
		Oposición y contraste	Simetría y similitud	Variación y repetición	Continuidad
Montaje al interior del plano		Muestra 03 Muestra 05			Muestra 04 Muestra 20
Entre planos	Enfrentados	Muestra 13	Muestra 25 Muestra 26		
	Opuestos			Muestra 14	
	Acumulación			Muestra 01 Muestra 06 Muestra 08 Muestra 09 Muestra 10 Muestra 11 Muestra 12 Muestra 17 Muestra 18 Muestra 27	
	Secuencia	Muestra 16			Muestra 02 Muestra 23
	Sobreposición	Por corte			Muestra 15 Muestra 21 Muestra 24
Por transparencia				Muestra 07	

Matriz 2. Matriz de técnicas de montaje editorial: relaciones morfológicas del libro y los procesos de montaje. Se relacionan en esta matriz las publicaciones seleccionadas para el presente estudio con los conceptos de montaje derivados de la investigación. Con esto se pretende evidenciar el montaje como un mecanismo de escritura para la creación editorial.

Conclusiones

El libro y su materialidad puede ser valorado como una estructura que no solo contiene sino que establece relaciones entre sus partes. Estas relaciones materiales van a determinar, sin duda, alteraciones en las relaciones semánticas, y así el diseño del libro, se considera un proceso que no solamente atiende a necesidades físicas, sino a una unidad de sentido. Las técnicas de montaje que atravesaron todo el arte del siglo XX, han hecho parte también de la creación editorial de estos últimos años. Pensar en un estudio sobre *montaje editorial*, obliga a identificar qué relaciones materiales se establecen entre un cuadro y otro para dar surgimiento a una idea. En este sentido, no hay un antecedente del uso del término montaje editorial, y tampoco un estudio que lo teorice y analice. Es por esto que esta investigación se ha servido de las categorías de montaje cinematográfico para llevar algunos cuestionamientos al objeto del libro. Entre esos conceptos están el montaje narrativo y montaje expresivo, montaje al interior del plano, montaje entre planos, el concepto de montaje blando y las técnicas de contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidad y *leit-motif* propuestas por Pudovkin. Dichos conceptos, anclados a las particularidades morfológicas del libro las he propuesto como montaje editorial convencional, montaje concreto, montaje al interior de la página, montaje entre páginas, montaje por simultaneidad, sucesión, permutación y en las cuatro relaciones de montaje determinadas por oposición y contraste, simetría y similitud, variación y repetición, y continuidad.

El montaje editorial, planteado como forma de escritura, considera entonces las páginas enfrentadas como dos espacios o ideas enfrentadas, las múltiples páginas de un libro como una secuencia temporal, espacial o lógica, o como una acumulación de superficies. La intención, lejos de crear correspondencias entre forma y significado, es abrir un camino de experimentación que permita que la creación editorial tome como punto de partida, no un texto o una imagen, sino un objeto –en este caso el libro–, y a partir de este objeto ampliar el espectro de los procesos creativos.

Consideraciones finales

A partir del siglo XX, la confrontación de dos fragmentos se convirtió en una operación básica del arte y dio origen al *collage*, los *ready-made*, las constelaciones, el lenguaje cinematográfico y otras formas expresivas que se han multiplicado hasta la actualidad. Estas nuevas prácticas no representaron solamente una nueva estética, sino, y más significativo, una transformación del sentido mismo del arte, de la figura de autor y los procesos de creación y escritura.

Un análisis detallado a estas expresiones, permite revelar en ellas un sistema de materialidades y operaciones que las atraviesan. Esto quiere decir que la acción de cortar y pegar dio como resultado a los *collages* cubistas, los fotomontajes dadaístas, las composiciones tipográficas futuristas, el *ready-made* de Duchamp, las constelaciones literarias, y muchas otras. Así mismo, el cine que estaba naciendo a principios del siglo adoptó esta operación como el recurso básico para la construcción del lenguaje cinematográfico. De esta forma, tanto las operaciones de apropiación como las de montaje, se convirtieron para todo el arte del siglo en mecanismos de creación y (re)significación.

Paralelo al arte, el libro también transformó su sentido. Como había sucedido en la pintura, la literatura o la fotografía, el libro trascendió su valor como objeto y se estableció como una unidad de sentido. Desde las ideas deconstruccionistas, el arte conceptual, las tecnologías de impresión y el cambio radical en las nociones del espacio de la página, la creación editorial del siglo XXI es heredera de la liberación del libro como una forma expresiva. Esto quiere decir que el libro significa no solamente desde el texto impreso en él, sino que lo compone un tejido de múltiples significados, y que tanto el texto, como las imágenes, el objeto, las formas, el espacio o el orden, son determinantes.

Mallarmé expandió la poesía hacia la página y Carrión hacía el libro, lo cual, sumado a otras transformaciones ha establecido el espacio como un elemento más de escritura. Ante este panorama, el diseño editorial entendido como el proceso de transformación material, no sólo actúa sobre la caja que contiene un texto, sino que se convierte en proceso mismo de escritura, tomando el espacio y estructura material como unidades básicas de sentido. El diseñador, que en este caso renuncia a escribir libros en el sentido convencional, recurre a la resignificación de elementos por medio de las herramientas fundamentales del diseño: la creación de estructuras visuales.

Para esta investigación se seleccionaron como objetos de análisis publicaciones relacionadas con el arte, ediciones independientes y autogestivas que se han producido en los últimos 20 años por editoriales que

están vinculadas entre ellas en una misma red de circulación. La observación de estos objetos y el estudio teórico me lleva a afirmar que estas publicaciones están totalmente permeadas por prácticas apropiacionistas y de montaje: los reciclajes, *collages* o compilaciones son para el libro-arte del siglo XXI las principales formas de escritura.

Contrario a lo que muchos consideran, Internet y los libros digitales no representan una amenaza al libro impreso; por el contrario, estas herramientas han sido una enorme fuente de material para proyectos editoriales. La producción editorial de los últimos 20 años no solo contiene una gran cantidad de libros contruidos a partir del archivo infinito de la web, sino que además la web misma y el lenguaje digital, se han convertido en una fuente, un espacio de exhibición, circulación e incluso en materialidad misma para la edición.

Las matrices que resultaron de esta investigación son un aporte valioso de este proceso, pues consolidan los hallazgos de la investigación histórica, la teórica y la observación de las publicaciones de estudio seleccionadas. Las matrices demuestran la relación existente entre diversas prácticas de apropiación y los procesos editoriales contemporáneos, así como la relación entre diseño editorial y proceso de escritura, que no solo analizan sino además permiten formular, experimentar y jugar con el objeto y sus significados. Adicionalmente representan una herramienta de producción que da testimonio de las infinitas posibilidades expresivas del libro que apuntan al desarrollo de un lenguaje propio del diseño editorial. Estas matrices son el resultado de un proceso de observación, relacionamiento y reflexión, que será la base para una siguiente etapa de producción y experimentación.

Al detener la mirada en las particularidades formales del libro, este se revela como un objeto extraordinario con particularidades formales atípicas. ¿Cómo sería posible ignorarlas o pensar que no tienen significado en lo absoluto? Estas formas determinan el espacio y el tiempo, ¿cómo pensar que no determinan el sentido de lo que contienen? Como se estableció en esta investigación, una manera de demostrarlo es recurrir a las prácticas de apropiación, es decir, renunciar a la escritura de palabras o a la creación de imágenes, y establecer como recurso principal de escritura estas estructuras propias del libro: la superficie fragmentada, el movimiento de las páginas, los reversos, las páginas enfrentadas, las capas, los dobleces, los cortes. Escribir con la materialidad.

Esta investigación me permitió comprobar la posibilidad de desarrollar un proceso de creación editorial que renuncia a la fabricación de un texto o una imagen. Esto abre el camino para la creación de una estructura material que puede derivar en una de tipo semántica: un proceso en el cual “acomodar una secuencia de páginas” se convierte en una acción de significar a través de las páginas, las imágenes, las formas, los textos y el libro mismo.

Fuentes de consulta

- Adams, Thomas R. y Nicolas Barker. “A New Model for the Study of the Book”, en *The Book History Reader*, Routledge, 2002.
- Antón, Jose Emilio. *El libro de los libros de artista*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda, 2012.
- Asa Berger, Arthur. *Reading Matter: Multidisciplinary Perspectives on Material Culture*. New Jersey: Transaction Publishers, 1992.
- Ayala Aragón, Oscar Ranulfo, “La deconstrucción como movimiento de transformación”, en *Ciencia, Docencia y Tecnología*, año 24, núm. 47, 2013, pp. 79-93. Consultado en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14529884003>.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción: la cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: A. Hidalgo. 2009.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Carrión, Ulises. “El nuevo arte de hacer libros”, en *Revista Plural*, núm. 75 (1975): 32-39.
- Carrión, Ulises. *Second Thoughts*. Ámsterdam: Void Distributors, 1980.
- Castleman, Riva. *A Century of Artists Books*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1994.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.). “Introducción”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 11-16. Madrid: Taurus, 1998.
- Crespo, Bibiana. “El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”, en *Anales de Documentación*, vol. 15, n. 1, 2012: <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
- Crespo, Bibiana. “El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 22, n. 1, 2009: 9-26.
- Crespo, Bibiana y Eva Figueras. “Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos del libro-arte/libro de artista”, en *Libro-arte-abierto*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Londres: Routledge, 2002.
- Drucker, Johanna. “Humanities Approaches to Interface”, en *Culture Machine*, vol 12, 2011: <https://culturemachine.net/>.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary Books, 2004.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Flynn Johnson, Robert y Donna Stein. *Artists Books in the Modern Era 1870-2000*. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1999.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*. Oaxaca: Sur+, 2011.

Goldsmith, Kenneth y Craig Dworkin. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal, 2011.

Higgins, Dick. *(Breve) autobiografía de la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona, 2014.

Kordic, Angie. "Assemblage Artist Who Taunt the Mood and Pserception", en *Widewalls*, 12 de octubre de 2019. <https://www.widewalls.ch/assemblage-artists>.

Lafuente, José María. *¿Qué es un libro de artista?* Santander: Ediciones La Bahía, 2014.

Lauf, Cornelia, Clive Phillpot y Weatherspoon Art Gallery. *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. Nueva York: Distributed Art Publishers, 1998.

Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona, 2008.

Lissack, Michael. "The Redefinition of Memes: Ascribing Meaning to an Empty Cliché", en *Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission*, consultado el 1 de septiembre de 2019.

Lyons, Joan. *Artists Books a Critical Anthology and Sourcebook*. Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987.

Mak, Bonnie. *How the Page Matters*. Londres: University of Toronto Press, 2011.

Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Ciudad de México: Paidós, 2005.

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.

McKenzie, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Madrid: Akal, 2005.

Meggs, Philip. *Historia del diseño grafico*. México: RM, 2009.

Mínguez García, Hortensia. *Cartografías del libro-arte: transiciones y relatos de una práctica liminal*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.

Mínguez García, Hortensia. *Lecturas en el límite: diálogos entre tipografía y el libro-arte*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.

Mínguez García, Hortensia. *Libro-arte - abierto*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.

Moeglin-Delcroix, Anne. "Art for the Occasion", en *Ephemera*, n. 27, 2015: 35-47.

Morgan, Roberto. "Systemic Books by Artist", en *A Century of Artists Books*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1994.

Pérez, Ramón. "La crisis de la autoría", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 26, 2004. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>.

Perloff, Marjorie. *El momento futurista: la vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la Primera Guerra Mundial*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Phillpot, Clive. "Books by Artists and Books as Art", en *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, Nueva York: Distributed Art Publishers, 1998.

Polo, Magda. "El libro como obra de arte", en *Anales de Documentación*, vol. 14, n. 1, 2011: 1-16. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63517100006>.

Poynor, Rick. *No más normas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Pudovkin, Vsevolod. *Film Technique: Five Essays and Two Addresses*. Londres: Georgan Newnes, 1933.

Rice, Shelley. "Words and Images: Artist's Books as Visual Literature", en *Artists Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987.

Sanchez-Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1996.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentacion: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Fimoteca de la Generalitat Valencia, 2009.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Ciudad de México: Fontamara, 2008.

Seitz, William. *The Art of Assemblage*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1961.

Sesma, Manuel. *Tipografismo*, Barcelona: Paidós, 2004.

Simó Mulet, Antoni. "Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje". Tesis, Universidad Politécnica de Valencia, 2004. <http://hdl.handle.net/10201/17331>.

Stallman, Richard. *Contra el copyright*. Ciudad de México: Tumbona, 2008.

Sweetman, Alex. "Photobookworks: The Critical Realist Tradition", en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987.

Tilman, Osterwold. *Pop Art*. S.I.: Taschen, 1999.

Trilnick, Carlos. "Marcel Duchamp". IDIS. Consultado el 21 de mayo de 2019. <https://proyectoidis.org/marcel-duchamp>.

Wees, William C. *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1993.

Figuras

Figura 1. Pablo Picasso, *Guitar*, 1913, *collage*, 66.4 × 49.6 cm. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/38359>.

Figura 2. Filippo Marinetti, *Une assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique*, 1919, 26.7 × 33.0 cm. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345679>.

Figura 3. Hannah Höch, *Merry Woman*, 1923, fotomontaje, 13 × 11.3 cm. Fuente: The photomontages of Hannah Höch (Walker Art Center: Nueva York, 1996), 86.

Figura 4. Grete Stern, *Un sueño de peligro*, 1949, fotomontaje. Fuente: <https://www.artsy.net/artist/grete-stern>.

Figura 5. Armand Fernandez, *Home sweet home*. 1960, acumulación, 63 × 55,1 × 7,9 cm. Fuente: https://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_list.html

Figura 6. Armand Fernandez, *Arteriosclerose*. 1961, acumulación, 47 × 72 × 7 cm. Fuente: https://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_list.html

Figura 7. William S. Burroughs y Brion Gysin, *The Third Mind* (The Viking Press: Nueva York, 1978).

Figura 8. Raymond Queneau, *Cent-mille-milliards-de-poemes*, 1961, 24 × 28.5 cm. Fuente: Biblioteca de anomalías, Esto es un libro.

Figura 9. Joachim Schimd, *Archiv 321*, de la serie Archiv, 1993. Fuente: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/archiv-1986-1999/>.

Figura 10. Kurt Caviezel, *Insect*, s. d. Fuente: <https://kurtcaviezel.ch/insect.html>.

Figura 11. Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917, *ready-made*, 61 × 36 × 48 cm. Fuente: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>.

Figura 12. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. Mona Lisa*, 1919, *ready-made*, 19 × 12 cm. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-lhooq-mona-lisa>.

Figura 13. Gwyther Irwin, *Letter Rain*, 1959, *decollage*, 183 × 91 cm. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/irwin-letter-rain-t12032>.

Figura 14. John Heartfield, *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra*, 1932, fotomontaje. Fuente: Dawn Ades, *Fotomontaje* (Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002), 51.

Figura 15. Marcel Duchamp, *La boîte verte*, 1934, *ready-made*, 33,2 × 28 × 2,5 cm. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492389>.

Figura 16. John Cage, *Fontana mix*, 1958. Fuente: <https://llllllll.co/t/experimental-music-notation-resources/149/151>.

Figura 17. Stephane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897. Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard/88497C8AF61C85AE>.

Figura 18. Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*, 1916, 27.7 × 22 × 2.5 cm. Fuente: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/bibliotheque-r-bl-pf1453/lot.13.html?locale=en>.

Figura 19. Bruno Munari, *Libro lleggibile bianco e rosso*, 1953. Fuente: <http://the-publishing-lab.com/>.

Figura 20. Bruno Munari, *Libri lleggibili*, 1967. Fuente: <http://the-publishing-lab.com/>.

Figura 21. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1969, 17.9 × 14.1 cm. Fuente: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/>.

Figura 22. Edward Ruscha, *Various Small Fires*, 1964, 17.9 × 14.1 × 0.6 cm. Fuente: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/428.2008.a-s/>.

Figura 23. Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964, 3.8 × 13.8 × 3.2 cm cerrado. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/128103>.

Figura 24. Ulises Carrión, *Margins*, 1975, 29.5 × 19 cm. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/179803>.

Figura 25. Ulises Carrión, *Sin título*, 1972, 25 × 17.5 cm. Fuente: <https://archivofuente.com/exposicion/ulises-carrion-querido-lector-no-lea-56/>.

Figura 26. Katherine McCoy, *The Graduate Program in Design*, 1989, impresión offset, 71.12 × 55.88 cm. Fuente: <https://cranbrookartmuseum.org/>.

Figura 27. Wolfgang Weingart, *Typographische Monatsblätter 10*, 1973. Fuente: <https://www.eguide.ch/>.

Figura 28. Director Lev Kuleshov, *El efecto Kuleshov 1, 2 y 3*, entre 1910 y 1920, fotogramas de film corto.

Figura 29. Dziga Vértov, *El hombre de la cámara*, 1929, fotograma de película.

Figura 30. Harun Karocki, *I Thought I Was Seeing Convicts*, 2001, video-instalación de proyección doble.

Figura 31. *Taumátropo*, ca. 1824. Fuente: <http://wernernekes.de/>.

Figura 32. *Filoscope*, 1869-1943. Fuente: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co18335/filoscope-depicting-gordon-highlanders-in-south-africa-optical-toy-filoscope>.

Figura 33. Étienne-Jules Marey, *Falling cat*, 1894.

Cuerpo de obra

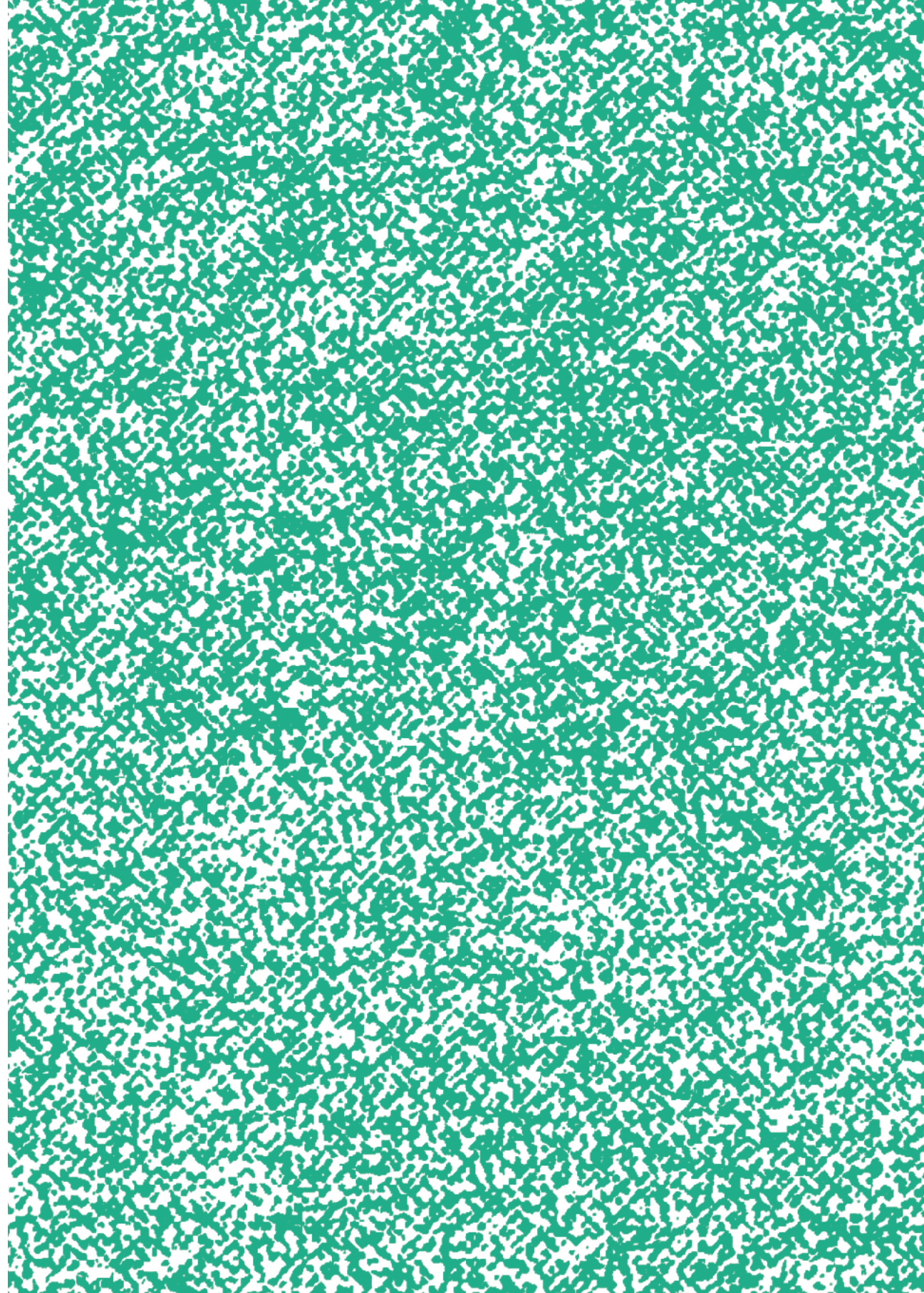
- Muestra 1. Marquitos Sanabria, *Sin lugar a dudas elijo bien mis protecciones*, Club del Prado ediciones, Buenos Aires. 2019, publicación de 36 páginas, 17 x 24 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 2. Eduardo Arias, *Popocatéptl*, Kitschic ediciones, Bogotá. 2016, publicación de 250 páginas, 10 x 13.5 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, Esto no es un libro.
- Muestra 3. Paloma Blanco, *Pornotapados*, Belleza infinita, *Barcelona*. 2009, publicación de 28 páginas, 17 x 24 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 4. Emiliana Larraguibel, *Diccionario enciclopédico de la lengua española*, Back Bone Books, Berlín. 2015, publicación de 312 páginas, 15 x 21 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 5. Adriana Pineda, *El Móndrigo*, RRD, Ciudad de México. 2018, publicación de 184 páginas, 13 x 20 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 6. Laura Pérez, *69-ZORRA*, Ciudad de México. 2020, publicación de 800 páginas, 13.5 x 11 x 2 cm.
- Muestra 7. Claudia de la Torre, *Kopfe*, Back Bone Books, Berlín. 2018, publicación de 64 páginas, impresión digital, argollado, 21 x 29 cm. Archivo: Back Bone Books.
- Muestra 8. Claudia de la Torre, *Ten (unknown) Gasoline Stations*, Back Bone Books, Berlín. 2010, publicación de 24 páginas, 14.5 x 21 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 9. Eduardo Arias, *Veintiséis cigarrerías de Cedritos*, Kitschic ediciones, Bogotá. S. d., publicación de 48 páginas, 14 x 18 cm. Kitschic, Bogotá.
- Muestra 10. Power Paola, *Fin del mundo*, La Silueta ediciones, Bogotá. 2015, publicación de 32 páginas, 14 x 20 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 11. Oswaldo García, *\$*, Gold Rain, Querétaro. 2017, publicación de 20 páginas, 21.5 x 28 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 12. Carmen Huízar, *No haga caso de malos mexicanos*, Gato Negro, Ciudad de México. 2018, publicación de 96 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 13. Alejandro Cartagena, *Enrique*, Gato Negro, Ciudad de México. 2018, publicación de 60 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 14. Nicolás Paris, *Doble faz*, La Silueta ediciones, Bogotá. 2008, publicación de 72 páginas, 21.5 x 29 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 15. Stephanie Díaz, *El orden de los factores altera el producto*, Cali. 2020, publicación de 34 páginas. Archivo: personal.
- Muestra 16. Agustín Zuluaga, *Popular Mechanics*, Libros Mojados, Bogotá. 2017, publicación de 44 páginas, 14 x 20 cm. Archivo: Personal.

- Muestra 17. María Isabel Rueda, *Nosce-te-ipsam*, Jardín publicaciones, Bogotá. 2017, publicación de 32 páginas, 16.5 x 23 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 18. Serie *Bibliofilia*, Gold Rain, Querétaro. 2017, tres publicaciones de 14 páginas cada una, 14 x 21.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 19. Maxime Gambus, *Point Break: Un livre que (se) dechire*, Back Bone Books, Berlín. 2014, publicación de 20 páginas, 17.5 x 26.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 20. Tamar Bastías y Ricardo Altman, *Cartas al director*, Impresionante, Santiago de Chile. 2019, publicación de 48 páginas, 13.5 x 20.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 21. Olayami Dabls, *Iron Teaching Rocks How to Rust*, Issue Press, Detroit. 2018, publicación de 48 páginas, 17.3 x 15.2 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, Esto no es un libro.
- Muestra 22. Emily Rand, *In the Garden*, Hato Press, Londres. 2014, publicación de 16 páginas, 14 x 17 cm.
- Muestra 23. Laura Pérez, *La noche*, Ciudad de México. 2019, publicación de 16 páginas, 11.5 x 6 x 0.5 cm.
- Muestra 24. Cynthia Navarro, *Humorous Faces of Funny Cases*, Tiny Splendor, Los Angeles. S.d., publicación de 11 páginas, 17 x 16.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 25. Arturo Hernández, *Piedras*, Gato Negro, Ciudad de México. 2014, publicación de 72 páginas, 11.5 x 16.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 26. Francisco Ugarte, *Reflection*, Ciudad de México. 2018. Archivo: Galería Arredondo / Azoarena.
- Muestra 27. Antonio Bermúdez, *Alias*, El cajón, Bogotá. 2017, publicación de 900 páginas, 10 x 14.5 cm. Archivo: Personal.
- Muestra 28. Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, Visual Editions, Londres. 2010, publicación de 142 páginas, 13.5 x 21.7 cm. Archivo: Biblioteca de anomalías, Esto no es un libro.w

Esta tesis se terminó de escribir en la Ciudad de México en mayo de 2021 mientras en las calles de Colombia se exigen, entre muchas otras cosas, el derecho a una educación pública gratuita y de calidad.

Este documento fue construido a través de un montaje convencional.

Se usaron las tipografías *Minimal mono* y *Formular*.



:::: Técnicas de montaje editorial ::::