

EL *ENSAYO EDITORIAL* EN ARQUITECTURA: EFECTOS DE ENMARCADO, MONTAJE IMAGINATIVO Y CRÍTICA EDITORIAL

Paula V. Álvarez

Arquitecta, investigadora y editora independiente. Vibok Works

paula.vibok@gmail.com

Recibido: 1/02/2021 | Aceptado: 27/03/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.18140

206

THE *EDITORIAL ESSAY* IN ARCHITECTURE: FRAMING EFFECTS, IMAGINATIVE MONTAGE AND EDITORIAL CRITICISM

ABSTRACT: We discuss the editorial techniques of a heterogeneous set of 20th century experimental books of architecture, today considered seminal works. Following the methodology of cultural studies, we will read them in controversy with the design techniques that crystallize with the impulse of the cultural economy in mass society. We will see how in them the use of imaginative montage confronts the fragmentation and framing effects commonly adopted in the presentation of architecture as building technology. Considering these relationships will allow us to identify the keys that would define a possible critical genre to be investigated, the *editorial essay*. If fragmentation and framing can be linked to different mechanisms of externalization of the critical, the connectivity and deviations encouraged by imaginative montage—a cognitive and persuasive technique, as well—bring the editorial essay closer to the rescue operations of the forgotten and the excluded characteristic of cultural criticism.

KEYWORDS: architectural edition, experimentation, aesthetics, critical culture, technique

RESUMEN: Se discuten las técnicas editoriales de un conjunto heterogéneo de ediciones experimentales de arquitectura del siglo XX, hoy consideradas trabajos seminales. Siguiendo la metodología de los estudios culturales, las leeremos en polémica con las técnicas de diseño que cristalizan con el impulso de la economía cultural en la sociedad de masas. Veremos cómo en ellas el uso del montaje imaginativo confronta la fragmentación y los efectos de enmarcado comúnmente adoptados en la presentación de la arquitectura como tecnología edilicia. Considerar estas relaciones nos permitirá identificar las claves que definirían un posible género crítico a investigar, el *ensayo editorial*. Si la fragmentación y el enmarcado pueden ser vinculados a diferentes mecanismos de externalización de lo crítico, la conectividad y los desvíos incentivados por el montaje imaginativo—también una técnica cognitiva y persuasiva—aproximan el ensayo editorial a las operaciones de rescate de lo olvidado y de lo excluido propias de la crítica cultural.

PALABRAS CLAVE: edición de arquitectura, experimentación, estética, cultura crítica, técnicas



1 No se pretende unificar ideológicamente estos trabajos, distantes en el tiempo y concebidos en conexión con debates culturales que tuvieron lugar en momentos y contextos distintos. Es justamente esta voluntad crítica que comparten lo que nos lleva a considerarlos como posibles referentes para una cultura editorial crítica, de rasgos diferenciados.

Introducción

Con objeto de ampliar los marcos teóricos para abordar la relación entre edición y arquitectura y estimular nuevas investigaciones sobre este campo, este texto reflexiona sobre el orden del discurso editorial del libro impreso de arquitectura. Hablo de *orden del discurso* en el sentido propuesto por Foucault (1971) en su problematización de las prácticas discursivas como formas de acción: los enunciados no han de entenderse únicamente a través de su consistencia proposicional, sino atendiendo también a los efectos que producen como formas de ordenación. Las formaciones discursivas coproducen los objetos y fenómenos de los que hablan; conforman regímenes de enunciación que, al incluir y excluir opciones, organizan las posibilidades de la comprensión y de la experiencia. Bajo esta premisa, discutiremos las técnicas editoriales de un conjunto heterogéneo de ediciones experimentales del siglo XX —monográficos, libros de teoría, pensamiento y crítica, libros de historia, catálogos de exposiciones— singulares por la prominencia que tiene la imagen. Siguiendo la metodología de los estudios culturales, leeremos estas ediciones en su contexto y desde diversos puntos de vista, en polémica con las técnicas de diseño que cristalizaron con el impulso de la economía cultural en la sociedad de masas y con las herramientas de la cultura crítica que ha reflexionado sobre esta metamorfosis¹. Nuestro foco estará en las técnicas editoriales, considerando que estas nunca son hallazgos aislados, vinculados exclusivamente a los problemas de los campos en los que encuentran aplicación o al genio creador de un artífice en particular.

Los trasvases entre técnicas arquitectónicas y comunicativas han sido objeto de importantes investigaciones en las dos últimas décadas. En su trabajo sobre las relaciones entre arquitectura y medios de comunicación, Colomina (1994) vinculó la ventana de las casas de Le Corbusier con el encuadre de la cámara fotográfica, su *promenade architecturale* con un *travelling* cinematográfico y el *layout* de *Vers une architecture* (1923) con las técnicas publicitarias de la sociedad de masas. Realiza una lectura de la arquitectura como *media*: una modalidad de representación más, como aquellas que la comunican. En su estudio sobre Le Corbusier como arquitecto de libros, De Smet (2005, pp. 7-8) explica cómo desarrolló su creatividad editorial desde su primera publicación a los 25 años: hacer libros era para él una forma de diseño arquitectónico. El *layout* de *Vers une architecture* es para esta autora el resultado de un particular método discursivo, que toma la imagen como argumento. En su anatomía del libro de arquitectura, Tavares (2016) ha expuesto cómo en el proceso de dar forma a los libros los arquitectos transfieren sus conocimientos al objeto material y técnico. Este trasvase lo sintetiza en cinco cualidades tradicionalmente arquitectónicas: textura, superficie, ritmo, estructura y escala, todas ellas referidas a lo que Moholy-Nagy (1929) teorizaba como *factura* en su humanismo técnico: la *epidermis artificial* del libro. Tavares destaca la influencia del creador húngaro en el diseño que Giedion elaboró para *Befreites Wohnen* (1929). La interacción visual y semántica se plantea no solo entre imágenes y textos, sino también entre planos, fotografías, notas a mano, recortes de prensa, dibujos y capas de texto, algo que interpreta como la invención de un nuevo sistema comunicativo para la arquitectura.

El desconocimiento de los procesos industriales editoriales y sus límites explica, para Tavares (2016, p. 66), porqué los libros que hacen los arquitectos desafían los estándares fijados por la industria editorial, convirtiéndose en argumentos arquitectónicos desvelados. En estos trasvases, sin embargo, puede haber algo más. Desde la perspectiva de los estudios culturales, los marcos y los límites de la producción industrial están ligados a fenómenos económicos y políticos que han informado el desarrollo del diseño y la técnica, en sus muchas variables. En su problematización de las imágenes técnicas, Flusser (1990) planteaba que los aparatos técnicos contienen en su diseño un *programa* o conjunto limitado de opciones y el signo del creador crítico es que este pone a trabajar la imagen en su contra. Los experimentos editoriales de la arquitectura moderna, influenciados por las búsquedas de los pioneros de la fotografía y el diseño gráfico, emergen, por otra parte, en los mismos años en que la edición se emancipa como trabajo intelectual, escindiéndose del proceso productivo industrial, con la creación de los primeros sellos editoriales independientes en Europa (Calasso, 2014). Tomando en cuenta lo anterior, el desvío de lo normativo que aflora en un nutrido conjunto de libros de arquitectura del siglo XX podría ser leído como la expresión editorial de un patrón de pensamiento crítico. Para identificar qué claves lo definirían, enfocaremos en sus técnicas editoriales, entendidas no tanto como aplicación individual de un conocimiento especializado, sino como trabajo intelectual y creativo intersubjetivo conectado con un conjunto heterogéneo de problemas transversales que han ocupado a diversos campos del saber durante todo el arco de la modernidad.



Figura 1: [izda.] «Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh», 1929. The Museum of Modern Art, New York, Photographic Archive; [dcha.] «Modern architecture: International exhibition», 1932. The Museum of Modern Art, New York, Photographic Archive

1. Efectos de enmarcado y cultura del *display*

En su introducción a la cultura del diseño, Sparke (2010) plantea que el diseño, como proceso de ideación y producción profesional, penetra en lo cotidiano de un modo imperceptible y constituye, sin embargo, uno de los principales motores de la economía cultural, con un papel decisivo en la creación de las identidades individuales y colectivas. En este sentido, llama la atención que las técnicas comunicativas de las publicaciones de difusión masiva especializadas en arquitectura, impresas o digitales, hayan permanecido prácticamente intactas después de casi un siglo de mutaciones sociales, culturales, ambientales y tecnológicas. Lo que hoy parece el modo *natural* de publicar la arquitectura puede ser vinculado a las técnicas de presentación adoptadas en la mítica exposición «Modern architecture: International exhibition» celebrada en el MoMA, Nueva York, en 1932². Surgida con el propósito de llevar la arquitectura moderna a un público no familiarizado con ella en Estados Unidos, emplea las mismas técnicas que su primera exposición, «Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh» (1929)³. Separadas entre sí y rodeadas de un vacío solemne, una suerte de marco virtual rodea las obras, focalizando la mirada y elevando el estatus de lo mostrado (figura 1).

Riley explica que en su origen «Modern architecture» fue un proyecto de libro que no pudo ver la luz en Europa, pero que finalmente encontró un camino hacia las salas del MoMA. Este hecho podría explicar su perfecta coordinación entre técnicas editoriales, expositivas, discursivas y fotográficas. En los libros que acompañaron a la muestra —al catálogo se suma el también mítico *The international style* (1932), escrito y editado por los comisarios— la secuencia de imágenes aisladas en el centro de la página recuerda a las fotografías de gran formato alineadas y fijadas a la pared de las salas del MoMA. Expuestas en pedestales, las maquetas remiten al tipo de fotografía elegido por los comisarios (figura 2).

Este tipo de disposición fragmentada era relativamente nuevo, adoptado por los museos nacionales europeos cuando fueron creados en el siglo XIX para consolidar la identidad de los Estados modernos. La fragmentación y los efectos de enmarcado contrastan con el montaje escenográfico y ambiental de las exposiciones de arte de comienzos de siglo⁴, aún deudoras de los desaparecidos gabinetes y cuartos de maravillas⁵, ahora integrados en los museos estatales. Igualmente se distancia «Modern architecture» de los montajes inmersivos de los arquitectos modernos para las exposiciones industriales y artísticas que en la década anterior habían llevado la arquitectura al público general en Europa. Entre ellos destaca el Café Samt und Seide (Berlín, 1927) de Mies van der Rohe y Lily Reich, quienes dieron vida a los materiales expuestos configurando con ellos un espacio arquitectónico, así como a la propia exposición, al fusionar un programa informal y social como un café con un espacio altamente controlado, regulado y aislado como es el gran interior expositivo (figura 3).

En su análisis de la relación entre el arte, los medios y el nuevo universo del consumo, Burns (1996) habla de la cultura del *display* para referirse al enorme impulso que en el

—

2 Comisariada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, «Modern architecture: International exhibition» se celebró del 10 de febrero al 23 de marzo de 1932 en el MoMA, Nueva York.

3 Nótese que estos artistas, al igual que la arquitectura moderna, no habían encontrado aún un lugar en las colecciones institucionales.

4 Así las organizadas por las asociaciones de artistas o la celebrada en el Armory Show, Nueva York, en 1917.

5 Emergidos en Europa en el siglo XVI, se expandieron por todo el continente coincidiendo con el estallido de la actividad científica y editorial que acompañó al giro de la escolástica hacia el humanismo. Su precedente está en los *estudiosos* medievales, pero ahora la actividad investigadora reemplaza a la contemplación, y lo extraño y lo incomprensible es preferido a lo bello o a lo emblemático (Blom, 2013).

6 También hay una búsqueda de propósito y sentido en medio de las transformaciones en curso. De forma controvertida, Tafuri (1984) notó cómo la implicación de los artistas soviéticos en la revolución bolchevique dio esperanzas a los intelectuales alemanes que «intentaban salvaguardar su propia existencia frente al mundo de no valor capitalista» (pp. 152-153). En la perspectiva entrevista de un mundo nuevo generado por el resurgir de las masas populares como protagonistas políticas encontraron un terreno de construcción ideológica, capaz de dar sentido a su trabajo. Con la creación de la Internacional Constructivista, sin embargo, estarían buscando oportunidades de proyección principalmente, lo que explicaría el interés por lo comunicativo de sus impulsores, Lissitzky y Moholy-Nagy.

7 Con el polifacético Lyman Frank Baum como precursor, la base del escaparatismo está en la escenografía y el teatro. Escritor, poeta, editor, director teatral, precursor del musical y escenógrafo, el autor de *El maravilloso mago de Oz* (1900), se postuló como el teórico de este nuevo campo, del que cabe señalar su carácter transmedia, escribiendo un tratado para una casa comercial: *The art of decorating dry goods windows and interiors* (Show Window Publishing Company, 1900).

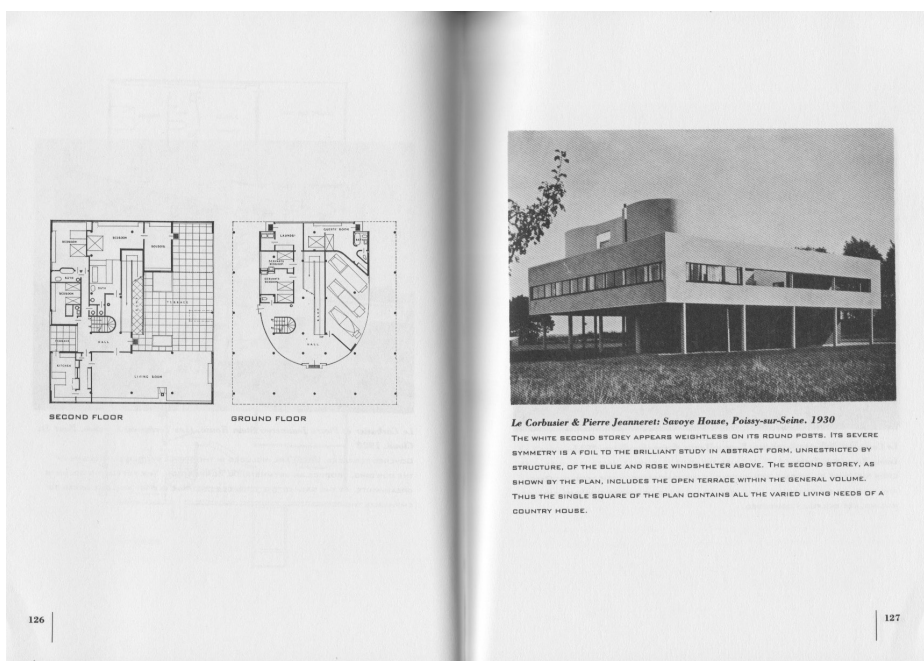


Figura 2: Páginas interiores de Hitchcock, H. R. y Johnson, P. (1932), *The international style*, WW Norton & Company. Reminiscente de los anuncios de viviendas kits vendidas por catálogo, el texto explicativo olvida la *promenade architecturale*



Figura 3: [izda.] Fotografía de la exposición de 1908 de la Asociación de Artistas Aliados en el Royal Albert Hall de Londres. © Illustrated London News Ltd / Mary Evans; [dcha.] Café Samt und Seide, Berlín, 1927, Mies van der Rohe y Lily Reich. © Helmut Reuter / MoMA

cambio de siglo recibieron diferentes prácticas de diseño relacionadas con la presentación y la exhibición. La codificación visual y estética de la nueva civilización de masas necesitaba mecanismos de regulación que implicaron al diseño en todas sus vertientes. De ello da cuenta la intensa actividad de las vanguardias europeas en el diseño de escenografías, carteles, anuncios, revistas, libros, exposiciones, *stands*, prototipos, pabellones... La misma arquitectura estaba siendo imaginada como sistema persuasivo que buscaba oportunidades de proyección, y también intervención, en las mutaciones en curso⁶. El escaparatismo emerge entonces como nueva disciplina, conectada a la escenografía teatral; el *marketing* se hace ambiental y ya no atañe únicamente al pequeño comerciante o a los grandes almacenes, sino también a los arreglos que los artistas hacían en sus propios estudios, al modo en que se fotografiaban, a su imagen y vestimenta. Las técnicas proyectuales se desarrollan en paralelo a las artísticas, comunicativas y comerciales, en un momento en que el artista (y los arquitectos e intelectuales) se ven instados a modificar, como trabajadores, el modo de presentarse al público, para adaptarse a una situación de competencia y consumo⁷.

2. Retórica de la elevación y estética de la desconexión

Los efectos de enmarcado (pedestales, vitrinas, marcos, cajas expositoras) habían sido utilizados desde el siglo XVI para aumentar el valor de la obra de arte, pero con el desarrollo del diseño y los medios de comunicación dentro de la economía cultural se toma consciencia de su capacidad persuasiva para crear valor, con un potencial impacto en el ámbito público. Pese a su apariencia de objetividad y neutralidad, los efectos de enmarcado en los libros que acompañaron a «Modern architecture», también dramatizan mensajes. Burns (1996, pp. 59-66) explica que, enfrentada al problema de divulgar el *arte moderno* al público general en las revistas de gran tirada, la crítica lo presentaba a dicho público como algo *superior* y *liberador*, para poder introducirlo en los flujos económicos sin *rebajarse*. La crítica comienza a emplear un tipo de discurso particular, de tono autoritario y adoctrinador, al que no son ajenos algunos de los manifiestos de las vanguardias europeas⁸. Como técnicas expositivas, aislamiento y enmarcado parecen codificar visualmente esta *retórica de la elevación* (espiritual, moral, intelectual, de clase...), característica de la transición del discurso crítico a una situación de consumo, una vez que este fue absorbido por los medios de difusión masiva, en vertiginosa expansión.

La llamada *profesional-managerial class* (profesores, publicistas, comisarios, artistas, arquitectos, escenógrafos, editores, escaparatistas y todos los involucrados en la industria del entretenimiento) desempeñan, según Burns (1996, p. 49), una labor política como adoctrinadores de las masas, indicándoles dónde está la virtud y qué comportamiento y apariencia se ha de cultivar para verse bien en público. Esto genera plantillas semánticas y visuales que evolucionan con el tiempo: la imagen bohemia asociada al ambiente parisino que era popular a finales del XIX deja paso a comienzos del siglo XX a una austeridad, relacionada por Burns y Colomina con la higienización y el temor a la enfermedad. La salud, la virtud, el control y la libertad están también escenificados por el aislamiento y el espacio visual autónomo, blanco y flotante de los museos, distanciados de lo mundano, lo popular, del comercio y el bullicio de la ciudad. Teorizado por Foucault (1975), el papel de los museos como dispositivos de regulación política que codifican comportamientos sociales de forma imperceptible ha quedado fijado en el imaginario colectivo en la célebre escena de la carrera en el Louvre en *Banda aparte* de Godard (1964) (figura 4)⁹.

⁸ Un ejemplo es la noción del *espíritu nuevo* de Le Corbusier, o la del ornamento como delito de Adolf Loos. El manifiesto de la modernidad sueca, *Acceptera* (1928), también utiliza este tono.

⁹ En el *Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), los cuerpos erguidos y contenidos, en su crispación, de los varones (la razón, el deber) contrastan con los cuerpos afligidos y abatidos de las mujeres en posición sentada, que se tocan, se sostienen y buscan consuelo unos en otros (la expresión de la emoción, los lazos afectivos).

210



Figura 4: Fotogramas de *Banda aparte* de Jean-Luc Godard (1964). La cámara se detiene en el *Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), dotando de profundidad semántica a la escena

10 Este género fotográfico comercial surge en la segunda década del siglo XX para sustituir las ilustraciones a mano del catálogo de venta a distancia. De Lucía Moholy-Nagy decían que realizaba fotografías de producto de la Bauhaus.

11 La disolución del volumen en planos transmitía *ligereza*, el uso del vidrio y el acero en combinación con el hormigón armado en formas modulares repetitivas *libera* a la composición de la estética de la simetría axial, otorgándole *dinamismo*; las superficies planas, ligeras y tersas, completamente despojadas de decoración aplicada eran signo de la *rebeldía romántica y enérgica* del *individualista* capaz de romper con la tradición; la construcción en voladizo que engendra calidad visualmente ingravida transmite *libertad y vitalidad*. Es un hecho singular que esta plantilla semántica, la plantilla semántica de la modernidad, coincida con la que describe Burns como identidad del artista moderno en Estados Unidos a finales del siglo XIX.

12 Así el empleo de sistemas constructivos económicos pensados para mejorar la calidad de vida fomentando el confort y disfrute de quienes tenían menor poder adquisitivo.

13 El lavabo de la planta baja de la Villa Savoye —cuya relevancia para Le Corbusier se deduce de la atención fotográfica que le dedicó— fue eliminado en la planimetría publicada.

14 Esto puede explicar por qué un libro como *Befreites Wohnen* (1929) hoy resulta *clumsy*, en palabras de Tavares (2016, p. 61). Tal vez no sea el contraste con la pulcra apariencia que cultivaban los arquitectos modernos lo que lo afea, sino la visibilidad de las técnicas subjetivadas: se percibe su condición de trabajo; es palpable la pasión, esfuerzo y placer de quien escribe. La incitación a la reflexión puede resultar, por otra parte, incómoda para un cuerpo acostumbrado a ser llenado pasivamente de contenidos validados simbólicamente, que no demandan ningún tipo de posicionamiento.

15 Lanzada en 1923 por el arquitecto, crítico y editor Jean Badovici y el empresario editorial Albert Morancé, fue un importante vehículo de intercambio y divulgación de las búsquedas experimentales de las vanguardias arquitectónicas en un momento en el que el *movimiento moderno* como constructo discursivo, para dar cuenta de ellas, era inestable y no había fijado su significado aún.

Esta codificación explica la correspondencia entre técnicas discursivas, museográficas y editoriales, que también se da en la construcción fotográfica. De nuevo en contraste con la experimentación fotográfica de las vanguardias durante los años 20, las obras terminadas —seleccionadas y algunas tomadas por los propios comisarios— con luz diurna y el encuadre ajustado a la figura volumétrica, generan *cortes visuales* y *semánticos* estetizantes. Escindida del contexto, las personas, el trabajo, la vida cotidiana..., la arquitectura es presentada como tecnología edilicia —que no escenografía, ambiente, paisaje, instalación, equipamiento, ambiente o diseño interior—, y esta como un contenedor disponible¹⁰, avanzando la llamada fotografía de producto. El volumen escultórico moderno es un cuerpo-objeto pasivo a la espera de ser llenado y del cual nuestro cuerpo obtiene su correcto reflejo, instruyéndonos así acerca de cuáles serían el discurso, la apariencia y el comportamiento apropiados.

Como constructo discursivo, la noción de *estilo internacional* también se basa en el aislamiento y la fragmentación para generar asociaciones intuitivas de mensajes e imágenes asimilados por repetición, al modo de la publicidad¹¹. Descargados de su dimensión social y política¹² y de la intensidad de muchos de sus hallazgos proyectuales, las búsquedas experimentales de las vanguardias arquitectónicas se vuelven dóciles, reproducibles, deseables, consumibles... La fragmentación y desconexión como técnicas discursivas, museográficas, editoriales y fotográficas facilitaba que se pudieran comunicar la propia neutralidad de las técnicas y la inocencia de las mercancías, para así sostener la confianza en el curso benéfico del desarrollo económico-tecnológico. Algunas fotografías y planimetrías fueron incluso manipuladas para suprimir posibles desvíos en relación con el mensaje correcto¹³. Como codificación de la ausencia de impacto de la tecnificación, la estética de la desconexión no ha dejado de imponerse y reproducirse bajo un tácito acuerdo¹⁴.

3. Entre las herramientas cognitivas y los sistemas persuasivos: montaje vs. enmarcado

Las técnicas cognitivas y persuasivas no están necesariamente reñidas. Stafford (1994) explica cómo en el periodo moderno temprano *baja* y *alta* cultura estaban en contacto: las ilusiones lúdicas, los juegos fascinantes, los teatros de máquinas y los autómatas realistas eran parte integral de la educación en los inicios de la Ilustración. La abstracción, la compartimentación y el aislamiento como técnicas cognitivas surgieron en parte para responder a la cuestión de cómo decir la verdad en un mundo de tecnología seductora; pero enseguida la abstracción y la racionalización se volvieron atractivas y encantadoras, y esto se ha explotado hábilmente. Un productivo encuentro entre técnicas persuasivas y cognitivas lo encontramos en la revista francesa *L'Architecture Vivante* (1923-1933)¹⁵. Su lujoso formato, idéntico al de la revista *Documents D'Art*, lanzada en 1921 por la misma editorial para dar a conocer al público general las colecciones del Louvre, remite, como «Modern architecture», a las técnicas museográficas y las del escaparatismo. Pero el montaje es más imaginativo que ilusorio, protagonizado por las conexiones heterogéneas en vez de por los cortes estéticos y semánticos. Al igual que en los proyectos expositivos de Mies y Reich, se aplica el ingenio para otorgar poder de seducción y disfrute a la comunicación de la arquitectura (figura 5).



Figura 5: [izda.] Páginas interiores de *La ceramique chinois*, colección Documents d'Art, Morancé Editions, 1922; [dcha.] Páginas interiores de «Maison au bord de mer», *L'Architecture Vivante*, 1929.

Con sus efectos de enmarcado, *L'Architecture Vivante* pudo ser un referente para las cajas expositivas virtuales de los libros que acompañaron a «Modern architecture». Pero si en 1932 los efectos de enmarcado estabilizan, neutralizan y contienen, aquí se combinan con el montaje para producir desvíos sobre las expectativas creadas por la convención de la que se apropian. La ausencia de encuadernación permite que el receptor compare y remezcle los proyectos mostrados. Tal vez inspirándose en el montaje cinematográfico, marco y montaje se combinan en *L'Architecture Vivante* para desestabilizar las jerarquías. Las fotografías de la arquitectura y también —esto es lo interesante— documentos técnicos e imágenes de las obras en construcción se muestran con los mismos códigos estéticos que daban a conocer los tesoros artísticos nacionales. Sea de modo consciente o no, la revista pone en valor la cultura del trabajo, la arquitectura como proceso, además de destripar la caja negra de la arquitectura como tecnología edilicia.

No es este un experimento aislado: durante los años 20 las vanguardias desarrollaron una intensa experimentación editorial, en la que se involucraron los arquitectos. Acercando lo artesanal y lo intelectual, libros como como *Vers une architecture* (1923), *Internationale Architektur* (1925), *Befreites Wohnen* (1929), *Bauhausbauten Dessau* (1930) y *Akzeptiere* (1931) buscan una cualidad placentera y seductora, aprovechando el atractivo de las imágenes y el impacto estético de la nueva arquitectura (figura 6). En todos ellos la imagen es tan primordial como la palabra, que parece emanar de ellas con entusiasmo. Siempre provisional e inconclusa, pero no caótica o aleatoria, la experiencia de lectura es casi un viaje, que puede avanzar hacia delante y atrás entre materiales diversos. En sintonía con los constructivistas soviéticos¹⁶, estos libros cuestionan la fragmentación y el enmarcado propios del libro (cubierta, estructura, dípticos, páginas y el encuadre fotográfico mismo) y la codificación burguesa (frontalidad, aislamiento, elevación), para promover una visión sinóptica y sugestiva, enriqueciendo la experiencia de lectura.

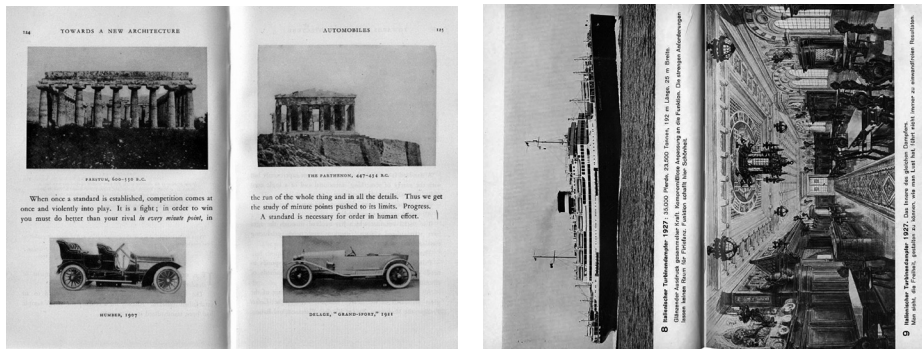


Figura 6: [izda.] Empleo del montaje en las páginas interiores de Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, G. Crès et Cie. © FLC/ADAGP; [dcha.] Páginas interiores de Giedion, S. (1929), *Befreites Wohnen*, Orell Füssli

Pero no nos engañemos: también «Modern architecture» es un montaje escenográfico, aunque más bien ilusionista. Cuando imagina cómo será *The international style*, Johnson visualiza un esquema que desmantela el montaje imaginativo: «the text will be first, and the images in a bunch» (Riley, 1992, p. 12). Esta compartimentación, con la que juega la artesanialidad de *L'Architecture Vivante*, se puede relacionar con un formato particular, el fotolibro, popularizado en Alemania por *Die Blaue Bücher* (figura 15), impresa en grandes tiradas (Tavares, 2016, pp. 64-65). Su sencilla organización, fragmentada en dos secciones independientes, facilita una lectura ligera y entretenida: a un texto inicial sigue una colección de fotografías que confirman y detallan lo anteriormente enunciado¹⁷. *Internationale Architektur* (1925) también empleó este esquema y los efectos de enmarcado; pero, al igual que *L'Architecture Vivante*, estos son subvertidos para introducir desvíos sobre la norma. Se juega con la secuencia narrativa para fomentar relaciones transversales dentro del inventario de *exemplars*. Mezcladas con obras construidas de autores destacados, los marcos acogen otras anónimas, de autoría colectiva o incluso no realizadas, que culminan con la misma Manhattan como obra colectiva y anónima (figura 7).

16 Rodchenko (1928), en particular, introdujo técnicas visuales como el encuadre inusual y la serie fotográfica para romper con el plano de ombligo de la convención burguesa como única forma de mirar posible. Moholy-Nagy defendía que el creador tenía que apropiarse subjetivamente de la técnica, del mismo modo que el artista tenía que superar los marcos y los podios. Aunque pensaba, como Le Corbusier, que la fotografía era un medio objetivo e imparcial que no deja espacio a la interpretación individual, no descartaba que el desarrollo técnico pudiera estar informado por una cierta *artesanialidad*. Preocupado por aspectos como la calidad emocional de la forma matemática, su interés por los métodos narrativos propiciados por el montaje desbordaba el aprovechamiento pragmático de las nuevas capacidades técnicas.

17 Se imprimían en grandes tiradas, de las que la serie alemana *Bauten der Arbeit* (Giedion poseía las cuatro ediciones de 1925 a 1928) es un buen ejemplo (Tavares, 2016).

18 Josep Maria Rovira (2019) sugiere que *Bauhausbauten Dessau* fue una publicación estratégica para posicionar a Gropius frente a Meyer.

19 El nombre de esta exposición sería «Schooling the eye anew» o «A new seeing for our time». Carta de Giedion a Moholy-Nagy del 29 de noviembre de 1928. La idea era que tuviera lugar en paralelo a la edición de FIFO en Zúrich.

20 Carta de Giedion a Wilhelm Wartman del 3 de diciembre de 1928. «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik» se celebró del 6 de octubre al 9 de noviembre de 1929.

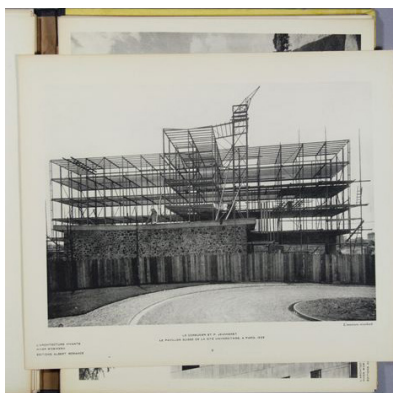
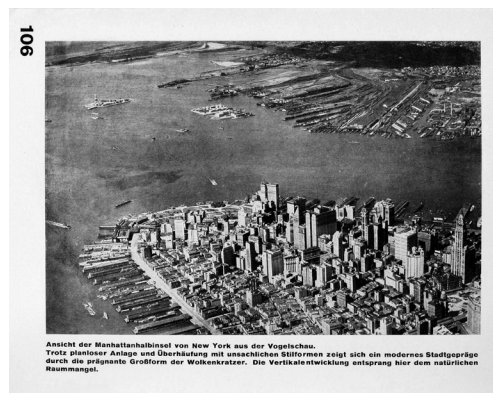


Figura 7: [izda.] La Villa Stein en Garches en construcción en *L'Architecture Vivante*, 1927; [dcha.] Vista de pájaro de la isla de Manhattan. Lámina final de Gropius, W. (1925), *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag.



Todo ello contrasta con el ensalzamiento del genio individual que hizo *Modern architecture*. En el catálogo, las biografías de los arquitectos estructuran y fragmentaban el discurso editorial en unidades, seccionando lo que en *Internationale Architektur* o *L'Architecture Vivante* era un paisaje fluido, heterogéneo, abundante y variopinto de obras, autores, posiciones... Es sabido que Le Corbusier, la Bauhaus de Gropius o la modernidad sueca buscaban un posicionamiento en la nueva economía cultural con sus ediciones¹⁸, pero sus montajes imaginativos desbordan lo puramente propagandístico. En 1929 Giedion concibió interesantes montajes conceptuales para exposiciones. Convenció a Moholy-Nagy para plantear en FIFO (1929) una exposición que reuniera en paralelo pintura y fotografía, que no llegó a prosperar¹⁹. Tras ser rechazado en Stuttgart, escribió enseguida al entonces director del Kunsthaus para realizar en Zúrich otro curioso montaje expositivo que sí vio la luz y mostraba en paralelo pinturas abstractas y surrealistas²⁰. Aunque los cuadros están alineados, no están enmarcados sino cuidadosamente confrontados en multitud de micromontajes. En los gabinetes, este tipo de montajes de elementos dispares fomentaba lo que Stafford (1998) llama *mirada lateral*, que se perderá con el desmantelamiento estratégico de las conexiones visuales en el orden discursivo del museo decimonónico.

213

4. De la dialéctica visual al montaje imaginativo

Con el montaje imaginativo como claro principio organizador, estos libros comparten una factura entrelazada y artesanal que fomenta la interacción entre capas de textos e imágenes, en cada página, el díptico de las páginas enfrentadas, en la secuencia visual narrativa o a través de la visión múltiple (figuras 6, 8 y 9). El montaje en paralelo sugiere asociaciones y permite comparar obras de diferentes autores, enfatizando el carácter compartido de las búsquedas. La conectividad y el montaje de materiales, ideas e imágenes heterogéneas conduce a un tipo de edición característica. Con toda su defensa funcionalista de las técnicas de estandarización y producción en masa, y pese a su crítica iconoclasta de la artesanía, también el libro *Akzeptiere* (1929) —primer manifiesto de la modernidad sueca— tiene una cualidad artesanal, profusa, entrelazada y antimecánica.

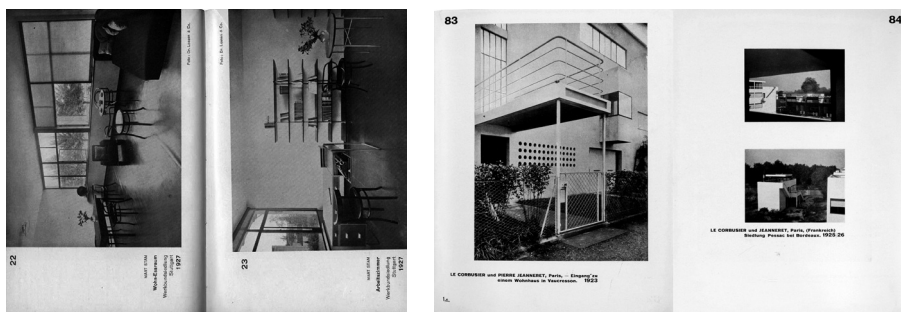


Figura 8: [izda.] La arquitectura en su cotidianeidad. Páginas interiores de Giedion, S. (1929), *Befreites Wohnen*, Orell Füssli; [dcha.] Páginas interiores de Gropius, W. (1925), *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag

Tavares (2016, pp. 170-174) nota a propósito de *Befreites Wohnen* cómo se acerca a formatos pedagógicos como la conferencia con dos proyectores²¹. De forma más interesante, lo conecta con el teatro, que hemos visto está en la base del escaparatismo. Los montajes de estos libros son más persuasivos e imaginativos que racionales. La visión sinóptica o encadenada de elementos dispares, presentados en orden de igualdad estimula la curiosidad, la reflexión y la imaginación del receptor. Todo ello también atañe al tipo de fotografía: la arquitectura se presenta en su cotidianeidad, con escenas inmersivas en las que la edificación desborda el encuadre, con los equipamientos desplegados y las cubiertas activadas por cuerpos que se relajan, divierten o hacen deporte. Las fotografías de *Bauhausbauten Dessau* (1930), muchas de ellas de Lucía Moholy-Nagy, nos muestran la nueva sede de la Bauhaus en Dessau a través de un animado y variopinto despliegue fotográfico, eligiendo puntos de vista que pocas veces han vuelto a ser editorialmente explorados en arquitectura. Vemos la edificación en vida, en construcción y en uso, de noche y de día, en medio de las tribulaciones cotidianas, del trabajo y de la fiesta, caminando y a vista de pájaro, en su contexto inmediato, paisajístico y urbano. Las viviendas de los profesores asoman tras las siluetas de los esbeltos pinos que proyectan sus sombras sinuosas sobre los volúmenes prismáticos de paredes blancas, evocando una experiencia corporal y subjetiva. El edificio de la Bauhaus, desnudo y con sus cubiertas planas, contrasta con las edificaciones más costosas pero empequeñecidas, construidas con técnicas tradicionales y tejado a dos aguas. La famosa cortina de cristal de los laboratorios es casi irreconocible con sus huecos practicables abiertos, en pleno proceso de limpieza (figura 9). En la terraza de las casas de los profesores, entre las cortinas sensualmente movidas por la brisa, sorprendemos a Walter robando un beso a su esposa Ise.

21 Le Corbusier, por su parte, bombardeó a su audiencia con una ráfaga de imágenes en su conferencia «El espíritu nuevo en arquitectura», con un eco en las páginas de *Befreites Wohnen* (ver figura 7).

214

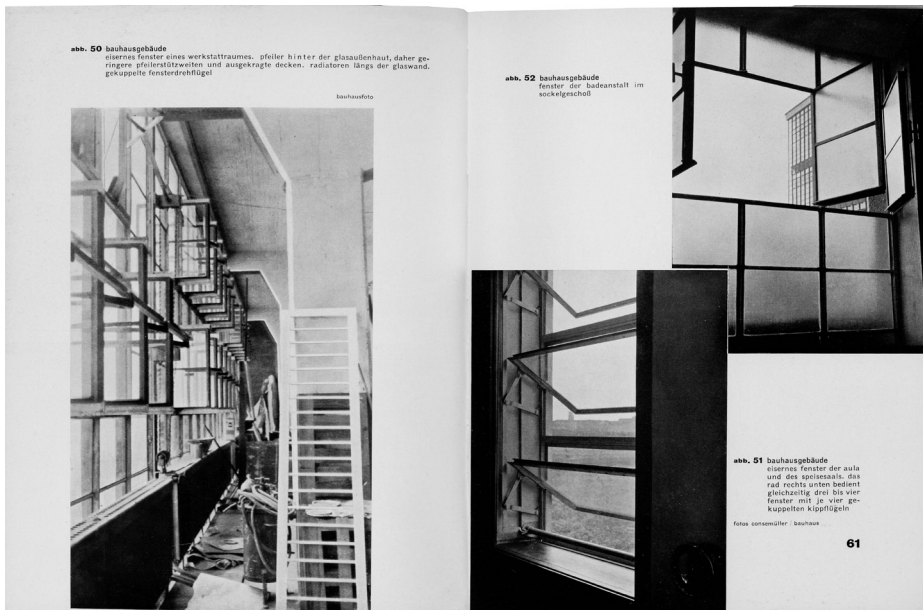


Figura 9: Páginas interiores de Gropius, W. (1930), *Bauhausbauten Dessau*, Albert Langen Verlag

Como los teatros de máquinas del siglo XVII, narrativas ilustradas que explicaban el funcionamiento de máquinas reales o ilusorias y reflejaban la fascinación por los avances técnicos, fusionan pedagogía y encantamiento. El enérgico desarrollo que ha tenido este tipo de libro en arquitectura permite pensar en él como fenómeno cultural por derecho propio, con rasgos característicos que lo hacen diferenciable. Por su carácter experimental, manifiesto en la factura editorial pero ya presente —y esto es lo que quiero subrayar— en el orden del discurso arquitectónico, voy a llamarlos *ensayos editoriales*.

22 El viaje y el descubrimiento están detrás de muchos de estos libros, incluso «Modern architecture» cristaliza alrededor de un viaje de los comisarios y el director del MoMA, Alfred Barr.

5. Conectividad, apertura, inclusividad, desvío...

El empeño por abrir las cajas negras de la arquitectura y hacerlo de forma placentera continúa con *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (1941), *Experiencing architecture* (1959), *Architecture without architects* (1964), *Complexity and contradiction in architecture* (1966)... También ellos tienen esta lógica formal característica: ensamblada, abundante, heterogénea y conectiva, que no está enmarcada ni orientada jerárquicamente (figura 10). Pero, después de 1932, hay que entender el ensayo editorial en polémica con los sistemas comunicativos institucionalizados y los relatos e imágenes físicas y virtuales que estos proyectan, inundando nuestra reserva imaginativa. La ruptura con el canon crea un estado semántico inestable que abre un nuevo campo de posibles. El marco que se desbordea o subvierte no es ya el del libro o el encuadre, sino las simplificaciones de los relatos que conforman la misma cultura arquitectónica, convertida en motor económico y creadora de capital simbólico, ahora ella misma un pedestal.

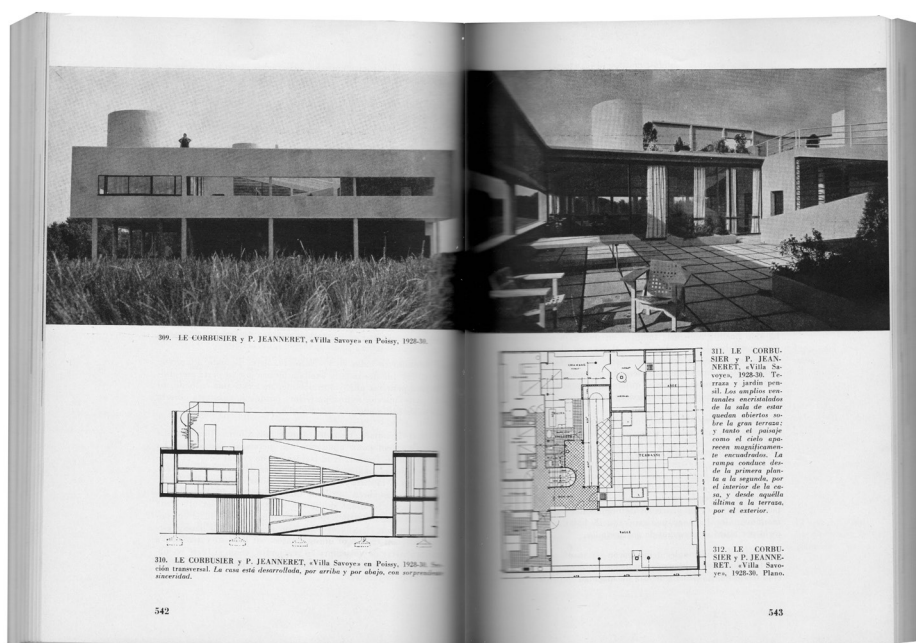


Figura 10: Conectar y sugerir vs. aislar y fijar. Páginas interiores de Giedion, S. (Hoepli, 1955). *Space, time and architecture*, Harvard University Press

Cada una de estas ediciones parte de una investigación subjetiva y aplicada de sus artífices, cuyas premisas son críticas en relación con algunas de las asunciones que de forma casi automática dominaban los debates en el momento de su elaboración. Abordan la arquitectura desde perspectivas desplazadas en los modelos de conocimiento y regímenes de visibilidad y valorización entonces asumidos como válidos y/o urgentes. Introducen perspectivas poco exploradas o elementos desenganchados de la imaginación creativa, para conseguir una mejor comprensión de la práctica y, a la vez, resultar útiles para su desarrollo. Tienen, en definitiva, ese carácter de *intervención en el presente* propio del trabajo intelectual comprometido y de la imaginación política, que suele ser más vehemente y explícito en las revistas de crítica que en los libros de imágenes, y esto los hace doblemente excepcionales. La misma cultura arquitectónica es un contexto de reflexión, revisión e intervención (figura 11 y 12).

Esto será más vehemente y explícito después de 1968, a medida que se toma mayor conciencia de la dificultad de ofrecer antagonismos, del impacto y empuje del desarrollo económico y tecnológico sobre el espacio social y el medio. La estética de la desconexión va de la mano del *autoconfinamiento* disciplinar y edílico de la arquitectura. El aspecto interesante es que en *Los Angeles: The architecture of four ecologies* (1971), en *Learning from Las Vegas* (1972), en *Delirious New York* (1978), en *Morphology: City metaphors* (1982) o en *SMLXL* (1995) las relaciones con el paisaje urbano, las infraestructuras o el medioambiente se convierten en objetos de múltiples investigaciones: experiencial, visual, discursiva y proyectual²² (figura 12 y 13).

incompletion, however, reinforces by contrast the center bay and increases the overall unity of the complex composition. The pavilion which flanked the entrance to Mary (17) contained a similar pavilion. The monumental grandeur of their two-bay facade lacks unity, but reinforces the unity of the whole complex. Their own incompletion implied the dominance of the church itself and the completeness of the whole.

The basilica, which has mono-directional space, and the courtyard church, which has counter-directional space, represent alternating traditions in Western church plans. But another tradition has accompanied churches which are both-sided, in answer to spatial, structural, programmatic, and symbolic needs. The Mannerist elliptical plan of the sixteenth century is both central and directional. In culmination is Bernini's *Santa Andrea di Quirinale* (16), whose main directional axis counteractively opens the short axis. Nicholas Pevsner has shown how planists rather than space-shapers have been the dominant force in the development of the church plan. In the sixteenth century, a small bay bisects the center of the long wall. The rounded corners, as well as the simple continuity of columns and a central-type plan. These characteristics occur in the courtyard of *Santa Carlo alle Quattro Fontane* (18). And the diagonal grille-like ribs in the ceiling indicate a multidimensional element as much like a dome as a vault. Pagan temples, as described in a similar way. Its central dome on the square bay with pediment implies a central-type church, but its two spires with half-domes begin to set up a longitudinal axis in the tradition of the directional basilica. The horizontal plan of the Baroque and neo-Baroque opens become focused on the stage and the extent of the auditorium. The central focus of the elliptical plan is usually reflected in the ceremonial seating pattern and the continuous ornamental chandelier, the focus toward the stage in the diagonal disposition of the choir and pinnacles between the surrounding bays, as well as the interruption of the stage level, of course, and the seating in the pews. This reflects the need to create a dramatic effect in the performance and the audience.

Bernini's *Santa Carlo alle Quattro Fontane* (18) abounds in ambiguous manifestations of both-sided. The

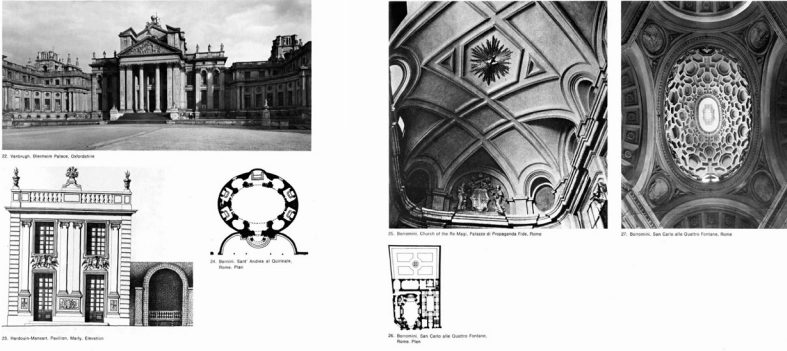


Figura 11: Páginas interiores de Venturi, R. (1965), *Complexity and contradiction in architecture*, MoMA

216

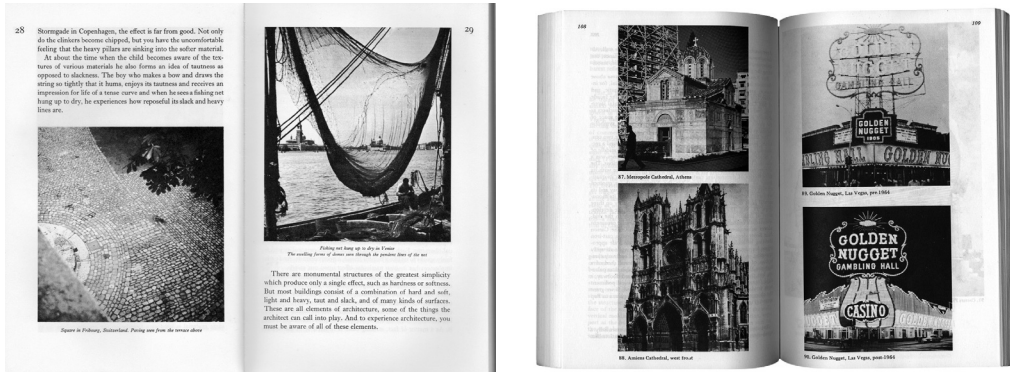


Figura 12: [izda.] Páginas interiores de Rasmussen, S. E. (1959), *Experiencing architecture*, MIT Press; [dcha.] Páginas interiores de Venturi, R., Scott Brown, D. e Izenour, S. (1972), *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, MIT Press

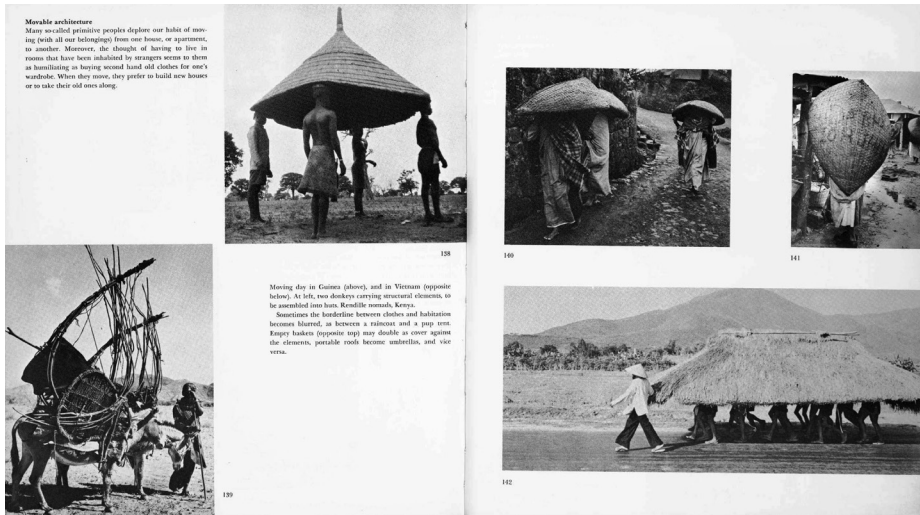


Figura 13: Páginas interiores de Rudófsky, B. (1964), *Architecture without architects*, MoMA

23 Humanistas y aristocráticos, eran símbolos del poder, pero también del desbordamiento del mundo clásico, del cuestionamiento del saber escolástico y del derecho de resistencia al poder establecido. En ellos, por otra parte, la continua confrontación de fragmentos insólitos era la expresión material de un mundo que estallaba geográficamente y culturalmente, y también cognitiva y políticamente.

24 Viktor Shlovski utilizó el término *ostranénie* (extrañamiento) y su complementario, la desautomatización (1917) para referirse a las técnicas que abren una perspectiva no habitual sobre la realidad social y los marcos consensuados que la ordenan. Estos conceptos tendrán un impacto en el teatro de Brecht, en el que Benjamin se apoyó en su reflexión del artista como productor.

25 El uso del montaje es compartido por Sigmund Freud, Aby Warburg, Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Georges Bataille o Walter Benjamin, todos ellos interesados por los procedimientos abiertos y la idea de lo no acabado y lo no definitivo. Podemos decir incluso que existe una correspondencia lógica entre el enfoque académico multidisciplinar, especulativo y transhistórico de los estudios culturales y la del montaje imaginativo. También puede relacionarse con el concepto de *exforma* propuesto por Bourriaud (2015) en su relectura de las vanguardias artísticas como algo que se desarrolló fuera del espacio institucional.

Si la estética de la desconexión se puede vincular al museo estatal decimonónico, no es difícil conectar los ensayos editoriales con la lógica expositiva que precedió a su desarrollo: los gabinetes de curiosidades y cuartos de maravillas del siglo XVI. Sintetizados con las técnicas de aprendizaje de la época premoderna (Stafford, 1994), también están unidos históricamente al prestigio del individuo, el derecho al conocimiento y la crítica (Olmi, 1985)²³. Fomentaron modos de comprensión basados en el solape de fragmentos heterogéneos y el enfoque visual sinóptico: el *sistema de miradas laterales* ya mencionado buscaba estimular preguntas sobre las posibles conexiones ocultas entre fragmentos. Allí donde la desconexión trata de apaciguar una crisis a través de un desgarramiento, una acción violenta que aísla fenómenos, la estética conectiva del gabinete aspiraba a un tipo de presentación que sugiriese más que consumir. Estos espacios tuvieron un papel relevante en la confianza en la formación y la capacidad crítica del ser individual, en torno a la cual cristalizan ideas modernas como la pluralidad de valores y la tolerancia política (Blom, 2013).

En los ensayos editoriales la organización de lo expuesto parte del núcleo subjetivo y apasionado del coleccionista-investigador que, a partir del descubrimiento de lo nunca visto, cuestiona el orden del mundo y lo reconfigura provisionalmente para incluir este hallazgo. Blom escribe que los gabinetes eran la *manifestación física* de una mentalidad emergente que daba una respuesta compleja y sutil al estallido de conocimientos e ideas que necesitaban ser ordenados para no desintegrarse, y que se resistían a ser contenidos en los marcos habituales. De un modo similar, los ensayos editoriales ofrecen una prueba material que contradice los límites atribuidos a la arquitectura mediante los moldes de significado que emanan de la convención reconocible, del mismo modo que los enigmas materiales del siglo XVI desafiaban los límites del mundo que se podían tocar.

6. El editor frente al coleccionista: el rescate de lo despreciado y lo olvidado

Podríamos ahondar en esta similitud, pero fijémonos mejor en una diferencia. La selección y el balance frente a la acumulación profusa y caótica es lo que distingue al editor del coleccionista, al *collage* del montaje. Incluso un libro como *SMLXL* (1996), que ambiciona capturar lo heterogéneo como principio generativo contemporáneo, ordena sus diversas capas de forma meditada y estratégica (Meléndez, p. 2016). El vínculo entre ensayo y edición también emerge en esta coyuntura: para Adorno (1962), un ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento capaz de remover lo que damos por sentado. El montaje imaginativo construye un nuevo significado sobre los fragmentos involucrados, abriendo posibilidades obstruidas; es crítico porque no está orientado ni puede ser enmarcado. En vez de tomar el poder sobre el tema y los lectores, se incrementa la potencia del pensamiento, desestabilizando premisas que, en realidad, son sistemas de elecciones.

El montaje imaginativo es una herramienta compartida por las vanguardias artísticas y la teoría crítica. Antes de que Moholy-Nagy y Rodchenko apostaran por subvertir los efectos de enmarcado de la cultura burguesa, los formalistas rusos habían planteado, desde la literatura, la posibilidad de un uso crítico de las técnicas formales (1917), impactando en el pensamiento de Benjamin²⁴. Didi-Huberman (2018) explica que el desarrollo *imaginativo* del montaje fue conscientemente explorado por las principales figuras que conforman la teoría crítica desde las ciencias sociales, la psicología, el arte y la ecología política como contrapunto y desafío al discurso científico y racional²⁵. Podemos pensar entonces que, además de dar forma a un sistema comunicativo para la arquitectura, los ensayos editoriales han dado forma a una modalidad de crítica cultural.

Incorregiblemente plurales, reconstruyen en su conjunto una imagen de la riqueza, extrañeza y multivalencia de la arquitectura. Como repositorio de conocimientos no funcionan de forma aglutinadora, en un sentido racional, pues siempre se desbordan. Así podemos hacernos una idea de las limitaciones y oportunidades perdidas en lo que asumimos como la mirada *natural*; también de cómo esta mirada es construida y, por tanto, los efectos de su ordenación pueden ser explorados de forma imaginativa (figura 15). Otro de los enunciados que se condensan en ellos es que los hechos arquitectónicos convocan realidades diversas y suplementarias que no pueden ser nunca conocidas ni abordadas por completo. Como género crítico, en vez de sujetar la mirada y fijar los límites de la arquitectura, el ensayo editorial los desestabiliza y bifurca.

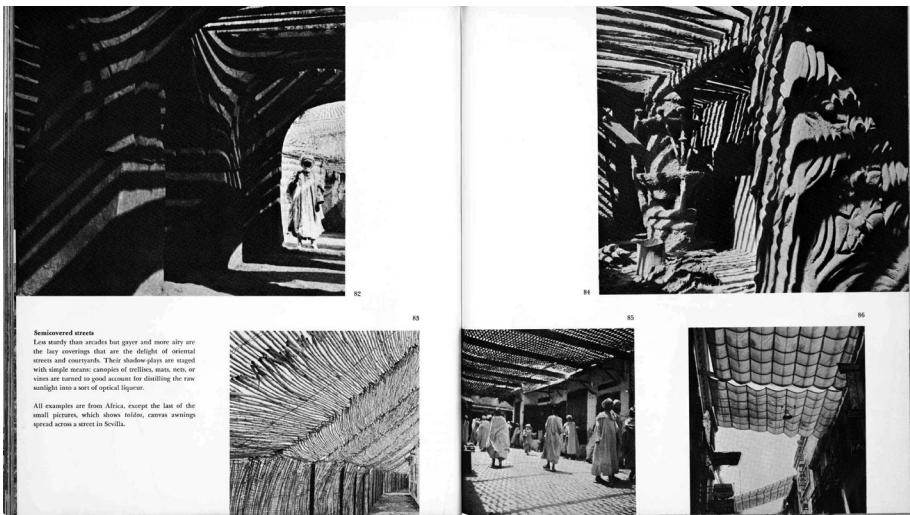


Figura 14: Páginas interiores de Rudofsky, B. (1964), *Architecture without architects*, MoMA

218

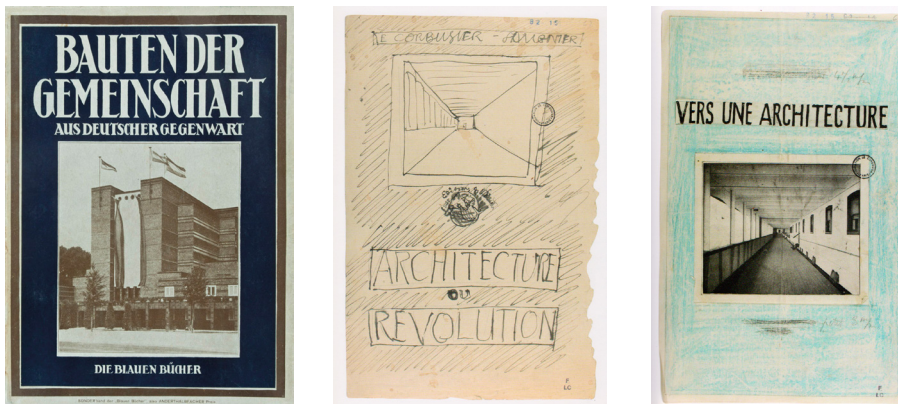


Figura 15: [izda.] Portada de *Die Blauen Bücher* (los libros azules), 1929, con su característico diseño desde 1900; [dcha.] Evolución de las maquetas para la cubierta de *Vers une architecture*, 1922-1923. © FLC/ADAGP Le Corbusier parece querer subvertir las expectativas creadas por la norma



Figura 16: Páginas interiores de Ungers, O. M. (1982), *Morphologie: City metaphors*, Walther König Verlag

En su ambiguo desvío de la norma, el montaje imaginativo se permite revisar lo incluido y lo excluido por las narrativas culturales, como condición para que pueda emerger un espacio de reflexión y pensamiento avanzado. Cada ensayista editorial nos señala una exterioridad, una posibilidad desestimada que solo puede desarrollarse como trastocamiento de la norma. Así puede llegar a mostrarnos algo nuevo sobre ella: cómo y para qué se ha formado, cuáles han sido sus efectos, en qué medida puede ser alterada. Los ensayos editoriales han ayudado a crear las condiciones para dar acceso a todo lo que una aproximación racional y dominante no es capaz de contemplar, no para domesticarlo o integrarlo, sino para desafiar, a su través, las simplificaciones sutilmente programadas y aparentemente neutrales que organizan la comprensión y la experiencia. Esta es una exigencia que se le presenta al creador cognitivo que reconoce las fallas y los límites, también las destrucciones, en los sistemas de elecciones y regímenes de valor culturalmente asentados, con los que se confronta cotidianamente. *Morphologie: City metaphors* (1982) buscó conectar la imaginación arquitectónica, que siempre es política, con aspectos sutiles como los imaginarios colectivos y lo poético, para generar significados ambiguos que trascienden la lógica racional o la eficiencia funcional como destino último de la planificación urbana (figura 16).

Al localizar y presentar realidades y procesos aún por hacer visibles y desentrañar, el ensayo editorial moviliza los imaginarios afectivos y políticos. Desvela el sentido de la experimentación en arquitectura, que no ha cesado de identificar y reconsiderar aquello que se le exige externalizar de forma casi automática e imperceptible. Como parte de una cultura de la presentación de la arquitectura emparentada con la cultura que armó una crítica a la imagen, lo decisivo no es cada descubrimiento individual sino la brecha, creada de forma intersubjetiva, que se va abriendo en marcos de comprensión que parecían inquebrantables. En la inauguración de «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», Giedion dio un discurso en el que defendía la relevancia del desbordamiento de los marcos que hoy llamamos *preanalíticos*, como los que separan campos del saber o medios artísticos (figura 17).

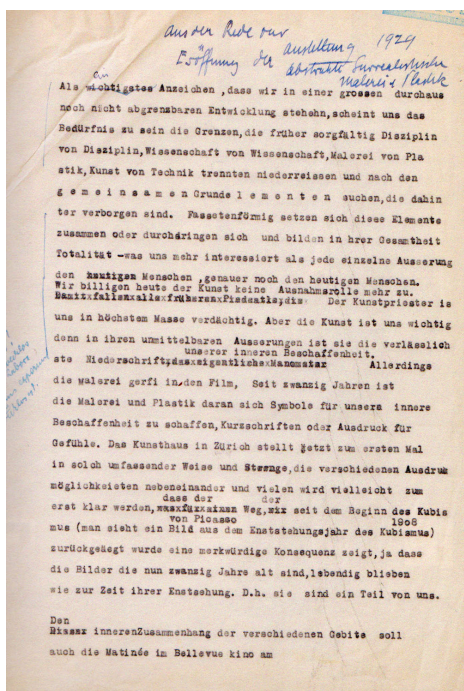


Figura 17: [izda.] Borrador del discurso de Giedion en la inauguración de «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», 1929; [dcha.] Sigfried Giedion en 1961 en el estudio del editor suizo Hoepli ideando la edición italiana de *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Archivo de GTA / ETH Zurich

7. Una crítica editorial a la externalización de lo polémico

Tavares (2016) aporta un dato revelador para comprender mejor este estado de cosas. La compartimentación del fotolibro reflejaba la particular reorganización de los procesos productivos tras la revolución industrial. Texto e imagen requerían distintas tecnologías de impresión y su separación abarataba y aceleraba la producción, maximizando el beneficio económico. La coordinación entre organización de la producción y lógica formal tiene implicaciones profundas: la racionalización alcanzaba al trabajo, fragmentado en tareas rápidas, sencillas e independientes, que no requerían esfuerzo intelectual. Especializadas y autónomas, evitaban la interacción entre trabajadores, inhibiendo la posibilidad de una reflexión individual y colectiva sobre sus condiciones²⁶. A la vez, el trabajo automatizado se desconectaba de la subjetividad del trabajador y el valor de la mercancía del valor del trabajo²⁷. Todo ello guarda relación con los procesos de clasificación exhaustiva del conocimiento a través de la racionalización como forma de dominación —de la naturaleza, los otros y la misma evolución técnica— iniciada en el siglo XVIII con la Ilustración y el método científico, que tendrá un eco en la compartimentación del museo estatal. En sus reflexiones sobre trabajo intelectual y compromiso, Gramsci advirtió la relación de estos procesos con el desmantelamiento del espíritu aglutinador de la educación humanista, en favor de una especialización del conocimiento útil para su explotación económica. Compartimentación, desconexión, control y olvido convergen en el método del cálculo capitalista del beneficio, que excluye todo aquello que no repercute de forma inmediata en una transacción (Chomsky, 2012).

La estética de la desconexión expresa una purga de mayor alcance: la externalización de lo controvertido, lo que no confirma el punto de partida, para acelerar la maquinaria económico-productiva. Todo ello se da de un modo que no es necesariamente intencional pero tampoco inocente. Hoy la encontramos en las grandes plataformas digitales de difusión de la arquitectura, que organizan texto e imágenes como paquetes autónomos y separados. En realidad, todo el diseño de Internet se rige por esta lógica, en ausencia de reflexión acerca de su origen y cómo nos condiciona. Aunque lo heterogéneo y la libertad sean el régimen habitual de lo visible, la desconexión, la explotación y el desmantelamiento de los lazos efectivos y posibles subyace a la epidermis artificial que dobla el mundo. Todo ello puede ser conectado con un debate compartido por los estudios culturales y la filosofía política: cómo combatir la ocultación de la lógica ecosistémica de los problemas, que impide tomar consciencia del alcance de las dinámicas de empobrecimiento y desposesión vinculadas a las sucesivas crisis del siglo XXI²⁸. El ensayo editorial puede aportar, desde su especificidad, una complementariedad a este debate.

Conclusiones

Persuasivo, cognitivo y crítico, el montaje imaginativo puede servir para identificar una modalidad específica de edición y discurso de arquitectura, el ensayo editorial, que va un poco más allá del uso discursivo de la imagen. Lo que lo singulariza es la correspondencia entre lógica argumental —inclusiva, conectiva, inquisitiva— y la expresión editorial. Basadas en el montaje imaginativo, ambas modalidades discursivas convergen para interrogar el sistema comunicativo que aceptamos por defecto: compartimentación, aislamiento, jerarquías, autonomía, cierre... En polémica con este tipo de orden y su aparente neutralidad y transparencia, que lo hace imperceptible, el ensayo editorial advierte y da visibilidad a relaciones valiosas y variables desestimadas. La lógica conectiva, abundante y heterogénea, las contigüidades no esperadas, incómodas y polémicas son capaces de sugerir modos y posibilidades de que lo desechado pueda ser comprendido, valorado y explorado en nuevas formas. El uso del *montaje imaginativo* permite este rescate, al poner en marcha una dinámica de equilibrio que comienza siempre con una desestabilización de los espacios de certeza y de privilegio.

El concepto visionario, propuesto por Rodchenko, del creador artístico como *ingeniero visual* que marcó la experimentación transmedia con el montaje de los pioneros del diseño editorial²⁹, sintonizado con los métodos pedagógicos creativos del historiador, impulsó a los primeros ensayistas editoriales a intervenir en el mundo cambiando sus superficies visibles. Buscaban desestabilizar el orden estético del discurso visual que, tras un siglo de industrialización, asistía a comienzos del siglo XX a la consolidación de la ciudad como espacio institucional de la burguesía emergente, que había hecho del consumo acelerado el modo correcto de usarla. En la segunda mitad del siglo XX, como parte del reajuste continuo de los problemas propio de la crítica, los ensayistas editoriales han reclamado, con sus sucesivas

26 El taylorismo introdujo la utilización de métodos científicos cartesianos en la administración de las empresas para hacer más eficiente el proceso industrial mediante el aprovechamiento total del trabajo de los obreros, revolucionando la industria del siglo XX. El fordismo es una metodología científica que persiguió fines similares a comienzos del siglo XX mediante la especialización del trabajo, la línea de montaje automatizado y la producción masiva. Para maximizar el beneficio empresarial, se externalizó la satisfacción del trabajador.

27 En el capitalismo, el valor de las mercancías parece una propiedad del dinero, algo que oscurece las relaciones de producción. El *fetichismo* (Marx, 1975: 95) se refiere a la represión inconsciente de las relaciones de dominio: los sujetos parecen libres pero la desigualdad en las relaciones sociales, basadas en la explotación del trabajo, persisten.

28 Virno (2007) reclama una actualización contemporánea del ensayo de Benjamin sobre la reproducción técnica, asumiendo que hoy tenemos el trasfondo desde el cual es posible apreciar todo lo singular e irrepetible en toda existencia humana. Para Berardi (2012) la crisis económica es parte de otra mayor, una crisis del imaginario social, que exige un nuevo lenguaje para abordarla, tal vez un lenguaje poético que se oponga al económico. Defiende este autor que la artesanía es una competencia intelectual específica.

29 Nos referimos a las vanguardias artísticas y, en especial, a Marinetti, Rodchenko, Lissitzky, Maiakovsky y Moholy-Nagy (Margolin, 1997).

aportaciones, una base cultural más inclusiva para comprender y problematizar el papel de la arquitectura en la gestión de una habitabilidad en crisis. Los ensayos editoriales dan testimonio del esfuerzo colectivo realizado en arquitectura por hacer visible aquello que las políticas culturales y mediáticas desconectan, a la vez, de la praxis arquitectónica y la imaginación política. Este rescate ha de entenderse como búsqueda parcial y revisable, en estrecha relación con el pensamiento, los intereses y el instrumental propio de cada autor, y también con el marco cultural concreto en que se instala su reflexión.

En el momento de ser publicados, estos libros fueron polémicos por hacer hueco a variables y posibilidades desestimadas por el entramado de fuerzas político-económicas que ha intervenido en la definición de la arquitectura; con el tiempo se han hecho, además, valiosos por su expresión editorial. En su desvío de los estándares culturales, comerciales e industriales señalan posibilidades técnicas y discursivas descartadas o canceladas en la evolución de los modos institucionalizados de imaginar la arquitectura. Considerar este estado de cosas puede ayudar a problematizar las futuras investigaciones historiográficas sobre cada uno de estos libros, así como incentivar la investigación sobre los procesos de retroalimentación entre técnicas cognitivas, estéticas, políticas y proyectuales implicadas en la comunicación de la arquitectura y su diseño. Queda pues abierta una pregunta ulterior sobre el cometido y estatus de las técnicas proyectuales en medio de estos trasvases, conflictos y convergencias.

Referencia

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de literatura* (M. Sacristán, Trad.). Ariel.
- Arnaldo, J., Cheroux, C. y Didi-Huberman, G. (2018). Cuando las imágenes tocan lo real (I. Bértolo, Trad.). En *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 23-52). Círculo de Bellas Artes.
- Banham, R. (1971). *Los Angeles: The architecture of four ecologies*. Allen Lane.
- Berardi, F. B. (2012). *The uprising: On poetry and finance* (Vol. 1). MIT Press Books.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée: de l'œuvre à l'institution*. L'Harmattan.
- Blom, P. (2013). *El coleccionista apasionado: una historia íntima* (D. Najmías, Trad.). Anagrama.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma* (E. Berti, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Burns, S. (1996). *Inventing the modern artist: Art and culture in gilded age America*. Yale University Press.
- Calasso, R. (2014). *La marca del editor* (E. Dobry Lewin, Trad.). Anagrama.
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Cendeac.
- Chomsky, N. (2012). *Ilusionistas* (J. Majfud, Trad.). Ediciones Irreverentes.
- De Smet, C. (2005). *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Springer Science & Business Media.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* (E. Molina, Trad.). Trillas.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso: Lección inaugural en el Collège de France* (A. González, Trad.). Tusquets.
- Giedion, S. (1929). *Befreites Wohnen*. Orell Füssli.
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press.
- Gramsci, A. (1960). *Los intelectuales y la organización de la cultura* (R. Sciarreta, Trad.). Latauro.
- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur*. Albert Langen Verlag.
- Gropius, W. (1930). *Bauhausbauten Dessau*. Albert Langen Verlag.
- Grunewald, A. (Ed.). (2019). *The Giedion world: Sigfried Giedion and Carola Giedion-Welcker in dialogue*. Scheidegger & Spiess.
- Hitchcock, H-R. y Johnson, P. (1932). *The international style: Architecture since 1922*. W. W. Norton Incorporated.
- Joseph, B. W. y Ricciardi, A (Trad.). (2005). Interview with Paolo Virno. *Grey Room*, (21), 26-37 <https://doi.org/10.1162/152638105774539752>.

- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. Oxford University Press.
- Koolhaas, R. (1995). *SMLXL*. The Monacelli Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. G. Crès et Cie.
- López Santana, P. (2014). G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: *Acceptera. Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 11, 120-122.
- Meléndez, V. (2016). *Gestión intelectual de las prácticas comunicativas en arquitectura: S, M, L, XL, el gran evento* (Publicación n.º 41038) [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <http://oa.upm.es/41038/>
- Margolin, V. (1997). *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. University of Chicago Press.
- Mitchell, P. y Roberts, L. (1996). *A history of European picture frames*. P. Mitchell Limited.
- Olmi, G. (2001). Science-Honour-Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries. En A. McGregor y O. Impey (Eds.) (2001). *The origins of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe* (pp. 1-17). House of Stratus.
- Rasmussen, S. E. (1959). *Experiencing architecture*. MIT Press.
- Riley, T. (1992). *The international style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Rizzoli/CBA.
- Rodchenko, A. (2008). *Caminos de la fotografía contemporánea* (1928) (P. Piedras, Trad.) Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, (07), 74-79.
- Rovira, J. M. (2019). Bauhausbücher 12. En L. Martínez de Guereñu y C. B. García Estévez (Eds.), *Bauhaus in and out: perspectivas desde España* (pp. 218-235). Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. MoMA.
- Sloterdijk, P. (2005). *Esferas III* (I. Reguera, Trad.). Editorial Siruela.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura. Una introducción: desde 1900 hasta la actualidad* (M. J. Rivas, Trad.). Gustavo Gili.
- Stafford, B. M. (1994). *Artful science*. MIT Press.
- Stafford, B. M. (1998). *Good looking: Essays on the virtue of images*. MIT Press.
- Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* (F. Serra, E. Rimbau Sauri y F. Arola Coronas, Trads.). Gustavo Gili.
- Tavares, A. y Zardini, M. (2016). *The anatomy of the architectural book*. Canadian Center for Architecture.
- Ungers, O. M. (1982). *Morphologie: City metaphors*. Walter König Verlag.
- Venturi, R. (1965). *Complexity and contradiction in Architecture*. MoMA.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.