

LA EDICIÓN EN ARQUITECTURA: CULTURA DE LA EDICIÓN VS. CULTURA DEL LIBRO

Paula V. Álvarez

Arquitecta, editora e investigadora

paula.vibok@gmail.com

Recibido: 21/12/2017 | Aceptado: 20/02/2018

18

EDITING ARCHITECTURE: CULTURE OF THE EDITION VS CULTURE OF THE BOOK

ABSTRACT: There is an extensive bibliography on the culture of architect's books, and the world of architectural magazines has aroused great interest in recent years. Nevertheless, the culture of editing architecture is a vast territory yet to be discovered. Normally, editing architecture is understood as publishing or designing books, leading to a world of misunderstandings and making such a task difficult to clarify. This paper shares some first reflections on the background, scope and differences of editing architecture. The idea of editing architecture is approached through six complementary "definitions", editing as a form, as an antagonistic logic, as a requirement, as a place, as an assembly and as an essay. They are conceived as invariables through which we can recognize the specificity of the edition beyond the technological transformations of the publishing industry, from the appearance of the printing press to the development of new technologies. They are also thought as a script to investigate the specificity of editing architecture in particular. These approaches seek to undo the aforementioned misunderstandings, locating and contextualizing their contributions in the broader context of editing as an intellectual, historical and cultural enterprise.

KEYWORDS: edition, books, culture, history, architecture

RESUMEN: Aunque existe una extensa bibliografía sobre la cultura del libro de arquitectura y pese a que el mundo de las revistas de arquitectura ha despertado gran interés en años recientes, la cultura de la edición de arquitectura en su conjunto es un vasto territorio aún por descubrir como objeto de estudio. Las identificaciones recurrentes de la edición con la publicación o el diseño gráfico y editorial ha creado una nube de equívocos que dificulta su problematización. Aportando unas primeras reflexiones sobre el fondo, el alcance y las implicaciones —así como la diferencia— de la edición de arquitectura en particular, este texto se acerca a ella a través de seis "definiciones" complementarias: la edición como forma, como lógica antagonista, como exigencia, como lugar, como ensamblaje y como ensayo. Concebidas como invariables a través de las cuales reconocer la especificidad de la edición más allá de las transformaciones tecnológicas de la industria editorial —desde la aparición de la imprenta hasta el desarrollo de las nuevas tecnologías— y como guión para indagar en la especificidad de la edición de arquitectura en particular, estas aproximaciones buscan deshacer los mencionados equívocos, situándola y contextualizando sus aportaciones en el contexto más amplio de la edición como trabajo intelectual y labor cultural de poso histórico.

PALABRAS CLAVE: edición, libros, cultura, historia, arquitectura



Introducción

La edición de arquitectura es un territorio tan vasto como intrincado y aún por descubrir como objeto de estudio. Aunque existe una extensa bibliografía sobre los cinco siglos de historia que la cultura del libro tiene en arquitectura, el problema de la edición permanece fuera del horizonte de la mayoría de las reflexiones. Centrados en la implicación de los arquitectos en la comunicación visual, el diseño y la producción editorial –la *dirección* de obra de un libro, por así decirlo–, trabajos como el análisis de la figura de Le Corbusier como editor que nos ofrece Catherine de Smet (2007) o el de la anatomía del libro de arquitectura en el umbral del s. XX de André Tavares (2016) tienden a identificar diseño editorial y publicación con edición, siendo ambos problemas diferentes. Un género de menor recorrido histórico como son las revistas de arquitectura ha comenzado a ser objeto de estudio en años recientes. Proyectos de investigación y expositivos como *Clip, Stamp, Fold* (2007) de Beatriz Colomina, *Archizines* de Elias Redstone (2011-2015) y *Architecture Magazines: Playgrounds and Battlegrounds* de Steve Parnell (2012) se han ocupado de analizar el papel cultural desempeñado por determinadas revistas de arquitectura en momentos históricos muy concretos¹. Todos ellos coinciden en ir más allá del producto para asomarse al tejido de relaciones e incógnitas que se esconde tras la cortina del papel impreso, pero la edición se mantiene aún en un enigmático segundo plano, esperando a ser problematizada de lleno. El propósito de este artículo es aportar algunas reflexiones que podrían ayudarnos en esta incursión, desplazando el foco habitualmente puesto en el producto material y sus efectos a la edición como labor cultural de rescucios laberínticos. Para ello hemos puesto en suspenso un supuesto manejado con frecuencia: que las transformaciones tecnológicas, normalmente entendidas en una línea de desarrollo progresivo, en el sentido de superación, son el factor principal desde el que articular un análisis de la edición y las publicaciones. Bajo la premisa de que la tecnología es más instrumental que determinante para la edición, proponemos seis recorridos no lineales que, cruzando géneros y momentos históricos diversos, se iluminan entre sí: la edición como forma, como lógica antagonista, como exigencia, como lugar, como ensamblaje y como ensayo.

8 I. La edición como forma

Se conoce que la plancha móvil se inventó, adaptando la prensa utilizada para el vino, en la Alemania de Gutenberg en torno al ecuador del s. XV. Los tipógrafos alemanes, no obstante, emigraron para asentar sus negocios en la floreciente Venecia, una ciudad de rica cultura y libre comercio para la edición, que al recibir la nueva técnica se convirtió en la capital del libro². Desde la implantación generalizada de la imprenta de tipos móviles en la formidable industria veneciana que en la primera mitad del s. XVI llevó el espíritu del Renacimiento a todos los rincones de Europa, la práctica de la edición ha estado fuertemente moldeada por las fuerzas irradiadas por las mutaciones tecnológicas.

Pero en la historia de la edición hay algo más que innovaciones técnicas. Fue en el clima intelectual y cosmopolita, mercantil y acaudalado de la Serenísima que el genio editor humanista Aldo Manuzio ideó –entre otras innovaciones formales, como la impresión a dos columnas por página, la tipografía *serifa*, el uso del punto y coma o el añadido de apóstrofes y acentos a la lengua vulgar– el formato libro de bolsillo, al que llamó *parva forma* (Calasso, 2014:35)³. Es a sus *libelli portatiles*, aptos para todos los bolsillos y fáciles de llevar en un viaje, a los que debemos la edición moderna y la lectura tal y como hoy la conocemos, asociada al placer y no solo al aprendizaje⁴. El libro será no obstante, por más de trescientos años, una mercancía destinada a un sector de la sociedad privilegiado, ligado a la cultura de élites hasta finales del s. XVIII. Con la Revolución Industrial, avances técnicos como las

1 *Clip, Stamp, Fold* investiga y analiza la explosión de pequeñas revistas experimentales de las décadas de 1960 y 1970, que funcionaron como plataformas educativas en torno a las cuales se creaban redes de profesionales, docentes y pensadores y que traían a la mesa debates y discusiones que, por su novedad, aún no tenían cabida en los programas académicos. Por su parte, *Archizines* ha documentado el resurgir de las revistas noveles e independientes en las primeras décadas del s. XXI. Presentado en la XIII Bienal Internacional de Arquitectura en Venecia (2012), el proyecto de Parnell se centra en cuatro importantes revistas de arquitectura en la segunda mitad del s. XX: *Architectural Design*, *Architectural Review*, *Casabella* y *Dornus*.

2 En la primera mitad del s. XVI, la Serenísima llegó a imprimir más de la mitad de los libros publicados en Europa. Sobre este episodio histórico ver la extraordinaria crónica de Alessandro Marzo Magno (2016).

3 Quisiera agradecer a Carlos Tapia y José Ramón Moreno el descubrirme este maravilloso libro.

4 Y antes de la llegada de Manuzio, las ediciones venecianas se distinguían por la atención cuidadosa a la forma, aportando todo lo que facilitara la lectura: tablas de contenidos, índices, notas (Marzo Magno, 2016:31).

nuevas formas de fabricar papel y la introducción del acero como material de las planchas de impresión permitirán a los editores-impresores abaratar costes de producción, disminuir riesgos de inversión y aumentar la tirada, algo que, unido a las nuevas capacidades de distribución, hará que la industria editorial experimente un nuevo y feroz crecimiento (Tavares, 2016:14-15).

A lo largo del s. XIX, surgen nuevos géneros para cubrir la entrada del libro en la incipiente cultura de masas a la vez que las redes comerciales de distribución se extienden y complejizan. Todo ello desemboca en la compartimentación y especialización del laborioso proceso que va desde la decisión de publicar un contenido hasta ponerlo en las manos del lector. La progresiva fragmentación de la industria editorial tuvo su reflejo en la *re-estructuración* interna del propio oficio del editor: al final del s. XIX, este ya había perdido el carácter aglutinador y polimorfo con el que la cultura renacentista lo había dotado en sus orígenes humanistas. Al segmentarse y desmenuzarse en procesos creativos e industriales diferenciados, apoyados en técnicas, habilidades y funciones cada vez más específicas, la edición de contenidos como trabajo intelectual acabará por escindir casi por completo del diseño, la producción, la distribución y la comercialización editorial. Con ello también cobrará una nueva y fascinante vida propia.

Es en la primera década del convulso siglo XX que la edición en sí comienza a manifestar en Europa una forma particular. Surge entonces lo que aquí voy a denominar *cultura de la edición* para distinguirla de la *cultura del libro* propia de siglos anteriores; su signo será la emergencia de la colección o el catálogo editorial como figura singular y particularmente desarrollada, esto es, como «forma», tan elaborada como la del propio libro. Lejos de aquellas listas en hojas plegadas que colgaban de los marcos de las puertas de las librerías renacentistas venecianas, confeccionadas para satisfacer las demandas de un público lector particularmente exquisito y ya bastante sectorizado (Marzo Magno, 2016:14-15), los catálogos de los nuevos sellos independientes del s. XX serán como guadañas que abren caminos a través de un espeso y abigarrado campo de posibilidades editoriales. Y lo harán para tratar de componer lo económicamente plausible con lo culturalmente valioso, lo ya admisible con lo aún excluido, convocando y construyendo un público por venir. El catálogo ya no es una lista, un inventario, una oferta; es un paisaje, una composición, es una sección, es un proyecto.

82

El editor y autor italiano Roberto Calasso ha reclamado con vehemencia la relevancia cultural de este decisivo hecho histórico aún bastante desapercibido: la idea de la editorial como *forma*. En sus palabras: un «lugar de alta singularidad que acoge obras recíprocamente congeniales, aunque a primera vista parecieran divergentes o incluso opuestas, publicadas con un estilo delineado con precisión para diferenciarse de todas las demás» (Calasso, 2014:59). Subraya Calasso que esta fue la idea nunca hecha explícita –pues no era necesario– en torno a la cual aparece el sello Gallimard en la Francia de comienzos del s. XX, una idea que iba a guiar, por los mismos años y a lo largo de todo el siglo, a muy diferentes editores. Con ellos, la colección y el catálogo adquieren, siguiendo a Calasso, la condición de género editorial por derecho propio, capaces de seccionar la cultura de los respectivos ámbitos geográficos en los que los editores se instalan: si a través de Gallimard podemos reconstruir la cultura francesa del s. XX en todos sus meandros, no es posible comprender sin Suhrkamp la cultura crítica de la Alemania de la segunda mitad del s. XX⁵.

Frente a la profusión vertiginosa de publicaciones de todo tipo, incentivada por el desarrollo industrial y la cultura de masas, el perfil intelectual del editor de cultura se reorienta: ya no es sólo un mediador entre contenidos y potenciales lectores, una figura que hace espacio en el dominio público para lo inédito y lo valioso, detectando oportunidades y carencias; es también un creador, alguien que diseña y proyecta. La edición es una forma de escritura, pero también de crítica; además de creador y crítico, el editor independiente es, en cierto modo, un mecenas. Sabemos que Gaston Gallimard publicó *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, disputándosela a un colega editor, después de que tres sellos hubieran rechazado categóricamente el manuscrito, y que Peter Suhrkamp se preguntaba si acaso encontraría un puñado de doce lectores para sus primeras ediciones de Theodor Adorno (Calasso,

⁵ Calasso (2014:59) nombra a editores tan distintos como Kurt Wolff o Samuel Fischer, Ernst Rowohlt o Bruno Cassirer; y, más tarde y en otros países, a Leonard y Virginia Woolf, a Alfred Knopf o James Laughlin; también a Giulio Einaudi, Jérôme Lindon, Peter Suhrkamp y Sigfried Unseld.

2014:52). Lo que no sabemos con certeza, pero sí podemos sospechar, son las opciones potencialmente más lucrativas que estos editores decidieron rechazar. En el s. XX se afianza la edición como un proyecto cultural –no necesariamente rentable, he ahí el drama– que ensambla eliminando, una labor negativa de separación, discriminación, selección y filtro. La edición como forma es una construcción que se cohesionan, en gran parte, a través de la resta, el cincelado y el descarte.

II. La edición como lógica antagonista

Con el desarrollo de Internet en el umbral del s. XXI, los perfiles editoriales van a encontrar cada vez más difícil hacer sus contornos, envueltos en una nube ingente de contenidos irregulares y fácilmente accesibles que prácticamente los invisibilizan. Ante la supuesta apertura y libertad que se vincula a la disponibilidad inmediata de contenidos en línea y a fenómenos como la auto-publicación –dinámicas en verdad más ligadas al avance arrollador de la comodificación de la cultura que a un impulso genuinamente democrático– diversas voces se han apresurado a vaticinar *la muerte del editor*, considerando su función superflua e incluso obstaculizadora (Kelly, 2006). Cabe pensar, en cambio, que la edición, entendida como resta que suma, adquiere hoy una dimensión estratégica. En su polarización perfectamente delineada, los sellos que hoy sobreviven como forma, vinculados aún a los intereses y personalidad de sus respectivos fundadores, ofrecen una inestimable referencia ante la desorientación que nos provoca la ingente biblioteca digital caótica, reiterativa, irregular y amorfa que encontramos en Internet, incapaz de dar cuenta, en su paroxismo informático, de un presente enormemente complejo y altamente incomprendido⁶.

Calasso sugiere que es justamente la diferencia entre información y conocimiento lo que podría haber quedado velado por la accesibilidad y disponibilidad que la electrónica facilita, y el editor italiano defiende implacable la relevancia cultural de la edición como proyecto creativo a largo plazo vinculado al criterio, la subjetividad, el juicio e incluso la biografía del editor, significativo en su parcialidad polarizada. Cultivados como forma, el catálogo y la colección son, para él y otros grandes editores como Giulio Einaudi o Jorge Herralde, una suerte de libro que se escribiera a lo largo de toda una vida engarzando las obras de los autores que uno publica (Calasso, 2014). Calasso habla de la ventaja del estar desconectados de Internet –una suerte de cerebro colectivo que tiende a vibrar al unísono y que nos puede acabar haciendo pensar lo que no pensamos (Calasso, 2014:20)– y hace valer la vigencia del formato libro de bolsillo que inventara Manuzio, una fórmula editorial separada del ecosistema mediático y aún asociada al modo de conocimiento formativo. Más aún, defiende que la edición independiente como proyecto subjetivo orientado al largo plazo, siendo frágil y arriesgado, puede gozar, pese a sus limitaciones, de una libertad inédita al estar desligado de condicionantes como la velocidad, la inmediatez y el rendimiento impuestos a otras actividades de mediación. Las publicaciones independientes cuentan, en definitiva, con la libertad que proporciona el lograr sostener esa distancia crítica que la inmersión en la electrónica y la dilatación de la cultura, como motor económico del neoliberalismo, precisamente eliminan (Jameson, 1993).

Visto de este modo, podríamos decir que la edición como lógica operativa ofrece un modelo para operar en contra de la mutación ontológica apuntada por el filósofo alemán Peter Sloterdijk a propósito de la globalización electrónica: la transformación de la subjetividad del *sí-culto* propio de la Ilustración en la del *sí-user*, una forma de subjetividad más ligera, la del sujeto descargado de la necesidad de *formarse* –de adquirir conocimientos e integrar los narrativamente a través de la propia experiencia–, pues le basta con una rápida puesta al corriente (Sloterdijk, 2014:263). La edición también se opondría al aplanamiento que el filósofo coreano-alemán Byung Chul Han denuncia como coacción sistémica en lo que llama «sociedad de la transparencia», por el cual los sujetos y las cosas se alisarían a sí mismos para poder circular sin resistencia, desprendiéndose de toda profundidad y negatividad, ya que ralentizarían los intercambios económicos (Han, 2013).

Y aún hay más. En la cultura de la edición como forma podemos ver una expresión de esa «distancia sostenida» a la que apela el filósofo francés Éric Sadin como fundamento de un

⁶ Entre los sellos independientes de pensamiento cabe nombrar Semiotext(e), fundado en 1974, muchos de cuyos textos han sido traducidos al español y publicados por Fabricantes de Sueños, Bloomsbury Press, en 1986, Pretextos en 1976 y Siruela en 1982. A ellos habría que añadir Adriana Hidalgo Editora, fundada en 1999, o el más reciente pero imprescindible Editorial Caja Negra, en 2010.

repliegue que considera necesario ante la coacción *soft* ejercida por el sofisticado ensamblaje de tecnología y humanidad que recubre nuestras vidas cotidianas, convertido en un estrato más de la experiencia, capaz de limitar de forma imperceptible «el ejercicio de nuestra facultad de juicio en el aquí y ahora» (Sadin, 2017:154-155). La lógica operativa de la edición ofrece, en definitiva, un modelo para las formas de antagonismo hoy comprometidas en descubrir las posibilidades canceladas por la profunda mutación técnica que altera nuestros vínculos con el mundo, esas virtualidades aún no descubiertas que de forma visionaria reclamara el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1990) en su presciente análisis de la incipiente cultura tecnográfica⁷. La edición ofrece un horizonte descriptivo y propositivo para capturar las condiciones de posibilidad para la divergencia, reafirmando la potencia crítica del ser humano para elegir, rechazar, contradecir, añadir o comprometerse con opciones inéditas.

III. La edición como exigencia

¿Dónde queda la edición de arquitectura en esta intrincada constelación de fuerzas culturales, económicas, tecnológicas, vitales, ontológicas? Si quisiéramos encontrar en arquitectura indicios de una cultura de la edición en la línea argumentativa trazada con ferocidad por Calasso, independiente, crítica y separada de la academia, habríamos de esperar hasta las dos últimas décadas del s. XX. Es este un momento en el que la arquitectura, que en este siglo había estado sujeta a un proceso progresivo de *commodification* con su entrada en la cultura de masas (McLeod, 2000:683), se integra sin reservas en las «industrias culturales» como producto estrella del capitalismo global, condensando simbólicamente la exuberancia irracional de la controvertida fusión de lo económico, lo cultural y lo comunicativo que define el turbulento tránsito al s. XXI⁸.

Esta coincidencia es difícilmente casual. Precisamente porque los libros de arquitectura nunca habían aspirado a alcanzar una audiencia masiva, su uso había estado más o menos confinado dentro de un ámbito especializado, experto y elitista. No sería disparatado pensar que no es hasta la mediatización de la arquitectura en el umbral del s. XXI que surge en este ámbito una exigencia coyuntural similar a la que había impulsado a aquellos proyectos editoriales europeos que, desde otras esferas del pensamiento, rastrearían y recompusieron la cultura a todo lo largo del s. XX, conectando lo que de otro modo habría quedado deslavazado y perdido, acaso⁹. Ahora bien, la comodificación y popularización de la arquitectura no es el único factor en juego. El fin de siglo es también un momento en el que, en palabras del crítico cultural Fredric Jameson, la superficialidad y la profundidad son expresiones parejas de una única mutación cultural: así podríamos pensar que, en arquitectura, la otra cara del auge de la transformación enfática y desigual del territorio en la que la arquitectura icónica estuvo y sigue implicada la ofrece el descubrimiento del paisaje cultural, convertido este último en una suerte de contexto ampliado que escapa a las relaciones discursivas y formales de fondo y figura que caracterizan al «nuevo monumentalismo».

Dos ediciones coetáneas, divergentes en su posicionamiento, nos pueden ayudar a acotar el descubrimiento del paisaje cultural transdisciplinar como nuevo campo de juego para el diseño y la edición de arquitectura. En el influyente volumen *Architecture Theory Since 1968*,

⁷ Flusser pensó profundamente en las implicaciones del surgimiento de los medios electrónicos para una emergente cultura global en un momento en que la teoría apenas había llegado a advertirlas. En su análisis de las imágenes técnicas anticipó muchas de las reflexiones que la teoría de los medios proporciona en la contemporaneidad acerca de los mecanismos de configuración y percepción del mundo material y los modos de producción semiótica en el contexto de la globalización electrónica y la cultura tecnográfica.

⁸ Concebido originalmente en los años 50 por los filósofos y sociólogos alemanes Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, en el marco de la teoría crítica de la comunicación de la Escuela de Frankfurt, este concepto reconoce de forma presciente a lo cultural y comunicativo su carácter comercial y mercantil. Para Adorno y Horkheimer, el fenómeno de las industrias culturales reúne dos ámbitos incompatibles de forma perversa; en tanto la industria absorbe los bienes culturales, el mercado se convierte en el ámbito encargado de la traducción semántica de la realidad: justifica las visiones del mundo, señala cómo deben ser las relaciones entre las personas y con el entorno, los estilos y las formas de vida, reduciéndolos a unas pocas opciones. La influencia de los medios de comunicación de masas –entonces la televisión, el radio y el cine– implica para ellos la quiebra de la cultura (Horkheimer, Adorno, 2001).

⁹ En 1985 se funda en España la colección Arquitectura, dirigida por Francisco Jarauta, José López Albadalejo y José María Torres Nadal. En una línea transversal y heterogénea, pero con un perfil nítido y definido, reúne más de 50 textos canónicos de figuras como Giedion, Tessenow, Hedjuk o Fuller junto a otros contemporáneos como Toyo Ito o de otras disciplinas como Krakauer, Mallarmé y Bataille, muchos de ellos aún sin traducir. Recientemente fundada, aunque con un foco disciplinar, hoy sigue su estela Puente Ediciones, que viene a sumarse a otros proyectos editoriales nacionales que ya entrados en el s. XXI apuestan por el pensamiento y el ensayo.

antología de textos críticos publicada en Estados Unidos en 1998, su editor, Michael Hays, afirma que las teorías provenientes de la crítica cultural ya se habían recalibrado como sistemas importados y plegado en el interior de la teoría de arquitectura, en particular en discursos sobre el *contexto* y la *exterioridad*, produciendo un cambio de nivel y de perspectiva por el que las formas, las operaciones y las prácticas específicas de la arquitectura podían ser vistas con más claridad como algo cuyo último horizonte y efectos estaba fuera de lo que hasta entonces se había considerado lo propiamente arquitectónico, instalándose en un campo sociocultural más amplio¹⁰. A esta visión centrífuga se opone el volumen *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, antología de textos sobre arquitectura, editada por Neil Leach, que llega desde el continente europeo apenas dos años antes. A diferencia de las antologías estadounidenses, principalmente enfocadas en textos de arquitectos, este volumen heterogéneo y promiscuo reúne una colección de ensayos fundamentales sobre arquitectura escritos por los filósofos y teóricos culturales más importantes del s. XX¹¹. Leach explica en su introducción que el libro surge con el deseo de dar apoyo a intercambios interdisciplinarios ya activos y reforzar el desarrollo de sus vínculos. Su objetivo es situar la arquitectura dentro de un contexto cultural amplio, considerando no sólo cómo los debates de la teoría cultural y la filosofía han comenzado a informar las discusiones acerca de la arquitectura, sino también cómo la arquitectura y el entorno construido ofrecen un campo potencialmente rico para el análisis por parte de los estudios culturales y otras disciplinas. Para Leach, estos ensayos, al involucrar una perspectiva cultural más amplia, ofrecen un cuerpo de trabajo que anima a reconsiderar premisas fundamentales aceptadas por la teoría de la arquitectura, proveyendo a esta última de herramientas para un proceso de reflexión autocrítica que entiende necesario.

Estas dos visiones nos aportan unas coordenadas intelectuales específicas muy útiles para acotar la tarea emprendida en la primera década del s. XXI por nuevos sellos editoriales independientes surgidos principalmente en Europa. En el ámbito nacional, Dpr-Barcelona¹², Tenov¹³, Ediciones Asimétricas¹⁴, Recolectores Urbanos¹⁵, Vibok Works¹⁶ y Puente Editores¹⁷ han coincidido en lanzar colecciones de ensayos y series de textos críticos, similares en enfoque y formato a colecciones lanzadas por instituciones educativas de impacto internacional como Architecture Words, desde la AA , y Strelka Press , desde el instituto del mismo nombre. Todas ellas responden a una única exigencia coyuntural. Nuestra pregunta, sin embargo, permanece aún sin respuesta: ¿dónde estaba la edición de arquitectura a comienzos del s. XX?, ¿qué hizo que llegara tan tarde a la cita? Una segunda coincidencia puede seguir ayudándonos a aclarar esta cuestión. La emergencia de la edición como forma en la Europa de comienzos del s. XX se da prácticamente en el mismo momento que aparece, en el mismo ámbito geográfico, el libro de arquitectura como género por derecho propio, es decir, como tipo de libro con características específicas que lo distinguen de otros géneros literarios didácticos. Este hecho ha sido estudiado por Tavares en su *Anatomía del libro de*

10 La teoría cultural como línea de pensamiento arranca en Francia y, desde allí, llega a la arquitectura a través del trabajo de los filósofos franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze que habían entrecruzado la teoría crítica con el posestructuralismo de los años 70 y el psicoanálisis. En el tránsito de los 80 a los 90, este enfoque ya se había dejado notar en el ámbito académico estadounidense, produciendo un cambio en relación con la temática dominante en los años 70, basada en la lingüística y en la semiótica, y que ahora se reorienta hacia la crítica cultural. Los nuevos intereses incluían las estrategias textuales, la construcción de subjetividad, el enfoque de género, el espacio *queer*, las relaciones de poder espacializadas, el interés por la relación entre la arquitectura, el poder y la propiedad y, asimismo, entre arquitectura y geopolítica. Todos estos temas habían formado parte del repertorio del pensamiento posestructuralista, en general, durante la década de los 80, pero su dimensión espacial empieza a salir a primer plano en los 90

11 El volumen reúne líneas de pensamiento como la semiología, el estructuralismo y el posestructuralismo, la fenomenología y el posmodernismo en una serie de ensayos que se preguntan por la relación entre espacio, política y arquitectura, más allá del territorio abonado por las antologías estadounidenses. Si bien algunos de estos ensayos eran bastante conocidos por la arquitectura, también incluye un número de piezas menos conocidas, algunas de las cuales aún no habían sido publicadas en inglés (Leach, 1997a; Leach 1997b). El foco en el interior de la disciplina de Estados Unidos, frente a la interdisciplinariedad propuesta desde Europa, da una imagen de la brecha entre los intereses de la teoría de arquitectura en ambos continentes. Aun así, el volumen de Hays tiene en común dos autores/contenidos con el volumen de Leach, en una coincidencia también reveladora: la entrevista realizada a Michel Foucault por Paul Rabinow en 1982 y extractos de La producción del espacio de Henri Lefebvre, de 1974 y traducida al inglés en 1991. Otro autor en común, aunque no coinciden los textos, es Fredric Jameson.

12 <http://www.dpr-barcelona.com/>.

13 <http://www.editorialtenov.com/>.

14 <https://edicionesasimetricas.com/>.

15 <http://www.recolectoresurbanos.com/>.

16 <http://www.vibokworks.eu/>.

17 www.puenteeditores.com/.

18 <http://www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/AAPUBLICATIONS/aboutpublications.php>.

19 <https://strelka.com/en/press/books>.

arquitectura, una investigación que analiza numerosos libros de arquitectura publicados entre 1851 y 1925, en cuyo diseño editorial se implicaron sus autores, arquitectos (Tavares 2016). La hipótesis de Tavares es que la forma de los libros –con ello se refiere al diseño gráfico y editorial, es importante subrayarlo– producidos por los arquitectos, en su búsqueda por materializar un conocimiento que es específico de este campo, se deriva de razonamientos que son más arquitectónicos que editoriales.

Podríamos decir entonces que la emancipación del editor de cultura prácticamente coincide en el tiempo con la emancipación del libro de arquitectura. Es muy posible que la singularidad y sofisticación formal del libro de arquitectura tenga mucho que ver con este aparente desfase. Mientras que editores como Gallimard –un sello que llegará a publicar un libro de Le Corbusier, *Sur les 4 Routes*, en los años 40²⁰– exploraban la apertura de un nuevo espacio de desarrollo crítico y creativo para la edición de contenidos como trabajo editorial enfocado y sostenido en el largo plazo, la implicación de los arquitectos con la edición se demoraba en la cultura del libro; pero lo hacía de forma fructífera: no hay que olvidar que el mismo nacimiento del diseño editorial y de la comunicación visual como materias por derecho propio estuvo vinculado a la exploración editorial de las vanguardias arquitectónicas de comienzos de siglo, en particular a los constructivistas, pero también a la Bauhaus, De Stijl y, de forma más irregular aunque sorprendentemente prolífica, a Le Corbusier, quien llegó a hacerse cargo de la edición de más de 35 libros sobre su propio trabajo, llegando a fundar una colección editorial paralela a la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* para auto-publicar sus obras y escritos²¹.

¿Es posible que la arquitectura tardara tanto tiempo en descubrir el paisaje cultural como contexto ampliado –la cultura de la edición– precisamente por haber estado ensimismada en el diseño del objeto-libro como artefacto autónomo, esto es, en la cultura del libro? ¿Hasta qué punto el ensimismamiento en la *auto-publicación* pudo haber influido en que se dejara desatendido un contexto cultural más amplio? La triada «edición, paisaje y contexto», frente a «diseño, objeto y autonomía», ofrece una confrontación tentadora por sus resonancias inquietantes con uno de los debates internos más intensos de los que atraviesan la teoría de arquitectura en el cambio de milenio, llegando hasta nuestros días: la confrontación entre pragmáticos y críticos que las posiciones enfrentadas de Hays y Leach ya anunciaban. Pero no nos adelantemos ahora en este territorio; quedémonos, al menos de momento, en la primera década del s. XX y la disyuntiva esbozada entre cultura del libro y cultura de la edición. Lo que en este punto podemos tener claro es que el lanzamiento de un proyecto editorial parte siempre de un cruce entre la exigencia coyuntural y el detonante vital²²: aquí surge la necesidad imperiosa de compartir, proponer, aglutinar y conectar, adaptándose a los medios y recursos disponibles en cada época. Las publicaciones se construyen alrededor de un determinado tipo de vida para el que resultan instrumentales. En este sentido, si la cultura de la edición no llegó a florecer en arquitectura en el ámbito de los libros, sí podemos encontrarla en el de las revistas, y esto es algo que merece nuestra atención.

IV. La edición como lugar

La revista es un género que por su formato ligero y conciso había servido, desde su aparición en la segunda mitad del XVII, a fines muy diversos. Soporte para la publicación de contenidos ligeros y de entretenimiento, la revista había sido también, por más de trescientos años, el medio preferido por agrupaciones de intelectuales que buscaban un instrumento ágil de intercambio desde un compromiso con lo contemporáneo: entender el presente para poder cambiarlo²³. Tampoco podemos olvidar, por otra parte, que el propio sello Gallimard, cuando

²⁰ Siguiendo a De Smet, salvo la excepción única del editor Jean Paulhan de Gallimard, a quien permitió una profunda revisión y reestructuración de su manuscrito, Le Corbusier consideraba a los editores meros prestadores de servicios, negándole toda participación crítica (De Smet, 2007:50).

²¹ Esta revista, fundada en 1930 por André Bloc con la complicidad de Le Corbusier, es la revista francesa de arquitectura más antigua (De Smet, 2007:50).

²² Gracias a Ángel González Doce por sus observaciones sobre este aspecto, tan valiosas, y por las largas conversaciones compartidas sobre la edición.

²³ La primera revista del mundo, *Erbauliche Monats-Unterredungen (Discusiones Mensuales Edificantes)*, se edita en Alemania en 1663 como compendio de artículos de filosofía. En la Europa de la segunda mitad del s. XVII le siguieron otras revistas, más bien vinculadas al entretenimiento, pero a comienzos del s. XVIII este formato fue adoptado por la burguesía ilustrada. Joseph Addison y Richard Steele publican *The Tatler* (1709-1711, publicado tres veces por semana) y *The Spectator* (1711-1712, 1714, diariamente), en las que reúnen ensayos sobre asuntos políticos y tópicos coyunturales. A mediados del siglo XVIII, las revistas críticas sobre cuestiones literarias y políticas comenzaron a publicarse en toda Europa occidental, y a fines de siglo ya había revistas especializadas dedicadas a campos particulares de interés intelectual como la arqueología, la botánica o la filosofía.

surge como forma editorial en 1913, lo hace, como muchos otros, en paralelo a una revista literaria de vocación crítica fundada cinco años antes²⁴. Podríamos argumentar incluso que la idea de la edición como forma que para Calasso domina el s. XX por entero es una transferencia de la figura de la reunión de intelectuales en torno a la que surgieron las revistas independientes como arena de debate, con un impulso hacia lo público. Las revistas del s. XX continuaron, al igual que las del XIX, la tradición ilustrada que las modeló en el s. XVIII como espacios de intercambio e instrumentos didácticos de modernización cultural²⁵. Al igual que las revistas, los sellos editoriales independientes, a menudo formados sobre la base de un sentimiento de afinidad entre un pequeño grupo de amigos, se modelan como un foro extendido en el tiempo, como una intervención cultural sostenida que pone su acento en asuntos de interés común. Sellos y revistas independientes son lugares de alineación y conflicto en cuyo ranking sincrónico y sostenido del presente se dibuja la historia como hipótesis de futuro (Sarlo, 1992). El sello editorial, no obstante, como proyecto a largo plazo, ensancha la intervención coyuntural que las revistas asumen en relación con un presente inmediato, redibujándolo como un compromiso atávico de mayor amplitud: el cuidado de lo común. No hay nada de casual entonces en que Calasso utilice el término «lugar» para definir la edición como cultivo de la forma o que invite a imaginarnos al editor y sus autores reunidos, más que en la biblioteca o el despacho, en la «cocina»²⁶.

Este lugar, en arquitectura, lo ofrecían las revistas independientes. De *Architectural Review* a *Architectural Design*, pasando por *Casabella* o *El Croquis*, las editoriales y las revistas de difusión masiva que emergieron a lo largo del s. XX han estado más comprometidas con la difusión que con el debate. En efecto, el medio preferido por los movimientos de vanguardia de comienzos del s. XX para canalizar y poner a prueba su discurso fue, más que el libro, la revista: esta ofrecía un punto de encuentro y un instrumento de aprendizaje, una oportunidad de aplicar el conocimiento y experimentar, además de habilitar intercambios intelectuales. Tal es el caso de la revista *De Stijl*, fundada en Holanda por Theo van Doesburg en 1917 y activa hasta 1931, que reunía a artistas como Mondrian y Vantongerloo y arquitectos neo-plasticistas como Jan Wils, J.J.P. Oud o Robert van't Hoff, y que contó con la colaboración de El Lissitzky desde 1920. Pero quizás el mejor ejemplo nos lo ofrece la Bauhaus en su etapa de consolidación bajo la dirección de Walter Gropius en los años 20 y 30. Si *Internationale Architektur* (1925) o *Machine-Age* (1927) –dos de los volúmenes más innovadores de entre los 14 que Gropius y László Moholy-Nagy editaron para la Bauhaus entre 1925 y 1931– surgían, al igual que las exposiciones como la celebrada en 1923, del deseo de familiarizar entre un público no especializado con las nuevas formas de arquitectura (y a la vez clarificar sus objetivos), fue la revista trimestral de la escuela, editada bajo el mismo nombre entre 1926 y 1931, la que en su manifiesta hospitalidad mejor responde a esta idea de la edición como «lugar». Uniendo investigación, literatura, pensamiento y arte, *Bauhaus* ofrecía documentación sobre las nuevas tendencias del arte y la ciencia, la filosofía y la sociología; en ella encontramos junto a las contribuciones de los artistas textos de contenido filosófico o político de autores como Walter Benjamin o Ernst Bloch (Bloch 1985). *Bauhaus* situaba a la escuela, en definitiva, dentro de un paisaje cultural e intelectual más amplio que hoy nos ayuda a comprenderla en su más íntimo impulso.

En el proyecto de investigación y divulgación *Clip, Stamp Fold* (2007), dedicado a las *little magazines* que en los años 1960-70 surgieron con un espíritu similar al de las revistas de las primeras vanguardias, la arquitecta y teórica Beatriz Colomina expone cómo estas funcionaron como auténticas plataformas educativas en torno a las cuales se creaban redes de profesionales, docentes y pensadores (Colomina, 2010). Unas y otras surgieron del vacío y la necesidad, como respuesta coyuntural a los cambios económicos, políticos, sociales y culturales de su tiempo, un patrón que también podemos encontrar en la explosión de

²⁴ *La Nouvelle Revue Française*, fundada por los escritores André Gide, Jean Schlumberger y Jacques Copeau, ejerció una influencia determinante en el mundo de la literatura de la primera mitad del s. XX, ofreciendo una ventana a nuevos autores y corrientes. En 1913, gracias al impulso de Gaston Gallimard, se agregará un sello editorial, la NRF, fundado sobre los mismos criterios. En 1918, decidió crear una empresa distinta de la NRF: la editorial Gallimard.

²⁵ Con el pensamiento ilustrado se redefine el papel que el arte y la cultura han de jugar en la sociedad, considerados como servicios o instrumentos puestos a su favor. Se considera que la arquitectura puede influir en las costumbres y condicionar el modo de pensar de los hombres. El artista y el arquitecto pasan, en este contexto, de ser artesanos a teóricos, como los intelectuales. Surgen así en Europa las academias para instruir y regular la profesión.

²⁶ En *La marca del editor*, Calasso cuenta lo siguiente: «Alfred Vallette, que presumía de no leer nunca los libros que publicaba en los minúsculos despachos del *Mercur de France*, decía que solo sabía hacer las cuentas de la cocina, pero su cocina alojaba a Jarry y Léautaud, Schwob y Remy de Gourmont, Bloy y Valéry» (Calasso, 2014:51).

revistas a comienzos del s. XXI, documentado por Elias Redstone en la muestra *Archizines*²⁷. A pesar de su enfoque no comercial y pequeña circulación, estas revistas fueron capaces de afectar el discurso arquitectónico e influenciar la formación de criterio en el público en momentos de desorientación, transformación y crisis, nutriendo de temas y autores a las revistas establecidas (Brown, 1968). Este patrón de intercambio, tempranamente advertido por Denise Scott Brown, se puede reconocer a lo largo del s. XX, llegando hasta nuestros días²⁸. Si en la segunda mitad del s. XX, *Architectural Review* y *Architectural Design* propagarán y popularizarán junto al brutalismo ideas transgresoras como las del colectivo *Archigram*, primeramente conocido por la revista experimental del mismo nombre que se comenzó a publicar en 1961, muchas de las temáticas que tratan las nuevas revistas «emergentes» de comienzos del siglo XXI están en deuda con los debates iniciados en las páginas de las *little magazines*. Hoy encontramos en *El Croquis*, sin demasiada sorpresa, temáticas como lo político, impensables cuando a mediados de los 90 esta influyente revista mostraba en portada los rostros de los arquitectos a cuya obra dedicaba sus páginas.

Precisamente Colomina se ha servido del término «lugar» para hablarnos, en un sentido *semi-figurado*, de las revistas independientes y los medios en general como espacios para la producción de arquitectura (Colomina, 1994); estos espacios, en sus palabras, «desafían a los edificios como el locus principal de experimentación y debate» (Colomina, 2019:8). Del mismo modo que en los años 1920-30 *De Stijl* y *L'esprit Nouveau*, y otras más olvidadas como la alemana *G: Materialien zur Elementaren Gestaltung*, se encargaban de acoger proyectos que aún no podían ser construidos y testados, las *little magazines* de los 1960-1970 y más recientemente los *archizines* de comienzos del s. XXI han traído a la mesa debates y discusiones que, por su novedad, aún no tenían cabida en los programas académicos. A esta reflexión podríamos añadir la puntualización de Mario Carpo, quien en su estudio sobre la evolución de los tratados renacentistas se ha esforzado en distinguir el «hacer arquitectura» del «hacer libros» a la vez que muestra las conexiones entre ambos. En un claro guiño a Colomina, Carpo sostiene que «el emplazamiento de la obra no es el único lugar donde la tecnología y la arquitectura se encuentran»²⁹, ya que la transmisión del conocimiento depende de los vehículos y medios con los que éste cuenta y que sin lugar a dudas afectan al modo en que el conocimiento se desarrolla y despliega³⁰.

Todo ello añade algo más de espesor a la idea de la edición como lugar. La revista independiente, y el sello independiente que se inspira en su forma, es un lugar de múltiples encuentros: con otras sensibilidades, otros campos de conocimientos, entre técnicas diversas. Es además un lugar de exclusión y divergencia, un laboratorio de ensayo desde el que, efectivamente, se cocina la evolución de la cultura arquitectónica. No sólo a través de esas aportaciones que las revistas establecidas, como señalan Scott Brown, Colomina y Parnell, con el tiempo van haciendo suyas. Las revistas independientes también son, en cierto modo, un banco de pruebas posibles, un inventario de aquellas posibilidades canceladas que no tienen cabida en el imaginario y la cultura oficial. Si las revistas establecidas de difusión masiva – más comprometidas con la divulgación que con el debate, con el reconocimiento futuro que con la intervención en el presente– funcionan como indispensable plataforma de lanzamiento y proyección, nutriéndose a menudo de las independientes, éstas son el lugar en el que queda atesorado todo aquello que no tuvo entrada a lo público, capaces de dibujar por tanto los resquicios más desapercibidos de un presente siempre fortuito. Este *ethos* cultural de la edición de arquitectura como lugar lo encontramos hoy, salvo excepciones, más que en las

²⁷ <http://www.archizines.com/>.

²⁸ *Architectural Review*, siendo ya una publicación establecida, funcionó como plataforma de lanzamiento y proyección para autores noveles como Nikolaus Pevsner, se comprometió con la difusión de los nuevos movimientos, llegando a encargar trabajos a arquitectos punteros como Le Corbusier, Goldfinger, Lubetkin y Gropius, modelando así la conceptualización «moderna» de la profesión de arquitecto. Siguiendo a Steve Parnell (2012), las páginas de aquellas revistas pioneras no fueron menos relevantes para los afianzamientos y mutaciones de la cultura arquitectónica que las narrativas de los historiadores y teóricos del movimiento moderno –Pevsner, Kauffman, Giedion y, más tarde, Banham, Rowe y Tafuri–, cuyas agendas muchas veces apoyaron. Anthony Vidler (2011:140) ha demostrado que, al escribir sus respectivas historias de arquitectura, estas figuras estaban también exponiendo y consolidando una determinada agenda para la arquitectura de su tiempo.

²⁹ Esta aseveración parece un guiño a la frase de Colomina, quien dice que el emplazamiento de la obra de construcción no es la única localización (*site of construction*) donde la arquitectura es producida (Carpo, 2001).

³⁰ Carpo afirma lo siguiente: «La teoría arquitectónica de Vitruvio no escapó ni en su forma ni en su contenido de las condiciones de uso inherentes al medio del manuscrito. El conocimiento arquitectónico gótico es inseparable de los medios de transmisión oral practicados o impuestos por las logias y los gremios de los constructores medievales. En general, entonces, uno puede postular que la interacción constante entre el pensamiento arquitectónico y los medios de comunicación debe haber tenido también efectos bastante marcados en la historia de la arquitectura construida» (Carpo, 2001:13).

revistas, en los sellos editoriales independientes, al punto de que podemos hablar casi de un auténtico relevo cultural. Sin embargo, la edición ya no está sola en esta tarea: a la vez que Internet absorbe en buena parte el papel que las revistas establecidas habían tenido como plataformas de difusión y proyección, múltiples vehículos culturales se disputan hoy junto a la edición la «cocina» de la cultura.

IV. La edición como ensamblaje

Buena parte del debate cultural que, ya entrados en la segunda década del s. XXI, se ha preguntado por la vigencia del editor ha estado centrado en el fenómeno de la multiplicación de los soportes editoriales electrónicos como final del libro impreso. Pero como recuerda el editor Manuel Bragado, este formato, al que hoy se añaden los *CDs*, los *DVDs*, el libro electrónico y los servicios editoriales en línea, ya estuvo precedido en Occidente por el volumen de los griegos y el códice de tradición romana (Bragado, 1999). Si en nuestro imaginario la figura del editor está aún estrechamente ligada al papel impreso, es porque desde sus orígenes renacentistas y hasta finales del s. XIX lo común era que un editor de libros, periódicos o revistas poseyera su propia imprenta. Muchas de las librerías que en la Venecia renacentista se enhebraban en la ruta comercial que va del Puente Rialto a la plaza de San Marcos eran también oficinas e imprentas: los libros en venta eran la producción del tipógrafo-editor y las listas que colgaban en la puerta sus muestrarios³¹. Pero veamos otros factores que no están tan presentes en nuestro imaginario y que no son menos definitorios de la cultura editorial. Las librerías renacentistas, como ya lo fueran en la Grecia clásica, además de talleres, oficinas y espacios de producción, eran lugares de encuentro para intelectuales, donde tenían lugar animadas tertulias. Si en torno a 414 a. C. los griegos acudían corriendo a las librerías después del almuerzo para descubrir y comentar las novedades –así lo relata Aristófanes en su comedia *Las aves* (Bragado, 1999)–, algunas de las librerías-taller renacentistas llegaban a funcionar, según cuenta Alessandro Marzo Magno (2016:13), como auténticas academias. La edición como oficio está atravesada por este impulso hacia la conectividad que surge en el encuentro de las ideas antes exploradas de «exigencia» y de «lugar».

Otra muestra de ello lo ofrece el uso de la misma palabra «editor», cuando esta comienza a utilizarse en la Venecia culta, libre y rica de la primera mitad del s. XVI; entonces se refería a cualquier persona involucrada económicamente en el negocio del libro, de los productores de papel y los mercaderes a los tipógrafos, a los intelectuales e incluso a los mismos autores de las obras (Marzo Magno, 2016). Es en torno al cruce de todas estas figuras que comienzan a ensamblarse las primeras sociedades editoriales, y quien se ejercita en la edición sabe que lleva en sí algo de todas ellas. Aún a finales del s. XIX una única figura reunía los conocimientos y funciones intelectuales, creativas, industriales y comerciales que el buen desempeño del oficio requería, haciendo del editor, en cierto modo, un *polímata*. No obstante, cuando el libro entra en la cultura de masas a finales del s. XVIII, la imprenta-tienda-taller ya había dejado de ser un lugar para esa sociabilización del conocimiento ligada a la cultura de élites y al libro como privilegio elitista. Esta hospitalidad, que está en el núcleo de la edición misma, buscará otros lugares para florecer, separándose de un comercio cada vez más ligado al entretenimiento: así, los salones literarios parisinos de los s. XVII y XVIII o los cafés del XIX y, como ya hemos visto, las cocinas de los editores³².

Desde comienzos del s. XX, la edición como oficio compacto y polivalente se ha ido deshaciendo de forma progresiva bajo las nuevas lógicas de la industria del libro. El editor de contenidos (editor literario) y el editor gestor (director editorial) dejan de ser figuras necesariamente coincidentes; además, la edición de contenidos se acerca del diseño y la producción editorial, derivados a las industrias de las artes gráficas. El diseño editorial, a su vez, se subdivide y escinde de las otras labores previas a la producción (trabajos de pre-impresión y de gestión) que hasta mediados del siglo XX aglutinaba la edición como oficio de poso histórico. La aparición de nuevos soportes y canales desde la última década del s. XX es solo una expresión menor de esta múltiple diversificación y subdivisión de la industria editorial

³¹ Por contrapartida, otras librerías eran papelerías, lugares donde se vendían aún las obras manuscritas y los instrumentos necesarios para reproducirlas: hojas de papel, tinta y plumas. Poco a poco, aquellos libros manuscritos expuestos en los bancos fueron sustituidos por aquellos elaborados por la plancha del tipógrafo (Marzo Magno, 2016:11).

³² A ellos podríamos sumar los encuentros entre editores como el *Brutally Early Club*, iniciado por Hans Ulrich Obrist y Markus Miessen (2006).

acorde a la mutación de las formas de empaquetado de contenidos, que a su vez refleja los nuevos hábitos de lectura vinculados a la electrónica. Lo que fue un ámbito de socialización densa y experimentación de saberes se ha ido convirtiendo en un proceso racionalizado cada vez más dedicado a la administración de la competitividad. Aunque los expertos hablan de competencias, lo que la especialización de la edición procura es una estandarización de su calidad, la «abaratán» y la *de-socializabilizan*, sometiéndola a los parámetros provenientes de la ingeniería empresarial.

La transformación insoslayable de la industria editorial podría hacernos pensar que el editor contemporáneo poco tiene que ver con aquellos perfiles polifacéticos de los primeros editores como Aldo Manuzio, capaz de desenvolverse e innovar en ámbitos tan dispares (AA.VV., 2015:169). Pero lo cierto es que el editor de arquitectura continúa aún involucrado en un desempeño multifacético: en muchos casos no llega a desprenderse de los aspectos creativos de diseño y la producción editorial; de forma aún más significativa ha comenzado a absorber competencias relacionadas con la mediación cultural, un ámbito que hoy se ensancha a un ritmo vertiginoso a la vez que el mundo de la electrónica se reafirma con un desenfreno salvaje. En las primeras décadas del s. XXI, la vastedad y velocidad de los cambios vinculados al enorme desarrollo urbano con la globalización de la economía y la transversalidad intrínseca de las muchas y complejas problemáticas asociadas al urbanismo y la arquitectura produjo un auténtico estallido de los asuntos de interés relacionados con estas materias. El género de lo publicable (y de lo imaginable) en materia de arquitectura se amplió enormemente a la vez que la mediación cultural en arquitectura experimentaba un gran impulso. Esta coyuntura demanda diferentes intensidades y modalidades de mediación, de modo que los vehículos y agentes culturales se multiplicaron y los formatos culturales orientados al corto plazo como las bienales, exposiciones, foros, congresos o seminarios, vieron un gran desarrollo.

A la vez que los modos de conocimiento que usualmente asociamos a los libros se transfieren a otros vehículos culturales y a otras formas de mediación, asistimos a un ensanchamiento de los lugares en los que se produce el pensamiento, la crítica y los intercambios culturales. Con la cultura del evento –cuya componente presencial resulta, por otra parte, estratégica en un mundo tendente hacia la *virtualización* de los intercambios y contactos intelectuales– la transferencia del pensamiento y el conocimiento se proyecta fuera del ámbito académico. El alcance de este proceso ha sido tal que podemos hablar incluso de una transformación radical de las formas en que la cultura de arquitectura es producida, desplazada a un ecosistema en el que participan una multiplicidad de agentes, vehículos e intereses³³. Dada la facilidad y velocidad de los intercambios, este fenómeno de ensanchamiento está influenciado por la lógica del entrecruzamiento, y se produce lo que Sloterdijk llama «mediamática»: la hibridación de los distintos géneros mediáticos o cooperación entre aparatos culturales (Sloterdijk, 2008). Este proceso es particularmente intenso en arquitectura, en la medida en que ella misma es concebida como *media*. Justo en el filo del nuevo milenio, el arquitecto holandés Rem Koolhaas nos decía en su aceptación del Premio Pritzker que la arquitectura es «una metáfora omnipresente que se ha convertido en un agente de control para todo lo que necesita concepto, estructura, organización, entidad y forma» y «un camino para reflexionar sobre cualquier tema, desde el más político al más práctico» (AA.VV., 2015:169), anticipando de algún modo el desarrollo de formatos híbridos como las instalaciones efímeras que interpretan situaciones y fragmentos del mundo material en el marco de bienales y otros eventos.

La expansión de la mediación cultural, unida al desarrollo de Internet y los nuevos medios, conlleva pues un proceso de hibridación que va en dirección contraria a la fragmentación que requiere la ingeniería de la industria. La edición independiente en arquitectura nos habla de una mutación orgánica desde el experto en un oficio compacto y nítidamente acotado hacia una forma de mediación cultural híbrida y exploratoria, que toma ventaja de la nueva posición que ocupan el editor y el arquitecto como agentes intermediarios que se ejercitan en múltiples ámbitos. Es más, debido a que su sector se halla inmerso en una profunda transformación, el quehacer del editor involucra áreas de conocimiento dispares y muchas veces advenedizas. Más que un experto en el sentido de dominar un oficio, el editor se convierte

³³ En los últimos años esta temática ha sido objeto de diferentes seminarios y congresos. Ver, por ejemplo, el Seminario Internacional Mapping Architectural Criticism organizado por la Universidad de Rennes 2 y la Universidad de Bolonia. Ver <http://mac.hypotheses.org/>.

en un diletante en relación con los instrumentos y procedimientos que ha de manejar, cuyos secretos aún no conoce, obligado a experimentar y *re-imaginar* tanto las técnicas como su propio perfil profesional y empresarial. En estas coordinadas se mueven las iniciativas editoriales recientes de muy diferente perfil que antes mencionábamos. Tenemos líneas editoriales como la de Puente Editores que, estando muy definida, se amplifica por la sombra virtual que le confiere la actividad diversa del propio editor, mientras que otras editoriales como Fabulatorio³⁴ y Recolectores Urbanos desdoblán su identidad en proyectos paralelos de servicios y producción que se refuerzan mutuamente. Otros sellos han buscado construir una identidad más compleja alrededor de esta situación, reinventando la misma definición de práctica editorial; este es el caso de Dpr-Barcelona y Vibok Works, ambas apoyadas en un núcleo temático definitorio que se proyecta hacia diversos desempeños: la investigación, la crítica, la escritura y el comisariado nutren los proyectos de edición en un sentido convencional³⁵.

Este rico paisaje editorial nos habla del arquitecto-editor de arquitectura como un agente cultural que deambula creativamente por una multitud de actividades, de la escritura al diseño, la traducción, la crítica, la comunicación o el comisariado y a menudo se aventura a explorar sus intersticios. Como no podía ser de otra forma, surge en paralelo una intensa exploración en términos de soportes, formatos, herramientas y fórmulas editoriales. Encontramos junto a las revitalizadas colecciones de libros de bolsillo nuevas fórmulas editoriales como las que se sirven de Internet como soporte (Vibok Works o 24H de Dpr³⁶). Los editores de arquitectura se afanan en convertir libros y revistas en exposiciones (Vibok Works, Dpr), editan a través del diseño gráfico (Fabulatorio), renuevan la «hoja volante» como espacio colectivo de discusión y de crítica (Fulcrum³⁷), imaginan nuevos protocolos basados en la cultura del comentario (Hipo-Tesis³⁸) o hacen de un catálogo editorial una nueva forma de manifiesto (Dpr, Puente Editores). No es difícil reconocer en esta dinámica aquella vocación exploratoria, creativa y aglutinadora con la que el humanismo marcó el territorio de la edición en la cultura renacentista. La misma arquitectura, que también se perfiló como profesión en el clima humanista del s. XVI, participa de este carácter polimorfo³⁹, de modo que es casi inmediato trazar un vínculo entre la convergencia de edición y arquitectura y la existencia de una cierta resistencia a la fragmentación y la especialización como dinámica hegemónica. Esta actitud desprejuiciada e inventiva enlaza también de lleno con los experimentos editoriales de las vanguardias del s. XX, cuyo legado recuperan y revitalizan. Como sugiere Hito Steyerl evocando la escena fílmica que cierra *Cinema Paradiso* (1988), la edición es «un beso que se desplaza a través de cortes»⁴⁰ (Steyerl y Berardi, 2014:200-201).

V. La edición como ensayo

Estas reflexiones invitan a considerar desde otro punto de vista la cultura del libro de arquitectura que emerge en el umbral del s. XIX al XX. La inmersión en el diseño y la producción editorial que en este momento protagonizan diversos arquitectos, además de impulsar el libro de arquitectura como género literario, están trabajando en contra de esa distinción de los roles y fragmentación del oficio que acompaña a la industria editorial desde hace doscientos años. Visto de esta forma, lo que arquitectos como Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1923) o Sigfried Giedion en *Befreites Wohnen* (1926) podrían haber estado haciendo, aunque no de forma premeditada, es testar las posibilidades que la especialización de la industria editorial estaba cancelando, esto es, alternativas a la colección y al catálogo como fórmula privilegiada para la cultura de la edición independiente. La edición para la arquitectura no es solo un lugar para experimentar o guardar la memoria de las pruebas, es en sí el objeto del ensayo.

³⁴ <http://fabulatorio.org/>.

³⁵ Una ruta a través de estos y otros proyectos contemporáneos de edición independiente, la ofrece el proyecto *Editor Talks*, desarrollado por quien escribe estas líneas junto a Davide T. Ferrando, siguiendo la línea de proyectos de difusión e investigación sobre las revistas de arquitectura como los de Colomina, Redstone y Parnell. *Editor Talks* extiende su foco de las revistas a los libros y a otras fórmulas editoriales surgidas con el advenimiento de las tecnologías de la comunicación. Ver <http://www.zeroundicipiu.it/category/columns/editor-talks/>.

³⁶ <http://www.dpr-barcelona.com/index.php?/ongoing/24h/>.

³⁷ <http://fulcrum.aaschool.ac.uk/>.

³⁸ <http://www.hipo-tesis.eu/>.

³⁹ Anthony Vidler, por ejemplo, asegura que la arquitectura no es una disciplina, sino un conjunto de disciplinas, en plural (Vidler, 2013).

⁴⁰ La escena en cuestión es el cierre de *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore. Gracias a Uriel Fogué por descubrirme este libro.

Si hay algo que distingue aquellas ediciones con las que el libro de arquitectura emerge como género es el predominio de la imagen técnica⁴¹, que a partir de la segunda mitad del s. XX sustituye al dibujo como instrumento privilegiado para la comunicación de la arquitectura. Un grupo de libros en particular, singulares porque en ellos intervienen arquitectos, se afana en explorar las posibilidades discursivas de la imagen. Podríamos hablar incluso de una fórmula editorial precisa, que allí llamaremos «ensayo visual» en su doble sentido de prueba experimental y género literario didáctico. Su enérgico desarrollo en arquitectura invita a considerarlo como un subgénero dentro del libro de arquitectura⁴². A diferencia de los primeros libros basados en fotografías de arquitectura, como los libros de viajes (Perich, 2015:46-50), el ensayo visual entiende de otro modo la imagen técnica: esta ya no es dato o representación, sino vehículo de ideas. Esto es lo que separa libros como *Excursions Daguerriennes* de Noël Marie Paymal (1841), uno de los ejemplos más tempranos de adaptación de las técnicas y estilos fotográficos a la comunicación de la arquitectura, de otros como *Vers une Architecture*. Si la colección de imágenes es en el primero una sucesión de «ventanas al mundo» que muestran motivos arquitectónicos autónomos con toda la veracidad posible, las más de 200 imágenes cuidadosamente seleccionadas por Le Corbusier de su propia obra y otras que consideró importantes se organizan como mecanismo de creación semántica, con el objeto de ofrecer un discurso paralelo al texto a través de las ilustraciones –así lo quiso publicitar Le Corbusier (De Smet, 2007)–, a través, por ejemplo, del diálogo didáctico entre imágenes presentadas en paralelo o, si miramos el conjunto, la inclusión de la arquitectura en el imaginario en torno a la máquina. Los libros de la Bauhaus también usan la imagen técnica para reconfigurar los imaginarios, de modo que estos sirvan de vehículos de las ideas de la escuela: en *Bauhausbauten Dessau* (1930) las fotografías expresionistas de Lux Feininger, centradas en detalles, efectos de luces y formas, dejan de ser un elemento descriptivo o documental para adquirir valor expresivo. Este modelo también lo seguirá Le Corbusier en algunos de sus libros artísticos publicados después de la II Guerra Mundial, tal es el caso de *Ronchamp* (1957).

Buena parte de las ediciones de arquitectura del s. XX van a explorar ese uso creativo de la fotografía como elemento con capacidad discursiva y no sólo ilustración del texto o instrumento de representación. *Architecture without Architects* de Rudofsky (1964), *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi (1966-1977), *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* de Reyner Banham (1971), *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott-Brown e Izenour (1972), *Autobiografía científica* de Rossi (1981) o *Morphology: City Metaphors* de Oswald Mathias Ungers (1982) son algunos de los libros más destacados que hacen un sugestivo y personal uso de la imagen como motor discursivo. Recorriendo un camino diferente al de sus predecesores, la monografía *S, M, L, XL* (1995), dedicada al trabajo de OMA cuando el estudio contaba con 20 años de recorrido profesional, da un giro al ensayo visual. En una cascada de casi 1400 páginas, los textos y los elementos gráficos –plantas, secciones e imágenes que mezclan alta y baja cultura– tienen en este volumen un peso equivalente, conformando una suerte de textura inmersiva. El murmullo visual que atraviesa el libro ha sido interpretado por Kathy Waghorn como un intento de ofrecer una imagen de esa condición «genérica» de la ciudad que Koolhaas explora en dos de los ensayos publicados en el libro (Waghorn, 2008); otros autores, como Verónica Meléndez, han visto en él un anticipo visionario de la experiencia de navegación por Internet: una travesía acelerada y caótica a través de fragmentos inconexos (Meléndez Valoria, 2015). Para Koolhaas, el libro como metáfora visual es una expresión de las condiciones de existencia material para la arquitectura de fin de siglo y, en efecto, parece anticipar el espacio electrónico como una nueva forma de contexto para el proyecto. Algo similar ocurre con *La domesticidad en guerra* de Beatriz Colomina (2006), en el que un espectacular despliegue de unas 500 imágenes de archivo, la mayoría inéditas, se hilvanan en ocho casos de estudio y sucesivos capítulos. Escrito durante el desarrollo de los enfrentamientos bélicos en Medio Oriente en la década de los 90, el tema tratado es la integración de los espacios domésticos a los pulsos de la guerra a través de relaciones simbólicas activadas por la arquitectura y transferidas a la cultura a través de las imágenes⁴³.

⁴¹ Tavares (2016) estudia cómo los libros de arquitectura basados en imágenes de la segunda mitad del s. XIX ya exploraron técnicas de reproducción como la litografía y la cromolitografía antes de la fotografía a color, realizando el contenido y la eficacia de las imágenes reproducidas y llegando a alterar algunas de sus características, con importantes consecuencias para la arquitectura y las artes visuales.

⁴² Ariadna Perich (2015) se ha referido al «ensayo visual» en arquitectura en un sentido diferente: como procedimiento crítico metodológico para condensar y canalizar intereses personales, sintetizados en un documento que aspira a la universalidad recopilando, compilando y componiendo información. Este documento puede ser una publicación, pero no necesariamente.

⁴³ Jácome Moreno (2012) subraya que las imágenes seleccionadas por Colomina «son elementos que arman el modelo visual de la cultura de guerra, depositarias de un saber cuya intencionalidad se define y se dirige a influir directamente en la realidad».

Ambas ediciones anticipan algunas fórmulas editoriales –que podríamos llamar experimentales, en cuanto no se ajustan a las ideas de eficacia y viabilidad económica– con las que diversos arquitectos están explorando, con Internet como trasfondo, las posibilidades y lagunas de la cultura tecnográfica⁴⁴. En ellas no sólo la presentación, composición y organización son decisivas, también lo son los procesos. Esa imaginación tecnológica que, siguiendo al crítico cultural Andreas Huyssen, había penetrado a comienzos del s. XX en el núcleo del objeto artístico mediante las técnicas del collage, ensamblaje y montaje, utilizadas primeramente por los constructivistas, quienes las habían llevado de la arquitectura al libro, del espacio a la página (De Laurentis, Huyssen y Woodward, 1980), parece hoy transferirse a los procesos y las formas de práctica. Una muestra de ello lo ofrece el protocolo editorial de la mencionada revista de arquitectura *HipoTesis* (España), inspirada en la cultura del comentario en Internet⁴⁵. En una convocatoria abierta al público, los editores seleccionan 13 propuestas a cuyos autores requieren, en una segunda fase, comentar «a ciegas» cuatro de los textos de los otros autores seleccionados; estos obtendrán a su vez cuatro comentarios de su propio texto. De forma interesante, los primeros libros de viajes que precedieron a los ensayos visuales también se apoyan en procesos similares. En su recorrido a través de la arquitectura de cuatro continentes, *Excursions Daguerriennes* compilaba fotografías aportadas por múltiples viajeros (Tavares, 2016:50). Los proyectos en las redes expresan esa dimensión colectiva de la construcción del conocimiento que encontramos de forma más explícita en las revistas y sellos independientes como «lugar».

Desde la aparición de Facebook en 2007, las redes sociales han ofrecido un espacio de ensayo para la edición experimental en arquitectura. Diversos proyectos se apropian de estos entornos –descritos por el sociólogo Aras Özgün como los bulevares *hausmannianos* de Internet (cit. en Tollmann, 2011)– como canal y soporte de publicaciones, de forma similar a los dazibao de la China Imperial, periódicos manuscritos y pegados como carteles en la fábrica de la ciudad⁴⁶. Uno de los primeros ejemplos lo ofrece *Unfacebook* de Vibok Works (2013)⁴⁷, proyecto que plantea la construcción colectiva de un libro en tiempo real utilizando las herramientas con las que viene equipado el entorno pre-maquetado de la red social Facebook, dotándolas así de un nuevo uso y significado (Álvarez, 2014). El álbum de fotos se usa como colector que empaqueta en unidades narrativas superiores los contenidos discretos volcados por múltiples colaboradores: una suerte de encuadrado digital que se opone a la atomización y fragmentación que caracteriza el flujo continuo de contenidos en estos entornos. La yuxtaposición de texto e imagen en el modo de presentación «teatro», similar a un pase de diapositivas, se asemeja a ese paseo a través las páginas de un libro que encontramos en muchos de los ensayos visuales de arquitectos del s. XX. Cada diapositiva se usa para presentar un par formado por una imagen y una cita, de distinta procedencia y autoría, aportado por *micro-editores* invitados a reflexionar sobre un tema común: la propia «arquitectura» del espacio electrónico. Cada invitado da un título a su par, *re-significándolo* así dentro del contexto temático propuesto. *Unfacebook* busca así la construcción colectiva de una expresión visual para el problema tratado: un imaginario crítico de la red social, y por extensión Internet, capaz de poner a prueba su visión idealizada como espacio democrático.

Con una notable vivacidad e igualmente centrada en las imágenes, la plataforma Socks también podría ser vista como una suerte de *meta-ensayo* visual escrito en tiempo real en el espacio electrónico⁴⁸. Con enorme habilidad para reconocer y hacer valer conexiones ocultas entre los más variados contenidos, los arquitectos Fosco Lucarelli y Mariabruna Fabrizi ofrecen en *Socks* una propuesta imaginativa para la promoción del pensamiento crítico alrededor de las imágenes, con una significativa aportación al mundo de las ideas arquitectónicas. Proveniente de disciplinas espaciales muy diversas –arquitectura, arte, diseño gráfico, cine, animación–, el imaginario visual de *Socks* invita a percibir las imágenes de arquitectura en función de una historia cultural y no como documentos que dan cuenta de los hechos

⁴⁴ Gracias a Davide T. Ferrando por las apasionadas conversaciones sobre los aspectos más escondidos de este fascinante mundo.

⁴⁵ Fundada por Francisco G. Triviño, Fernando Nieto y Katerina Psegiannaki, esta publicación se puede consultar y descargar gratuitamente en <http://www.hipo-tesis.eu>. Otro proyecto editorial desarrollado por arquitectos y basado en la cultura del comentario es #24H de Dpr-Barcelona (2011), que reúne 24 horas de mensajes en Twitter con el trasfondo del 15M.

⁴⁶ *Dazibao* significa literalmente «periódico de grandes letras». Eran redactados por un ciudadano común con un tema político o moral y pegados en muros para ser leídos por el público. Esta fórmula, también usada por los romanos y Lissitzky y los constructivistas, fue adoptada por Joseph Grima en el proyecto editorial experimental *The New City Reader* (2010-2011) (Varnelis, 2011).

⁴⁷ <http://alvarezpaula.com/en/unfacebook.html>.

⁴⁸ <http://socks-studio.com>.

constructivos. Como ya hiciera Le Corbusier, siguiendo a Colomina, estos arquitectos-editores comprenden los medios y las imágenes como una nueva forma de «contexto» para la producción arquitectónica. Sus entradas en el blog están diseñadas para dotar a los contenidos de una suerte de aparato crítico similar al que usa Wikipedia. *Socks* reúne así el ensayo visual de los arquitectos y la colección como sección a través de la cultura, una suerte de paisaje cultural que el editor articula al encadenar imágenes o escritos. Bragado dice que la función del editor es la de servir de canal para la imaginación colectiva, y Lucarelli y Fabrizi definen *Socks* en términos similares: «un itinerario no-lineal a través de territorios distantes de la imaginación humana». Si el editor de una colección escribe a través de los libros que publica, aquí las unidades de escritura serían las imágenes.

Estos modelos, por otra parte, no generan nuevos contenidos, sino que rebuscan y reordenan contenidos disponibles y a la deriva en Internet. Precisamente Calasso ha recuperado la memoria de un episodio singular que refuerza esta idea, la Librería de los Escritores (1918-1922), iniciada por un grupo de intelectuales en la Rusia de la Revolución bolchevique. Estando cerradas las imprentas por tiempo indeterminado y con la inflación provocando un incremento progresivo de los precios, «un grupo de escritores decidió lanzarse a la empresa aparentemente insensata de abrir una, que permitiera a los libros, y sobre todo a ciertos libros, seguir *circulando*». Calasso cuenta cómo este lugar, que no producía libros nuevos, funcionaba como un doble de una editorial: «se trataba de brindar hospitalidad y hacer circular los numerosísimos libros –a veces valiosos, otras comunes, con frecuencia tomos sueltos, pero como sea destinados a estar desperdigados– que el naufragio de la historia hacía arribar al mostrador de su negocio. Era importante mantener con vida ciertos gestos: continuar tratando esos objetos rectangulares de papel, hojearlos, ordenarlos, hablar de ellos, leerlos en los recesos entre una tarea y otra, en fin, pasarlos a otros. Era importante constituir y mantener un orden, una forma: reducido a su expresión mínima e irrenunciable, este es justamente el arte de la edición» (Calasso, 2014:37-38). Pronto se convirtió, en la única librería en Moscú y en toda Rusia en la que cualquier persona podía adquirir un libro burlando la censura.

Recuperar contenidos ocultos y encontrar el modo de *re-significarlos* y ponerlos en valor es una tarea de urgencia y criticidad. A las fórmulas editoriales como el catálogo y las colecciones con las que los sellos editoriales más relevantes del s. XX emprendieron esta labor, la arquitectura ha aportado una fórmula alternativa, el ensayo visual. Con él ofrece otro modelo, de técnicas específicas, para desplegar la edición en el s. XXI, especialmente útil ante la apabullante inmersión en paisajes de datos e imágenes indiferenciadas. Dado que, siguiendo a autores como Sadin, la electrónica se ha adherido a los sujetos, los fenómenos y las cosas como estrato constitutivo de la experiencia, el mundo material por completo se nos muestra como contenido, como paisaje-contexto sobre el que la edición puede ejercitarse como forma, como exigencia, como lugar, como ensayo, como ensamblaje y como lógica antagonista. Si a las puertas del milenio Koolhaas presagiaba con audacia que la arquitectura iba a convertirse en una metáfora para los modos efectivos y posibles en los que el mundo se organiza, un camino hacia el conocimiento, hoy es la edición la que ofrece un horizonte descriptivo y propositivo para la lógica operativa de los modos de intervención crítica en el mundo. Aquí se nos abre otro problema y otra aventura: ¿cómo cambiarían los proyectos, las intervenciones y las construcciones arquitectónicas si fueran examinadas a través de la lente de la edición?

95

49 Esta idea, que testé primeramente en la investigación *Editar la arquitectura, editar la realidad* con la que obtuve el DEA en 2008, está en el centro de mi investigación doctoral en curso: *Ensamblajes heterogéneos, la edición como herramienta cognitiva y proyectual para la arquitectura en el umbral del s. XXI*.

Bibliografía

- AA. VV. (2015). *Premios Pritzker, discursos de aceptación, 1979-2015*. Madrid, España: Fundación Arquia.
- Álvarez, P. V. (2014). Unfacebook. En AA.VV. (Eds.) *The Future's Not What It Used to Be* (pp.242-245). Estambul, Turquía: Istanbul Design Biennial.
- Bloch, S. (1985). The book stripped bare. En Joan Lyons (ed) *Artists' books: A critical anthology and source-book*, Visual Studies Workshop Press, Nueva York, Estados Unidos, pp. 133-147.
- Bragado, M. «La función creativa del editor», *7ª Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares. Literatura para cambiar el siglo*. Salamanca 24, 25 y 26 de junio de 1999, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Brown, D. S. (1968). Little Magazines in Architecture and Urbanism. *Journal of the American Institute of Planners*, 34-4, pp. 223-233.
- Calasso, R. (2014). *La marca del editor*. Madrid, España: Anagrama.
- Carpo, M. (2001). *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, EE.UU.: MIT Press.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, EE.UU.: MIT press.
- Colomina, B. (2010). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU., y Barcelona, España: Actar.
- De Lauretis, T., Huyssen, A., y Woodward, K. M. (Eds.). (1980). *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. vol. 3. Madison, Wisconsin, Estados Unidos: Coda Press.
- De Smet, C. (2007). *Vers une architecture du livre. Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*. Baden, Suiza: Lars Müller Publishers
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F., México, Editorial Trillas
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, España: Herder Editorial.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. «The culture industry: Enlightenment as mass deception» en *Media and cultural studies: Keywords*, 2001. pp. 71-101.
- Jácome Moreno, Cristóbal Andrés. «La domesticidad en guerra, de Beatriz Colomina», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, agosto, 2012. pp. 189-190.
- Jameson, Fredric. «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», en *Postmodernism: A Reader*, 1993.
- Kelly, Kevin. «Scan this book!», *The New York Times*, 14 mayo 2006. Accesible en: <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html>
- Leach, N. (1997a). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Marzo Magno, A. (2016). *Los primeros editores*. Barcelona, España: Malpaso Ediciones.
- McLeod, Mary. «Architecture and politics in the Reagan era: from postmodernism to deconstructivism», en Hays, Michael (ed.) *Architecture theory since 1968*, 2000.
- Meléndez Valoria, Verónica. «Gestión intelectual de las prácticas comunicativas en arquitectura: S, M, L, XL, el gran evento» Tesis Doctoral, 2015.
- Parnell, S. (2012). AR's and AD's Post-war Editorial Policies: The Making of Modern Architecture in Britain. *The Journal of Architecture*, 17-5, 763-775.
- Perich, Ariadana. «El ensayo visual como método crítico en arquitectura», *International Conference on Architectural Design & Criticism*, 2015, p. 948-958.
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires, República Argentina: Caja Negra.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-1, 9-16.
- Sloterdijk, P. (2008). Actio in Distans. On the Tele-Rational Formation Ways of the World. *Nómadas*, (28), 22-33.
- Sloterdijk, P. (2014). *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. vol. 57. Barcelona, España: Siruela.
- Steyerl, H., y Berardi, F. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, República Argentina: Caja Negra.
- Tavares, A., y Zardini, M. (2016). *The Anatomy of the Architectural Book*. Ciudad, País: Canadian Centre for Architecture.
- Tollmann, Vera. «The Terror of Positivity. An Interview with the Philosopher and Media Theorist Byung-Chul Han», *Springerlin*, 4, 2011. Accesible en: <https://www.springerlin.at/en/2011/4/der-terror-der-positivitat/>
- Varnelis, K. (2011). In Pursuit of Architecture Fiction. *Town Planning and Architecture*, 35-1, 18-20.
- Vidler, A. (2011). *Historias del presente inmediato*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Vidler, A. (2013). Taking Stock: Architecture 2013. *Log*, (28), 12-20.
- Waghorn, K. «New places and architectural representation: Muf and Koolhaas meet in the Generic City», en *Conference Power and Place*, Wellington, 2008.