

## DISEÑO, TEORÍAS Y FECHORÍAS

## DESIGN, THEORIES AND BLUNDERS

**Jorge Fragua Valdivieso**  
Universidad Complutense de Madrid  
Universidad de Amberes  
<https://orcid.org/0000-0002-9738-3778>  
[jfragua@ucm.es](mailto:jfragua@ucm.es)

**Cómo citar este artículo/Citation:** Fragua Valdivieso, Jorge (2023). Diseño, teorías y fechorías. *Arbor*, 199(808): a705. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.808004>

**Copyright:** © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

Recibido: 7 mayo 2022. Aceptado: 26 octubre 2022.  
Publicado: 6 julio 2023.

**RESUMEN:** El texto hace una revisión de las diferentes teorías del diseño que han enfrentado a los principales representantes del campo de la estética durante el siglo XX. Para ello utiliza algunos de los textos teóricos de William Morris, Adolf Loos o Lewis Mumford y los pone en diálogo con otros de Theodor W. Adorno y otros representantes de la Escuela de Frankfort. De esta manera buscamos dar respuesta a las preguntas ya clásicas: ¿arte o diseño?, ¿forma o contenido?, ¿cuál es el valor del diseño?

**ABSTRACT:** The text comments on the different design theories dealt with by the main representatives in the field of aesthetics during the twentieth century. We will contrast some of the theoretical texts by William Morris, Adolf Loos and Lewis Mumford with those by Adorno and other representatives of the Frankfort School. By doing so we will try to answer the classic questions: Art or design? Form or content? What is the value of design?

**PALABRAS CLAVE:** diseño, teoría, estética, historia

**KEYWORDS:** Design, theory, aesthetic, history

### 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este artículo exploraremos y enfrentaremos las diferentes teorías del diseño de mediados del siglo XIX y XX con las propuestas al mismo tiempo en el campo de la estética. La intención final es la de mostrar la dependencia y limitación del actual discurso del diseño, desde sus orígenes como disciplina, al enfrentarlo con las teorías que habitualmente pasa por alto. Se pretende aportar una reflexión que dé lugar a nuevas vías de discusión en torno a las preguntas que más se repiten en la profesión.

Analizando estas teorías observaremos las posibilidades y las contradicciones de lo que entenderemos como un relato en torno a la disciplina. El inicio de este relato en la profesión se encuentra en la imposibilidad de identificar su origen materialista, surgido a través de la concepción histórica marxista, y su dependencia de la teoría del arte, conceptual e idealista. Trazaremos este relato a través de la obra y los textos de algunas de las figuras más significativas del diseño para señalar y contraponer sus posturas con las de sus predecesores.

Comenzaremos con la obra y pensamiento de William Morris (1834-1896), identificado como el principal artífice del relato durante el desarrollo de la sociedad industrial. Durante esta primera parte nos limitaremos a su teoría por ser la que más claramente se vincula con las ideas del materialismo histórico. Pero conviene señalar que otros teóricos posteriores pertenecientes al movimiento Art&Craft muestran características teóricas similares. Es el caso de diseñadores como Christopher Dresser (1834-1904), también interesante

en el contexto que vamos a abordar, principalmente por la relación que muestran sus escritos con la idea de belleza armónica.

Previo a Morris y la Revolución Industrial, durante la Edad Media y el Renacimiento, el diseño se sirve del discurso unificador de los oficios y la artesanía para dar forma a su propia historia y mitología: siempre intentando separarse de las artes tradicionales, pero dependiendo de ellas para su evolución y diferenciación como indican algunos textos clásicos (Satué, 1988; Meggs, 1991). La historia del diseño aparece en los espacios poco transitados de la historia y la historia del arte, siempre en relación con los objetos y su manifestación a través de la cultura. Al discurso de Morris vamos a contraponer el de Adolf Loos (1870-1933), al ser este uno de los primeros representantes de lo que fue la simplificación de las formas. Podríamos mencionar también otros representantes del movimiento *Art Nouveau*, del Secesionismo de Viena, etc., pero preferimos limitarnos a los autores donde, creemos, es más claro identificar esta dicotomía. El pensamiento de Adolf Loos entra en confrontación con Lewis Mumford (1895-1990), siendo este último uno de los mejores ejemplos de la disputa y mezcla del materialismo e idealismo en la disciplina.

Para abordar los teóricos de postguerra utilizaremos los textos relacionados con los miembros de la Escuela de Ulm, cuya importancia y peso teórico a menudo se pasa por alto. Tomás Maldonado (1922-2018) es una de las figuras más significativas para analizar la diferencia entre arte y diseño, desde una perspectiva multidisciplinar.

Como referencia en el campo de la estética utilizaremos los textos de algunos de los teóricos que comúnmente se identifican como pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y, principalmente, Theodor W. Adorno. Todos ellos están entre los mejores representantes del campo de la estética, el materialismo histórico y el análisis sociológico durante el siglo XX.

Para concluir, aunque la intención de este texto es pensar sobre las teorías estéticas del siglo XX, para plantear algunos de los actuales problemas del diseño, mencionaremos brevemente a algunos teóricos contemporáneos. No entraremos en detalle a analizar o valorar sus teorías. Solo explicaremos por qué, en el marco que proponemos, algunas de esas teorías no tienen cabida, sin que esto quiera decir que no sean válidas en otros. Desde el punto de vista social, e incluso moral, es interesante mencionar a Ezio Manzini (Manzini, 2015); su aproximación a lo social queda, sin embargo, invalidada a través de la teoría social de Adorno que abordaremos a continuación. Lo social, moralmente hablando, no tiene cabida en un marco económico porque siempre supone un beneficio personal. En este sentido este texto entraría más en la línea de lo expuesto, por ejemplo, por Guy Julier. La aproximación de este a la teoría del diseño es crítica con el mercado, tal y como aquí explicamos, insistiendo en las consecuencias que el mercado tiene para la profesión y la llamada «cultura del diseño» (Julier, 2022, pp. 212-229). Las aproximaciones desde la escuela de diseño británica también son interesantes; sin embargo, estas beben principalmente de la corriente histórica tradicional y sus metodologías, ampliamente extendidas. Podemos verlo en los textos de Victor Margolin (Margolin, 2005) en el pasado siglo y su trabajo en los *Design Issues*; en la actualidad podemos seguir esa corriente historiográfica a partir del enfoque de la historiadora del diseño Penny Sparke (Sparke, 1999).

Aunque el enfoque de este texto es histórico, no trata de seguir una metodología histórica descriptiva, sino estética. La intención es mostrar la dependencia idealista del materialismo histórico que condiciona el relato en torno al diseño como disciplina. Proponemos un recorrido general y, por lo tanto, una interpretación parcialmente sesgada a los problemas: forma y contenido, artista o diseñador, arte y técnica o el valor del diseño, contraponiendo las ideas de teóricos concretos del diseño con las teorías estéticas de los primeros autores de la Escuela de Frankfurt. Pretendemos así combatir el relato tradicional ofreciendo una reflexión y justificación teórica a una disciplina que se enorgullece de ser principalmente práctica, perdiendo así paradójicamente su legitimidad.

## 2. MÍMESIS IDEALISTA Y ORIGEN DE LA DISPUTA

Para entender la aproximación de William Morris conviene hacer una breve mención a la tradición escolástica medieval y su manera de concebir los objetos y la forma. A través de esta Morris estableció el relato que dio forma a sus objetos. Separó sin embargo la concepción de la época del objeto en sí, identificando a este como algo independiente de la idea que lo formó. Esta diferencia, que los diseñadores entendemos como la polémica entre

la forma y el contenido, se identifica con la clásica disputa entre el idealismo y el materialismo. Es decir, entre la concepción del mundo a través de las ideas, para las que el mundo material es un reflejo de estas, y la concepción del mundo a través de los objetos y su relación con las personas, que condiciona las ideas.

La preferencia por el idealismo y la crítica al materialismo a través del objeto fue definida en la corriente escolástica tradicional por San Agustín a través de la teología. San Agustín se referirá a esta dicotomía diciendo que «entre los hombres hay quienes a la luz del sol eligen los objetos» (San Agustín, II: 142). Frente «a la luz del sol», en sentido teológico asociada con Dios, la idea de que Él está y es esa luz, están quienes «eligen los objetos», que a su vez están iluminados por ella y no serían sin su luz. Se da una preferencia a la idea que hace surgir e ilumina los objetos. La contraposición es que los objetos sean, y en base a ellos, formar la idea. La escolástica asocia esta división con el comportamiento a través de las pulsiones, las necesidades y los deseos humanos.

La disputa continuó presente durante todo el período medieval, asociando la belleza armónica con Dios, como ideal de esa perfección. Aclaremos, sin embargo, que la idea de la belleza armónica es muy anterior a la concepción medieval y tiene su origen en autores de la Grecia clásica, principalmente Pitágoras y Plantón (Temple, 1985, pp. 23, 48-78). Es también a través de estos autores clásicos como se recuperó la idea de belleza y asoció, posteriormente, con la geometría y, por consiguiente, con disciplinas como la arquitectura y el diseño durante el período medieval y posterior. También parte de los movimientos de abstracción del siglo XX se verán influenciados por estos conceptos (Fragua, 2021, pp. 106-107). Es interesante analizar cómo esto condicionó la publicación de manuales arquitectónicos, tipográficos, anatómicos, etc.<sup>1</sup> que fueron las bases de una parte del diseño durante el Renacimiento. La proyección de ese ideal de belleza armónico comenzó a manifestarse, en sentido técnico, en la forma de los objetos y sus proporciones.

Apreciamos la aproximación a la forma idealista de entender la problemática de la pregunta sobre la forma y el contenido como consecuencia del proceso histórico. Entender que es a través de la idea de Dios por lo que se concibe la proporción y armonía en los objetos (Eco, 2012, p. 214), que la idea condiciona la forma, es lo opuesto a entender que el objeto es la manifestación social e histórica de un proceso técnico y surge para reafirmar esa idea.

### 3. EL IDEALISMO DE WILLIAM MORRIS Y EL MATERIALISMO ADOLF LOOS

Consideramos a William Morris como unos de los primeros diseñadores que se ajusta a lo que entendemos actualmente como tal. Esta consideración se basa, por un lado, en el contexto de su producción en la nueva sociedad industrial y por otro en la creación de un relato en torno al objeto. Relato que justifica su creación y descontextualización, al que se añade el uso de determinadas formas de producción que lo diferencian de otros. Es en el relato donde se encuentra la parte idealista de la disciplina, que paradójicamente no puede entenderse si no es desde un punto de vista materialista.

La concepción del objeto de Morris durante el siglo XIX pretendía huir de la producción en masa criticada por aquellos cercanos al marxismo. En su aproximación estaba presente la idea fetiche marxista que concebía el objeto como imitación de los de la Edad Media (Adorno, 1983, p. 38). Esos objetos, desde libros hasta mobiliario, que pretendían ser una alternativa de calidad para los proletarios, adquirieron su propio estatus social independizándose de la voluntad de Morris. La idea condicionó la forma generando el relato, igual que la teología condicionó la idea de belleza definiéndola como armónica. El conjunto social y económico que determinó la decisión de recurrir a épocas pasadas quedó invalidado por la mera repetición (Adorno, 2007, p. 36). Morris eligió imitar una forma histórica condicionado por su entorno social, pero el carácter fetichista del objeto independizado de su voluntad hizo de la idea lo determinante para la forma (Adorno, 1983, p. 28). Una forma histórica a la que, sustraída de su contexto social, se dotó de un nuevo relato basado no ya en la forma, sino en la idea.

Para William Morris era relevante la calidad del objeto y la relación de este con la sociedad. Recurrió, influenciado por el movimiento prerrafaelita, a la idea romántica de la artesanía y su recuperación en la entonces nueva sociedad industrial. Rechazaba el objeto artesanal porque ya estaba unido socialmente a la idea de mercancía.

1 Entre esos tratados está el cuaderno de Villard de Honnecourt, que hoy conserva la Biblioteca Nacional de Francia (MS. Fr. 19093). También *La Divina Proporcione* de Fray Luca Paccioli Internet Archive, acceso el 04 de febrero de 2021, <https://archive.org/details/divinaproportion00paci/page/28/mode/2up>.

Encontró una justificación para su producción a través de la corriente económica de la época, pero también necesitó construir un relato alrededor del objeto para diferenciarlo. El marxismo salvó a Morris de la ideología, pero no de la utopía. Producía para los trabajadores, pero estos no podían permitirse sus productos. Contradiendo la famosa definición de ideología marxista: «no saben lo que hacen, pero aun así lo hacen» (Marx, 1967, p. 77), Morris sabía lo que hacía, y por eso lo hacía. Pero no sabía para quién lo hacía.

Pese a esta paradójica contradicción, Morris tuvo una aproximación histórica a medio camino entre ambas corrientes. Estando fuertemente influenciado por el materialismo histórico marxista, continuó concibiendo la historia de forma epistemológica, como historia de las ideas. Vio el límite que tenía esa concepción y, de la misma forma que antes se apelaba a la idea de Dios, Morris hizo lo propio con la moral del investigador. En su texto de 1884 *Arquitectura e historia* expuso que:

«[...] ni siquiera los libros podían comunicar los vastos tesoros de conocimiento del pasado que contenían para quienes lo abordaban con un método de investigación histórica, si bien es cierto que la mayor parte de esas obras se habían escrito con un objetivo diferente del de ofrecer simples informaciones a quienes vinieran después. En el mejor de los casos, sus autores se veían obligados a contemplar la vida con los anteojos que les imponía la moral convencional de su propia época; en el peor, no eran otra cosa que serviles aduladores a sueldo de los poderes establecidos» (Morris, 2016, p. 24).

Morris identificó el problema a la hora de entender la historia como un proceso dialéctico entre las voces que la componían y las que la leían. Una falta de rigor que solo se podía superar a través de la moral. Sin embargo, también identificó la solución a través del materialismo: «Ahora se estudian con una profunda simpatía sus metas más o menos conscientes, que contemplamos desde los restos y los errores contemporáneos, de los que -por desgracia- estamos tomando conciencia muy a nuestro pesar» (Morris, 2016, p. 25). Ya no se entiende el proceso histórico únicamente a través de lo escrito, sino a través de sus restos. A través de los objetos. Idea que confrontó Walter Benjamin.

En su crítica al acaparador de mercancías como uno de los grandes problemas de la sociedad (Morris, 2016, p. 33) no ve la contradicción con la teoría marxista. Morris no identificó que él establecía el valor de su mercancía en base a un algo no cuantificable y excepcional que contradecía al propio mercado. Utilizó medios tradicionales y basó en eso su producción. Aumentó el tiempo necesario de trabajo y, por ello, el precio para unos objetos que ya existían en forma de mercancía. Ya había formas más baratas de producirlos y estableció la diferencia en el relato del objeto como parte fundamental del mismo. Así surge el factor «diseño» en la sociedad industrial, como añadido. Cuando no es funcional, no añade valor económico al objeto producido, sino valor social. No puede establecerse en el mercado si no es elevándose como fetiche en sustitución de un deseo innato que hoy, como entonces, se reintegra en la cultura. En su caso el relato giraba en torno a la artesanía como estandarte de la lucha contra la industrialización y salvación del proletariado. No es únicamente, como diría Adorno, que «lo que se comporta como si destruyera los fetiches destruye únicamente las condiciones para percibirlos como fetiches» (Adorno, 1970, p. 88), sino que es en su total rechazo al proceso histórico donde estos se legitiman y reintegran en la cultura.

La construcción idealista del objeto a lo largo del siglo XIX fue lo que criticó más tarde el arquitecto Adolf Loos (1913). Aquello que es irrelevante para el objeto en sentido funcional, el ornamento, se manifiesta no solo en su aspecto material, sino también en la construcción de su relato. Este relato es inherente e inseparable del objeto y forma parte de su valor social y, por lo tanto, económico. Es decir, su valor cultural. Toda manifestación cultural entendida a través los objetos de una época es el ornamento de la época, incluso la falta de este. A partir del objeto y sus características se reconstruye el relato. En su concepción idealista, el relato de una época determina su construcción y la identificación del objeto y el sujeto con la corriente a la que se adhieren.

No pudiendo diferenciar entre artista, diseñador y artesano, Loos estableció una crítica a la individualidad: «los rizos de artista, el cuello de terciopelo y los ademanes afectados no tienen nada que ver con el arte. De estas artimañas solo se sirven los artistas que no lo son» (Loos, 2018, p. 106). Describe un estado estético que se manifiesta en el sujeto como ornamento en función del contexto cultural. Una noción ya presente en Kierkegaard e identificada por Adorno respecto a los estados del hombre (Kierkegaard, 2011 p. 47). El artista y, por falta de

diferenciación en la construcción de su relato, el diseñador, se identifican con el estadio estético a través de su personalidad idealista. Actitud que el último utiliza para identificarse en el contexto cultural de la época en la que vive, en relación con los objetos que crea (artista, diseñador o artesano), en función de cómo los crea (técnica), en el por qué los crea (necesidad) y en base a qué los crea (influencia histórica) (Adorno, 1979, p. 22-23)<sup>2</sup>. Esa identidad que forman a través del contexto social al que se adhieren, en palabras de Adorno, se convierte en ideología (Adorno, 1970, p. 144).

En la aparente contradicción entre cómo entendieron la producción William Morris y Adolf Loos, se identifica la diferencia en la forma de entender el proceso histórico. Para Morris, la lucha contra la pérdida de calidad de los productos dio lugar a una utopía idealista basada en la recuperación de las formas históricas. Estableciendo estas formas y sus características no solo lo que Loos llama ornamento en un sentido material, sino también el relato asociado al objeto. Morris establece el valor económico del objeto en base a la moral marxista, no en base a la realidad social. No es consciente de que «[...] el capital, en vez de ser una cosa, es una relación social entre personas, relación social que se establece a través de cosas» (Marx, 1967, p. 816). Por lo tanto, el valor social y el económico serán indisolubles. El ornamento medieval, como relato histórico, excluyó lo social de la relación entre los objetos y las personas. Estas no se podían relacionar individualmente con el objeto a no ser que el objeto las excluyera y actuase como fetiche social. La aproximación histórica en términos adornianos ha de entenderse como reflexión, no como copia. Esta idea que expone Adorno en su teoría estética se podría resumir con la frase: no hay innovación estética sin reflexión histórica; haciendo énfasis en la reflexión como forma de emancipación de los relatos históricos establecidos (Adorno, 1983, p. 36).

Para Loos, la recuperación de estas formas medievales suponía un síntoma más de la decadencia cultural, e intentó separarlas utilizando el relato de la modernidad «si no hubiera ningún tipo de ornamento, situación que a lo mejor no se dará hasta dentro de miles de años, el hombre, en vez de tener que trabajar ocho horas, podría trabajar sólo cuatro, ya que la mitad del trabajo se va, aún hoy en día, en realizar ornamentos» (Loos, 1913).

No fue un choque entre distintas posturas económicas. La diferencia estaba en la forma de entender cómo recuperar las formas medievales. Un proceso que legitimaba y repetía el proceso histórico, en vez de innovarlo.

Existe otra contradicción entre el marxismo de Morris, de corte materialista, y su adscripción al idealismo a la hora de producir sus objetos. Es esta condición, expuesta en las tesis sobre la historia de Walter Benjamin como crítica al materialismo histórico, la que hace fracasar su propuesta. Siendo también la postura que se opone a Loos. En la primera de las tesis Walter Benjamin identifica al «enano teológico» que se esconde dentro del «invicto autómatas materialista» (Benjamin, 2005). Es la pequeña idea romántica que se esconde dentro de Morris y su producción lo que conduce al utopismo que su política rechaza y al mismo tiempo incentiva. El mismo «enano» que Loos creyó identificar y combatir como ornamento. A través de estos discursos mesiánicos, como los llamó Benjamin, se da la sustitución del vacío que dejó la secularización durante el siglo XIX, desde Hegel hasta Nietzsche, y que finalmente se convirtió en la base de la cultura que se desarrolla a lo largo del siglo XX. Arte y técnica ocuparán una nueva cara de la dicotomía idealista y materialista. Un relato que sustituyó a otro (Žižek, 2000, pp. 38-40).

La defensa al artesano de Loos no estaba relacionada con la recuperación del proceso histórico o la conservación del mismo:

«A un artesano no hay que presionarlo jamás en los precios, todo lo que conseguirá es que le dé un material de peor calidad o que le haga una chapuza. Mejor dele siempre algo más de lo que pide, un poquito más: usted recibirá un trato mil veces mejor, y él trabajará mucho más contento porque se siente reconocido [...]» (Loos, 2018, p. 83).

Esta cuestión entró en contradicción con otro de los teóricos de principios del siglo XX, Lewis Mumford. La concepción de la forma de Loos y su rechazo al ornamento como relato asociado a la misma, le llevó a renegar total e inevitablemente de la manifestación idealista del proceso histórico a través de la conservación de la tradición. En su texto más famoso dice que: «El estado austríaco se tomó tan en serio su trabajo que se preocupó de que las polainas de paño no desapareciesen del territorio de la monarquía austrohúngara.

2 Adorno ya identificó lo estético en Kierkegaard como una actitud que se legitima a través del concepto de existencia.

Obligó a todo hombre culto mayor de veinte años a llevar durante tres años polainas en lugar de calzado eficiente» (Loos, 1913).

Creía que, a través de la recuperación y conservación de las formas del pasado, ornamentales a la cultura de su tiempo y al objeto descontextualizado que producen, se creaba un verdadero prejuicio para la sociedad. Porque la relación entre el objeto y la persona no se produciría al estar el primero abstraído del presente. Las principales diferencias se reducen a la forma de entender de nuevo la recuperación de los objetos y la influencia de esa recuperación en el contexto social. Algo expuesto también por Harold Bloom e identificado a través del proceso histórico como influencia:

«[...] la ansiedad de la influencia no tiene que ver tanto con el precursor, sino que es una ansiedad que tiene lugar en y por medio de la historia [...] la ansiedad de la influencia es el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa [...]» (Bloom, 1973, p. 25)

Esta interpretación histórica es creativa en cuanto que separa la forma que influye en el presente, de la que se manifiesta en él. Para Mumford, idealista utópico, la influencia histórica debía conservarse para aplicarse en la práctica moderna. Al contrario que Loos, entendía que el proceso debía hacerse de forma local. Incentivando y recuperando la artesanía tradicional. Solo así la experiencia estética reforzaría la idea de comunidad, suponiendo que es en esta donde se refuerza la personalidad creativa individual.

#### 4. MUMFORD Y KRACAUER: INDIVIDUALIDAD Y PERTENENCIA AL GRUPO DE LAS IDEAS

Lewis Mumford creyó posible la reforma social a partir de la planificación urbana. Sus referencias a la hora de construir una sociedad igualitaria pasaban, como en el caso de William Morris, por la recuperación histórica. Para Mumford la recuperación de la forma histórica es contraria a la forma orgánica, porque la forma orgánica vive en el presente adecuándose a la situación. Esto fue criticado de su modelo de ciudad, que fue entendido como utópico desde el propio marxismo (Mumford, 2014, pp. 9, 11, 18). Su intención de unir lo rural con lo urbano, lo artesanal con lo funcional y el presente con el pasado, ignoraba lo social; en términos marxistas, la lucha entre clases. Igual que Morris, ignoró que el sujeto al igual que el objeto, condiciona y está condicionado por el conjunto social, compuesto por un grupo heterogéneo de personas. Solo conociendo la relación social con los objetos, podemos innovar de forma individual en su creación.

Destaca también en la concepción social de Mumford la cuestión teológica totalitaria, rasgo que comparte con otros teóricos analizados (Mumford, 2014, pp. 21-22). Esta concepción nos remite a las tesis de Walter Benjamin, de nuevo como crítica al materialismo histórico. La intención de Mumford de fundar un programa de humanidades en la Universidad de Stanford, suponía por un lado la repetición del relato histórico como doctrina, y por otro la acción mesiánica necesaria para el cumplimiento de las tesis materialistas al ser un relato condicionado por su propia perspectiva. Es en esa perspectiva donde el carácter mesiánico materialista se manifiesta como el sacrificio dialéctico idealista.

Con Mumford comenzamos a apreciar más acusadamente el problema del idealismo y el materialismo relacionado con la creación de objetos. Entendiendo la problemática como un rasgo social que se manifiesta de forma individual. Vemos esta dualidad como el origen del problema de diferenciación del arte y el diseño. En *Arte y Técnica* dijo sobre el arte que:

«[...] el hombre construye un caparazón que sobrevive a la criatura que lo habitó en un principio, y que anima a otros hombres a responder de manera similar y a realizar actos de creatividad semejantes, de modo que, con el paso del tiempo, todas las partes del mundo llevan alguna huella de la personalidad humana» (Mumford, 2014, p. 180).

Así se entiende que los restos de la humanidad tienen una correspondencia teleológica que condiciona la historia, no a través de sus formas, sino de sus ideas. Estos restos son por tanto el resultado de la personalidad de los individuos, y se refleja en los objetos; son el espíritu de la obra. Sin embargo, este espíritu no se puede apreciar sino mediante su forma, que es lo que perdura. Independiente del objeto, el espíritu no es sino el relato en el diseño, el ornamento o el fetiche, del que solo se desprende mediante su identificación (Adorno, 1983, p. 120; Adorno, 1977a, p. 11; Adorno, 1970, p. 11). Como arte, el espíritu constituye el propio objeto en su condición simbólica (Adorno, 1983, p. 242). La forma del objeto varía en función del resto histórico y el contexto social, nunca personal. Las re-

laciones entre los objetos y las personas únicamente las podemos conocer a través de la sociedad en la que estas vivían. Los usos y relaciones individuales no son sino la fetichización del mismo objeto y la mitificación social del sujeto que alimenta el relato. Entender estos usos individuales como valiosas excepciones que provocan un cambio sustancial forma parte también de esa barbarie a la que los teóricos del siglo XX hacían referencia. Toda manifestación cultural vista de forma individual y no social y colectiva, presupone el sacrificio del individuo por la idea (acto mesiánico benjaminiano). Al mismo tiempo, supone la barbarie de la sociedad que, no solo lo ha aceptado, sino a través de la cual la idea individual ha perdurado (Benjamin, 2005, pp. 15, 23). En último término para estos teóricos la barbarie dio lugar al fascismo como consecuencia del capitalismo (Müller-Doohm, 2005, p. 200).

La condición de individualidad no solo afecta a la creación del objeto, sino también a la concepción del mismo por el grupo. Siegfried Kracauer entendió dos posibilidades en el desarrollo de la idea. Por un lado, está la idea autoritaria que modela y somete al conjunto. Por otro la individualista, que acaba diluyéndose en el grupo cuando estos dejan de darle importancia (Kracauer, 2008b, pp. 22-53). En ambas, el generador de la idea se desaparece en el grupo.

A lo largo de este texto hemos podido observar el individualismo de las ideas de estos teóricos. El idealismo, como concepción epistemológica de la historia, siempre conlleva la concepción individual de un sujeto. Es en esa concepción, donde se encuentra el rasgo mesiánico de su sacrificio, cuando el grupo adopta esa idea para modificarla de nuevo. Sin embargo, el individuo parte de la idea que modela el grupo para emanciparse de ella. En los casos de los que hemos hablado, todos ellos parten de la ruptura con el conjunto ideológico y económico de su contexto social. Ruptura con el marxismo, con el cristianismo y con el capitalismo. Tradición contra modernidad. Idealismo frente a materialismo. Esta relación se convierte de nuevo en una paradoja donde los objetos se convierten en la prueba y la condición para ello. A través de los objetos un grupo resiste frente otro, convirtiéndose en la prueba y validez de su repetición. La condición materialista supone necesariamente un enfrentamiento que supera la propia dialéctica del conflicto, para alzarse y confirmarse con el estigma de lo auténtico, lo que será historia (Kracauer, 2008b, p. 38).

En Mumford la realidad histórica es vital en la concepción del símbolo como su manifestación. Plantea el problema de la lectura de los símbolos del pasado, y la utópica interpretación de estos, para el control del futuro. Es decir, el símbolo, como idea, se manifiesta a través de un objeto, artístico o no. Interpretándolos podemos entender el pasado y prever el futuro:

«[...] la función simbólica comienza mediante la expresión de estados interiores, como exteriorización y proyección de actitudes y de deseos [...] Con la ayuda del símbolo el hombre no solo unió el tiempo pasado con el presente, sino que también unió el tiempo presente con las posibilidades ideales que aún estaban por surgir en el futuro [...]» (Mumford, 2014, p. 14).

El símbolo es para Mumford lo mediado, a través del cual el hombre accede al conocimiento sensible (Mumford, 2014, p. 53). Esta concepción idealista del arte ya la identifica Adorno en Kant.<sup>3</sup> Los objetos, como manifestación de los símbolos, se entienden como arte a través de la impresión mediada de quien lo contempla (Adorno, 1983, p. 22). No es únicamente que el sujeto se perciba a sí mismo en el objeto a través de la impresión simbólica que lo mitifica y fetichiza, convirtiendo la impresión en ideología social, sino que es en la propia forma del objeto y a través de ella donde la impresión se manifiesta. Siendo por lo tanto imprescindible en su condición material como símbolo (Adorno, 1983, pp. 95, 195).

Para Mumford, como para cualquier idealista, el nivel simbólico del arte evoca sentimiento personal. Establece la diferencia entre el arte y la técnica en la capacidad del símbolo como apreciación de esa conciencia humana individual. La técnica es la ausencia de esa personalidad en el objeto. Sin embargo, toda manifestación, ya sea arte o técnica, según sus términos, es determinada simbólicamente por el contexto social. En caso contrario resultaría extraño presuponer un mismo sentimiento o el mero sentimiento a la obra u objeto, y la ausencia de este le arrebataría la propia condición de arte (Mumford, 2014, p. 54). La condición kantiana de lo bello como juicio universal es imposible por el mero contexto social del objeto (Kant, 2013, p. 146). Arte y técnica quedan por tanto de nuevo indiferenciados.

3 Un texto interesante que vincula a estos autores clásicos también con el diseño es el de Infante del Rosal (2018).

## 5. RUPTURA ARMÓNICA: LA ESCUELA DE ULM Y ADORNO

Mumford entendía el arte como «signo manifiesto de un estado interior de gracia y armonía, de percepción exquisita y sentimiento avivado, concentrado e intensificado por la forma misma en que el artista lo plasma» (Mumford, 2014, p. 56). Ya hemos observado al comienzo esta concepción idealista propia de la corriente escolástica de la que surge. Tiene un papel central en la concepción artística a partir de Kant, donde el propio gusto se encuentra en armonía con el objeto (Marzoa, 1987, pp. 89-90).

La condición armónica también se manifestó en la vertiente gráfica del diseño que hasta mediados del siglo XX entendíamos como «técnica». Los manuales tipográficos de la primera mitad del siglo XX, como los estudios de Jan Tschichold o el manual tipográfico de Rosarivo, son ejemplo de ello al hacer visible en la técnica tipográfica la condición armónica idealista (Rosarivo, 1948). Sustraído ese espíritu idealista del objeto, la condición artística se manifestó en la personalidad individual alienada por el fetiche social que convertía al objeto técnico en su ideal. El rechazo a la industrialización dio como resultado la simplificación y fetichización de la forma técnica (artesanía y diseño), que Loos defendió en contra del ornamento. Bajo esta premisa fundó Walter Gropius la Bauhaus, como se puede ver en su utópico primer manifiesto (Gropius, 1919). En su concepción ya idealista de la artesanía, el diseño y el arte como una misma práctica, idealizó la propia idealización. En este caso, no se trata de negar libertades y profesiones, sino de establecerlas para su desarrollo.

«La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora.

¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas!»<sup>4</sup>.

La gracia del cielo no hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad un artesano o un diseñador sean capaces realizar su trabajo. Esta inspiración no es más que concentración, y siempre es consciente (Adorno, 2010, p. 145). De la relación entre el sujeto y el objeto es de donde nace o no la cualidad artística como fin. Esa concentración es la que media como reacción contemplativa entre el conjunto social y el individuo (Adorno, 1977b, pp.531-533) que da respuesta mediante el objeto. Ya sea este artesanal, artístico o de diseño. El sujeto, artístico o no, que siempre fue el recipiente de la voluntad teológica, ahora lo es de la social (Valéry, 1999, p. 153). El gremio de diseñadores, artesanos y artistas se alza utópico en sí mismo porque al pretender eliminar las barreras entre ambos, las alza contra el conjunto social rompiendo con él. De esta forma se separa la relación entre el conjunto social que plantea la necesidad y el individuo que la supera. La finalidad, o funcionalidad, sin fin kantiana (Kant, 2013, p. 146) consiste en la abstracción del uso del objeto en la sociedad por el individuo, quedando solo la contemplación de este por el conjunto.

La ruptura del arte con el concepto idealista de gusto estético se manifestó en las vanguardias (Eco, 2018, p. 378). El acto modernista que comenzó Loos y el rechazo total al ornamento como crítica de la tradición, pronto dio lugar a la separación entre el objeto artístico, que rompió con esa estética, y el técnico. Este último continuó siendo armónico, pero basó su evolución en la simplificación total de las formas. Podemos poner como ejemplo el modelo tipográfico de la Bauhaus. El elemento técnico se simplifica al máximo, pero mantiene la función en base al fin. Ambas concepciones, vanguardistas, pronto se convertirán en conformismo como dijo Tomás Maldonado (Maldonado, 1977, p. 41).

Adorno entendió la concepción vanguardista del arte como una prohibición y rebelión por parte del arte y la cultura respectivamente contra sí mismos. Es decir, el arte se esforzó, tanto en su forma como en contenido, por alejarse de la cultura y de la industria cultural que lo ataban a la tradición. Sin embargo, como comentamos en el caso de William Morris, lo que se revela contra el fetiche acaba de alguna forma fechitizado. Enfrentando «el arte comercial contra el arte autónomo, los vulgares campeones de la industria cultural tienen la orgullosa confianza de que marchan en la vanguardia de nuestro tiempo» (Adorno, 1977a, p. 115).

4 «Primer Manifiesto de la Bauhaus» acceso el 7 de mayo del 2022, <http://onlybook.es/blog/1350-2/>.



A partir de ahora entenderemos la técnica y el objeto técnico como diseño y objeto de diseño, en aparente contraposición con el artístico. El cambio entre un concepto y otro supone la fetichización y comercialización de la cultura por la sociedad industrial. De esta manera, los objetos culturales e industriales se mezclan en su interacción social con las personas. Morris y su producción aún eran independientes de la cultura totalmente industrializada. Solo entenderemos la contraposición a través del «movimiento de arte concreto» al que Maldonado estaba asociado.

«Como se ha dicho muchas veces, la denominación de “arte concreto” es la única que puede evitar los malentendidos suscitados hasta hoy por otras denominaciones más corrientes [arte abstracto, arte no objetivo, arte no figurativo]. Es preciso entender de una vez para todas -aunque la opinión más difundida sostenga lo contrario- que este arte no es abstracto, sino concreto. Decimos que no es abstracto porque no intenta reproducir ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento especialmente abstracto; y en cambio decimos que es concreto porque se propone la invención de una realidad estética objetiva, por medio de elementos igualmente objetivos. Con el fin de hacer todavía más explícita la definición, permítaseme recordar aquí las conocidas palabras de van Doesburg en su incomparable manifiesto de 1930: “Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura, son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; en cambio, un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos»<sup>5</sup> (Maldonado, 1977, p. 44).

Se entiende por arte concreto en sentido material cualquier objeto, incluidos los de diseño, que plantea una realidad estética objetiva, incluso si es a través de condiciones abstractas. Sin embargo, esta concreción estética no deja de ser algo individual entendido socialmente como ornamento, a no ser que tenga también una función social en sentido kantiano. Esta función, siendo idealista, no determina el objeto si no es a través del fin, que a su vez solo es reconocible por su forma en términos materialistas (Marzoa, 1987, pp. 52-53)<sup>6</sup>. Es decir, ornamento es la necesidad social mitificada que permea desde el sistema económico (Kracauer, 2008a, p. 62). Esto significa el intento de recuperación de la artesanía medieval de Morris. Necesidad que se convierte en algo imprescindible para la relación social entre el sujeto y objeto en términos materialistas. Condicionada al mismo tiempo por el ideal histórico que replica y perpetúa como relato, incluso en su destrucción. Diseño podría entenderse como la mitificación del ornamento social necesario para toda producción moderna. En palabras de Kracauer, «el ornamento es un fin en sí mismo» (Kracauer, 2008a, p. 53) como ideal social necesario para la concreción de nuevas estéticas. Es en su concreción material donde la función social que suple (finalidad) lo diferencia del arte como relación necesaria (fin) entre él como objeto y la sociedad como sujeto, de la que siempre es ornamental.

La concreción del movimiento elimina el carácter simbólico y espiritual del arte, pero no por ello deja de ser idealista. Apreciamos esa ruptura en las vanguardias artísticas desde principios de siglo XX, como ruptura de la composición geométrica en su carácter formal (Adorno, 1983, p. 109). Condición que no se da en el objeto de diseño hasta finales de ese siglo. En este último no prima el carácter simbólico, sino la necesidad derivada del conjunto social junto con la estética imperante.

En el contexto de la escuela de Ulm encontramos el punto álgido de la dicotomía entre la condición artística y el diseño. Maldonado, director de la escuela entre 1956 y 1966, entendió la falta de reflexividad en el mundo del diseño, igual que en el del arte, como uno de los grandes males de la profesión (Maldonado, 1977, pp. 42, 103 y 215). Esta coincidencia entre el arte y el diseño, igual que las similitudes a las que el idealismo los ató, llevaron a no diferenciar entre uno y otro. Gui Bonsiepe, otro de los alumnos de la escuela, también expresa en sus textos un deje idealista que se manifiesta en su vertiente utópica. Esta concepción entra en conflicto con el planteamiento de Maldonado. Las múltiples críticas a la reducción del diseño a una disciplina técnica y económica, falta de contenido en contraposición a la forma, son las raíces que plantea el problema de compresión idealista (Bonsiepe, 2006, pp. 27-34).

5 El manifiesto *Base de la peinture concrète*, fue publicado en la revista *Art Concret*, en 1930 y fue firmado por Theo van Doesburg, Otto Gustav Carlsson, Jean Hélión, Léon Tutundjian y Marcel Wantz. <http://www.geometrica.com/2021/03/01/manifiesto-de-lart-concret/>

6 La teoría del diseño suele confundir el fin con la finalidad, que identificamos aquí como la función del objeto. Entendemos por finalidad lo que condiciona al objeto y su forma en su vertiente idealista. Un ejemplo de esta confusión puede verse en Rambla, 2007, pp. 79 y 103.

Es la condición técnica del objeto la que supone su mismo contenido, y se manifiesta a través de la forma. La finalidad kantiana es la función que se confunde con el fin. Una finalidad que media con el fin a través de la técnica (Adorno, 1983, p. 284). La técnica es inherente tanto al arte como al diseño en su concepción idealista, pues solo así el fin se manifiesta materialmente. La diferencia entre el arte y el diseño no radica en la negación de la técnica, que bebe de una tradición materialista de la que es indisoluble incluso a expensas del sujeto. La tradición no es la relación entre el objeto y el sujeto; sino la relación entre el sujeto y la forma de entender el objeto por el contexto social que lo condiciona. Es esta relación la que se mercantiliza y en la que surge la necesidad indisoluble del contexto económico y cultural.

La condición artística idealista no supone una necesidad funcional del objeto, aunque esté condicionado por la misma tradición y relación social. Esa necesidad del diseño es un fin en sí mismo. En esa relación social del arte la influencia histórica se manifiesta como intención crítica, incluso cuando la obra está relegada al puro historicismo. Esa relación, aun mediada por el conjunto social, es entre el objeto y la persona que lo contempla y no tiene por qué coincidir con la intención de su autor. Utilizando el ejemplo tipográfico de Rosarivo antes expuesto, la necesidad armónica de la tipografía es la que la excluye de ser arte en sentido idealista, porque remite a un fin necesario que el arte puede pasar por alto (Rosarivo, 1948). La ruptura armónica manifiesta la necesidad de quebrar con la tradición que dicta el propio mercado y del que es indisoluble.

## 6. CONCLUSIONES

A lo largo de este texto hemos intentado dar una interpretación teórica a algunas de las preguntas que más se repiten en el contexto práctico del diseño. La intención no ha sido valorar una práctica sobre la otra, sino diferenciarlas para poder pensarlas. A través de algunas de las teorías de los diseñadores y teóricos más relevantes de los siglos XIX y XX, y las contradicciones que muestran, el texto se ha centrado en destacar la necesidad idealista del materialismo al que la disciplina ha recurrido para establecer su propia definición profesional.

La pregunta ¿arte o diseño? solo puede ser contestada en términos idealistas como hemos argumentado a lo largo del texto. El diseño es generalmente descrito y diferenciado del arte por su función, que suple la finalidad artística. En esta sentencia se aprecia la teoría del juicio kantiana de la definición de lo bello y el arte como finalidad sin fin (Kant, 2013, p. 146). Los diseñadores entienden sin embargo que esa finalidad, entendida como función, es lo que define el objeto cuando es el fin. La función o la finalidad siempre es contingente e independiente del objeto. Es el conjunto social el que plantea la necesidad en base al sistema económico y cultural del cual el objeto es indisoluble. El diseñador materializa esa necesidad y el artista la critica dentro de un mercado que forma parte de la cultura. El fin a través del cual el objeto se manifiesta, cambia con respecto al individuo que lo produce modificando así su función. Desde el punto de vista materialista, arte y diseño no son sino el ornamento en torno al conjunto social, cultural y económico.

La disputa en cuanto a la forma y el contenido queda solucionada a raíz de los textos de Adorno. Desde el punto de vista idealista el contenido condiciona la forma, pero, sin embargo, este no se puede percibir si no es a través de su condición material. La condición material queda así determinada por la sociedad, la cultura y la economía, indisolubles unas de las otras (Adorno, 1979, p. 26).

El valor del diseño, incluso en sentido social, está estrictamente vinculado al sistema económico, pues surge de él como disciplina. En este sentido, el valor económico, dentro de la crítica marxista del capital, se vincula con el tiempo de trabajo necesario para producir el objeto. Pero no son las condiciones excepcionales en las que un objeto se produce las que determinan su valor económico, lo hace el mercado. El relato social y económico al que se vincula el objeto, no le añade valor real y se identifica como fetiche, ornamento o mito. Por lo tanto, el diseño tiene el valor social que determina el conjunto, siendo gran parte de este valor un fetiche que se reintegra y legitima en la cultura, como necesidad. Este valor es abstracto porque la idealización, supone algún grado de abstracción (Adorno, 2007, p. 26) en la que se identifica el relato creativo asociado al diseño.

La condición técnica, como ya hemos comentado, es indispensable para la disciplina. Esta se forma partiendo del contenido del producto, junto al fin para el que surge, supliendo una necesidad. Sin embargo, una disciplina únicamente técnica sin contenido teórico, está condenada al vacío conceptual (Maldonado, 1977, p. 42). La

ausencia de teoría la suple la cuestión económica, haciendo del diseño para el conjunto social un mercado más (Adorno, 1983, pp. 295-299). La cuestión sobre si la teoría depende o no de la práctica defendida por Gui Bonsiepe (2012, p. 235), tiene una respuesta afirmativa desde el punto de vista materialista. Sin embargo, la práctica sin teoría está condenada a la repetición sin límite. La condición de Bonsiepe obvia por tanto su propio devenir idealista, teleológico, en el que los objetos prácticos tienen sus propios antecedentes y solo pueden surgir nuevos a raíz del pensamiento teórico. Igual que forma y contenido, teoría y práctica son inseparables. Siguiendo a Maldonado «sin teoría no existe práctica que sea válida, sobre todo válida revolucionariamente» (Maldonado, 1977, p. 215). Solo la capacidad productiva del diseño, independizada por la teoría, puede acercarse al difuso concepto de libertad creativa que lastra a los profesionales que se dedican a ello.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. (1970). *Dialéctica Negativa – La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (1977a). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (1977b). *Crítica de la cultura y la sociedad II. Intervenciones Entradas*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (1979). *Kierkegaard, construcción de lo estético*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría Estética*. Orbis: Barcelona.
- Adorno, Theodor W. (2007). *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2010). *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echevarría: México.
- Bloom, Harold (1973). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bonsiepe, Gui (2006). Design and Democracy, *Design Issues* 22(2), 27-34, <https://doi.org/10.1162/desi.2006.22.2.27>
- Bonsiepe, Gui (2012). *Diseño y Crisis*. Valencia: Camp Grafick.
- Eco, Umberto (2012). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: DeBolsillo.
- Eco, Umberto (2018). *La historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Fragua Valdivieso, Jorge (2021). Desarrollo e influencia del Zen en Occidente. Análisis de la presencia Zen en la obra de Kandinsky y Malévich. *Mirai. Estudios Japoneses*, 5:105-112, <https://doi.org/10.5209/mira.72864>
- Gropius, Walter (1919), *Manifiesto Bauhaus*. Weimar.
- Infante del Rosal, Fernando (2018). *La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética*. Valencia: Universitat de València.
- Julier, Guy (2022). Design culture as critical practice. En C. Mareis, M. Greiner-Petter, & M. Renner (Eds.), *Critical by Design? Genealogies, Practices, Positions* (pp. 212-229), <https://doi.org/10.1515/9783839461044-013>
- Kant, Immanuel (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Austral.
- Kierkegaard, Sören (2011). *Tembor y Temor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kracauer, Siegfried (2008a). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, Siegfried (2008b). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa II*. Barcelona: Gedisa.
- Loos, Adolf (1913). Ornament et Crime. *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 5, 247-256.
- Loos, Claire Beck (2018). *Adolf Loos Privado*. Barcelona: Mudito&Co.
- Manzini, Ezio (2015). *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge: The MIT Press.
- Maldonado, Tomás (1977). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Margolin, Victor (2005). A World History of Design and the History of the World. *Journal of Design History*, 18, (3), 235-243, <https://www.jstor.org/stable/3527284>
- Marx, Carl (1967). *El Capital, Tomo I*. Madrid: Edaf.
- Marzoa, Felipe Martínez (1987). *Desconocida raíz común*. Barcelona: La balsa de medusa.
- Meggs, Philip B. (1991). *Historia Del Diseño Gráfico*. México: Trillas.
- Morris, William (2016). *La era de lo sucedáneo y otros textos contra la civilización moderna*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Mumford, Lewis (2014). *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Müller-Doohm, Stefan (2005). *Adorno a Biography*. United Kingdom: Polity Press.
- Rambla, Wenceslao (2007). *Estética y diseño*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rosario, Raúl Mario (1948). *Tratado sobre la Divina Proporción Tipográfica ternaria*. Buenos Aires: Edición del autor.
- San Agustín, *El libre albedrío*, II, Victorino Capánaga (ed.) (1982). *Obras completas*, tomo III. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Satué Enric (1998). *El Diseño Gráfico: Desde Los Orígenes Hasta Nuestros Días*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sparke, Penny (1999). *El diseño en el siglo XX: los pioneros del siglo*. Barcelona: Blume.
- Temple Bell, Eric (1985). *Historia de las matemáticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, Paúl (1999). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Žižek, Slavoj (2000). *El frágil Absoluto o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia: Pre-Textos.