

ÁREA ABIERTA Nº 25. MARZO 2010
Referencia: AA25. 1003.125

“LA HISTORIA COMO MARCO. CRÍTICA DE LAS HISTORIAS DEL DISEÑO”

Autor: JAVIER GONZÁLEZ SOLAS. Universidad Complutense de Madrid.

La historia como marco. Crítica de las historias del diseño

The history as a frame.
Critic of the histories of the design

RESUMEN

El presente texto pretende llamar la atención acerca de la necesidad de encontrar marcos generales y teóricos para los estudios y las prácticas del diseño. La historia del diseño es considerada como uno de esos marcos, y es desde la disciplina histórica desde donde actualmente se está desarrollando un pensamiento básico para el diseño, a falta de mayor empeño y visibilidad de los posibles intentos desde las ciencias sociales y humanas, como la antropología, la sociología, la economía, la semiótica o la comunicación, entre otras posibles. Una pequeña investigación acerca de los principales textos en uso en los centros de enseñanza permite encontrar tipologías y tendencias en las posibles orientaciones de la disciplina y las prácticas del diseño.

Palabras clave: diseño, historia, enseñanza, funcionalismo, postmoderno

ABSTRACT

The present text tries to draw attention on the need to find general and theoretical frameworks for the studies and the practices of design. The history of the design is considered one of those frames, and is from the historical discipline from where at the moment a basic thought for the design is being developed, in the absence of greater persistence and visibility of possible attempts from social and human sciences, like anthropology, sociology, economy, semiotics or communication, among other possible ones. A small investigation about main texts in use in the training centers allows to find typologies and trends in the possible directions of the discipline and the practices of design.

Keywords: design, design history, education, functionalism, postmodern

No es ya difícil encontrar en el ámbito académico español investigaciones puntuales, parciales, intensivas y dispersas en alguno de los sectores o manifestaciones del diseño. Pero no es tan habitual dedicar atención a los marcos generales en los que esas investigaciones deberán tomar sentido, o tal vez, por acumulación de elementos discretos, llegar a dar frutos más allá de una "intelectualidad orgánica". Estos marcos generales, o bien se dan por asentados o, en un momento de predominio del saber instrumental, parecen resultar ociosos. El presente texto remite a uno de esos marcos fundamentales, del que depende en gran manera la orientación y la valoración de las prácticas, pero que requiere una revisión crítica y un debate que sólo en algunos foros llega a plantearse. Se trata del campo de la historia del diseño, en el que pueden encontrarse los principales paradigmas de las prácticas y de su interpretación.

Como muestra del relieve alcanzado por el diseño como tema específico para la disciplina histórica puede servir el hecho de que en Brighton, en 1977, durante la Tercera Conferencia Anual de Historia del Diseño del Siglo XX, cuyo significativo tema era "Historia del diseño: ¿capricho o función?", se creó la Design History Society. Es también significativo uno de los motivos principales por el que esta sociedad se separaba del régimen general de estudios históricos y de historia del arte en particular: *"In the early to mid-1970s, those setting out to legitimize the history of design as a significant field of academic study considered it important to differentiate clearly their new discipline area from what were still then prevalent traditional art historical emphases on artist, style, period, iconography and connoisseurship"*. (Jonathan Woodham, Director del Design History Research Centre de la Universidad de Brighton)¹.

En la misma dirección comenzó el trabajo del International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS), cuya conferencia en Barcelona en 1999, pareció animar a la creación en esa ciudad, en 2006, de la Fundación Historia del Diseño. En junio de 2008 también se ha fundado en Weimar la Gesellschaft für Designgeschichte.

Por otro lado, el hecho de la aparición de títulos como "Diseñar la historia del diseño" ², o "Historia del diseño y estudios de diseño" ³, o "Diseñadores, diseño y literatura del diseño" ⁴, entre otros, indican, en su expresión bipolar, una primera crítica a las prácticas historicadoras, crítica que se ha ido incrementando y que es de esperar que dé sus frutos. El título de estas líneas, "Crítica de las historias del diseño" puede resultar algo excesivo si se interpreta literalmente como una pretensión de realizar una crítica decisiva de sus historias, de alcanzar un metamarco que a todas luces no puede ser abordable desde este simple artículo y para lo que se requeriría una especialización histórica que el autor no posee, y un bagaje conceptual y material superior al aquí utilizado. De manera más modesta se pretende poner de relieve algunas de las maneras en que un marco general, como el histórico, ejerce, o puede ejercer, su acción sobre las prácticas del diseño. En una primera parte la atención se centra de modo particular en textos de historia convencional disponibles en España, sobre los que se intenta una sencilla tipología, seguida de una muy incipiente aproximación empírica al uso de esos textos en el contexto español.

¹ WOODHAM, J. (2008): "Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism". www.ecuad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf (2008).

² WOODHAM, o.c.

³ MARGOLIN, V. : "Design History or Design Studies: Subject Matter or Methods", *Design Studies*, April 1992.

⁴ FORTY, A. (1986): "Design, Designers and Literature of Design", *Objects of Desire. Design and society since 1750*, Thames & Hudson, London 2005, p. 239.

A pesar de la presencia en primer plano de los textos de historia del diseño, no son ellos, ni los historiadores, la causa ni el motivo de estas líneas: es más bien la constatación de unas prácticas observables en el denominable “mundo del diseño”⁵, que, o bien parecen derivar de concepciones del diseño dependientes de una narración muy concreta —con indicios de ser interesada—, o bien aparecen dispersas y carentes de marcos analíticos y críticos, y para las cuales se ha juzgado especialmente pertinente hoy el de una historia revisada. Este es el objeto de una segunda parte en la que se deriva —esperando se acepte la licencia—, desde la historia convencional a los relatos implícitos en algunas prácticas.

Por fin se proponen como conclusiones algunos temas considerados de especial relieve al momento de afrontar una, sino nueva, sí al menos distinta narración de la estimada como dominante en los textos primeros y en sus usos y manifestaciones.

1. JUSTIFICACIÓN

Ante todo conviene resaltar el interés del tema, pues la importancia de la historia en la actualidad puede resultar capital.

El tratamiento y las prácticas del diseño parecen adolecer de una ausencia de mirada temporal y haber alcanzado ya un eterno presente que se autojustifica. Esta situación indica un predominio de lo sincrónico frente a lo diacrónico, es decir, una relegación de la historia y de su capacidad directriz. Lo que hay se convierte en el dogma de lo que debe haber, con lo que la historia desaparece o se convierte en transparencia. Los acontecimientos, una vez reificados (hipostasiados, pero no interpretados), pasan a ser incorporados de manera acrítica, constituyendo un *habitus* interpretativo práctico ⁶.

La evaluación de las obras y actos del diseño se hace hoy de forma dominante bien con referencia al mercado bien a los gustos particulares (eso cuando uno y otro no llegan a ser lo mismo), y no desde un destino (designio) o un proyecto autónomos de la disciplina que permitan dialogar con la sociedad desde el lugar propio del ciudadano ilustrado. Sin embargo los nuevos límites —comerciales, distributivos, ecológicos— se han hecho ya físicos más que ideológicos, tanto en sus repercusiones materiales como económicas y políticas, y han obligado a pensar el tiempo presente como necesariamente vinculado a un nuevo relato, al menos en vistas a un futuro demasiado inmediato como para obviarlo.

Todas las historias del diseño tienen su propio sentido en relación con el sentido que se da a la sociedad misma. Si, una vez decretada nominalmente la superación de la historia, parece que nuestra acción no cuelga de ninguna narración es porque existe algún interés en que esa misma narración no sea percibida como tal.

La definición del diseño (que siempre, de un modo u otro, se realiza ante cualquier valoración de sus prácticas) provendrá también de la historia de la que partamos. Esto elimina de entrada un esencialismo, vertido en forma de presentismo, típico de ciertas posturas llamadas postmodernas que pretenden la eliminación del tiempo y de la historia. Esta concepción ahistórica trae como consecuencia lógica una enseñanza de tipo instrumental, prácticamente dominante en el mundo del diseño. En sentido inverso, el

⁵ El concepto, original de Arthur Danto (“The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, pp. 571-584.), es tomado por George Dickie para elaborar su teoría institucional (*El círculo del arte. Una teoría del arte*.

Paidós Ibérica, Barcelona, 2005 (1987), y es adaptable al campo del diseño (p.e. en SOLAS, J. G.: “Las instituciones ante la estetización de la sociedad”, <http://issuu.com/javierg.solas/docs/disenio>, y en <http://www.aepd.es/mnad> (2009).

⁶ BOURDIEU, Pierre: “Le mort saisit le vif. Les relations entre l’histoire réifiée et l’histoire incorporée”, *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, N.º 32-33, abril-junio 1980, pp. 3-14. Citado en Bourdieu: *Cuestiones de Sociología*, Istmo, Madrid, 2000 (1984), p. 37.

propósito de la enseñanza no sería capacitar a un diseñador que tuviera que abordar problemas técnicos concretos, sino a un ciudadano que tuviera que participar —desde el diseño— en los problemas de su sociedad. En este sentido la historia parece tener hoy una interesante oportunidad pedagógica frente a una concepción individualista, emocional, fragmentada y desorientada⁷.

La crítica histórica puede también neutralizar la censura operada por medio de la ideología del progreso (a la que casi nadie se resiste), teatralizada hoy en la oposición moderno-postmoderno. Lo postmoderno es presentado frecuentemente como una superación automática⁸.

Cuando se da por sentada una posición hegemónica de interpretación de la sociedad, la del mercado, la historia es un inconveniente que hay que eliminar. Y una de las formas más productivas de eliminación es la reducción de la historia del diseño a una historia inocua, descriptiva y constatativa, que siempre juega a favor de los hechos, olvidando que los hechos también han sido establecidos por formaciones sociales particulares.

2. EL CORPUS

El análisis anunciado en vistas a una categorización se ha realizado sobre un conjunto de textos disponibles en lengua castellana (lo cual deja fuera algunos de los más importantes, entre ellos los citados hasta ahora, más otros tales como los de Dilnot, Jobling, Ferebee, Bogarth...), y disponibles en las bibliotecas de los centros de estudios de diseño seleccionados (algunos recientes, como el de Campi, no han llegado a entrar en los datos de uso recogidos). La calificación como textos de historia del diseño es suficientemente laxa como para que puedan entrar textos mayores y menores, de toda la historia del diseño o parciales, pero todos suficientemente representativos de perspectivas históricas capaces de influir en las concepciones y prácticas del diseño. Con todas las limitaciones y reservas que impone una muestra casi incidental, constituye una foto fija de la situación actual en cuanto a disponibilidad de textos en los centros de enseñanza, y permite ensayar una tipología que ayudará a valorar posteriormente el uso de los textos, uso que se puede entender como un primer condicionante de la apreciación del diseño y de sus prácticas en el entorno español.

Es cierto que las fechas de edición de estos textos no son de plena actualidad. Puede ocurrir que versiones más actualizadas no hayan llegado a las editoriales y bibliotecas españolas, o que circulen más en artículos de revistas especializadas y no hayan aún fraguado en textos docentes: hay que considerar que, por un lado, la sedimentación en textos “escolares” suele ser lenta y de larga duración por lo general. Por otro lado existen también voces de plena actualidad que resaltan el hecho de la distancia entre las prácticas del diseño actual y la atención teórica al mismo, lo que en cierto modo confirmaría la vigencia de los resultados arrojados por esta selección⁹.

⁷ Esta función pedagógica y orientadora de la historia ya fue apuntada por Dilnot hace casi veinticinco años. Ver DILNOT, Clive, “The State of Design History”, *Design Issues: History, Theory, Criticism*, vol I, nº. 1, Spring 1984, pp. 3-23, y Vol I, Nº. 2, Fall 1984. pp.3-20.

⁸ Incluso en autores cuyo sentido histórico parecería probado, como Victor Margolin, quien al seleccionar artículos aparecidos de la revista *Design Issues*, parece introducir un patente sesgo —aunque de poco peso argumental— contra las posiciones modernas (MARGOLIN, V.: *Design Discourse. History, Theory, Criticism*, The University Chicago Press, Chicago and London 1989).

⁹ “The paradox of design’s pervasive presence in the social world and its marginality within the community of historians” : MARGOLIN, Victor: “Design in History”, *Design Issues*, Volume 25, Number 2 Spring 2009, p.103.

Textos analizados

- BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985 (1960).
- BÜRDEK, Bernhard E. : *Diseño : historia, teoría y práctica del diseño industrial*,: Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- CALVERA, Anna y MALLOL, Miquel: [eds.] : *Historiar desde la periferia : historia e historias del diseño : actas de la 1ª Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2001.
- DORMER, Peter: *El diseño desde 1945*, Destino, Barcelona 1993.
- DORMER, Peter (introd.): *Diseñadores del siglo XX, las figuras clave del diseño y las artes aplicadas*, CEAC, Barcelona 1993.
- DE FUSCO, Renato de: *Historia del diseño*, Santa&Cole, Barcelona 2005.
- GIEDION, Siegfried: *La mecanización toma el mando*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- GARCÍA, Graciela A. (et al.): *Panorama histórico del diseño gráfico contemporáneo*, CP67, Buenos Aires 1987.
- HESKETT, John: *Breve historia del diseño industrial*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1985.
- HOLLIS, Richard: *El diseño gráfico. Una historia abreviada*, Barcelona, Destino, 2000 (1994).
- MALDONADO, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado: definición, historia, bibliografía*, Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- MEGGS, Philip B.: *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México 1991.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef: *Historia de la comunicación visual*, Gustavo Gili, México 1998.
- PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno : de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires 2003 (1947).
- READ, Herbert: *Arte e industria : principios del diseño*, Infinito, Buenos Aires 1961.
- RISEBERO, Bill: *La arquitectura y el diseño modernos. Una historia alternativa*, Hermann Blume, Madrid 1987.
- SATUÉ, Enric: *El diseño gráfico : desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid 2006.
- SPARKE, Penny (et al.): *Diseño : historia en imágenes*, Hermann Blume, Madrid 1987.
- SPARKE, Penny: *El diseño en el siglo XX*, Blume, Barcelona 1998.
- TORRENT, Rosalía y MARÍN, Joan M.: *Historia del diseño industrial*, Cátedra, Madrid 2005.

3. TIPOLOGÍAS

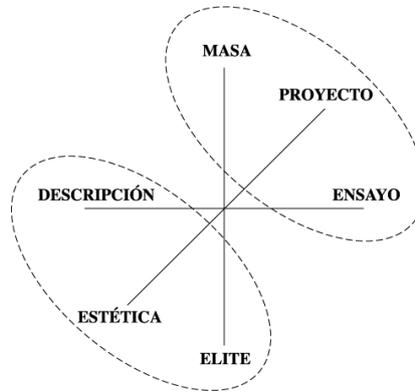
Las taxonomías son una forma de representación, y, según Herbert Simon, cuando la resolución de un problema complejo es fundamentalmente representarlo, la representación se convierte en básica. Por otro lado la complejidad o simplicidad de una estructura depende básicamente de nuestra forma de describirla ¹⁰. Desde estos presupuestos se podría decir que una tipología de las historias del diseño es un metadiscurso sobre las mismas ¹¹.

Las tipologías halladas tras el análisis de los textos se inscriben en tres ejes que remiten a la selección de los hechos relevantes para la historia, según el destinatario de los mismos (masa-élite), según el punto de vista del historiador, que constituye el objeto formal de estudio (desde la estética o desde el proyecto), y, por fin, según la metodología histórico-

¹⁰ SIMON, Herbert A.: *Las ciencias de lo artificial*. A.T.E., Barcelona 1979 (MIT, 1973-78), p. 116 y 168.

¹¹ Para Walker se trataría de un nivel de "meta-meta-metadiscurso" del diseño, ya que tiene como lenguaje-objeto las historias del diseño, metadiscurso a su vez de los discursos sobre los objetos de diseño, siendo los objetos y las prácticas el lenguaje-objeto primero. Ver WALKER, John A.: *Design history and the history of design*, Pluto Press, London-Chicago, 1989, p. 15.

científica adoptada (descriptiva o ensayística). Como puede apreciarse en el gráfico adjunto, las agrupaciones de las tipologías en dos espacios polarizados y coherentes indican dos formas preferenciales de tratar la historia del diseño.



a. Minoritario frente a masivo

La preferencia por una historia de los objetos extraordinarios (de elite) frente a los comunes (masivos) conecta fácilmente con instancias sociales que prescriben tales cualidades, otorgan la excelencia e instauran lo escaso como legitimador del valor, calibrando todos los valores desde “el espejo de la producción”¹². Sintomáticamente esa producción suele ser reproductiva (del sistema), pero poco productiva para la sociedad en general¹³. De igual modo, para una sociedad del espectáculo el *star system* es perfectamente congruente¹⁴.

Los objetos masivos a su vez pueden obedecer bien a la continua renovación del consumo (diseños dentro del sistema de la moda), cuya excepcionalidad depende de la novedad y hasta de la extravagancia, o, por el contrario, son objetos de un interfaz demostrado como democrático (escasamente computado, por lo general). Como puede apreciarse, según este eje tipológico se podrían contar historias muy distintas.

b. Estético frente a proyectual

Desde el proceso de estetización de la sociedad, a partir de la revolución industrial y la diseminación de la estética desde el arte hacia los objetos, ha habido dos fases estéticas fundamentales: la estética industrial (o “funcional”, una de las revoluciones estéticas más

¹² BAUDRILLARD, Jean: *El espejo de la producción, o la ilusión crítica del materialismo histórico*. Gedisa, Barcelona, 1980 (1973).

¹³ La teoría económica del *trickle down effect* proclama que los grandes negocios producen efectos secundarios, de goteo, por los cuales las capas menos favorecidas se benefician también.

¹⁴ A pesar de la influencia inglesa (Universidades de Birmingham o Brighton) para desviar los estudios de Historia del Diseño desde el autor y el productor hacia el consumidor, en España los comentarios (que no crítica) habituales sobre el diseño permanecen en el estadio del *star system* y del genio artístico. Woodham en cambio comenta: “Forty felt that, in many ways, the designer was irrelevant to an understanding of an object’s significance”. “Adrian Forty’s Objects of Desire: Design and Society 1750-1980”, disponible en http://www.aut.ac.nz/resources/research/research_institutes/ccr/jonathan_woodham.pdf (2009).

En nuestros lares una tal afirmación sería candidata a la pira. El libro de Forty es un buen ejemplo del análisis de los objetos más allá de la estética. Ver la afirmación del propio autor en FORTY, o.c. pág. 239: “Compared to most Works of the history of design, this book has referred very little to individual designers. [...] This has been a book about design rather than about designers and their careers, ideas and theories”.

importantes en la historia), y la de la mercancía ¹⁵, una estética excipiente o de cobertura, en la que lo sustancial es la mercancía. A veces esta estética pretende ser consistente y redentora, pero, al eliminar el juicio sobre el resto de funciones de los objetos se manifiesta con muy poca eficacia política. De hecho la estética de la mercancía, en forma más o menos “pura” o “impura”¹⁶, se constituye con frecuencia en el motivo prioritario o único del juicio sobre los objetos: “Particularmente en Gran Bretaña, el estudio del diseño y su historia ha sufrido insistentemente de una lobotomía cultural que ha dejado el diseño conectado sólo al ojo, y apartado sus conexiones con el cerebro y con el bolsillo”¹⁷. Aunque la cita no es reciente y se refiere a GB, no sería difícil comprobar su vigencia en el panorama del mundo del diseño español (y no sólo).

Lo proyectual no se manifiesta de inmediato como concepto contrapuesto al monofuncionalismo estético. Se localiza más bien fuera del objeto, y construye opciones desde donde se orienta lo instrumental del diseño. Lo proyectual admite varias versiones de distinta densidad. Puede ser interpretado como un programa narrativo que totaliza los recursos, actores y objetos, o un modelo heurístico para la interpretación del cambio, incluido el de las estéticas. El proyecto puede ser también entendido como actorial frente a objetual. Remite a programas, propósitos y acciones complejas (escuelas, migraciones, instituciones...) y conecta más claramente con las peripecias de una sociedad, mientras la estética alude a los productos como término (muebles, revistas...), y remite al individuo (ver cita de FORTY, más arriba). Para algunos, en cambio, el proyecto se entiende desde el cliché de “la cultura del proyecto”, con un carácter simplemente técnico, implícito en el término mismo designante (designio, esbozo previo), y forma parte de una definición supuestamente canónica y convencional que separa la proyectación y la ejecución. Finalmente, en la misma línea se encuentra otra versión también técnica, que entiende el diseño como actividad integrada en un proceso multidisciplinar, bajo la dirección de quien define una finalidad o utilidad a conseguir.

En cualquiera de los casos la cultura del proyecto pretende oponerse tanto a la autoexpresión, de carácter artístico, como a la improvisación o a la ausencia de una finalidad contrastada en el espacio de la producción material y social.

c. Descriptivo frente a ensayístico

Se puede comprobar que las historias del diseño adolecen en muchos casos de lo que también en la historia general ha existido como una tendencia clara, al menos antes de lo que, por ejemplo, significó la escuela de los *Annales*: la concepción de la historia como relación de sucesos, simplemente acumulados, incluso, si se quiere, exhaustivos, pero sólo descritos en su sucesión secuencial, sin aparente explicación causal. A esta posición son con frecuencia asociables las tipologías de lo excepcional y de lo estético, pues es eso precisamente lo que suele formar el grueso de lo que reseñan. Frente a esa posición se encuentra la historia narrada desde una búsqueda concreta, que se persigue o descifra a través de los diversos materiales aportados. Si habitualmente una novela o una película se esfuerzan en mantener un hilo narrativo, la diégesis, no es tan habitual en las historias del diseño, las cuales se sumergen con facilidad en lo descriptivo o anecdótico para sólo de vez en cuando (a veces sólo en la introducción) acordarse de mantener un discurso. Ofrecer sólo un conjunto de materiales más o menos selectos y ordenados es trasladar al

¹⁵ HAUG, Wolfgang Fritz: *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1980).

¹⁶ Jaime Lorés empleó las expresiones “grafismo puro” y “grafismo impuro” (“Grafismo puro, grafismo impuro”, en CAU, nº 9, 1971). La expresión “diseño puro” fue también empleada por Baudrillard (ver nota 27).

¹⁷ FORTY, Adrian: *Objects of Desire. Design and society since 1750*. Thames & Hudson, London 2005 (1986).

lector la responsabilidad de la interpretación, es ofrecerle el dudoso privilegio de la facultad poética del especialista.

Con el nombre de ensayismo se quiere aludir también a toda una literatura no perteneciente de forma directa al terreno de la historia convencional, sino a los de la antropología, filosofía, sociología, economía... y que intentan una visión particular, de tesis, totalizadora, pronta a entrar en discusión con otros ensayos de interpretación, más allá del conjunto de materiales. El ensayo presupone el dominio previo de los datos, de modo que la narración no perezca sumergida en ellos. Son conocidos los escritos de Dorflès, Flusser, Foster, Baudrillard, Bourdieu, Maldonado... más o menos directamente relacionados con el diseño, o incluso los más genéricos o sectoriales de Benjamin, Haug, Jameson, Hebdige, Williamson... Aunque no se trata de historiadores en sentido convencional, es patente la fecundidad de algunos de sus puntos de vista para reconstruir interpretaciones de los hechos históricos.

Temas como la tecnología misma, el bienestar, el confort o la calidad de vida, la sostenibilidad material, política y social, el consumo... podrían ser puntos de vista para lecturas fructíferas e interpretativas de la historia. Sin embargo en lo analizado hay en general más *léxis* (elementos visibles y descriptivos de la narración) que *lógos* (fundamento de la narración, sentido de lo que se cuenta).

La totalización

Ante las múltiples posibilidades de narración histórica encontradas cabe la pregunta de si sería posible o deseable una historia que cumpliera con todos los tipos enunciados, o al menos con los señalados como más positivos. Para esta hipótesis se ha utilizado en varias ocasiones el término totalización. Con ese término no es que se propugne la opción de una historia universal, enciclopédica y única, sino más bien un lugar desde donde el sujeto pueda formarse un juicio que lo constituya como tal frente a la dispersión de sí mismo como sujeto o a cualquier tipo de esquizofrenia. Una perspectiva que tenga en cuenta precisamente una situación variada y global a la vez, pero que permita algún tipo de síntesis. El término ensayismo es utilizable también en ese sentido de interpretación coherente, lo que, como ya se ha dicho, no significa única. Es posible que para cierta versión del postmodernismo también esa forma moderada de totalización represente una opción "moderna".

Hablando de ensayismo y de interpretación en el terreno de la historia es obligado hacer también una referencia a la hermenéutica, término y procedimiento elaborado en el seno de esa disciplina. Tras dos primeras teorías hermenéuticas (la de Dilthey y la de Gadamer-Habermas, por resumir), aparece la de tercera generación, la llamada "hermenéutica diatópica" (Sousa Santos), que también advierte del peligro de ciertas totalizaciones. La hermenéutica diatópica remite a la consciencia de un etnocentrismo tradicionalmente practicado, que mediría al resto del mundo y de culturas con el patrón dominante. En este sentido se inicia un rechazo de la totalización bajo presupuestos del llamado postmodernismo filosófico ¹⁸.

¿Se puede, por tanto, trazar una narración global o totalizadora del diseño? ¿Se puede hablar de una historia que vaya desde la utopía emancipadora moderna de sus comienzos hasta su actual estado de dispersión manipulada? ¿Qué historias hacen historia

¹⁸ Cuando se habla de un postmodernismo filosófico se suele entender no sólo el posestructuralismo francés, con el referente obligado de François Lyotard (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1979), sino también posiciones como las de Niklas Luhmann (*Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Paidós, Barcelona, 1997 (1992)), Richard Rorty (*Objetivismo, relativismo y verdad. Escritos filosóficos I*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996 (1991)), Hilary Putnam (*Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Gedisa, Barcelona, 1990 (1988)), etc..

y cuáles sólo reflejan como en un espejo lo que se ve o lo que ocurre, sin trabazón y sin génesis? ¿Podemos realmente sustituir la narración unitaria por historias dispersas? Los conceptos de masivo, proyectual o ensayístico ¿tienen el mismo sentido y valor en todo tiempo y lugar?

Por un lado se podría afirmar que el mero planteamiento de estas cuestiones ya es una manera de pensar totalizante. Pero por otro lado también se puede entender que la no configuración de ningún otro tipo de narración globalizadora es aceptar la narración imperante y hegemónica, narración generalmente naturalizada o no percibida como tal, que es sin duda totalizadora ("fin de la historia"), y a la cual no parece que se le puedan contraponer sólo acciones dispersas no cohesionadas por un proyecto: porque la historia, a fin de cuentas, no existe para sí misma, sino para posibilitar una política.

4. USO DE LOS TEXTOS

Para contrastar el análisis de los textos con una de las maneras de uso real se han seleccionado unos centros que cubren cierto espectro de las fórmulas docentes del diseño:

- La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense: lugar en que se imparte el Diseño como especialidad, según uno de los modelos vigentes (en otros lares el diseño se instala también, incluso preferentemente, en Arquitectura, Ciencias Sociales o de la Información, Ingeniería...)
- La Facultad de Ciencias de la Información, también de la UCM: una "facultad inconsciente de diseño", puesto que en sus aulas se imparten numerosas asignaturas que tienen que ver de manera genérica con el diseño gráfico, y muchas incluso de manera nominal y específica (tales como Dirección de arte, Creatividad publicitaria, Fotografía publicitaria, Historia del cartel publicitario, Historia del diseño gráfico e industrial, Tecnologías de la información escrita, Tecnología del libro impreso, Identidad visual corporativa, Diseño Gráfico, Diseño y programación en Internet...).
- La Escuela de Arte N.º 10, antigua escuela de Artes y Oficios, reconvertida en escuela de grado universitario y especializada en Diseño Gráfico.

Los datos de uso remiten al índice de lectura de los textos seleccionados, y pueden verse en la tabla adjunta (Tabla 1).

Tabla 1. Estadística de uso de los ejemplares seleccionados (2002-2007)*

	CCI	p/a	BBA	p/a	Esc.10	TOT 1+2	p/a
Banham	1	0	2	0	7	3	0
Bürdek			88	13	29	88	13
Calvera-Mallol			12	2		12	2
Dormer (1945)			22	3	14	22	3
Dormer (s. XX)			19	3	21	19	3
Fusco			10	10	30	10	10
Giedion			19	3	6	19	3
Heskett	13	2	29	4	23	42	6
Hollis	47	7	27	4		84	12
Maldonado			10	1	9	10	1
Meggs	5	1	29	4	15	34	5
M-Brockmann	29	4	23	3	18	52	7
Pevsner	15	2	24	3	9	38	6
Read			14	2		14	2
Risebero	8	1				8	1
Satué (orig.)	39	6	86	12	31	125	18
Sparke (imág)	1	0	27	4		28	4
Sparke (s. XX)	20	3	20	3		40	6
Torrent-Marín			9	5		9	5

Tabla 2. Ranking total y tipologías (De-En)**

	Nº	Tipo
Satué (orig.)	1	De
Bürdek	2	De-En
Hollis	3	De
Fusco	4	En
M-Brockmann	5	De
Heskett	6	De-En
Pevsner	6	En
Sparke (s. XX)	6	De
Meggs	7	De
Torrent-Marín	7	De
Fiell	8	De
Sparke (imág)	8	De
Dormer (1945)	9	De-En
Dormer (s. XX)	9	De
Giedion	9	En
Calvera-Mallol	10	En
Read	10	En
Maldonado	11	En
Banham	12	En
Risebero	13	De

* Los libros se recuentan sólo desde la fecha de ingreso en cada biblioteca, y los datos se refieren a préstamos desde la fecha de implantación del control electrónico. Por ello, para unificar los datos, tras la frecuencia de lectura de cada centro se añade la lectura aproximada por año. Los huecos indican que el libro no se encuentra en la biblioteca del centro. Se ha eliminado alguno sin datos de uso. Para Esc.10 los datos son sólo de año y medio, desde oct. 06 a marzo 08. Por esa razón no entran en el total.

** Las abreviaturas De y En aluden a la clasificación Descriptiva o Ensayística, que sintetizan la característica más discriminadora de las historias. Algunas de ellas son mixtas.

Del conjunto de los datos obtenidos no se desprende una distribución claramente polarizada ni absolutamente concluyente. Y, como es lógico, tampoco se puede deducir si la orientación de los textos es corregida por la intervención profesoral. Sin embargo, por un lado cuesta pensar en una continuada práctica docente contradictoria de los textos de uso habitual. Por otro lado la observación de los hechos de “mundo del diseño” permitiría inferir un ascendente docente adscrito a uno de los polos tipológicos, aunque la confirmación requeriría otros análisis fuera del cometido de estas líneas. No obstante en la Tabla 1 puede observarse cierta significativa distribución de lectura por centros, y en la Tabla 2 se distinguen leves tendencias: entre los diez primeros libros de la lista se encuentran los predominantemente descriptivos, mientras en la segunda parte de la lista se encuentran los calificables como más ensayísticos.

5. OTRAS HISTORIAS: MINIHISTORIAS Y POSTHISTORIAS

Más allá de los materiales analizados, correspondientes a lo que se podría denominar “historias clásicas” o convencionales, se encuentra lo que se podrían denominar “historias postclásicas”, en general más dirigidas a un mercado profesional, semiprofesional o instrumental que universitario, y que parecen haber adoptado al menos dos formas.

Minihistorias

Aunque aún son literarias, se trata de minitextos, textos muy reducidos (lo que no quita que en ciertas ocasiones sean certeros) en los que se juega con el peligro de la condensación, de la historia *prêt-à-porter*, expedida como introducciones o capítulos de una publicación (Fiell¹⁹, Lavernia-Lecuona²⁰...). Pero también podrían entrar en este apartado los comentarios pasajeros de los diseñadores en entrevistas, artículos de revistas o prensa, en citas... que indican ya una forma de asimilación de las otras historias, y que frecuentemente suelen seguir los estereotipos más extendidos. Hay indicios de que estas hipótesis aparentemente gratuitas podrían ser confirmadas, pero requerirían un tratamiento aparte (Ver más adelante nota 21).

Historias en imágenes

Algo así como la medieval “biblia del pueblo”. No se trata sólo de las historias explícitas con profusión de imágenes (como, por ejemplo, las de P. Sparke, incluidas en el corpus) sino de una masa invasiva de imágenes para contemplación, inspiración, exhibición, autopromoción, renovación del repertorio formal, o simplemente imitación, que parecerían evacuar toda narración por innecesaria. Narración espacializada, en la que la historia está implícita, desplegada en imágenes. Esta perspectiva se corresponde con los supuestos expresados más arriba relativos a un adelgazamiento de la sensibilidad

¹⁹ FIELL, Charlotte y — Peter: *Graphic Design for the 21st Century. 100 of the World's Best Graphic Designers*, Taschen, Köln 2003.

²⁰ Nacho Lavernia / Manuel Lecuona: “Gestión del Diseño”, en *El valor del Diseño, Gráfico e Industrial*. ADCV, Valencia 2000.

temporal. La historia se extiende a través de un conjunto de textos sincrónicos “no-de-historia”. Para la historia “clásica” estos serían los materiales con los que se suele escribir la historia. Para una concepción de la historia “expandida”, en cierto modo heterodoxa, estos son textos en los que se revela y a la vez se lee la historia, de manera paralela u opuesta a los textos literarios convencionales.

Si la producción editorial, en la que se expresa esta última forma de la historia, pasase a ser considerada toda ella como un texto, se podría observar también la evolución de la disciplina. Un análisis de esta producción editorial confirma no sólo la supuesta relegación de una historia de tipo totalizador, moderna, sino la presentización de la historia ²¹. Además, frente a las editoriales en cierto modo tradicionales, han aparecido otras casi exclusivamente dedicadas a anuarios, recopilaciones, autopromociones... que parecen disfrutar de una buena salud basada en la demanda de esta “literatura” casi sin textos escritos (incluso alguna llega a promocionar algún libro como “*con nada de texto*”). Esta perspectiva no parece augurar buen futuro a los textos de historia del diseño amplios y reflexivos. Parecería que el sujeto de la historia ha sido escamoteado y opacado por el mercado, que escribe la historia a su gusto²².

CONCLUSIONES

Volviendo al comienzo: con este texto no se ha pretendido un análisis histórico del diseño sino de sus historias, y no desde la competencia histórica, de cuya carencia probablemente se ha dado muestra, sino como un esbozo de sociología de las historias del diseño. Un análisis que formaría parte de lo que, calcando a George Dickie, se podría llamar el “círculo del diseño”²³, de cómo a partir de unos materiales se constituye socialmente una idea de diseño, la idea que surge de la manera de contarlo.

La comparación entre los contenidos de los textos de historia del diseño y el uso de los mismos, aún con sus limitaciones metodológicas, han puesto de relieve varias cosas. Por un lado la desigualdad de las opciones, no dando lo mismo una elección que otra, ya que cada una representa un lugar distinto desde el que reflexionar y actuar en el mundo del diseño: una historia no es sólo un mapa cronológico. Por otro lado, desde el punto de vista educativo cabe la discusión acerca de cómo debiera ser la narración del diseño, ya que tiene su trascendencia social.

Desde una perspectiva liberal cabrían casi todos los tipos de historia existentes o analizados. Sin embargo, como se habrá podido deducir de los diversos comentarios y apreciaciones antecedentes, el presente discurso manifiesta preferencia por la historia masiva y anónima, por lo proyectual, ensayístico y axiológico, y tanto desde el punto de vista de la narratividad de la historia misma como de su oportunidad actual.

²¹ SOLAS: Javier G.: “¿Qué es el diseño? Una definición materialista”, *VII Foro Universitario de Investigación en Comunicación. Actas del Congreso*, Barcelona, 2007), consultable en <http://issuu.com/javierg.solas/docs/disenio> (2009).

²² Algunos ejemplos de análisis que indican la manera de entender ciertos procesos comunicativos como historias en sentido amplio (relatos), es decir, como interpretaciones del quehacer del diseño avalado por una tradición, pueden verse en: SOLAS, Javier G.: “La ideología en los pies”, *Área Abierta*, nº 19, 2008. También del mismo autor “Los objetos hablan idiomas” y “Texto sin imágenes vs. imágenes sin texto”, en *Nuevas tendencias de la comunicación*, Benavides, J. et al. ed. , Ciclos Complutenses. Madrid, 2008, p. 203-221 y 267-271. Como emparentado con el último artículo puede verse el ya citado libro de FIELL, Charlotte y — Peter: *Graphic Design for the 21st Century. 100 of the World's Best Graphic Designers* (introducción en castellano), libro fundamentalmente de imágenes y de breves textos a modo de consigna: tiene un gran índice de lectura en los centros objeto de estudio BBAA y Escuela nº10.

²³ Dickie, George: *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005 (1997). Ver también nota 5.

Otras narraciones

¿Cuáles podrían ser los frutos de la propuesta relectura de la historia?

Sólo a modo de ejemplo se podrían prescribir apartados como los siguientes:

- la reinterpretación del funcionalismo, cuya caducidad se ha pregonado a favor de una nueva funcionalidad emocional (¿una vuelta de lo reprimido como reencantamiento del mundo, tras el desencantamiento racionalista, o tal vez un simple juego de lenguaje?); funcionalidad emocional no exigida por el bienestar sino por el mercado, conceptos que no hay que confundir sin más, sobre todo cuando queda aún por atender un gran campo de funciones "no emocionales", a nivel público, regional, mundial...²⁴;
- el sentido las tecnologías, sobre todo en su eclosión actual, en que se encuentran desaprovechadas en favor de un perpetuo adolescentismo estetizante, olvidando (¿o tal vez no se olvida y precisamente por eso son orientadas así?) sus fabulosas potencialidades de participación ciudadana y política;
- la apertura hacia una línea de producción (o no-producción) favorable a una satisfacción autolimitada e incluso a un aprendizaje del hedonismo (siempre que esto no se convierta en una nueva moda a mayor precio), más acorde con una ecología de amplio espectro (física y mental) que con consumos materiales histéricos, exclusivos y disfuncionales, etc.

Estas propuestas aparentemente teóricas y crípticas, son perfectamente articulables e instrumentables en la práctica profesional del diseñador. Pero para ello necesitan ser insertadas en unas narrativas convincentes y deseables.

Otra periodificación

A pesar de la corta historia del diseño se podría ya esbozar una periodificación que en cierto modo constituiría también una interpretación que quebrase el aparente encantamiento dualista convencionalizado como "inicio épico vs. asentamiento realista" (o "utopía emancipadora" vs. "fin de la historia"). Podría intentarse una periodificación como la siguiente, supuestamente coincidente con tres proyectos distintos pero atravesados por una misma bipolaridad (dialéctica, no dualista), que se ha mantenido como constante irresuelta, basada en la tensión entre función referencial y función estética (inexactamente reducidos a "estética o función" en la literatura divulgativa):

1. Utopía social. La primera etapa del diseño, fundacional, estaría claramente marcada por una tensión reconstructiva tras una guerra y una revolución social de envergadura, y por vacilaciones y tanteos metodológicos y especulativos, truncados por una segunda guerra y un nuevo orden mundial.
2. Orden del consumo. La segunda etapa parece caracterizarse por una adecuación a un nuevo orden aceptado como natural, y por tanto sin análisis crítico. La reflexión ya no se ejerce sobre la sociedad sino sobre los medios, los instrumentos.

²⁴ El consumo emocional tiene una versión aún más perversa, como es el consumo "simbólico", aceptado como un discurso ya tópico y referido a las marcas: este término oculta que en su base y origen el consumo nunca es simbólico sino material, con todas sus consecuencias. La desemiotización y desvalorización de lo material oculta o niega la identidad del productor, quien, evidentemente, se sitúa muy lejos del consumo emocional, aún cuando coincidan los dos sujetos —productor y consumidor— en un mismo individuo.

3. Límites. Hoy parece iniciarse una nueva etapa de vuelta a la reflexión obligada sobre la sociedad, a causa de las disfunciones del sistema de consumo y a los límites, no ya éticos sino urgentemente físicos ²⁵.

Otra interpretación

Por fin, y ya que la cuestión del funcionalismo se ha expuesto repetidamente como central, parece conveniente proponer algunos elementos para un posible debate. Desde la defensa del ensayismo como forma de narrar historias coherentes con puntos de vista productivos, una de las articulaciones por lo común menos explicadas en las historias analizadas es el del paso del modernismo al postmodernismo, que se identifica ampliamente con el paso del funcionalismo al postfuncionalismo. Articulación clave por cuanto significa una inflexión crucial en la breve historia del diseño. La causalidad de esta inflexión siempre resulta insatisfactoria, parcial u oscuramente explicada, mientras brilla como argumento falaz la simple constatación. Pero las constataciones no suelen ser sino un poder evidenciado.

Para futuras interpretaciones de lo que podría ser considerado como una sola narración en tres tiempos, quizás valga la pena arriesgar alguna sugerencia. Parece que en el fondo de la oposición citada se pueden identificar al menos dos tipos de pseudoargumentos: el primero remite al citado mito del progreso, una narración mítica según la cual lo posterior es mejor que lo anterior. Sin embargo sabemos que el progreso es algo mucho más sinuoso, a veces limitado a una cierta idea de progreso, e incluso en muchos casos construido como ficción o ilusión de progreso mediante el deliberado decreto de defunción de una realidad anterior (véase la moda o la obsolescencia programada), o mediante el futuricidio de una promesa para que continúe una situación que en realidad es como mínimo conservadora. El segundo pseudoargumento pretendería subsanar ciertas carencias funcionales instaurando en su lugar la emoción, lo que genera a su vez dos dificultades para su aceptación: por un lado una incongruencia lógica (si no una trampa), pues se olvida que la emoción es también funcional, al ser una de las funciones canónicas de la relación comunicativa (desde una perspectiva, pesar de todo, "funcionalista", que no excluye a otras como la historicista o la institucionalista); y, por otro lado —y quizás sea lo fundamental—, se intenta ocultar con un sofisma lo que no es sino un interés. El cambio de lo funcional a lo emotivo coincide con una nueva fase del mercado que aborda las fronteras de lo personal y lo cualitativo en lugar de lo cuantitativo ²⁶, siempre como un ensayo en el Primer Mundo que posteriormente tenderá a globalizarse cuando la periferia haya superado el nivel cuantitativo. La prevalencia de la función emotiva es precisamente el modo según el cual se cumple hoy más oportunamente la función del diseño en el sistema de mercado. El supuesto rechazo del funcionalismo no es, por tanto, sino su pleno cumplimiento bajo las premisas, no de los

²⁵ En cierto modo esta propuesta tendría ciertos puntos de semejanza con la terminología de Morace, cuando califica cada una de estas tres fases respectivamente como señalética, mimética y mayéutica. Sin embargo sus periodificaciones no abarcan el mismo arco temporal, su perspectiva es sólo el consumo, y su planteamiento euforizante y hasta cierto punto mixtificador, cercano al del "intelectual orgánico", se aleja del planteamiento problemático y reflexivo aquí propuesto. (MORACE, Francesco: *Contratendencias: una nueva cultura del consumo*, Celeste-Experimenta, Madrid, 1993). "Todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica, establece junto a él, orgánicamente, una o más capas intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico, sino también en el social y en el político..." (GRAMSCI, Antonio: *La formación de los intelectuales*, Grijalbo, Barcelona, 1974, p. 21).

²⁶ El diseño ha seguido los pasos del capitalismo es sus estrategias "de frontera": explotar nuevos territorios. Primero, en el colonialismo, se empujaron las fronteras físicas y geográficas, luego, en otro tipo de colonialización (el "efecto cultivo"), las de la conducta, luego las de la emoción, las de la deslocalización, las virtuales... Se trata de indagar en todos los recovecos de la cotidianidad del Primer Mundo para hiperestetizarlos. Al igual que el capitalismo de mercado, el diseño no es consciente de los límites porque vive dentro sus presupuestos: no genera verdadero bienestar sino histeria consuntiva sucedánea.

objetos ni de los ciudadanos, sino de un tipo concreto de mercado, acerca del cual se puede al menos discutir si su historia debe coincidir con la del diseño ²⁷. En esta especie de "crimen perfecto", el mercado ha logrado incluso que nos contemos la historia del diseño de tal manera que se logre eliminar toda huella de su intervención.

Como es lógico, esta situación no puede ser explicitada por sus gestores, porque llevaría a un análisis y una crítica del sistema en el que se desarrolla la acción del diseño. Puede que por esa razón se intente transformar esta contradicción en oposición histórica (función-emoción), ideológicamente avalada por el citado mito del progreso. Pero los nuevos límites parecen ya reivindicar un nuevo funcionalismo, más realista que el emocional y metropolitano. Y por eso quizás valga la pena una revisión de las narraciones.

En síntesis: frente a una historia que llega a ser vulgarizada frecuente y tópicamente como secuencia de estilos abstraídos y cuasiautónomos que se oponen sucesivamente (Art Nouveau, Bauhaus, corporativo, *styling*, suizo, postmoderno...) se puede concebir una narración cuyo centro sea siempre el mismo: la sociedad y la función del diseño con respecto a ella, lo que lleva a una historia social del diseño, entre procesos utópicos y hegemonías del poder. Esto haría interrogarse más bien acerca de la relación del diseño con las industrias culturales, o con la razón instrumental, o con lo cívico y lo público. Al fin de cuentas parece faltar cierta perspectiva dialéctica que observe los hechos más como contradicciones históricas que como antinomias naturalistas ²⁸.

²⁷ "No hay contradicción: el modelo de la racionalidad fue originalmente, y sigue siendo, de manera fundamental el de lo económico; es natural que sea la funcionalidad del sistema económico la que prevalezca. El diseño puro no puede hacer nada en este caso, ya que esta racionalidad fundada sobre el cálculo es la misma en que se inspira. Se apoya sobre las mismas bases de abstracción racional que el sistema económico. De que esta racionalidad sea virtualmente absurda, no hay duda alguna, pero lo es para las dos por la misma razón. Su contradicción aparente no es sino la consecuencia lógica de su complicidad profunda". BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI, México, 1972, pág. 229).

²⁸ JAMESON, Fredric: *Las semillas del tiempo*. Trotta, Madrid, 2000 (1994).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI, México, 1972.
 — *El espejo de la producción, o la ilusión crítica del materialismo histórico*. Gedisa, Barcelona, 1980 (1973).
- BOURDIEU, Pierre: "Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée", *Actes de recherche en sciences sociales*, N.º 32-33, abril-junio 1980.
 — *Cuestiones de Sociología*, Istmo, Madrid, 2000 (1984).
- DANTO, Arthur: "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, pp. 571-584.
- DICKIE, George: *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005 (1997).
- DILNOT, Clive, "The State of Design History", *Design Issues: History, Theory, Criticism*, vol I, n.º. 1, Spring 1984, pp. 3-23, y Vol I, N.º. 2, Fall 1984.
- FIELL, Charlotte y — Peter: *Graphic Design for the 21st Century. 100 of the World's Best Graphic Designers*, Taschen, Köln 2003.
- FORTY, Adrian: *Objects of Desire. Design and society since 1750*. London, Thames & Hudson, 2005 (1986).
- GRAMSCI, Antonio: *La formación de los intelectuales*, Grijalbo, Barcelona, 1974.
- HAUG, Wolfgang Fritz: *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1980).
- JAMESON, Fredric: *Las semillas del tiempo*. Trotta, Madrid, 2000 (1994).
- LORÉS Jaume: "Grafismo puro, grafismo impuro", en CAU, n.º 9, 1971.
- LUHMANN, Niklas: *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Paidós, Barcelona, 1997 (1992).
- LYOTARD, François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1979.
- MARGOLIN, Victor: *Design Discourse. History, Theory, Criticism*. Chicago and London, The University Chicago Press, 1989.
 — "Design in History", *Design Issues*, Vol. 25, Num. 2 Spring 2009, 94-205.
- MORACE, Francesco: *Contratendencias: una nueva cultura del consumo*, Celeste-Experimenta, Madrid, 1993.
- PUTNAM, Hilary: *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Gedisa, Barcelona, 1990 (1988).
- RORTY, Richard: *Objetivismo, relativismo y verdad. Escritos filosóficos 1*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996 (1991).
- SIMON, Herbert A.: *Las ciencias de lo artificial*. A.T.E., Barcelona 1979 (MIT, 1973-78).
- SOLAS, Javier G.: "Qué es el diseño. Una definición materialista desde la producción editorial del diseño", *VII Foro Universitario de Investigación en Comunicación*, Segovia, 2006.
 — "Ud está aquí. Dos paradigmas para la crítica del diseño: lo público y lo privado", *Trípodos* N.º Extra, 2006.
 — "¿Qué es el diseño? Una definición materialista", *VII Foro Universitario de Investigación en Comunicación. Actas del Congreso*, Barcelona, 2007, consultable en <http://issuu.com/javierg.solas/docs/disen> (2009).
 — "La ideología en los pies", *Área Abierta*, n.º 19, marzo 2008, disponible en: http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=ARAB&num=ARA B080811

- “Las instituciones ante la estetización de la sociedad”, conferencia en el Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 2009, consultable en <http://issuu.com/javierg.solas/docs/disenos>, y en <http://www.aepd.es/mnad> (2009).
- WALKER, John A.: *Design history and the history of design*, Pluto Press, London-Chicago, 1989.
- WOODHAM, J. (2008): “Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism”. www.ecuad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf (2008).
- “Adrian Forty’s Objects of Desire: Design and Society 1750-1980”, disponible en [http://www.aut.ac.nz/resources/research/research_institutes/ccr/jonathan_woodham.pdf] (2008).