

The background is a vibrant red color with a complex geometric pattern of overlapping triangles and lines. Large, semi-transparent, light red text spelling 'CONTEXTO Y DISEÑO' is repeated across the background, creating a layered effect. The main title is centered in the lower half of the image.

CONTEXTO Y DISEÑO

EL BINOMIO INVISIBLE

Ricardo López-León
(Coordinador)

CONTEXTO Y DISEÑO
EL BINOMIO INVISIBLE



CONTEXTO Y DISEÑO

EL BINOMIO INVISIBLE

Ricardo López-León

(Coordinador)



CONTEXTO Y DISEÑO

El binomio invisible

Primera edición 2018 (versión electrónica)

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
C.P. 20131
Aguascalientes, Ags.
www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial

D.R. © Ricardo López-León (Coordinador)

D.R. © Ricardo López-León
Claudia Mosqueda Gómez
Blanca Estela López Pérez
Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Aarón Alberto Ruiz Esparza Gutiérrez
Deyanira Bedolla Pereda
Leticia Jacqueline Robles Cuéllar
Hortensia Mínguez García
Óscar Alberto Castellanos Bernal
Aarón Caballero Quiroz
Carles Méndez Llopis

ISBN 978-607-8652-35-8

Impreso y hecho en México / *Printed and Made in Mexico*

Esta publicación contó con aportación del Fondo PFCE 2016

ÍNDICE



PRESENTACIÓN Ricardo López-León	11
UN PENSAMIENTO ORIGINAL PARA LA INTERPELACIÓN DEL CONTEXTO Y PRÁCTICAS DEL DISEÑO Claudia Mosqueda Gómez	15
EL DISEÑO EN LOS ESCENARIOS DE LAS HUMANIDADES DIGITALES: TRES REGISTROS PSÍQUICOS SOBRE TECNOLOGÍA, LENGUAJES Y SENTIDO Blanca Estela López Pérez	41
EL CONTEXTO COMO ELEMENTO CENTRAL EN LA GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO DEL DISEÑO Y SU APRENDIZAJE: LA PERSPECTIVA DE DONALD SCHÖN Ricardo López-León	67
CONTEXTOS: DIÁLOGOS ENTRE EL DISEÑO Y EL HABITAR INTERIOR Mario Ernesto Esparza Díaz de León Aarón Alberto Ruiz Esparza Gutiérrez	91
EL CONTEXTO TECNOLÓGICO COMO GENERADOR DE OTRA ESTÉTICA DEL DISEÑO Deyanira Bedolla Pereda	113
ESPACIOS Y ESTRUCTURAS DESPLEGABLES. EL FENÓMENO DEL PLIEGUE EN EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO Hortensia Mínguez García	141

EFFECTOS COMUNICANTES EN ENTORNOS COMERCIALES Leticia Jacqueline Robles Cuéllar Óscar Alberto Castellanos Bernal	165
REVOLUCIÓN, DISEÑO DE LA SOCIEDAD Aarón J. Caballero Quiroz	191
EL CUERPO COMO CONTEXTO. DE LOS DISEÑOS SOBRE LA PIEL Carles Méndez Llopis	217
RESEÑAS DE LOS AUTORES	253

El diseño surge en un momento de cambio asumido y consciente; se conforma bajo un contexto de constante cambio de sentido, que tiene como repercusión transformaciones de forma. Por lo regular, se asume que éstos son los auténticos cambios.

El cambio, el desplazamiento de un lugar a otro distinto en su sentido, la postura diferenciada respecto de una precedente, es referido como revolución, aunque en su acepción más filosófica, concierne al afinamiento del sujeto respecto un estado al que se suponía asociado o *enajenado*.

Una referencia es el contexto en que surge el diseño, que es necesario considerar para esclarecer los aspectos que lo motivaron y conformaron desde sus orígenes, si por origen se asume a las dos instituciones, la Staatliche Bauhaus (Bauhaus) y la Hochschule für Gestaltung (HfG), que lograron establecer conceptos, procedimientos e instrumentos para dar lugar a trabajadores dedicados a la atención de necesidades vigentes en el periodo de entre guerras, sistemática y metodológicamente, así como de forma masiva, por referir a grandes rasgos las características que lo definen y con que opera el diseño en la actualidad.

El presente apartado no es una descripción de los elementos antes citados, sino una revisión situada de la labor que realiza el diseño desde una consideración histórica y conceptual respecto del término revolución, tan vigente en la concepción de la Bauhaus y la HfG a principios del siglo xx.

Diseño y revolución: crónica de una simbiosis

Cuando Fromm (2008) entrega a la psicología la figura de la simbiosis, referida en su libro *El miedo a la libertad*, el término con que refiere dicha figura se

asocia a una condición penosa por ser considerada una dependencia patológica que termina por deformar a los simbioentes si no se diluye después de los primeros meses de vida entre madre e hijo, por ejemplo, y que en un inicio no sólo es aceptable sino hasta esencial para la supervivencia emocional. Las razones son claras, entre otras, la dilución de la individualidad bajo la que cada sujeto es factible de constituirse como tal y que la simbiosis evita.

En términos conceptuales, la simbiosis es una referencia neutral, como es habitual a toda conjetura, y tan sólo deja indicado el establecimiento de una relación bajo ciertas características específicas entre las partes involucradas, por distintas y distantes que se manifiesten las pretensiones que cada uno tienen, ocurrirá siempre y cuando se concedan favores mutuamente.

Aunque, ampliado su sentido en dirección de cualquier individuo, animal o vegetal —en suma, ser vivo—, el término simbiosis implica el establecimiento de relaciones que se establecen para la subsistencia, para la vida misma, lo que se convierte en el medio a través del cual los involucrados se determinan de forma recíproca y logran situarse por lo que son hacia afuera y hacia adentro de su circunscripción.

Tal es el caso de la relación que diseño y revolución han pactado y que, a pesar de ser en un principio que esta última engendrara al primero, la subsistencia de ambos sólo es posible por el vínculo de dependencia y dominio que mutuamente se profesan con la finalidad de verse favorecidos.

El vínculo que se establece sólo es posible, en gran medida, por la información congénita que ambos comparten, en específico por la herencia que la revolución concede al diseño, al menos si se hace referencia a su versión moderna.¹ Sin embargo, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, las prácticas

1 Muchas son las referencias que se hacen a la existencia ancestral del diseño, en concreto si se hace referencia a su versión etimológica que alude primordialmente a la parte técnica que le podría representar: el dibujo como forma de representar el mundo; sin embargo, dado el concepto bajo el que se propone pensar el diseño en estos señalamientos, el acotamiento de éste se restringe, por un lado al ánimo sistemático con que lleva a cabo su quehacer, y por

en que ambas se desenvuelven y debido a la constante transformación que el contexto mundial manifiesta –guerras, crisis, industrialización, conformación de nuevas naciones modernas–, ambas terminan por volver recíproco y dialéctico un asunto de construcción mutua, aun cuando es posible advertir, en el estado actual del diseño y a prácticamente cien años de su gestación revolucionaria, una asimetría y distanciamiento entre ellas debido a las prioridades que atiende el diseño en gran medida y si se lo contrasta con el marco referencial que lo fundamenta: *liberarse de su culpable incapacidad de atreverse a pensar sin la tutela del otro* (Kant, 2000), es decir una transformación social desde el proyecto ilustrado de humanizar al hombre.

Lo que se está queriendo indicar con ese distanciamiento es que, desde sus incipientes enseñanzas bajo la consigna de *partir de cero* como refiere Wolfe (2010) los intentos de Walter Gropius por establecer profundas condiciones de cambio en la manera de concebir las artes y su versión aplicada, hasta la preocupación reciente de procurar que *la forma siga a la emoción*, desplazando el centro en torno al cual gira el diseño hacia el destinatario de sus productos, ubicado originalmente en el objeto y pasando por la preocupación de alcanzar *Die Gute form* con que Max Bill aseguraba la liberación del hombre más que sólo la depuración de la plástica del objeto, el diseño fue depurando de manera primordial, y cada vez con mayor precisión, una de sus vocaciones fundacionales que poco tiene que ver ya con la simbiosis dialéctica que nutre al diseño respecto de la revolución: su apremiante aplicabilidad productiva.

El diseño, bajo la forma que más impera y acaso que más impacto tiene en la sociedad actual, finalmente ha caído lejos del árbol que lo nutría y al cual, a su vez, daba vida y perpetuaba en esa relación de dependencia mutua. Para

otro, al momento de distanciamiento que el diseño establece con cualquier manifestación puro manual-intelectual que le precede y que es posible representar en el momento en que éste es factible de ser enseñado bajo un sistema de pensamiento como lo es la enseñanza, en concreto las primeras escuelas a las que es posible referirse: Staatliche Bauhaus y Hochschule für Gestaltung.

ser justos, cabe señalar que la revolución ha cambiado, al igual que el diseño, desde su convocatoria primera asociada al movimiento ilustrado, ello en parte porque la forma que ésta adopta para representar el rompimiento de una continuidad alienante que evita al hombre *pensarse*, ha cobrado una mayor relevancia en la historia que es posible contar sobre la revolución, que el porvenir previsto para ella bajo el fundamento que la justifica: el cumplimiento del predestinamiento que todo hombre tiene de serlo figurado en su liberación, pero así, concebido en términos trascendentales, tal y como la gran mayoría de los 'padres del diseño' lo engendraron bajo un ánimo constructivista, supremacista, expresionista.

En una constelación que plantea la amenaza de una aniquilación total mediante la guerra frente a la esperanza de una emancipación de toda la humanidad mediante la revolución (haciendo que pueblo tras pueblo, en rápida sucesión, «ocupe, entre las potencias de la tierra, el puesto igual e independiente que le confieren las leyes de la naturaleza y de Dios»), la única causa que ha sido abandonada ha sido la más antigua de todas, la única que en realidad ha determinado, desde el comienzo de nuestra historia, la propia existencia de la política, la causa de la libertad contra la tiranía.

[...]

Hay de qué sorprenderse. Bajo el asalto concertado de las modernas «ciencias» desenmascaradoras –psicología y sociología– la idea de libertad ha quedado sepultada sin que nadie se conmueva (Arendt, 2004: 11).

La revolución es entendida actualmente como la francesa de 1789, aquella que dio independencia política a sus ciudadanos y destituyó la monarquía que empobrecía la vida material de éstos. El hambre es siempre más vistosa. O como la mexicana en 1910 que, tras los abusos de poder en favor de una cúpula gobernante que escindida la imagen monolítica de una nación moderna en opresores y oprimidos, empuja a un movimiento armado que

recupere el equilibrio político, económico y social, pero de nuevo, no del hombre consigo mismo respecto de lo que es. Y como estas dos referencias, algunas otras son las que pueden señalarse, tanto de corte social y político como la Revolución Rusa en 1917 o la Primavera de Praga en 1968; como de corte técnico e instrumental como la Revolución Industrial situada hacia finales del siglo XVIII o la Revolución tecnológica a partir de 1940, pero que inevitablemente, cualquiera que se mencione, queda caracterizada menos por sus motivos fundamentales que por sus motivos formales y materiales.

Por tales razones, hablar de la *liberación* revolucionaria que proporciona el diseño desde su consolidación en el ejercicio de un trabajo, se vuelve necesario para poder abordarlo también desde donde significa y no sólo desde donde produce, camino de comprender su potencialidad originaria.

Historia de una simbiosis

En 1923 aparece por primera vez publicado el libro *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) que compendia una serie de artículos signados por Le Corbusier (1998), y a su vez aparecidos previamente en la revista *L'Esprit Nouveau* (El espíritu nuevo) entre 1920 y 1921, con el ánimo de referir todo lo relacionado a las mínimas variaciones en el curso del arte, la arquitectura y la vida moderna en general. Casi medio siglo después se publica la primera edición en español con el título *Hacia una arquitectura*, tras haber sobrevivido a *la amenaza hitleriana, a la guerra, a las batallas de la reconstrucción* (Le Corbusier, 1998), y con la intención de reivindicar algunos de los conceptos esenciales que le den dirección al diseño arquitectónico mediante la reflexión profunda de hechos ocurridos.

Entre los artículos que pretenden dar rumbo a esta actividad se encuentra uno que lleva el título de "Arquitectura o revolución"; en él, Le Corbusier (1998) revisa, a grandes rasgos, las transformaciones de hondo alcance que la vida industrializada ha experimentado y que son destacables por las modificaciones esenciales, contrarias en sentido, a lo que sucedía antes de conformar

la vida cotidiana en torno al trabajo fabril. Ello se refiere, por tanto, a los saltos de sentido que adquiere el quehacer del hombre en relación con la imagen que le devuelve de sí mismo, lo que señala en dirección opuesta a las modificaciones abruptas que la incorporación de la máquina significa en los procesos de manufactura, en este caso, de la construcción.

Como ya se señalaba, la Revolución Industrial se destaca en diseño primordialmente por ser el paradigma que vino, por un lado, a modificar los procesos de elaboración de objetos para convertirse en la fabricación masiva de productos; y por otro, a darle un carácter propio al diseño debido a que, esencialmente, se configura bajo una modificación como ésta.² Raras son las referencias a este hecho histórico, y de nuevo relativas al diseño, que exponen lo revolucionario como cortes quirúrgicos en el curso de las sociedades por el sentido que la vida tiene para éstas³ y no sólo por las modificaciones en sus procesos de elaboración, como ya se indicaba.⁴ Ello se vuelve relevante por el

-
- 2 Resulta de interés destacar cómo se da por constituido el diseño en tanto que actividad diferenciada de las artesanías gremiales, por ejemplo, o de las artes si es a Acha (2009) a quien se acude, al momento de transformar los actos que lo definen siendo que, en estricto sentido, porque se transforma los actos de un quehacer es posible estar asistiendo al surgimiento por primera vez del diseño, en este caso. Lo ocurrido previamente puede ser considerado arte, artesanía, arte aplicada, pero no diseño, ya que éste se define a sí mismo, sin referencias etimológicas, por su forma distinta de pensar el mundo.
 - 3 Se hace referencia a este aspecto de las sociedades de forma tan amplia y general porque es la vida, en su consideración más cotidiana tanto como excepcional, la que el diseño atiende con sus propuestas.
 - 4 Una preocupación como ésta desde luego que es no sólo relevante su atención sino necesaria, entre otras razones porque de ello dependía la urgente atención a demandas que, dada la devastación de las sociedades provocada por las dos guerras en los dos momentos a los que el diseño se puede referir, Bauhaus y HfG, la velocidad y la masividad eran apremiantes, lo que no necesariamente podría decirse de las situaciones que el diseño enfrenta en la actualidad, si lo que se pretende es atender necesidades en su comprensión más vital.

supuesto del que todo diseño parte: atender las demandas y necesidades de la vida cotidiana –y acaso también la excepcional– por lo que debiera tener una mayor relevancia para la actividad en cuestión aquello que ha cambiado en la percepción del mundo, lo que las sociedades y sus sujetos esperan de éste –incluido el diseñador entre ellos– que sólo suponerlos inacabados y por lo que se encuentran necesitados de las propuestas que los diseñadores tienen que ofrecerles, en una formulación positiva y evidente entre necesidad y satisfactor.

Las revoluciones, cualquiera que sea el modo en que las definamos, no son simples cambios dice Arendt (2004: 21) e incluso, aunque asociadas casi siempre a transformaciones en las formas de gobierno con sus consecuentes enfrentamientos violentos, no se reducen a dichas modificaciones de forma sino a una radical manera en que el mundo es asimilado y, en consecuencia, intervenido.

En sus reflexiones, Le Corbusier expone y entrevea dos intenciones que el término revolución implica al proponerlo como alternativa a la arquitectura en caso de no atender a lo que el mundo moderno manifiesta: una vida trastoca por modificaciones tajantes de sentido y no exclusivamente en los procesos de elaboración.

La intención explícitamente expuesta que implica la revolución, y que a lo largo de su artículo Le Corbusier expone, es el riesgo de sufrir una revuelta social en caso de no atender las demandas más significativas de la sociedad –no necesariamente las más básicas– *Se puede escribir muy bien: Arquitectura o desmoralización, desmoralización y revolución* (Le Corbusier, 1998: 232) dice el arquitecto franco-suizo, refiriéndose a la irresponsabilidad de no ser sensible a la dislocación que el hombre moderno ha hecho entre el trabajo, la labor que realiza y el transcurso de su vida en el tiempo vital, acaso el único posible.

Por otro lado, la intención que subyace implícitamente en la advertencia de una revolución al interior del artículo en cuestión, y tras hacer una revisión del resto de ellos que compendia *Hacia una arquitectura*, es transformar por completo, en sentido diametralmente opuesto, la labor que se dedica a satisfacer necesidades hasta ese momento –principios de 1920, que no se olvi-

de— en una labor que no pierda de vista a un hombre que busca ante todo serlo y no, como corrientemente se supone, ser ante todo un individuo necesitado de responder a sus más básicas carencias o, como ocurre en la actualidad, en sus más operativas y consumistas apetencias: auténtica evolución en la estructuración e interpretación semiótica de la *Pirámide de Maslow*.

En cualquiera de los dos casos, revolución como protesta por no atender demandas y revolución como modificación en el ejercicio del diseño arquitectónico, sus señalamientos comparten íntimamente la preocupación en las modificaciones esenciales de vida bajo las que el hombre y las sociedades en que se asocia encuentran sentido. Tal fue el *plan maestro* o rector que orientaba las propuestas arquitectónicas de Le Corbusier y al que, contemporáneo al artículo citado, decidió llamar *el espíritu nuevo*.⁵

Estas advertencias hechas en la revolución que debiera sufrir la consideración que se tiene de lo prioritario en el hombre y, en consecuencia, dirigir el quehacer en esa dirección más que sólo modificar los procesos en que se elaboran satisfactores, no fue privativa de Le Corbusier sino que subyacía en todos los manifiestos y pronunciamientos relativos al arte, la arquitectura y el diseño desde finales del siglo XIX y hasta prácticamente ocurrida la Segunda Guerra Mundial.

Tal es el caso muy difundido del *Arts and Crafts* (Artes y oficios) en Inglaterra hacia finales de 1800, que Fugellie (2015) refiere como un centro neurálgico de las incidencias culturales que la industrialización del mundo tiene en lo social, lo individual y en lo esencial de ambos, por ser esta nación donde es factible de situar la Revolución Industrial, tan esencial para comprender el diseño.

5 Durante prácticamente toda la primera mitad de 1920, Le Corbusier y de manera recurrente, el término de L'Esprit Nouveau (El espíritu nuevo) fue utilizado por éste no sólo para aludir a todas las ideas implicadas en la radical manera que tiene la modernidad de comprender el mundo —*El Espíritu Nuevo en la Arquitectura*, revista editada durante 5 años y que lleva ese mismo nombre— sino para intentar repensar el diseño arquitectónico bajo esos mismos términos como lo ensayó en su *Peabellón de L'Esprit Nouveau* para la exposición de las artes decorativas de París en 1925.

El *Arts and Crafts* se resistía con sus cuestionamientos a las formas del trabajo industrial y sus procesos productivos, a la extracción que la industria hacía de la vida del hombre para alienarla o al menos aquélla en la que éste se reconoce a sí mismo como tal en su forma cotidiana y en su forma de entenderla a través del trabajo previo de su maquinización. El 'diseño' del *Arts and Crafts* –a falta de un término mejor que se distancie del diseño que se ejerce hoy en día aunque también del arte y a la artesanía– es la búsqueda del sentido de un mundo que se construye a partir del trabajo y que poco tiene que ver con su producción industrial, como si de un producto se tratara, sino ante todo con la modificación en que resulta del trabajo en términos que subraya Arendt (2005):

El trabajo proporciona un «artificial» mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad (Arendt, 2005: 35).

Esa mundanidad es precisamente la que, bajo ese mismo ánimo y a manera de antecedente, se manifiesta en la *hermandad Prerrafaelita*,⁶ que en forma se oponía a la ortodoxia de la pintura academicista, fundada en una conceptualización jerárquica de elementos compositivos, apostando por una experiencia viva, naturalista con el mundo a través del trabajo que ofrecen los detalles en que éste se manifiesta, de ahí el hiperrealismo con que sus obras son resueltas.

El debate o intención revolucionaria en el sentido de las reflexiones propuestas no se zanja con propuestas como éstas sino que continúan a lo largo de la primera mitad del siglo xx, aunque quedan constantemente y durante

6 Un indicio inequívoco de la vocación que tenían es que este grupo de artistas se congregan hacia 1848 bajo el epíteto de 'hermandad' pretendiendo también con ello recobrar la sustancia natural, realista del mundo, a partir del trabajo que implica la realización de sus obras.

más de un siglo, a la sombra que proyecta la gran importancia que cobra la industrialización de la vida cotidiana en las referencias que se hace al interior del diseño, respecto de las intenciones que su labor tiene con su ejercicio, no así en las referencias que la historia del arte exhibe.

Tal es el caso del nuevo impulso que adquiere aquella objetividad, la vivencial no la sintética, y que a juicio de autores como Wood (1999), se diluye con el expresionismo pero que se renueva bajo una *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), próxima en intenciones revolucionarias bajo las que emerge el diseño moderno.

La *Neue Sachlichkeit* se constituye a principios de 1920, posterior a la instauración de la República de Weimar en Alemania, y lleva implícita una exhibición de la realidad al igual que sus predecesores en territorio inglés aunque con la salvedad de tener una consigna social. Ya no es la naturaleza y sus precisiones lo que será ocasión de un *trabajo* que propicie el cambio en quien lo ejerce sino un apego más positivista a los orígenes que tiene la revolución: una transformación de las sociedades mediante la denuncia, tanto como militancia como concientización de los afectados por el proceso de industrialización de las sociedades en su cotidianidad.

La revolución que representa el ejercicio del arte en el periodo de entreguerras es la transformación de las sociedades en una renovación mediante su plasmación consciente y el esfuerzo que ello implica: una auténtica construcción de éstas. Y a ello se remite también el esfuerzo al que apelan los constructivistas rusos, de nuevo revolucionariamente hablando, dando una vuelta de tuerca más a lo buscado por la *Neue Sachlichkeit*. Ya no se trata de evidenciar la realidad que se padece en las fábricas y en las ciudades que las acogen y que en muchos de los casos las conforman, sino que se trata de *construir* nuevos espacios para la nueva vida, tan importantes los resultantes de una edificación de construcciones como los conquistados a partir del ejercicio que ello implica: revolución sociopolítica, la legítima, la que viene empujando desde la Ilustración.

Rusia y Alemania, así como los movimientos artístico-revolucionarios que en ellas surgen, son nutridos de estas ideologías en su versión actualiza-

da a las estructuras organizativas en lo político y desde lo económico por los trabajos desarrollados principalmente por Karl Marx, como es sabido. Las especificidades de sus intenciones filosóficas a un análisis político-económico se desarrollarán más adelante, baste por el momento situar los movimientos en su representación conceptual de una lucha de clases, identificada como lo revolucionario que viven las sociedades industriales/industrializadas.

Desde finales de 1800 y hasta concluida la primera mitad de 1900, por referir los ejemplos expuestos en este apartado relacionados íntimamente con el diseño, la vida en sociedad manifiesta acciones organizadas en actividades culturales con incidencias en sus formas de asociación que pueden ser representadas como revolucionarias por los motivos expuestos. Y todo ello es el caldo de cultivo bajo el que se concibe el diseño, por lo que es posible afirmar que su información genética, caracterizada por lo anterior, se combina para dar como resultado una vocación inevitablemente revolucionaria que, a su vez, contribuirá a repensar y replantear la propia revolución, como ocurre en toda perpetuación de especie mediante la descendencia que arroja.

La revolución del diseño

El recorrido por hermandades, movimientos artísticos y también por esfuerzos puntuales de quienes se dedican a la satisfacción de necesidades conformadoras de la vida cotidiana, se dirige a subrayar los dos posibles orígenes revolucionarios que tiene el diseño no sólo como la práctica se conoce hoy día, sino también como los momentos históricos en que sus prácticas comienzan a delinearse mediante la institucionalización que significa formar en una escuela de trabajadores bajo tales consignas: la transformación acelerada y masiva de la sociedad políticamente representada, y las escuelas *gestaltung* son un claro ejemplo de ello.

Es aceptado corrientemente el origen que el diseño tiene a partir del surgimiento de la Bauhaus, aunque las razones para ello, por lo regular, se dan

por conocidas y evidentes. Las argumentaciones y legitimaciones van desde los esfuerzos que hizo la escuela por propiciar el surgimiento de la tipografía como una técnica depurada y sistemática, hasta la organización de los procesos con los que era posible producir toda clase de objetos utilitarios.

Sin embargo, poco se habla de las incidencias sociales en general que dicha escuela tuvo y que es a partir de ellas que es factible establecer condiciones teóricas para pensar revolución y diseño como un binomio simbiótico, como ya se señalaba, dada la búsqueda que inquieta a ambos.

Años después de cerrada la Bauhaus, como es sabido, una versión depurada de ésta se funda en la ciudad de Ulm en otra escuela, y de igual forma, como consecuencia de una inquietante sensibilización de sus artífices respecto del deterioro social que se vivía en Alemania iniciado el año de 1950.

Esta escuela, la HfG, no sólo es la resultante de esclarecer pedagógica y programáticamente sus acciones respecto de la diversidad que caracterizó a la Bauhaus, sino también por ser la creadora de una *metodología alrededor del objeto y los procesos que lo rigen*, como lo atestigua uno de sus egresados, Jacob (2005).

Por tales motivos, el cerco histórico y conceptual que ambas instituciones crean a lo largo de aproximadamente 50 años, desde 1919 con la promulgación de la Bauhaus hasta 1968 con la incorporación y consecuente clausura de la HfG a la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Ulm, sirven como axioma de una génesis revolucionaria que manifiesta el diseño desde sus primeras prácticas formales e intrusivas en la conformación de una sociedad modernizada.

En el caso concreto de la Bauhaus y tratando de puntualizar los elementos que servirían para evidenciar el concepto revolucionario de libertad al que se pretende hacer referencia, Sudjic (2014) presenta en su libro *B de Bauhaus* una institución como mínimo caótica y revuelta más que revolucionaria, en gran medida por las posturas ideológicas disímboles de su protagonistas, aunque también por la permisividad que caracterizaba a su primer director en funciones:

Gropius tenía las ideas claras sobre el diseño que le parecía adecuado en la era de las máquinas, pero estaba dispuesto a aceptar un amplio espectro de voces entre el profesorado. Valoraba el talento mucho más que la adhesión a un credo (Sudjic, 2014: 32).

Lo que representa menos una escuela que una congregación calendarizada y programada para poner a prueba ideas que revolucionarían la forma, la postura bajo la que asumirse dentro la sociedad para así incidir en su transformación.

La postura revolucionaria de la Bauhaus y, en consecuencia, del diseño que se afirmaba alrededor de sus prácticas ideológicas, queda manifiesta en las controversias muchas veces dialécticas que sus profesores provocaban entre sí y que van desde la disparidad que mostraban sus tres directores: conservador el primero, Gropius; marxista el segundo, Meyer; y técnico el tercero, Mies; hasta las místicas prácticas personales de profesores como Johannes Itten que no sólo eran llevadas al aula sino que quedaban contenidas en cursos preparatorios que los alumnos debían tomar antes de ingresar formalmente al aprendizaje del diseño en forma.

Sin entrar en detalles respecto de los programas de estudios, ya que sus incidencias revolucionarias en el diseño no se encuentran en ellos, una dinámica semejante caracterizó a HfG lo que no sólo provocó la renuncia de su rector original, Max Bill, en 1955 debido a las posturas encontradas e irreconciliables de sus integrantes, sino que además provocaría su cierre en 1968, incluso por decisión parlamentaria con el retiro de los subsidios que la mantenían.

Un hecho profundamente revolucionario finca la fundación de la HfG: la ejecución de Sophie y Hans Scholl el 22 de febrero de 1943 por orquestar protestas a través de la Rosa Blanca en contra del régimen imperialista del Tercer Reich, que ante todo decidía el destino de su sociedad bajo preceptos de predestinación y supremacía.

La preservación de la memoria de posturas resistentes como ésta, pretendía ser perpetuada con la institucionalización de prácticas que contengan

ese espíritu a través del cuestionamiento que implica la reflexión en torno a problemáticas sociales y su posible respuesta, más que la simple producción de satisfactores a demandas básicas como siempre se ha supuesto en el diseño, al menos ésta era la intención original. Y precisamente las desavenencias al interior de la HfG se dieron, entre otras razones, por los cursos que primordialmente se trazaban a partir del trabajo que ciertos “grupos de desarrollo” realizaban mediante proyectos por encargo que les hacían a empresas como Braun y Lufthansa, por citar sólo dos de las más conocidas.

Si la HfG pensó en la utilización de estos trabajos como una de las formas de financiamiento, y muy eficaz, para sostener la escuela, con la consecuente concepción, desarrollo y aplicación de un instrumental práctico que permitía la resolución de problemas específicos, resulta no sólo plausible sino deseable que ocurra y se procure; sin embargo ello aleja al diseño de su vocación revolucionaria y acaso permite especular sobre el rumbo que siguió el diseño en su camino al lugar donde se encuentra actualmente. Pero éste es un señalamiento que forma parte de otra investigación, baste por ahora advertir, como un elemento de contraste, que una vocación revolucionara persigue metas muy diferentes respecto de una práctica que tiene como fundamento la adquisición de recursos de financiamiento, lo que no significa que estén distanciados.

En el sentido de lo referido, y con la intención de ir afinando las verdaderas intenciones de una revolución, vale la pena señalar que, en el caso de la Bauhaus, la voluntad revolucionaria con que surge no sólo se manifiesta en el influjo que tuvo en ella el Deutscher Werkbund al pretender refundar el desarrollo de Alemania en la automatización, maquinización y sistematización de los procesos artesanales para la obtención de objetos útiles en la vida cotidiana. Aun cuando la pertenencia de Gropius al Werkbund desde 1911 supone estas ideas como rectoras en la conducta de la Bauhaus, la incidencia a la fecha en escuelas de diseño, y en ese sentido, el quiebre que hace en el curso de la concepción y realización del arte aplicado, consiste en la adopción de una postura distinta delante de todo proceso creativo.

Los productos creados en la Bauhaus muestran silenciosamente una vocación revolucionaria por la experimentación fundada de sus formas, hechuras y ejecuciones, en las que estaba en juego la transformación de sus creadores más que la sola resultante de dicha experimentación.

No hay que olvidar que, como lo afirma Sudjic (2015), la Bauhaus es resultado de fusionar dos escuelas de artes y oficios con la idea de transformar los procesos de producción pero también, acaso con la misma importancia, con la intención primordial de convertir un arte aplicado ("arte comercial" según los anglosajones) en un único arte de acuerdo precisamente a las intenciones personales de Gropius.

Bajo un criterio como éste y que subyace a toda forma que adquiere la enseñanza y práctica del diseño, es que la HfG traza su vocación desde los motivos originarios que la constituyeron: un activismo pacífico, representado en una labor transformadora de la vida cotidiana, que da como resultado la Fundación Geschwister Scholl la cual, una vez creada y asentada por Inge Scholl –sobreviviente a la muerte de sus hermanos Sophie y Hans– y habiendo compaginado intereses en ese sentido con su esposo el escultor Otl Aicher junto al lado un arquitecto redimido de la clausura de la Bauhaus, Max Bill, originan una escuela que ante todo influye en la transformación de la sociedad en que se inserta.

Ellos son los fundamentos significativos, no sólo operativos, de integrar a personalidades tan disímolas al diseño como el matemático Horst Rittel o al sociólogo Hanno Kesting, ya que la HfG no sólo perseguía *Die Gute Form* para su correcta concepción, su óptima producción y su eficiente utilización, sino también, a manera de pulsión vital subyacente en cada propuesta de diseño percibida como profunda satisfacción, una transformación en la vida que el mundo moderno de por sí ya vivía si se atiende a lo expresado por Le Corbusier al inicio del apartado anterior.

El diseño bajo la forma de lo revolucionario

Cerca de la media noche de 12 de febrero de 2005, uno de los primeros rascacielos inteligentes de Madrid, el edificio Windsor, comenzaba a incendiarse en el piso 21 de 32 que lo conformaban. Debido a la hora en que ocurrió, por fortuna, no hubo pérdidas humanas que lamentar, involucradas directamente en la torre o en el perímetro inmediato al edificio.

El hecho trasciende porque, una vez sofocado el incendio y transcurridas dos semanas de asegurada la zona para evitar cualquier riesgo, se procedió al desmantelamiento del edificio, el cual consistía básicamente en desarmar, piso a piso y con grúas, la totalidad de la construcción en lugar de hacer una demolición con explosivos.

Debido a la altura del edificio, 106 metros, y dada la maquinaria con que se contaba, el desmantelamiento representó un parteaguas en las labores de ese tipo ya que tendría que idearse desde la estrategia para acceder a la parte más alta e iniciar los trabajos desde ahí, hasta la invención de instrumentos que facilitaran la labor de desmontaje del material, así como su descenso a nivel de piso, pasando por mecanismos de aseguramiento de la propia torre para garantizar la seguridad del proceso.

La tecnología y la técnica existentes no se ajustaban a los requerimientos antes citados, por lo que un suceso como ése motiva involuntariamente, de manera acelerada y radical, a las modificaciones necesarias para poder enfrentar la problemática que se presenta. Una situación con esas características es factible de ser llamada revolucionaria en términos conceptuales: un corte quirúrgico que rompe tajantemente con la inercia de algún suceso y a una velocidad acelerada en el proceso de transformación, por prolongado o breve que éste pueda ser, caracterizado además por ser un fenómeno de discontinuidad en la consideración lineal y consecuente de sucesos presumiblemente concatenados. Y ello, porque dichas tecnologías y técnicas no se modificaron paulatinamente a lo largo de años investigaciones experimentales.

Bajo estas consideraciones, la revolución es lo connatural al diseño no solo por los esfuerzos que muestra por transformar la técnica artesanal en industrial, sino por ser una actividad que pretendía, desde los preludios de la Bauhaus en 1919, reescribir los modos de hacer, de trabajar desde una comprensión sistemática, eficiente y plástica al interior mismo de la vida cotidiana. Que sea la vida misma, a través de su hacer, la que cambie con el trabajo en estos términos, en suma, provocar una asimilación compleja e indirecta de ésta, incorporada ante todo en quienes diseñan y son destinatarios de sus diseños, constituyéndose así esa vida cotidiana.

Para ser justos, pareciera que, a simple vista, las ingenierías, y desde luego las ciencias aplicadas, ya dedicaban sus esfuerzos a una labor semejante, aunque bajo la constante exigencia de una optimización de los sistemas creados a partir de los esfuerzos y recursos empleados para la obtención de resultados, por lo que el distintivo del diseño respecto de las ingenierías consiste en que el producto revolucionario del diseño descansa en la forma del esfuerzo, del proceso, del sistema y no tan sólo del beneficio que resuelve el objeto material, resultado de su labor.

Las ciencias formulan para comprender más detenidamente la eficiencia del sistema en que un fenómeno puede sintetizarse a partir del aspecto que busca estudiarse. Sus máquinas, como el caso de Robert Boyle y Robert Hooke en 1656 con su bomba de aire, son tan sólo el instrumento que les permitió comprobar, y en su caso ajustar o desechar, los supuestos de los que parten estudios previos de la termodinámica, por ejemplo.

Las ingenierías por su parte, una vez aseguradas las formulaciones de las ciencias –y siguiendo con el ejemplo de la termodinámica–, se encargan de ajustar las maquinarias especulativas de la ciencia para volverlas más eficientes aunque con el principal objetivo de aplicarlas a algún problema suscitado en la vida cotidiana, como lo hicieron Edward Somerset en 1963 y los perfeccionamientos que James Watt le hizo al movimiento rectilíneo del pistón –pieza que traduce la expansión de vapor en esfuerzo– casi un siglo después en 1768. Es así que la aplicación de estas máquinas, primero a la navegación y posteriormente

a la locomoción en tierra, son el fin último que da sentido a la labor realizada por la ingeniería, como la formulación de leyes lo es para las ciencias duras.

El diseño, en cambio, cuando surge como la cara de la revolución social y según lo señalado al interior de los planes últimos que persigue la Bauhaus tanto como las intenciones primigenias de HfG, generan objetos y gráficos como la transformación de la sociedad a la que están dedicados menos por el satisfactor que representan que por el *trabajo que implican*.

Y en la actualidad ello se ha diluido hasta volverse casi invisible, lo que implica que sigue latente, aunque no del todo presente. Lo anterior es la cara más aplicativa del diseño, manifiesta en su proceder metodológico y en su eficiente producción bajo el supuesto de promover una revolución social desde las demandas que se manifiestan dichas sociedades en el seno de la vida que manifiestan.

Sin embargo, abundando en lo que implica y entraña lo revolucionario, el diseño es revolución menos por modificar técnica y sistemáticamente labores artesanales que por asimilar un pensamiento de esa naturaleza como un hacer que auténticamente revolucionaría la sociedad en su sustrato cultural: una auténtica cultura maquina.

El diseño es asumir un mundo dispuesto en sistemas, comprender esos sistemas desde su lógica y naturaleza más íntima y, desde luego, transformar el mundo en un sistema factible de ser intervenido bajo ese criterio. Todo ello, como la afirmaba categórico Le Corbusier (2003), porque el *espíritu nuevo* es algo ya instalada en las sociedades modernas desde inicios del siglo XX –acaso ya desde antes–, sí son las referencias de este arquitecto las que se toman para hablar de dicho espíritu.

Ya se había hecho alusión a que el marxismo, directa e indirectamente, inspiró y modeló una revolución pensada como modificaciones abruptamente trasgresoras en sociedades constituidas a partir del trabajo asalariado y sus formas emergentes de asociación. En sus nociones no existen, como lo deja entrever Echeverría (2011), próceres ni primeros motores de dicha transformación salvo todos y cada uno de los miembros de esa sociedad proletaria

que debiera constituirse a sí misma en la comunidad que se mira en el trabajo, en su trabajo, de ahí los fundamentos socialdemócratas y cristianos de la *Rosa Blanca* a la que pertenecían Sophie y Hans Scholl y por causa de quienes resurge la Bauhaus con la osamenta de la HfG.

Echeverría (2011) rastrea los fundamentos conceptuales que el materialismo de Marx presenta en una serie de tesis formuladas por éste y que preparan los dos volúmenes de *El Capital*. En ellas destaca el concepto de *enajenación*, fundamental para comprender la revolución desde donde se está planteando y en torno a la cual el diseño logra girar desencadenando todas sus posibilidades sinérgicas en lo social a propósito de revoluciones.

El diseño representaba en sus albores, aunque aún en términos de lo que éste refiere bajo el nombre de *gestaltung* (diseño),⁷ la posibilidad de *trabajar el mundo* libre de toda *enajenación*, de evitar la transferencia de la función subjetiva al mundo creado u objetivado por el trabajo. El sentido de todo acto transferido a la resultante material de tales esfuerzos, dado que éste se ha perdido en el trabajo remunerado, pueden ser pensadas desde las alusiones de Heidegger (1990) en relación a la extracción del carbón. Ya se refería también con Arendt (2005) que el trabajo es subjetivación porque importa lo que realmente se transforma al transformar el mundo: la forma y fondo de quien lo acomete, y las sociedades industriales, las que se encuentran plenamente instaladas al momento

7 El término *gestaltung* y *design* en alemán significan lo mismo: diseño, aunque aluden a dos consideraciones representativas y distintas de dicho diseño. En el caso del primero, es un diseño en términos de un acomodo, de una composición en franca relación dialéctica entre el todo y las partes, entre el fondo y la figura, mientras que diseño como *design*, el término refiere aspectos sintéticos y perceptibles en objetos, gráficos, espacios, relativos a las formas materiales resultantes y en las que es detectado un ánimo por depurar su constitución, tanto el proceso de concepción y realización como morfológico. Una manifestación que confirma lo anterior es el hecho de que en algunos países de habla germana como Suiza, en concreto la ciudad de Zurich, el museo más importante de diseño lleva el nombre de Museum für Gestaltung.

en que el diseño se institucionaliza con la Bauhaus, transfieren dicha subjetivación en los objetos resultantes del trabajo por no encontrarla, como también ya se señalaba, en la imagen de sí que éste devuelve por ser retribuido.

Y en la oposición efectiva a ello consiste la revolución marxista según Echeverría (2011): la recuperación de una *esencia humana real*, la cual es convocada mediante el conjunto de relaciones sociales dadas en un *proceso práctico*, factibles de ser recuperadas modificando *de facto* la *enajenación* por un trabajo común, de relaciones sociales, que recupere el sentido de éste por el proceso de subjetivación que implica, lo que no excluye una remuneración pero que al final queda marginada ésta de aquella *esencia humana real*.

Lo que está en juego entonces, siguiendo la línea trascendental expuesta, es la más íntima *liberación* del hombre, y lo más importante, por el hombre mismo. Ésta es la máxima ilustrada que clama por una revolución, por un establecimiento de condiciones distintas a las suscitadas hasta ese momento, y aunque paralela al marxismo por una distancia histórica y el modelo político-económico en que éste es representado, que es inevitable acercar ambos a la idea de una liberación en que una subjetivación en común puede modificar, y en ese sentido, conformar sociedad.

Cuando Kant (2000) representa en una breve idea, pero de largo alcance, la ilustración como “la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro” (Kant, 2000: 25), destila la esencia que caracteriza la imagen de lo que traerá como consecuencia el empleo de la propia inteligencia: la liberación de quien así lo haga, ante todo, consigo mismo. Dicha liberación mediante el pensar es, en primera instancia, un distanciamiento respecto de ese *otro* y, por otro lado, aunque de forma simultánea, un afinamiento subjetivo indisoluble de quien así lo ejerza. La revolución sin esta fórmula no es posible pensarla, ya que las formas en que se le puede representar por manifestarse ontológicamente, son tan sólo eso, evidencias bajo las que es posible presenciarla materialmente, si algo como eso es posible. La liberación revoluciona a quien su propia revolución libera, y atendiendo a

Marx, políticamente democratizado en donde la equidad es siempre *de facto* acometida por todos y cada uno, no por edicto, como algo ya dado o como responsabilidad de unos cuantos.

Ilustración primero, marxismo después, son antecedentes ideológicos que soportan el signo de revolución bajo el que nace el diseño y con el que logra tomar distancia para esclarecer los asuntos por atender en un mundo que intuía su liberación bajo una común subjetivación. La Bauhaus, así como las intenciones primeras de la HfG, son ese único hecho libertario a cometer bajo una misma intención: la revolución al exterior de lo ejecutado dentro del cerco físico de sus aulas para incidir en el interior público de la sociedad a la que pertenece y a la que se deben.

La simbiosis entre diseño y revolución que se fragua desde los motivos que tuvo la Bauhaus para ser constituida y hasta los primeros años de labores de la HfG fue, en el fondo, desde donde trascienden una *labor*,⁸ un denuedo por abandonar la enajenación a través de la experimentación que busca sólo eso, poner a prueba, de ajuste en los rumbos que hasta ese momento trazaba la industrialización de la vida, de esclarecimiento de conceptos que permitan pensar, en términos del propio diseño, esa enajenación y en la conformación de un instrumental que permita practicar, ante todo, una *esencia humana real* (Echeverría, 2011) que hasta ese entonces no tenía antecedente históricamente hablando.

Y de nuevo, ideas e instrumentos no son lo revolucionario, en todo caso el vehículo de la revolución, de no ser así ésta sería una transformación meramente técnica, pero de acuerdo a lo referido con el concepto de revolución, ella debe ocurrir en las personas por tratarse de un asunto humanístico que no tecnológico y por más que se hable en algunos contextos de revoluciones tecnológicas, éstas serán siempre alusivas en realidad a las manifestaciones formales

8 Un concepto más, de los tres que conforman la *vita activa* que acuña Arendt y bajo la que entiende una *Condición humana*, pero que está referido a la trascendencia que es factible de ocurrir al contestar la demanda que necesidades básicas exigen.

de un cambio que le precede: algo cambia entre las personas que empuja a los cambios en su entorno y al mismo tiempo, aunque de sentido contrario, es la modificación del entorno en el *trabajo* que esclarece las modificaciones en que se vive.

Bajo este entendido, la postura que adoptan instituciones, asociaciones y, desde luego, sus actores, como lo fueron la Bauhaus y la HfG, son la verdadera revolución por la asimilación y adopción que todos hacen de una nueva forma de plantarse, de estar en el mundo, de ser.

Discusión final

La investigación realizada ofrece una mirada sobre el diseño que permite considerarlo en la actualidad como una práctica que también se significa hacia adentro de ella, no sólo de la práctica misma sino también de quienes la ejercen. El diseño no puede ser parcialmente considerado, desde la revisión que se propone, hacia afuera del trabajo que desarrolla, como ha ocurrido a lo largo de su labor desde el afinamiento de los instrumentos y caracterizaciones con que opera, factibles de ubicar en la UfG, y evidentes en inquietudes como la forma sigue a la función, *die gute form*, o más recientemente la forma sigue a la emoción y diseño centrado en el usuario, sujeto, humano, aforismos todos ellos con una postura significativa y trascendentemente distante del diseñador respecto del diseño que trabaja, como si lo que fuera a transformarse a partir de sus propuestas no lo influyan salvo en hacerse nuevos planteamientos para ejercerlo.

La revolución que propone el diseño, y desde la que es factible de ser entendido como tal desde el origen que se señala en este escrito, es efectivamente una mirada distinta bajo la que reconocer el mundo para así intervenirlo, el cual no es otro ni distinto de lo que en realidad mira: la imagen de sí, por lo que la revolución del diseño se desata en realidad cuando por fin todo es radicalmente distinto desde la libertad.

Referencias

- Acha, J. (2015). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2004). *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bedolla, D. (2009). Hacia la satisfacción del ámbito afectivo humano, nuevas tendencias del diseño. *Diseño y Sociedad*, 27, 58-65.
- Bill, J., Bill, M., Lichtenstein, C., Menzi, R., Sudjik, D. (2014). *Max Bill's View of things Die gute Form: An Exhibition 1949*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- Briones, J. (2016). *Promesas y realidades de la 'Revolución Tecnológica'*. Madrid: Catarata.
- Browne, A., Viladas, P. (2009). Form Follows Fun. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2009/05/31/style/tmagazine/31designers.html>.
- Buchanan, R. (Sumer, 2001). Dignidad Humana y Derechos Humanos: Reflexiones sobre los principios del diseño centrado en lo humano. *Design Issues*, 17 (3), 35-39.
- De Ponti, J., Fernandez, S., Gaudio, A., Jacob, H., Mangioni, V. (2005). *Diseño HfG Ulm, America Latina, Argentina, La Plata: 5 documentos*. La Plata: Ediciones Nodal.
- Echeverría, B. (2011). *El Materialismo de Marx: discurso crítico y revolución*. México: Editorial Itaca.
- Fromm, E. (2008). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Fugellie, I. (2015). *Origen y fundación del diseño moderno Siglos XIX y XX*. México: Editorial Fontamara.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Seval.
- Hochman, E. S. (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (2000). *Filosofía de la historia*. México: FCE.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Le Corbusier. (2003). *El espíritu nuevo en la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

- Leidenberg, G. (2014). Todo aquí es Vilkanisch. En Rojas, L., Deeds, S. *México a la luz de sus revoluciones*, Vol. 2. México: Colegio de México.
- Longás, H. (2015). El incendio de la Torre Windsor. Relato de los hechos según el auto judicial. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2015/02/06/media/1423247036_011531.html.
- Sudjic, D. (2014). *B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Un espectacular incendio devora un rascacielos en el centro de Madrid. (2005). El Mundo. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/13/madrid/1108251211.html>.
- Wolfe, T. (2002). *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Wood, P. (1999). Realismo y Realidades. En *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Zamora, M. (2007). *Fuego, calor y energía*. Badajoz: Abecedario Editorial.