

Paradigmas emergentes en los métodos de diseño: Una visión decolonial en la enseñanza del diseño gráfico

Arodi Morales-Holguín (*)
Edgar Oswaldo González-Bello (**)

Resumen: Desde una visión del colonialismo, se observa un patrón de dominación como realidad del diseño gráfico, surgido como estudio formal hace más de cien años desde la Bauhaus en Alemania, donde se establecieron las bases que, a pesar de la distancia espacial y temporal, siguen en muchos casos definiendo las dinámicas de enseñanza-aprendizaje, particularmente en lo referente a los procesos que involucran la aplicación de métodos de diseño en el aula y práctica profesional. Esta visión pionera ha operado como sistema organizador global, al ser positivamente valorada y aceptada por el profesorado de diversas latitudes como el caso Latinoamericano, esto a pesar de que las dinámicas sociales, culturales y tecnológicas han evolucionado significativamente. Desde métodos cualitativos, aplicando un cuestionario a 126 profesores universitarios en México, y desde una mirada decolonial, se busca reconocer a otras formas de pensar y experimentar los métodos de diseño para la enseñanza. Los resultados permiten observar otros métodos prospectivos del diseño en los procesos de enseñanza que atienden la complejidad y nuevas tendencias. Las conclusiones se centran en la existencia de un paradigma que comienza a alejarse de las formas de enseñanza legitimadas como patrón global de poder colonial y que dió bases a la disciplina, en tanto se reconoce la existencia de un pensamiento con giro decolonial.

Palabras clave: diseño, métodos de diseño, enseñanza, Bauhaus, colonial, decolonial, complejidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 317-318]

(*) redeshmo@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9241-032X>

Doctor en Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Universidad Autónoma del Estado de Morelos), con Maestría en Administración (UNISON), Máster en Publicidad y Marketing (ITEAP) y Licenciado en Diseño Gráfico (UVM). Profesor-investigador de Tiempo Completo Departamento de Arquitectura y Diseño, Universidad de Sonora. Cuenta con reconocimiento del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I) y del Perfil PRODEP-SEP. Es Editor responsable de la Revista Mundo Arquitectura Diseño gráfico y Urbanismo (MADGU) de la Universidad de Sonora. En el campo profesional ha dirigido un despacho de diseño por más de 15 años. Se desarrolla en la línea de Investigación: Estudios sobre diseño y prospectiva.

(**) edgar.gonzalez@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6297-2516>

Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Sonora), Maestría en Innovación Educativa (Universidad de Sonora). Es profesor-investigador (Titular) de tiempo completo en la Universidad de Sonora. Forma parte del Cuerpo Académico: Innovación Educativa (UNISON-CA-58-Consolidado) y miembro asociado del Consejo Mexicano de Investigación Educativa. Cuenta con reconocimiento del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I) y del Perfil PRODEP-SEP. Es coordinador académico del programa de Licenciatura en Educación UNISON. Se desarrolla en la línea de Investigación: Procesos y Componentes de la Innovación Educativa.

Introducción

En la profesión del diseño, los métodos para diseñar que han sido la orientación y que analógicamente se han convertido en un tejido complejo pero diligente, y que contribuyen con una capacidad de mostrar ordenadamente la estructura para alcanzar un nuevo producto en forma estricta y congruente con sus atributos y bondades. Estas orientaciones obedecen a hábitos individuales, pero también a diversas manifestaciones que se generan en la cultura propia de una sociedad, de una época y un lugar determinado. En un sentido estricto, el método de diseño busca sintetizar, a la vez de consolidar el proceso de generación de ideas creativas. Históricamente, Ortega (2024) explica sobre las tendencias que en el discurso y práctica del diseño persisten, las cuales se encuentran arraigadas en la colonialidad y en el paradigma europeo/occidental conocido como el más dominante de la profesión por su universalización y abogo por una comprensión de lo común. En tanto, lo diseñado cuya complejidad también radica ineludiblemente de las transversalidades de otras miradas posibles. Aquí se destaca como el desarrollo de proyectos no serían posibles en ausencia de un método, alejado de una filosofía que estrictamente observa hacia dentro de la profesión y promueve la aplicación irracional de un método. En cambio, ahora se tiene métodos donde se mezcla la racionalidad con una creatividad más abierta y autónoma (Pelta, 2013), perpetúan relaciones de dominación y de la universalización de como diseñar.

1. La Bauhaus como matriz del diseño e influencia colonizadora global

Siguiendo a Pevsner (2003), estudiosos de la Arquitectura, el Diseño y las Artes como el mismo Nikolaus Pevsner, señalan como antecedentes del diseño moderno a los movimientos conocidos como Arts and Crafts, el primero, con William Morris fundador y principal figura, y al que aparte de escritor y poeta se le reconoce como diseñador. Junto a él y en la Europa continental, la aparición de otro movimiento similar, lo es el llamado Deutscher Werkbund, fundado en 1907 por Hermann Muthesius; tendencia que en realidad es constituida como una asociación de arquitectos, artistas, artesanos e industriales con fines semejantes a los que dieron origen con el movimiento de Artes y Oficios. Ambos,

a principios del siglo XX, buscaban una nueva expresión artística en la era de las máquinas, convencidos que, con los oficios tradicionales y las artes, sumadas también las técnicas industriales, se podría tener una producción de bienes y servicios de mayor calidad. Los trabajos y esfuerzos se consolidan y la dirección de la Escuela Estatal de Artes y Oficios de Weimar, ciudad sede y antecedente de la *Bauhaus*, recomendó al Arquitecto Walter Gropius, cuya nacionalidad alemana le permitió constituirse como el primer director. Junto a los anteriores se menciona al alemán Peter Behrens, diseñador del proyecto arquitectónico y de diseño industrial de la Fábrica de Turbinas AEG de Berlín y del logotipo de la misma que daría origen al considerado primer desarrollo de imagen corporativa (Meggs, 2015). Con él trabajaría y aprendería Gropius.

El objetivo de la *Werkbund*, fue conseguir el ennoblecimiento del trabajo industrial, mediante la educación, la propaganda y un posicionamiento unitario en las cuestiones pertinentes y en la colaboración con el arte, la industria y la artesanía (Gropius, 2001). Una nueva apreciación y consideración del diseño, alejada de las concepciones de quienes defienden y se apoyan en los principios y consideraciones historicistas.

La *Bauhaus* o “Casa de la Construcción”, fue fundada por Walter Gropius en 1919, en la ciudad de Weimar después de la primera guerra mundial; nos explica Pevsner (2003) constituye la unión de la Escuela Ducal de Artesanías y la Escuela Ducal Superior de Artes Plásticas; donde se declaró que el artista y el arquitecto debe ser también de artesanos, le da soporte y constituye uno de sus principales ejes del proyecto.

La *Bauhaus* comprendía disciplinas como la pintura, escultura, arquitectura, entre otras, como instrucción artesanal. Entre sus fundadores se encontraban escultores, tallistas, ceramistas, herreros, cerrajeros, fundidores, torneadores, carpinteros, pintores, decoradores, grabadores, xilógrafos, litógrafos, impresores artísticos y tejedores entre otros (Whitford, 1991). Basados en la experimentación y la búsqueda de la unidad de la Bellas Artes y las artes aplicadas, trataron siempre de integrar todas las artes con la tecnología moderna. Como institución de su tiempo, estuvo influenciada por diferentes corrientes de las entonces vigentes vanguardias artísticas y arquitectónicas como el constructivismo ruso, el suprematismo, el expresionismo y el neoplasticismo, y de ellas surgieron varios de los grandes maestros fundadores y portadores de enorme prestigio como Vasily Kandiski, Paul Klee, Josef Albers, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Mies Van Der Rohe, y quienes siendo alumnos destacados fueron luego maestros de la misma, tales como Laszlo Moholy Nagy, Marianne Brandt, Gunta Stölzl, además de Gropius (Pevsner, 2003).

El nacimiento de la *Bauhaus*, su desarrollo, modelo de educación, sistemas pedagógicos y práctica docente, referida a la enseñanza aprendizaje de sus estudiantes y profesores, a los que prefiere llamar aprendices y maestros, ejercieron una educación como proceso de enseñanza-aprendizaje más completa, concretando el modelo educativo bipolar: aprender haciendo, donde destaca el sistema, de taller, que se mantiene incluso presente en pleno siglo XXI, fungiendo como columna vertebral de la educación del diseño moderno (Rivera, 2018).

El diseño gráfico como trabajo-aprendizaje, se desarrolló dentro de la *Bauhaus* en el Taller de impresión, liderado por Herbert Bayer y posteriormente por Joost Schmidt, quienes le dieron el sentido (concepto) de taller, otorgándole aparte de los elementos gráficos, un sentido de crear objetos. Se le atribuye a Bayer, especialista en publicidad, el surgimiento del diseño gráfico en el año de 1922 como disciplina dentro de la institución (Whitford, 1991).

Algunos autores, entre ellos Carlina Costas, declaran la *Bauhaus* la consecuencia de la inquietud alemana por mejorar el diseño, y emerge como una escuela que marcó un hito en la historia del Diseño (Costas, 2008). La *Bauhaus* no se inclinó por la divinización o el culto a la técnica, sino más bien su humanización. Es una escuela que marcó un hito en la historia del Diseño Gráfico, Industrial, Arquitectónico y de las Bellas Artes. Es decir, sentó las bases del estudio de las diversas áreas del diseño, su formalización y proyección al mundo, reconocida pues como matriz y entidad pionera.

La *Bauhaus* como escuela de diseño, buscó ir adelante en la innovación del conocimiento, el arte y la tecnología que es lo que les dio el carácter de vanguardistas, así el rechazo a las manifestaciones artísticas, culturales, sociales y técnicas que acompañaban a los movimientos historicistas dominantes de la época. Su pronunciamiento da nacimiento a una nueva idea y fábrica del arte y las artesanías, su concepción de producción habría de sustituir el pensamiento dogmático de las corrientes derivadas y surgidas del pasado.

Una producción nueva habría de sustituir a la realizada entonces, sustituidos por una nueva actitud a partir del conocimiento. Uno de su objetivo fue aportar conocimientos y profesionales a la sociedad que contribuyeran positivamente a través de la renovación artesanal del arte y la cultura (Gropius, 2001). Con ello, se logró establecer los primeros caminos en busca de la unificación del trabajo con artistas y diseñadores creativos. A los estudiantes les pedían usaran su creatividad de forma libre y simultáneamente aprendían la técnica. Así se sentaron las primeras bases en la creación de productos que fueran funcionales, útiles, aplicables, pero que a la vez presentaran un diseño atractivo para el mercado. Esto resultó una revolución en su momento, cuyos cimientos e influencia se expandieron a otros países, instituyendo su visión del diseño en ellos, ejerciendo de forma voluntaria o involuntaria una acción colonizadora, entendiéndose por ello, lo que Pittaluga, (2020) describe como la importación de modelos de concepción, con lo cual se importa a través de ellos una ideología. En este sentido Ceciaga, Fontenla y Quintana (2023), enfatizan que cuando estudiamos la historia del diseño, estudiamos la historia de quienes tenían los medios de producción a su favor, así como la mirada hegemónica, haciéndonos desear cosas que funcionan bien en otras tierras, en otras economías y en otras formas de vivir, haciéndonos pensar que debemos aspirar a adaptarnos a ellos. De este modo, al instituir su visión como pilar del diseño, la colocan en el predominio contextual, siendo su propuesta pedagógica una de las más icónicas.

El modelo de pedagógico en la *Bauhaus*

La *Bauhaus* como primera escuela formal de diseño, instauró un sistema de enseñanza propio que resultó revolucionario en su época. Sistema que contemplaba tres etapas o fases, las cuales describe Alcalá (2013): La primera, de seis meses, aplicaba un curso obligatorio donde se aprendían e investigaban los principales componentes o principios del idioma visual en textura, color, forma, contorno y materiales, aparte de las teorías de composición, dando origen al “método *Bauhaus*”; a este se le conoció como curso preparatorio. La segunda, de tres años se caracterizaba al entrar a los talleres donde recibía y ejerci-

taba una instrucción práctica formal. En el tercero, sin tiempo definido, los seleccionados recibían cursos prácticos en las fábricas o empresas y salían con el título de profesional.

La enseñanza en la *Bauhaus* se basaba en “el taller”, espacio donde de forma práctica el profesor enseñaba a los alumnos, quienes a su vez desarrollaban la práctica ahí mismo, guiada por el profesor; es decir a través del hacer, apoyado en el desarrollo de proyectos. De este modo, debe destacarse, como ya se mencionó, que el sistema de taller se ha mantenido vivo en la formación de diseñadores y arquitectos. En ese sentido, Rodríguez (2016) destaca que la enseñanza en las áreas de diseño, se han sustentado en el sistema de taller, actuando como espacio académico donde se simula la práctica llevada a cabo en el campo profesional; inercia que envuelve la práctica de métodos de diseño.

La *Bauhaus* pudo transmitir una gran cantidad de elementos y conceptos, algunos de ellos aún vigentes en el diseño gráfico, ya sea por su influencia o tradición. A pesar de cerrar sus puertas tempranamente en 1933 motivada por la inestabilidad producto de la Segunda Guerra Mundial, su vida y acción, sus principios, aún perduran, lo que permite identificar la influencia de la construcción colonial que esta ha dejado en la formación de diseñadores. No obstante, las características de nuestro mundo y su basta complejidad, nos exigen buscar nuevas alternativas en sus diversos intersticios, destacando la investigación. En esta tesitura Margolin (2000) recalca que en el diseño ampliar y diversificar las técnicas de investigación es necesario. Así explorar nuevos paradigmas en los procesos metodológicos para diseñar, la formación y didáctica, es una responsabilidad ineludible, de cara a proponer rutas nuevas y caracterizadas por la cultura particular de cada lugar y momento, transitando de la colonización a la descolonización del diseño en Latinoamérica.

2. Nociones teóricas del decolonialismo para el análisis del diseño

Queda claro que el diseño en el mundo y en particular en Latinoamérica, ha sufrido una fuerte influencia colonialista por parte de la *Bauhaus*, extendiéndose en las décadas siguientes también a la influencia estadounidense, quien se convertiría en el siguiente epicentro colonialista del diseño, esto de acuerdo con Pittaluga (2020), quien enfatiza que:

Gracias a la migración de algunos de los principales exponentes de la *Bauhaus* [...] hecho que contribuyó a hacer de los Estados Unidos el epicentro de los siguientes debates sobre diseño. Se puede observar que los referentes en las temáticas son de origen europeo o estadounidense, y a pesar de ello fueron tomados como discursos hegemónicos (p. 97).

Hegemonía que luego sería respaldada por la influencia de las grandes agencias de publicidad estadounidenses, sus poderosos medios de comunicación, Hollywood y otras instituciones propagandísticas que siguen dominando el escenario de la comunicación en el mundo. Aunque cabe destacar que, desde la llegada de las redes digitales y la posibilidad de la comunicación bidireccional, su influencia colonialista comienza a verse mermada, abriendo la puerta a una transición a lo decolonial, aunque aún hay mucho trabajo por hacer.

De manera general, el pensamiento decolonial ha promovido fortalecer la idea de igualdad entre sociedades, caracterizado por respetar las diferencias y equilibrar su valor histórico (Nuria, 2018), con el cual permite reconstruir otros imaginarios de nivel colectivo para también replantear la propia cultura. No obstante, Ortega (2004) subraya como des- aprender las tendencias universalizadoras ha constituido un desafío en la evolución del discurso decolonial.

En consideración de pensamientos que inspiran a la conservación de los pilares institucionales que sostienen la existencia de una ciencia, Andrade (2020) apunala valorar los saberes del giro decolonial, los cuales son encaminado a desmontar una orientación estrictamente universalista que se sustentan en conceptos fundamentados en la tradición y en exaltar las características de sociedades diferentes, para dar paso al carácter más local de experiencias que surgen del avance de las sociedades periféricas. En otro sentido, León (2012) expone cómo la crítica decolonial acuñe el concepto de modernidad-colonialidad y se deriva la opción teórica decolonial plantee a la vez una doble operación: por un lado, de «desprendimiento» de las epistemologías occidentales que colonizaron los saberes y las disciplinas modernas. Esto resulta de particular relevancia, pues se han dado pasos en este sentido.

En el caso de los métodos de diseño, en México se han desarrollado métodos propios, como es el caso del método de diseño Diana y el modelo general de procesos de diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana y otros que han surgido recientemente (Morales y González, 2020). Ello en busca de alejarse de aquellos institucionalizados y exaltados como la panacea desde el paradigma colonizador del “discurso hegemónico”.

En la constitución de una modernidad global, se destaca cómo desde una disciplina se generan implicaciones que obligadamente tiene la expectativa de sumar las experiencias diferenciadas y las trayectorias seguidas en su evolución profesional según las regiones y sus respectivas configuraciones. Esta situación se traduce al retomar la particularidad de los procesos de diseño donde se involucran imágenes y medios, plantea singularidades históricas, culturales y epistémicas que no han logrado ser abordadas en toda su complejidad (León, 2012). De manera más reciente y en el contexto del diseño, Sandoval (2022) argumenta como en las prácticas decoloniales se encuentran posicionamientos para impulsar el diálogo y crítica de los paradigmas centrados en la modernidad que regulan en avance de la profesión del diseño; surgida por la búsqueda de dominación de la diversidad de conocimientos, y en parte por las tradiciones existentes que se suman para crear visiones diferenciadas del mundo. En otras palabras, los principios decoloniales aplicados a la conceptualización del diseño permiten y ofrecen la posibilidad de refrescar la concepción y praxis del ejercicio de la profesión. En este sentido, cabe identificar que muchas de las propuestas del discurso hegemónico colonial sobre diseño, ahora resultan obsoletas; sin embargo, siguen siendo consideradas de valor e incluso de autoridad en muchos sitios de Latinoamérica, entre ellos podemos citar los métodos de diseño.

Al hablar de métodos de diseño que se continúan enseñando en las aulas de buena parte de las universidades latinoamericanas, siguen considerando propuestas como las de Bruno Munari, Scott, Fallon, Archer, Moles, Jones, entre otros, caracterizados por seguir una estructura lineal de perfil cartesiano. La complejidad del mundo en el que vivimos demanda transitar a formas de pensar complejas; sin embargo, en el ámbito universitario mexicano, como de otras latitudes latinoamericanas y más allá, siguiendo a Morales y González

(2020), no se tiene una perspectiva clara sobre el uso de un modelo para la enseñanza del diseño, donde cada institución delinea su rumbo y los componentes de currículo de acuerdo a diversas variables, reflejado esto en la enseñanza de métodos para la creación de diseños, donde la visión cartesiana, causal y estructura lineal-secuencial, ha dominado el pensamiento académico por mucho tiempo.

Hablar desde el enfoque de los sistemas en el diseño, es hablar de la evolución a medida que la sociedad y la tecnología lo han hecho. El mundo actual se caracteriza por ser un mundo altamente complejo, es decir donde el número de agentes o participantes es heterogénea, altamente participativa y competitiva, donde el flujo de información e interacción entre los agentes es mayor y ascendente, lo que vuelve necesario contar con mas y mejores habilidades para lograr destacar.

Hablar de complejidad y lo sistémico es hablar del estudio de propuestas que buscan responder a las limitaciones de los modelos reduccionistas, entendiéndose por reduccionismo aquello que busca simplificar el pensamiento y análisis de los fenómenos. La visión lineal-causal del diseño y sus métodos, ha estado presente durante el siglo XX e incluso en estos momentos. Perspectiva que busca la simplificación, es decir la reducción de lo complejo a lo simple, lo cual fue viable durante siglos e incluso buena parte del siglo XX, empero dicho orden en la complejidad del mundo que nos rodea no existe, si en cambio una naturaleza que no sigue un orden ni es predecible. En este sentido Chávez (2021), concluye que los sistemas complejos contribuyen a una transformación radical del modelo mecanicista de los métodos de diseño y su ejercicio, promoviendo nuevas formas de pensar y actuar, integrándose con otras teorías o enfoques de pensamiento. Es así como adoptar un enfoque multidimensional desde el diseño supone transitar a una apertura descolonizadora.

El objetivo de esta investigación busca reconocer a otras formas de pensar y experimentar los métodos de diseño en la enseñanza, observando métodos prospectivos y su utilización en la formación de diseñadores, que atienden la complejidad y nuevas tendencias, y con ello contribuir al pensamiento con giro decolonial.

Método

Este estudio siguió un enfoque cuantitativo de tipo descriptivo, el cual permitió definir una estrategia para analizar las percepciones sobre los métodos de diseño que se utilizan en diferentes áreas profesionales de este (industrial, gráfico, arquitectónico, interiores o moda) desde una perspectiva teórica de la descolonización. Se consideró un muestreo no probabilístico que permitió recuperar respuestas de 126 profesores universitarios mexicanos, mediante la aplicación de una encuesta en formato digital, en busca de identificar la realidad del uso de los métodos de diseño en la formación universitaria, considerando como parámetros cuatro modelos: *lineal-secuencial*, propio de los métodos de diseño tradicionales resultado del paradigma colonizador del discurso hegemónico. *Sistémico*, el cual indaga en propuestas prospectivas que apuestan por una visión compleja e integral de los problemas de diseño y el mundo, en apego a la teoría de los sistemas. *Creatividad pura*, que apuesta por la subjetividad de la habilidad creativa innata, carente de un andamiaje

teórico. *Otro*, considerando en ello propuestas metodológicas o de trabajo distintas a las antes mencionadas.

Los sujetos encuestados cumplían el criterio de desempeñarse en el campo del diseño (industrial, gráfico, arquitectónico, interiores o moda) y contar con experiencias académicas diversa. Los resultados que se analizan refieren al uso de métodos de diseño.

Resultados

Cada método de diseño tiene sus ventajas, pero también inconvenientes vinculados con la calidad de representación y facilidad de manipulación (Moreno, 2014). A este respecto, los datos (ver Figura 1) permiten reconocer el método sistémico, basado en un enfoque complejo de los problemas de diseño, con mayor frecuencia en las percepciones sobre su uso en la profesión del diseño. En el sentido de una descolonización de la profesión e influenciado por la teoría de sistemas, es posible advertir, como argumenta Pelta (2013), que los métodos de diseño sistémico, comienza a el dominio del discurso hegemónico, cimbrado las bases de los metodos denominados de primera generación.

Desde el enfoque de un mundo caracterizado por la complejidad, los sistemas complejos abren nuevas maneras de pensar para entender el diseño como un engranaje multimodal con capacidad de interrelacionarse e interactuar con realidades y áreas del conocimiento distintas, ya que todo lo diseñado puede concebirse como resultado de múltiples interacciones e intercambios de información que van dando forma y enriqueciendo la realidad. Por otra parte, las percepciones mostradas por profesores sobre el método lineal-secuencial, muestra la dificultad de resistir a las tendencias coloniales de universalización en el trabajo del diseño, el cual Ortega (2024) anuncia como diseño cotidiano y revela claramente una tendencia a la dominación.

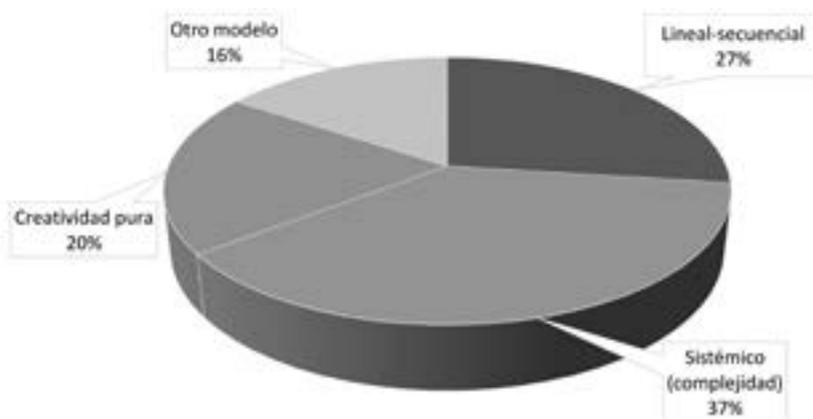


Figura 1. Metodos de diseño que predominan en la profesión. *Elaboración: propia.*

Al asumir la decolonialidad como el proceso de reconocimiento de historias y formas de ser alejadas de los parámetros supuestos del proyecto hegemónico (Rey, 2018), el cual se ha dado en el diseño, una forma de decolonizar esta profesión se alude en métodos de diseño utilizados de forma emergente. Según las referencias del profesorado, ejemplo son: *el diseño centrado en el usuario, o fusiones entre la creatividad y la propuesta lineal-secuencial, lo basado en observación y reflexión, o lo empírico-personal*. Inclusive se alude a mencionar métodos de diseño propios, y que es posible comprenderse como una posición de desobediencia en la disciplina.

Otra forma invasiva es el *Modelado Arquitectónico Concurrente, el Modelo estratégico - poético, Constructivista (PBL), Analógico natural, Solución de problemas, Comercial para el consumismo*, en un intento por desaprenderse de lo universal para aprender y proponer otras expresiones basadas en prácticas creativas que implican la exploración. Estas menciones permiten observar el surgimiento de métodos de diseño que, desde una mirada decolonial, buscan reconocer y dignificar las prácticas creativas (Bruce, 2022), las cuales emanan de cosmovisiones diferentes a aquello tradicional que pertenece al pasado y mantiene cierta resistencia.

Conclusiones

La visión de decolonizadora permite en lo general, reconocer que existen formas de dominación que ocurren en el espacio del diseño, y en específico se hace referencia a los métodos de diseño utilizados. La propuesta revolucionaria de la *Bauhaus* sin duda es un resultado positivo que favoreció de muchas maneras al diseño; sin embargo, a poco más de cien años de su surgimiento, sus propuestas, estrategias didácticas, métodos de enseñanza y de diseño, se sitúan en una época que no corresponden a nuestro momento histórico, el cual poco o nada tiene que ver con el vivido en la segunda década del siglo XX; más aun cuando la complejidad que envuelve nuestro mundo nos obliga de manera vehemente a explorar nuevas perspectivas en el ser y hacer.

En muchos países latinoamericanos, la enseñanza del diseño parece no solo no querer alejarse de ese pasado vivido en aquella época, más aún, seguir exaltando sus propuestas considerándolas funcionales y en algunos casos difíciles de superar, lo cual pudiera reflejar el poder del paradigma colonizador del discurso hegemónico. No obstante, también se identifican intersticios donde el trabajo renovador es evidente y donde se ha llegado a innovar con ideas, productos y procesos prospectivos, colaborando en la construcción de una visión decolonial en la enseñanza y práctica del diseño gráfico, en beneficio de este y de su gremio. En ello es posible citar a los métodos de diseño, aunque algunos de los métodos tradicionales se mantienen en uso, otros surgen y vislumbran esa idea decolonizadora, apegados a la cultura y criterios propios. Sin duda que cada uno mantienen características muy particulares que los hacen útiles en el trabajo del diseño, precisamente como resultado de una revolución informática que ha promovido un cambio en los métodos y procedimiento para la creación y la producción del diseño (Satué, 2018).

En definitiva, el ejercicio del diseño en Latinoamérica vive momentos distintos, algunos desde hace décadas trabajan y siguen las tendencias vanguardistas, otros parecen seguir abrazando el romanticismo del discurso hegemónico colonizador. Más allá de ello, lo que se necesita para avanzar decididamente a la descolonización incluye ampliar los esfuerzos y aportes desde la cultura y perspectiva latinoamericana sobre el saber, saber hacer y saber ser del diseño. En ese sentido, vale la pena otorgar un valor a aquellos intentos donde se incorporan prácticas y sensibilidades reflexivas (Ortega, 2024) al diseñar y ver, como ello contribuye a hacer tangible la manera en que el diseño puede estar constituido por una combinación de experiencias personales, pero también de interacciones culturales y sociales más propias. Esto permitirá consolidar profesionales del diseño mejor capacitados para desenvolver el papel de agentes de cambio en nuestra sociedad.

Referencias

- Alcalá, N. (2013). *Bauhaus, la primera escuela de diseño del siglo XX*. Cultier. <http://www.cultier.es/bauhaus-la-primera-escuela-dedisenodel-siglo-xx>.
- Andrade, V. (2020). La Teoría Crítica y el pensamiento decolonial: hacia un proyecto emancipatorio post-occidental. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 65(238), 131-154. Doi: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.238.67363>
- Bruce, M. (2022). Sentires decoloniales. *Espacios trasnacionales*, 9(18). <https://hal.science/hal-04595793v1>
- Ceciaga, M., Fontenla, M. F., & Quintana, D. (2023). *La relectura como recurso. El Diseño Industrial Argentino, entre el neo-colonialismo y la emancipación*. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/94210898/Ceciaga_Fontenla_Quintana_Comunicacion_Jornadas_SI_Categorias_2022-libre.pdf?
- Chávez, L. C. (2021). Diseño y sistemas complejos: un enfoque multidimensional en el proceso de Diseño. *RChD: creación y pensamiento*, 6 (10), 1-16.
- Costas, C. (2008). *El historial del Diseño*. <http://carocostas.wordpress.com/2008/05/1411abauhausi>
- Gropius, W. (2001). *Discurso de la inauguración de la Bauhaus, 1919*. Madrid: Editorial Akal.
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163223650007.pdf>
- Margolin, V. (2000). *Las rutas del diseño. Ensayos sobre teoría y práctica*. Designio.
- Meggs, P. (2015). *Historia del Diseño Gráfico* (1ra ed.). McGraw Hill.
- Morales-Holguín, A., & Gonzalez-Bello, E. O. (2020). Enseñanza y uso de métodos de diseño en México. Percepciones del profesorado. *Formación universitaria*, 13(1), 35-42.
- Moreno, C. (2014). Apuntes sobre diseño gráfico. Teoría, enseñanza e investigación. CESAL.
- Ortega, M. (2024). Tejiendo reflexibilidad en las rutas decolonizadoras y del conocimiento del diseño. *Diseña*, (25). <https://doi.org/10.7764/disena.25.Article.2>
- Pelta, R. (2013). *Design Thinking. Tendencias en la teoría y la metodología del diseño*. Universidad de Oberta de Catalunya.

- Pevsner, N. (2003). *Pioneros Del Diseño Modern: De William Morris A Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pittaluga, M. (2020). Colonización del Diseño en Argentina en contraste con la experiencia cubana. *Zincografía*, 4(8), 95-108. <https://doi.org/10.32870/zcr.v0i8.70>
- Rey, N. (2018). Experiencia y propuesta didáctica para abordar la práctica decolonial desde las artes visuales contemporáneas. *Revista de Arte Contemporáneo*, (5)20-29. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i05.143>
- Rivera Díaz, L. A. (2018). *La evaluación de la educación del diseño en México: un enfoque desde la didáctica*. Comaprod.
- Rodríguez Mendoza, R. M. (2016). La pedagogía del diseño gráfico basada en la investigación en diseño. Revisión bibliográfica. *Iconofacto*, 12(19), 254-267.
- Sandoval, M. (2022). Mirada social del diseño para una vida buena. *Cuaderno*, (172), 121 – 135.
- Satué, E. (2018). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Editorial Alianza.
- Whitford, F. (1991). *La Bauhaus*. Destino.

Abstract: From a colonial perspective, a pattern of domination can be identified as a reality within graphic design, which formally emerged over a century ago at the Bauhaus in Germany. There, foundational principles were established that, despite spatial and temporal distance, continue in many cases to define teaching-learning dynamics—particularly regarding the application of design methods in classrooms and professional practice.

This pioneering vision has operated as a global organizing system, having been positively valued and adopted by educators across various regions, including Latin America, even though social, cultural, and technological dynamics have evolved significantly.

Using qualitative methods and a survey of 126 university professors in Mexico, this study seeks to recognize other ways of thinking and experiencing design methods in education from a decolonial perspective.

The results reveal alternative and forward-looking methods for teaching design that respond to contemporary complexity and new trends. The conclusions point to the emergence of a paradigm that is gradually moving away from globally legitimized teaching models rooted in colonial power structures—models that once laid the foundation for the discipline—and toward the recognition of a decolonial turn in design thinking.

Keywords: design, design methods, teaching, Bauhaus, colonial, decolonial, complexity.

Resumo: A partir de uma visão colonial, observa-se um padrão de dominação presente na realidade do design gráfico, disciplina que surgiu formalmente há mais de cem anos com a Bauhaus na Alemanha. Foi ali que se estabeleceram fundamentos que, apesar das distâncias espaciais e temporais, continuam, em muitos casos, definindo as dinâmicas de ensino-aprendizagem — especialmente no que diz respeito à aplicação de métodos de design em sala de aula e na prática profissional.

Essa visão pioneira tem funcionado como um sistema organizador global, sendo positivamente valorizada e adotada por docentes de diversas regiões, como na América

Latina, mesmo diante da evolução significativa das dinâmicas sociais, culturais e tecnológicas. A partir de métodos qualitativos e da aplicação de um questionário a 126 professores universitários no México, esta pesquisa busca reconhecer outras formas de pensar e vivenciar os métodos de design no ensino, sob uma perspectiva decolonial.

Os resultados revelam métodos alternativos e prospectivos para o ensino do design que respondem à complexidade atual e às novas tendências. As conclusões indicam a existência de um paradigma emergente que começa a se distanciar das formas de ensino legitimadas como padrão global de poder colonial — que deram origem à disciplina — e que agora reconhece a existência de um pensamento com giro decolonial.

Palavras-chave: design, métodos de design, ensino, Bauhaus, colonial, decolonial, complexidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
