

Hacia un diseño para el trabajo previo al diseño utópico: Morris, producción artesanal y escalamiento sociotécnico*

Edgar Saavedra Torres y
Hernán Ovidio Morales Calderón⁽¹⁾

Resumen. El artículo examina a William Morris no como un antecedente directo y poco explorado del Diseño Utópico que más tarde se consolidaría con Papanek, sino como la raíz del Diseño para el Trabajo. Al analizar su concepción del trabajo artesanal y sus críticas a la organización industrial, se identifican elementos que podrían haber permitido un escalamiento sociotécnico del artesanado, si no hubiesen quedado circunscritos a la crítica ideológica de su tiempo. El texto traza una continuidad conceptual hacia el diseño participativo nórdico, que retoma, en otra clave, la preocupación por mejorar las condiciones de trabajo y el vínculo entre producción, dignidad y participación.

Palabras Clave: William Morris - Diseño social - Diseño participativo - Diseño para el trabajo - Diseño Utópico - Escalamiento sociotécnico - Producción artesanal.

^(*) Este artículo se desarrolla en el marco del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina) y deriva de la investigación doctoral: La Configuración Histórica del Diseño Social en los Discursos Teóricos del Diseño (2002-2022).

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 107]

(1) Ver CV en pág. 108

Introducción

William Morris ocupa un lugar paradójico en la historiografía del diseño. Su nombre aparece en prácticamente todo texto introductorio a la disciplina, pero casi siempre como antecedente de otra cosa: del movimiento Arts and Crafts, de la Bauhaus, del Diseño Industrial y del Diseño social. Pero aparecer en todas partes no es lo mismo que ser comprendido. Al inscribir a Morris en una genealogía construida desde el presente de la profesión, la literatura del diseño ha tendido a leer su propuesta como utopía sentimental o como gesto fundacional de una crítica antisistema que otros desarrollarían con mayor rigor.

Lo que esa lectura deja fuera de foco es la dimensión más concreta y menos explorada de su pensamiento: sus postulados sobre el trabajo artesanal como sistema productivo integrado, donde la dignidad del productor, el saber encarnado y la calidad del objeto constituyen dimensiones inseparables.

Una cadena discursiva podría conectar a Morris con Papanek por la vía ética y ecológica: de la crítica a la fealdad industrial a la responsabilidad social del diseñador. Una conexión para extender y remontar las raíces y tradición del “diseño social utópico” (Koskinen y Hush, 2016) y del diseño activista puede conllevar a una elaboración que alcanzaría una legitimidad, a una tesis complementaria, sin embargo, como se verá a continuación, sería incompleta y por ende solo se anuncia su posibilidad y presencia. Existe un segundo hilo, estructural antes que ideológico, que no ha sido trazado: el que vincula la preocupación de Morris por el trabajador-productor con la preocupación del diseño participativo escandinavo por el trabajador como agente activo en el diseño de su propio proceso productivo. Ambas tradiciones comparten categorías que operan en un plano estructural, no meramente temático, y sin embargo la literatura del diseño las ha mantenido separadas.

Este artículo se propone examinar ese segundo hilo no conectado. Para ello, parte del siguiente cuestionamiento: ¿qué elementos del pensamiento de Morris sobre el trabajo artesanal conservan valor heurístico para el diseño industrial contemporáneo, y en qué medida convergen estructuralmente con los principios del diseño participativo escandinavo? Su abordaje se construye en cinco movimientos. Primero, se establece el marco histórico-conceptual de la ruptura artesanal producida por el capitalismo industrial. Segundo, se examina críticamente la recepción de Morris en la literatura del diseño, identificando tanto lo visto como lo omitido. Tercero, se despliegan los postulados de Morris desde sus propios textos, organizados como categorías analíticas. Cuarto, se presentan los principios del diseño participativo escandinavo a partir de sus fuentes primarias. Quinto, se realiza un análisis comparativo que identifica convergencias estructurales, tensiones productivas y vacíos entre ambas tradiciones, y se formula la pregunta por el escalamiento sociotécnico como horizonte compartido e inconcluso.

El argumento central del artículo es que Morris no solo representa una utopía previa al diseño utópico, tesis débil en la genealogía del diseño social, sino el antecedente directo del diseño para el trabajo, tesis fuerte como forma del diseño social. Su lectura de las condiciones de producción de su tiempo adquiere una coherencia estructural que solo se hace visible cuando se lo pone en diálogo con el diseño participativo escandinavo, tradición que operacionalizó, sin reconocerlo, varias de las categorías que Morris formuló un siglo antes.

Metodología

El artículo adopta un enfoque cualitativo de carácter teórico-histórico, exploratorio y propositivo. No se propone una revisión exhaustiva de la obra de Morris ni de la totalidad del movimiento de diseño participativo escandinavo, sino la construcción de un argumento conceptual a partir de fuentes seleccionadas y técnicas analíticas diferenciadas según la naturaleza de cada corpus.

El trabajo se organizó en tres fases. La primera consistió en la construcción del marco histórico-conceptual a partir de la reorientación de un andamiaje teórico previamente establecido por Saavedra (2025) en el artículo sobre los entramados dinámicos cocreados, donde se articulan las categorías de modo de producción (Mijailov, 2016), tipos de operación productora (Dussel, 1984), emergencia de órdenes reguladores (Samaja, 2004) y patrón de estabilidad (Ynoub, 2015) hacia la pregunta específica por la ruptura artesanal en el contexto del capitalismo industrial.

La segunda fase abordó el análisis de las fuentes sobre Morris mediante dos procedimientos complementarios. Por un lado, se realizó una sistematización de un corpus de 24 fuentes secundarias, entre libros y artículos académicos, orientada a identificar las líneas interpretativas recurrentes en la recepción de Morris dentro de la historiografía del diseño. Esa sistematización permitió distinguir seis ejes temáticos, que fueron organizados en una matriz comparativa para detectar convergencias, divergencias y vacíos entre los autores consultados. Por otro lado, se llevó a cabo un análisis de contenido de la fuente primaria de Morris (2013) mediante el software de gestión bibliográfica Citavi, que permitió seleccionar, categorizar y codificar las citas relevantes en dos vías analíticas: el Morris crítico del sistema industrial y el Morris propositivo, orientado a las condiciones del trabajo artesanal como sistema productivo integrado. De esa codificación emergieron las cinco categorías que estructuran la sección de postulados: diagnóstico, propuesta artesanal, arte industrial, artesano móvil y límites de su propia posición.

La tercera fase se centró en el diseño participativo escandinavo, mediante análisis de contenido de las fuentes primarias del movimiento (Ehn, 1988; Ehn, 1993; Gregory, 2003; Asaro, 2000; Spinuzzi, 2005; Clark, 2007; Bannon y Ehn, 2012). Se identificaron cinco principios constitutivos del enfoque: democracia en el lugar de trabajo, conocimiento situado y saber tácito, aprendizaje mutuo, tecnología como herramienta y conflicto como recurso.

El análisis comparativo final cruzó las categorías morrisianas con los principios escandinavos mediante una tabla de correspondencias que permitió clasificar las relaciones entre ambas tradiciones en cuatro tipos: convergencias estructurales, convergencias con desplazamiento, tensiones productivas y vacíos o asimetrías. Este procedimiento constituye el núcleo metodológico del artículo y sustenta los hallazgos presentados en la sección 5.

Del feudalismo al capitalismo industrial: modos de producción y ruptura artesanal

Comprender el lugar que ocupa William Morris en la historia del pensamiento sobre el diseño exige partir de un cuestionamiento básico: ¿qué ocurre con el artesanado cuando el capitalismo industrial se instaure como modo de producción dominante? La respuesta no admite una formulación unívoca, porque no se trata de una sustitución limpia sino de una ruptura que conserva, desplaza y reorganiza lo que existía antes.

Para abordarla, resulta necesario precisar el concepto de modo de producción. Mijailov (2016) lo define como el conjunto de las fuerzas productivas (trabajadores y medios de

trabajo) y las relaciones de producción (entre los sujetos inmersos en el proceso productivo) de una sociedad determinada (pp. 8-9). Cada formación histórica, la primitiva, la esclavista, la feudal, la capitalista, representa una totalización específica de esas fuerzas y relaciones, y el paso de una a otra se produce mediante una revolución social que las transforma simultáneamente (p. 9). Lo que esto implica para el artesanado tiene consecuencias estructurales: la revolución industrial del siglo XVIII no elimina simplemente la producción artesanal, sino que la somete a las condiciones de frontera del nuevo orden capitalista, desarticulando su lógica interna sin ofrecer una alternativa equivalente en términos de sentido, dignidad y control sobre el proceso productivo.

Dussel (1984) permite afinar esta lectura al distinguir, dentro de la operación productora, tres tipos o momentos: el artesanal, el tecnológico y el diseño. El primero se caracteriza por la integración entre el sujeto productor y el proceso de producción; el tercero, el diseño, emerge posteriormente como un acto poético integrado científico-tecnológico-estético, que responde a un contexto cultural entendido como totalidad económica, política, psicológica, sociológica e histórica (pp. 190-193). Entre ambos, el momento tecnológico representa la mediación que el capitalismo industrial impone: separa al productor del control sobre su proceso y convierte el trabajo en una función del sistema antes que en una expresión del sujeto.

Esta distinción es relevante para entender el contexto en que Morris actúa. En el orden feudal, la creación artesanal constituía el modo de producción dominante: el artesano concebía y ejecutaba el objeto en una unidad indisoluble entre saber, hacer y resultado. No existía aún la separación entre quien proyecta y quien produce que caracterizará al diseño industrial como disciplina. Esa separación es, precisamente, una conquista del capitalismo: el diseño industrial nace como respuesta a las necesidades del nuevo orden productivo, no como continuación natural de la creación artesanal.

Esta ruptura no es solo económica. Samaja (2004) plantea que todo orden emergente surge de formas anteriores en conflicto y solo se estabiliza cuando logra transformarse en una nueva configuración reguladora totalizante que suprime, conserva y supera los elementos contradictorios del orden precedente (p. 105). Aplicado al caso que aquí interesa, el capitalismo industrial suprime la autonomía artesanal como condición de producción, conserva al artesano como fuerza de trabajo disponible y supera la forma feudal de organización productiva, presentando este nuevo orden como natural y dado, borrando las huellas de su génesis conflictiva.

Ynoub (2015) complementa este análisis al señalar que todo sistema social, para permanecer y reproducirse, debe construir un patrón de estabilidad: un sistema regulado de vínculos de reconocimiento entre sujetos que engendra tanto los modos de apreciar y conquistar el mundo como las estructuras cognitivas funcionales a ese orden (pp. 31-32). El capitalismo industrial construyó ese patrón alrededor de la producción mecanizada, la división del trabajo y la separación entre creación artesanal y ejecución fabril. El artesanado, cuya lógica respondía al patrón del orden feudal, quedó atrapado en una tensión irresuelta: funcionalmente incorporado al nuevo sistema como mano de obra, pero conceptualmente incompatible con sus estructuras cognoscitivas dominantes.

Esta coexistencia conflictiva no es exclusiva del siglo XIX europeo. Saavedra (2025) demuestra, a partir del caso guatemalteco, que la copresencia simultánea de modos de producción históricos, primitivo-esclavista, feudal y capitalista, implica que las huellas del conflicto y los patrones de estabilidad de cada sistema social permanecen vigentes al mismo tiempo (p. 189). Esta observación tiene un valor metodológico para el presente artículo: lo que Morris enfrentó en la Inglaterra victoriana no fue una anomalía histórica sino una condición estructural que persiste en múltiples territorios del Sur Global, donde el artesanado sigue operando bajo lógicas productivas incompatibles con las del capitalismo sin que esa incompatibilidad haya sido resuelta.

Es precisamente en ese espacio de tensión irresuelta donde emerge la figura de William Morris. Su obra no es anterior al capitalismo industrial ni exterior a él: es una respuesta formulada desde adentro del conflicto, en el momento en que la ruptura artesanal todavía era observable en su crudeza y sus consecuencias humanas aún no habían sido normalizadas como inevitables. Entender a Morris desde este marco no es reducirlo a su contexto; es reconocer que su propuesta tenía una coherencia estructural que la literatura del diseño ha tendido a leer como utopía sentimental, cuando en realidad operaba sobre una lectura precisa de las condiciones de producción y de trabajo de su tiempo.

William Morris: entre la estética, la política y el trabajo artesanal

La literatura sobre Morris es abundante pero desigual en su profundidad. Para organizar su lectura, esta sección distingue tres planos: lo que la historiografía ha visto con claridad, la contradicción que ha identificado sin poder resolver, y los elementos dispersos a partir de los cuales este artículo traza una cadena genealógica que ningún autor ha formulado explícitamente.

La recepción crítica: lo que la historiografía ha visto

William Morris ha sido leído de múltiples maneras en la literatura especializada. La historia del arte lo sitúa como figura central del movimiento Arts and Crafts y como renovador de las artes decorativas en la Inglaterra victoriana. La historia del pensamiento político lo ubica en la tradición del socialismo utópico, influenciado por John Ruskin y en diálogo con Marx. La historia del diseño lo convoca como precursor inevitable: casi ningún texto del área omite su nombre en el capítulo sobre los orígenes de la disciplina.

La recepción académica, sin embargo, converge en un punto de partida: el pensamiento de Morris constituye ante todo una respuesta al orden productivo inaugurado por la industrialización. Blanco (2007), Giedion (1978) y Simón (2012) coinciden en ubicarlo como la posición más radical frente a la mecanización: la condena de la máquina no como instrumento deficiente sino como principio organizador de un orden productivo que destruye al

trabajador. Esta postura no era meramente estética. Domínguez (2010), Rodríguez (1995) y Torrent y Marín (2007) subrayan que Morris articuló la crítica a la fealdad industrial con la denuncia de las condiciones de trabajo en las fábricas y la alienación del trabajador respecto al objeto que fabrica. El nexo entre estética y justicia social es lo que Rodríguez (2012) identifica como el rasgo distintivo de su posición: solo transformaciones sociales radicales podían restablecer una relación equilibrada entre el ser humano y los objetos que produce (p. 45).

La recepción historiográfica converge en un primer consenso. Bürdek y Vegas (1999) y Moholy-Nagy (2008) señalan que reforma estilística y reforma social constituyeron en Morris un único proyecto, cuyo instrumento fue el movimiento Arts and Crafts. Bernatene (2015) confirma este consenso al ubicar a Morris y el Arts and Crafts como reacción simultánea contra las condiciones objetuales y sociales de la producción posindustrial, resistiendo lo que denomina el carácter despoetizado de la producción técnica (p. 19).

Esa unidad entre reforma estética y reforma social tenía, sin embargo, una articulación precisa que la historiografía ha identificado con menor frecuencia. Bonsiepe (1985) identifica en Morris una doble dimensión del placer: dar placer a quien usa lo que forzosamente debe usar, y dar placer a quien fabrica lo que forzosamente debe producir, formulación que anticipa el diseño como nexo entre producción y consumo (p. 42). Torrent y Marín (2007) complementan esta lectura al señalar que Morris denunció la alienación del trabajador separado del objeto que fabrica, y que su proyecto apuntaba a restituir esa relación directa como condición de satisfacción en el trabajo (p. 33). Bastidas (2016) y Bastidas y Martínez (2016) retoman esta estructura argumentativa al plantear que Morris concebía la reconciliación entre arte e industria como el camino para generar bienestar simultáneo en consumidores y fabricantes (Bastidas, 2016, p. 52; Bastidas y Martínez, 2016, p. 100).

Pero ese mecanismo no operaba en el vacío. Pelta (2012) precisa que ese proyecto era indisociable de la resolución de condiciones laborales y económicas concretas, pues para Morris belleza y necesidad no podían convivir armónicamente mientras no se hubieran resuelto los problemas fundamentales de los trabajadores (p. 1). De-Salvo (2019) extiende esta crítica al plano urbano y ambiental, señalando que Morris fue uno de los principales críticos de la degradación del entorno generada por la expansión industrial, dimensión que la historiografía tendía a subordinar a la crítica estética (pp. 80, 83).

La contradicción y su clave interpretativa

Sin embargo, la historiografía más analítica identifica en Morris una contradicción que compromete la viabilidad de su propio proyecto. Pevsner (2000) la formula con precisión: la tarea era constructiva, restaurar el oficio manual, pero la doctrina era en la práctica restrictiva, pues implicaba rechazar los procedimientos de producción posmedievales. El resultado fue una producción de alta calidad que, por su costo, quedó reducida a lo que el propio Morris llamó “el grosero lujo de los ricos” (p. 24), contradiciendo su ideal de un arte por y para el pueblo. Gay y Samar (2007) señalan la misma tensión desde el ángulo económico:

la propuesta artesanal era estructuralmente incapaz de responder a la escala de producción que demandaba la masificación del consumo (pp. 35-36). Selle (1975) agrega la dimensión política: Morris denunció el capitalismo con retórica radical, pero lo reprodujo al fundar Morris & Co. (p. 68). Campi (2007) matiza este punto al mostrar que la empresa operaba con una lógica de segmentación de mercado en tres niveles, lo que revisa el tópico del artesano idealista, pero confirma la distancia entre discurso y práctica (p. 106).

Saavedra (2025) ofrece la clave interpretativa para resolver esa contradicción sin reducirla a ingenuidad: el problema del artesanado no radica en una debilidad intrínseca sino en que sus lógicas de producción, funcionales en el orden feudal, no operan ni se corresponden con las del modo de producción capitalista (p. 179). Aplicado a Morris, esto significa que sus talleres no fracasaron por error de concepción sino por incompatibilidad estructural: operaban con la lógica de un modo de producción cuyo patrón de estabilidad había sido suprimido por el nuevo orden sin ser reemplazado por una alternativa equivalente en términos de sentido y dignidad productiva.

La cadena genealógica y el espacio no conectado

Un sector de la historiografía del diseño industrial proyecta sobre Morris una función fundacional que él mismo no reivindicó. Bürdek y Vegas (1999) lo presentan como iniciador de un movimiento de renovación simultáneamente estético y social (pp. 22-23); Moholy-Nagy (2008) lo define como la encarnación del acento social en los orígenes del Movimiento Moderno (p. 154); Sparke (2010) lo sitúa como eslabón entre la crítica ruskiniana y el diseño moderno (p. 94). Domínguez (2010) y Torrent y Marín (2007) van más lejos al caracterizarlo como fundador de una perspectiva social del diseño industrial. Esta operación, como revela Simón (2012), no describe el pensamiento de Morris, sino que lo adscribe retroactivamente a una genealogía disciplinar construida desde el presente de la profesión (p. 70). Cabe precisar que el término diseño industrial es ajeno al vocabulario de Morris: su referencia era el artesano, no el proyectista.

Saavedra (2018) identifica la cadena discursiva en la que Morris suele quedar inscrito: Ruskin y Morris como críticos de la revolución industrial, seguidos por la Bauhaus con Meyer, luego por las propuestas de Bonsiepe y Papanek, y finalmente por Margolin como convocatoria a teorizar la agenda del diseño social (p. 191). En esa cadena, Morris ocupa el primer eslabón: el gesto fundacional de la crítica, el punto de partida que otros desarrollarán con mayor rigor o mayor alcance institucional. Esta inscripción no es incorrecta, pero es incompleta: al situar a Morris en una genealogía de la crítica ideológica, se cierra la pregunta más productiva sobre su pensamiento.

La dimensión que más directamente conecta a Morris con desarrollos posteriores es su utopismo social. Bürdek y Vegas (1999) identifican en Noticias de ninguna parte (1891) una utopía del trabajo liberado, cuya orientación social se prolongó en la Bauhaus y en la HfG Ulm (p. 252). Ledesma (2013) confirma esta lectura al situar a Morris, la Bauhaus y Ulm como figuras emblemáticas de una serie en la genealogía del diseño social, en la

que cada eslabón retoma y transforma el anterior (p. 102). Pevsner (2000) precisa, sin embargo, que la mirada de Morris apunta hacia atrás, hacia las corporaciones medievales y las sagas islandesas, más que hacia un futuro proyectable (p. 23), lo que marcó el límite histórico de su utopismo, como señala Domínguez (2010, pp. 86-87).

No obstante, la cadena que inaugura trasciende sus propias contradicciones. Pelta (2010) muestra que Papanek retoma a Morris y Ruskin por la vía de la relación entre hombre, naturaleza y producción, extendiendo esa herencia hacia la responsabilidad ecológica y social de los diseñadores (p. 4). Pelta (2012) precisa que ese ideal morrisiano, un mundo en el que belleza y necesidad coexistan armónicamente, solo podía alcanzarse resolviendo primero las condiciones materiales de quienes producen (p. 1). De-Salvo (2019) y Estela (2012) complementan esta dimensión al señalar que Morris anticipó debates sobre degradación ambiental, consumo responsable y economía local que solo recientemente han ganado visibilidad en los países industrializados (De-Salvo, 2019, p. 83; Estela, 2012, p. 5). Lo que esa operación genealógica deja sin resolver es la pregunta por el trabajo productivo como eje de la propuesta morrisiana. La conexión Morris-Papanek ha sido construida por la vía ética y ecológica; la conexión entre la preocupación de Morris por el trabajador-productor y la preocupación del diseño participativo escandinavo por el trabajador como agente activo en el diseño de su propio proceso productivo no ha sido trazada. Ese es el espacio no conectado que este artículo propone examinar.

En síntesis, la recepción de Morris en la historiografía del diseño ofrece los elementos para trazar una cadena genealógica hacia Papanek por la vía ética y ecológica, cadena que sin embargo ningún autor ha articulado como tal y que este artículo propone como tesis complementaria en el marco y raíz del diseño utópico y el diseño activista. Pero esa no es la conexión central de este artículo. La preocupación de Morris por el trabajador-productor y su vínculo con el diseño participativo escandinavo constituye un segundo hilo, más profundo y menos visible, que requiere primero desplegar los postulados de Morris desde sus propios textos, lo cual es el objeto de la sección siguiente.

Los postulados de Morris: trabajo, dignidad y producción integrada

Esta sección propone una lectura de Morris desde sus propios textos, no como crítica ideológica sino como conjunto de postulados sobre las condiciones del trabajo productivo. Lo que interesa aquí no es la posición política de Morris sino qué categorías sobre la organización del trabajo conservan valor heurístico para el diseño. Para ello, se parte de su lectura sobre la destrucción del artesano integral, se identifican cuatro condiciones que articulan su propuesta de producción integrada, placer, integralidad del productor, entorno material y movilidad entre contextos, se examina su concepto de arte industrial como integración de técnica y forma, y se cierra con los límites que su propia posición como industrial impone a la viabilidad de su proyecto.

El diagnóstico: la destrucción del artesano integral

En palabras de Morris (2013), la sociedad industrial descansa en “el trabajo sin valor artístico, infeliz, de una gran parte de la humanidad” (p. 108). El mecanismo que produce esa condición consiste en que el sistema comercial había reemplazado la unidad artesanal por una lógica en que “la unidad de manufactura ya no es un hombre, sino un grupo de hombres, cada uno de los cuales depende de sus semejantes y es completamente inútil por sí solo” (p. 115). Este planteamiento requiere una precisión histórica que Morris no realiza. La separación entre quien posee los medios de producción y quien ejecuta el trabajo no nació con la Revolución Industrial. Los talleres de la Antigüedad ya operaban bajo dos modalidades estructuralmente distintas: el taller del maestro artesano, en el que el conocimiento del oficio residía en quien dirigía la producción y el trabajo conservaba su carácter integral, y el taller de trabajadores especializados, en el que el propietario aportaba capital sin necesariamente dominar el oficio. En este segundo modelo, la unidad productiva dejaba de ser el artesano para convertirse en una agregación de ejecutores fragmentados. Esa es exactamente la estructura que Morris describió siglos después como el efecto del sistema fabril sobre el trabajo artesanal. Lo que el industrialismo hizo fue profundizar esa separación hasta convertirla en la forma predominante de organización productiva, no como consecuencia inevitable del desarrollo tecnológico sino como resultado de decisiones concretas sobre cómo organizar el trabajo y para qué fines. Este matiz no invalida la observación de Morris, pero desplaza su alcance: el problema que identifica es estructural, no meramente histórico. La doctrina que Morris combate es la subordinación de toda actividad productiva al beneficio como fin último: “el hombre está hecho para el comercio, y no el comercio para el hombre” (Morris, 2013, p. 120). Cabe precisar que esta crítica no apunta al capitalismo como sistema productivo en abstracto. Morris deja abierta la posibilidad de una organización industrial orientada genuinamente a la producción de bienes útiles. Lo que combate es el comercialismo: la conversión del beneficio en criterio único de valor. Esa distinción es relevante para el argumento de este artículo, porque sugiere que la pregunta no es capitalismo sí o no, sino bajo qué condiciones la lógica productiva puede orientarse hacia la satisfacción real de necesidades.

La propuesta artesanal: condiciones para una producción integrada

Lo que Morris propone como alternativa puede leerse, más allá de su intención política, como una descripción de las condiciones necesarias para que un sistema productivo integre calidad técnica, sentido y dignidad del trabajador. Cuatro condiciones articulan esa propuesta.

La primera es el placer como indicador de integración. Para Morris (2013), el trabajo artesanal produce satisfacción estructural, no accidental, porque combina “variedad, esperanza de creación y la autoestima que se deriva del sentimiento de ser útil a los demás” (p. 109). Desde una perspectiva sociotécnica, estos tres elementos pueden leerse como criterios de valoración de la dimensión creativa de un sistema de trabajo: ¿permite variedad de tareas?,

¿habilita la iniciativa del productor?, ¿conecta al trabajador con el uso final del objeto que produce? Su ausencia no es solo un problema moral sino un indicador de ineficiencia sistémica.

La segunda condición es la integralidad del ser productor. Morris (2013) describe al artesano que trabaja con conocimiento y voluntad como alguien que “ejercita las energías de su mente y de su alma además de las de su cuerpo. La memoria y la imaginación le ayudan mientras trabaja” (p. 147). Para Schindel (2013), el fundamento de esa convicción es claro: “en la base de la identidad entre arte y trabajo se encuentra, según Morris, la necesaria unidad entre la concepción mental y la ejecución técnica de la obra, que la separación entre artista y operario interrumpe” (p. 22). Esa unidad es lo que Schindel sintetiza como “la mano del artesano piensa” (p. 21): una dimensión del saber productivo que no puede separarse del cuerpo que lo practica ni transferirse mediante instrucciones. Su destrucción no degrada al trabajador solo en términos morales, sino que empobrece el proceso productivo en términos creativos y técnicos.

La tercera condición es el entorno material del trabajo. Morris (2013) establece una agenda concreta: acortamiento de la jornada, conciencia de la utilidad de lo producido, variedad de tareas y un entorno físico que no destruya la dignidad del productor (p. 172). Esta agenda prefigura lo que el diseño participativo escandinavo sistematizará en el siglo XX como criterios de calidad de vida en el trabajo, no como concesión humanitaria sino como condición de productividad sostenible (Ehn, 1988; Gregory, 2003).

Una cuarta condición, menos explícita pero igualmente significativa, es la movilidad del productor entre contextos. Morris (2013) propone que el artesano no debería estar “obligado a hacer zapatos siempre en un mismo lugar” (p. 75), sino que podría “ir a hacer zapatos durante tres meses a Roma y regresar con nuevas ideas sobre la construcción, producto de la contemplación de las obras de otras épocas, que, entre otras cosas, pudieran muy bien ser de utilidad en Londres” (p. 75). Leído desde el diseño, este pasaje no es una utopía artesanal sino una intuición sobre la transferencia de conocimiento entre sistemas productivos con condiciones y tradiciones distintas. El artesano que viaja no trae un manual: trae una experiencia incorporada que enriquece su práctica en otro contexto. Esa lógica de circulación de saberes entre escalas y territorios, sin imposición de un modelo único, es precisamente lo que el escalamiento sociotécnico requiere revisar.

El arte industrial: hacia una integración de técnica y forma

Una expresión en Morris merece atención particular por su potencial conceptual para el diseño industrial. Al referirse a las vías de participación en la habilidad manual disponible en el mundo, Morris (2013) distingue entre “un arte industrial” y las bellas artes (p. 73). El arte industrial remite a lo que denomina arte popular: “esa clase de arte que es o debiera ser realizado por el trabajador corriente en el transcurso de su trabajo ordinario” (pp. 170-171), caracterizado porque en él “resulta difícil distinguir dónde terminaba la parte meramente utilitaria del trabajo y dónde comenzaba la ornamental” (p. 171).

Lo que Morris nombra con esa expresión es el problema central que el diseño industrial hará suyo décadas después: la integración de técnica, utilidad y valor estético en el objeto producido. La solución que cada uno propone, sin embargo, es estructuralmente opuesta. Para Morris, esa integración solo es posible si reside en el propio productor. El diseño industrial la resolverá mediante la separación: una figura especializada proyecta lo que otros ejecutan. El arte industrial de Morris plantea el mismo reto que el diseño industrial asumirá, pero la solución que prefigura es incompatible con la división del trabajo que esa disciplina adoptará. Esa tensión no resuelta es precisamente lo que hace productivo el diálogo entre ambas perspectivas.

Morris como industrial: los límites de su propia posición

Cualquier lectura de Morris que ignore su posición como productor resulta incompleta. Morris dirigía una empresa cuyos talleres tenían condiciones laborales reconocidamente dignas, pero cuyos productos eran adquiridos mayoritariamente por la burguesía adinerada que combatía en sus conferencias. Esa contradicción, documentada por Schindel (2013, pp. 19-20), no anuló su crítica, sino que la alimentó: el contraste entre la satisfacción que él experimentaba en su propio trabajo y la alienación que observaba en la mayoría de los productores fue el motor de su radicalización política.

Este dato biográfico tiene una función argumentativa precisa: Morris habla desde adentro del sistema que critica. Su experiencia demuestra que es posible producir con condiciones dignas a escala de taller, pero también que esa demostración individual no alcanza para transformar el sistema. El problema no está en la escala del taller de Morris sino en que la lógica del sistema, al subordinar la producción al beneficio como criterio único, generó condiciones que fragmentaron el oficio, extendieron las jornadas y separaron al productor del sentido de lo que producía, sin que esas condiciones fueran reconocidas como problemáticas. Es en ese límite, el de una propuesta correcta en su lectura, pero incapaz de construir las condiciones de su propia generalización, donde el argumento de este artículo encuentra su punto de mayor tensión, y donde la pregunta por el escalamiento sociotécnico se vuelve ineludible.

En conjunto, los postulados desplegados en esta sección, el placer como indicador, la integralidad del productor, el entorno material, la movilidad entre contextos, el arte industrial y los límites del escalamiento individual, constituyen las categorías que la sección 5 pondrá en diálogo con los principios del diseño participativo escandinavo. Pero antes es necesario presentar esos principios desde sus propias fuentes.

Del *Quality of Working Life* al *Work-oriented design*: raíces y principios del movimiento participativo escandinavo

Desplegados los postulados de Morris, esta sección presenta la otra tradición con la que este artículo propone ponerlos en diálogo: el diseño participativo escandinavo. Morris (2013) sostenía que “todo arte, aun el más elevado, está influido por las condiciones laborales

de la gran masa de la humanidad” (pp. 107-108). Esa convicción, que en Morris quedó circunscrita a la denuncia, encontrará décadas después una traducción institucional y proyectual en Escandinavia. Se examinan a continuación sus raíces en la democratización industrial, los proyectos fundadores que lo consolidaron, los cinco principios que lo distinguen como enfoque, y los límites que sus propios protagonistas han reconocido.

El movimiento *Quality of Working Life* y el *Work-oriented design*

El diseño participativo en Escandinavia no nació en las aulas universitarias ni en los laboratorios de sistemas informáticos: nació en los sindicatos y en las luchas obreras por la democracia industrial. Este enfoque, conocido en la literatura anglosajona como *Work-oriented design*, constituye una de las vertientes más políticamente comprometidas del diseño participativo, cuyas raíces se encuentran en los movimientos políticos de posguerra que reivindicaban la codeterminación, es decir, la posibilidad de que sindicatos y trabajadores de base participaran en las decisiones que afectaban a sus condiciones de trabajo y a la introducción de nuevas tecnologías (Kuhn, 1987, como se citó en Gregory, 2003, p. 63).

Un ejemplo paradigmático fue la legislación noruega sobre el entorno laboral, que exigía a los empleadores rediseñar los puestos de trabajo para eliminar la monotonía. Esta regulación no respondía únicamente a consideraciones ergonómicas: se fundaba en investigaciones sociales que demostraban que el trabajo repetitivo y monótono contribuye a la apatía y al alejamiento de la participación política (Gregory, 2003, p. 63). En este contexto, el movimiento noruego de democracia industrial, impulsado tras la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en precursor directo de los proyectos tecnológicos sindicales y, posteriormente, del movimiento de diseño participativo (Gregory, 2003, p. 63). Fue precisamente en este contexto que emergió el movimiento internacional conocido como *Quality of Working Life* (QWL) o Calidad de Vida en el Trabajo, que comenzó a demandar entornos laborales más humanos y a transformar la concepción del trabajador, alejándola de una visión puramente económica hacia una que incluía el compromiso emocional y la realización personal a través del trabajo (Asaro, 2000, p. 18). Según Miller y Rose (1995, como se citó en Asaro, 2000), al concebir el proceso laboral como un sistema orgánico en el que la mayor productividad correspondía al sistema más sano y satisfecho, la investigación sociotécnica abrió un espacio para negociar entre intereses éticos, políticos, económicos y tecnológicos. Este movimiento propició una nueva identidad para el trabajador: ya no como una pieza intercambiable de la maquinaria industrial, sino como un agente activo que busca realización personal a través de su trabajo (Asaro, 2000, p. 19).

Los proyectos fundadores: del sindicato al proceso de diseño

El tránsito desde la reivindicación sindical hacia el involucramiento directo de los trabajadores en el diseño de las tecnologías que usarían fue gradual y estuvo marcado por varios proyectos pioneros en la región escandinava.

El primero fue el proyecto del Sindicato Noruego de Trabajadores del Hierro y el Metal (1970), desarrollado en colaboración con el Centro Informático Noruego. Su objetivo inicial no era el diseño de tecnología, sino educar a los dirigentes sindicales sobre cómo la tecnología afecta las condiciones de trabajo y cómo podría ponerse al servicio de los intereses sindicales. La metodología se basaba en recopilar y analizar información sobre tecnologías específicas y sus efectos sobre los trabajadores, con la expectativa de que ese modelo permitiera a los sindicatos intervenir ante las propuestas tecnológicas de la gerencia (Ehn y Kyng, 1987, como se citó en Asaro, 2000, p. 13).

Le siguieron el proyecto sueco DEMOS (Democratic Planning and Control in Working Life, 1975-1979), el danés DUE (Development, Democracy and EDP, 1977-1980), y el proyecto UTOPIA (1981-1984). Este último merece especial atención: concebido como respuesta a los resultados desalentadores de los primeros proyectos sindicales, que habían descubierto que la rigidez de las tecnologías existentes limitaba las posibilidades reales de los trabajadores para influir en la organización del trabajo, UTOPIA situó el propio proceso de implementación tecnológica como el espacio privilegiado para la intervención y el empoderamiento obrero (Asaro, 2000, p. 16). UTOPIA es en realidad un acrónimo sueco que significa Formación, Tecnología y Productos desde una Perspectiva de Calidad del Trabajo (Gregory, 2003, p. 64). En cooperación con la Unión Nórdica de Trabajadores Gráficos, el proyecto estudió a tipógrafos de periódicos y desarrolló un software de edición gráfica de punta, diseñado con y para trabajadores calificados, como alternativa a las tecnologías des-killing que los empleadores pretendían imponer (Asaro, 2000, p. 16; Clark, 2007).

Pelle Ehn sintetizó el horizonte ético-político de estos proyectos: “En aras de la emancipación, deliberadamente elegimos ponernos del lado de los trabajadores y sus organizaciones, apoyando el desarrollo de sus recursos para avanzar hacia la democracia en el trabajo” (Ehn, 1993, como se citó en Gregory, 2003, p. 63).

Finalmente, el proyecto Florence (1984-1987) amplió el campo al incorporar a enfermeras en el diseño de un sistema de información hospitalaria, con el objetivo de que las herramientas tecnológicas sirvieran como recursos para el aprendizaje, la comunicación y la cooperación en contextos de trabajo concretos y situados (Bjerknes y Bratteteig, 1987, como se citó en Gregory, 2003, p. 64).

Principios del *Work-oriented design*

De esta tradición emergen principios que distinguen el diseño participativo escandinavo de otros enfoques de participación de usuarios:

- **Democracia en el lugar de trabajo.** La motivación central no es simplemente mejorar la calidad técnica de un sistema, sino ampliar la democracia al espacio laboral, otorgando a los trabajadores el derecho a participar en las decisiones que transforman su trabajo. Como señala Gregory (2003, p. 63), es esta tercera motivación, a diferencia de las dos primeras comunes a otros enfoques, la que es cultural y políticamente específica de Escandinavia.

- **Conocimiento situado y saber tácito.** Los trabajadores poseen un conocimiento experto sobre su práctica que frecuentemente es invisible o dado por supuesto. Una condición fundamental del diseño participativo es crear las condiciones para que ese conocimiento tácito emerja y sea incorporado al proceso de diseño. Finn Kensing lo formuló así: los trabajadores que colaboran en un proyecto de diseño participativo “deben tener acceso a información relevante, deben tener la posibilidad de adoptar una posición independiente sobre el problema y deben de algún modo participar en el proceso de toma de decisiones” (Kensing, 1983, como se citó en Gregory, 2003, p. 63).
- **Aprendizaje mutuo.** La relación entre diseñadores e investigadores, por un lado, y trabajadores y usuarios, por otro, no es unidireccional. Es una relación de aprendizaje recíproco, en la que los diseñadores aprenden sobre la práctica de trabajo y los trabajadores desarrollan recursos para participar en el proceso de diseño (Spinuzzi, 2005; Gregory, 2003).
- **La tecnología como herramienta, no como sustituto.** En la perspectiva de recursos colectivos (*Collective Resource Approach*, CRA), Ehn argumentó que las soluciones de diseño deben ser herramientas que amplíen la capacidad del trabajador para realizar y desarrollar su oficio. La lucha no era contra la tecnología, sino contra el monopolio de quién decide cómo se implementa esa tecnología (Ehn, 1988, como se citó en Clark, 2007, pp. 7-8).
- **El conflicto como recurso.** El diseño participativo escandinavo surge precisamente como crítica a los enfoques consensualistas de la participación. Bannon y Ehn (2012) señalan que el diseño participativo debe reconocer la heterogeneidad y los conflictos de interés entre los actores, más que negarlos o evitarlos (p. 56). Este reconocimiento no es un punto de llegada sino de partida. Gregory (2003) desarrolla cómo ese conflicto se convierte en un recurso activo para el diseño, una fuente de información y creatividad que permite garantizar que los intereses de los trabajadores sean genuinamente representados en el proceso (pp. 66–67).

Los límites reconocidos por sus protagonistas

A pesar de la potencia de sus principios fundadores, los propios líderes del movimiento reconocen sus límites históricos. Morten Kyng señaló que ha resultado difícil sostener la participación de usuarios y trabajadores en las actividades de diseño propiamente dichas, y que la base sindical que sustentaba las estrategias de diseño participativo en favor de la democratización social prácticamente ha desaparecido (Kyng, 1998, como se citó en Gregory, 2003, p. 71). Lucy Suchman, a su vez, advirtió que, a medida que los contextos escandinavos de diseño se asemejan cada vez más a los de Estados Unidos, “existe más que nunca la necesidad de formar alianzas y desarrollar estrategias comunes” (Suchman, 1998, como se citó en Gregory, 2003, p. 48).

Ello convoca a una reflexión sobre cómo los principios del *Work-oriented design* pueden ser actualizados y reinventados en contextos como el latinoamericano, donde las condiciones laborales, las desigualdades estructurales y las formas de organización sindical presentan desafíos propios y distintos de los que dieron origen al movimiento escandinavo.

Presentados los principios del *Work-oriented design*, la sección siguiente examina las convergencias, tensiones y vacíos que emergen cuando se los pone en diálogo con los postulados morrisianos desplegados en la sección 3.

Diseño para el trabajo: de Morris al diseño participativo escandinavo

Esta sección constituye el núcleo analítico del artículo. Las secciones anteriores desplegaron, por separado, los postulados de Morris sobre el trabajo productivo y los principios del *Work-oriented design* escandinavo. Puestos uno al lado del otro, lo que emerge no es una coincidencia temática sino una convergencia estructural que la historiografía no ha reconocido, precisamente porque ha leído a Morris por la vía ética y ecológica, no por la vía del trabajo. Es en este cruce donde emerge el concepto de diseño para el trabajo como espacio conceptual fundado por ambas tradiciones. El análisis comparativo revela cuatro convergencias estructurales, una tensión productiva, un vacío revelador y un problema compartido de escalamiento.

Convergencias estructurales: más allá de la genealogía ética

La primera concierne a la dignidad productiva como condición sistémica. Morris identificó la satisfacción en el trabajo, variedad, esperanza de creación, sentimiento de utilidad, como indicador de la salud de un sistema productivo, no como aspiración sentimental (Morris, 2013, p. 109). El movimiento escandinavo llegó, por otra vía, a una formulación análoga: la investigación sociotécnica demostró que la mayor productividad corresponde al sistema más sano y satisfecho, y que el trabajo monótono contribuye a la apatía y al alejamiento de la participación política (Asaro, 2000; Gregory, 2003). En ambos casos, el bienestar del productor no es un fin externo al sistema sino una variable interna de su funcionamiento. La diferencia radica en el estatuto de esa observación: en Morris es denuncia moral-productiva; en el diseño participativo es un criterio operativo para el diseño sociotécnico.

La segunda convergencia opera sobre el saber productivo encarnado. Morris defendió la unidad entre concepción mental y ejecución técnica como condición del trabajo con sentido: el artesano que trabaja con conocimiento y voluntad ejerce simultáneamente las energías de su mente, su alma y su cuerpo (Morris, 2013, p. 147). Schindel (2013) sintetizó esta dimensión como “la mano del artesano piensa” (p. 21): un saber que no puede separarse del cuerpo que lo practica ni transferirse mediante instrucciones. El diseño participativo escandinavo reconoce exactamente ese tipo de conocimiento bajo otra denominación: el saber tácito del trabajador, frecuentemente invisible o dado por supuesto, cuya incorporación al proceso de diseño constituye una condición fundamental del enfoque (Gregory, 2003). La categoría es la misma; lo que cambia es la estrategia: Morris busca preservar la unidad originaria entre quien concibe y quien ejecuta, mientras que el movimiento escandinavo busca reintegrar ese saber dentro de un sistema productivo donde la separación ya se ha consumado.

La tercera convergencia atañe a la participación del trabajador en las decisiones sobre su propio proceso. Morris denunció que el sistema industrial había despojado al productor de toda capacidad de decisión sobre qué produce, cómo lo produce y para quién lo produce, y propuso condiciones concretas para restituir esa agencia: acortamiento de la jornada, conciencia de la utilidad de lo producido, variedad de tareas y un entorno que no destruyera la dignidad del trabajador (Morris, 2013, p. 172). El diseño participativo escandinavo formuló esa misma exigencia como principio fundante: la democracia en el lugar de trabajo, entendida como el derecho de los trabajadores a participar en las decisiones que transforman su trabajo, especialmente ante la introducción de nuevas tecnologías (Gregory, 2003; Ehn, 1988). El horizonte es compartido; el mecanismo es opuesto. Morris concibe la participación como restitución de algo perdido, la autonomía artesanal, mientras que el movimiento escandinavo la concibe como conquista institucional dentro del orden industrial existente, mediada por la negociación sindical y el marco legal.

La cuarta convergencia, quizá la más reveladora, concierne a la relación con la tecnología. Morris ha sido leído como un opositor de la máquina, pero su crítica no apuntaba al instrumento sino al principio organizador que este encarnaba: la subordinación de toda actividad productiva al beneficio como fin último (Morris, 2013, p. 120). Lo que combatía era el comercialismo, no la técnica. El diseño participativo escandinavo transformó esa reacción en estrategia proyectual. Ehn (1988) argumentó que las soluciones de diseño deben ser herramientas que amplíen la capacidad del trabajador, y que la disputa no es contra la tecnología sino sobre el monopolio de quién decide cómo se implementa (Clark, 2007, pp.7-8). El proyecto UTOPIA constituye, en este sentido, la resolución práctica del dilema morrisiano: no rechazar la tecnología ni aceptarla como imposición, sino intervenir en su diseño desde los intereses y el saber de quienes la utilizan.

Una tensión productiva: circulación de saberes entre contextos y entre roles

No todas las dimensiones de ambas propuestas convergen. Una tensión particularmente fértil emerge cuando se comparan las formas de transferencia de conocimiento que cada tradición imagina.

Morris (2013) propuso que el artesano no debería estar confinado a un mismo lugar, sino que podría desplazarse entre territorios, trayendo consigo experiencias incorporadas que enriquecieran su práctica sin imponer un modelo único (p. 75). Es una intuición sobre la circulación horizontal de saberes: entre productores de contextos distintos, entre tradiciones productivas con condiciones propias. El diseño participativo escandinavo operó, en cambio, con una lógica de circulación vertical: entre roles distintos dentro de un mismo sistema. El aprendizaje mutuo, donde diseñadores aprenden sobre la práctica de trabajo y trabajadores desarrollan recursos para participar en el proceso de diseño (Spinuzzi, 2005; Gregory, 2003), supone un intercambio entre posiciones jerárquicamente diferenciadas, no entre territorios.

La pregunta que esta tensión abre es si un modelo de escalamiento sociotécnico podría integrar ambas direcciones: la circulación entre territorios que Morris imaginó y la circulación entre roles que el diseño participativo sistematizó. Esa integración sería particularmente relevante en contextos donde coexisten modos de producción con lógicas distintas, como ocurre en América Latina, donde la copresencia simultánea de formas artesanales, semiindustriales e industriales no es una anomalía histórica sino una condición estructural (Saavedra, 2025, p. 189).

Un vacío revelador: la pregunta por la forma

La comparación revela también una asimetría significativa. Morris articuló una reflexión sobre la relación entre la calidad estética del objeto y las condiciones de quien lo produce: su concepto de arte industrial designaba precisamente esa integración entre técnica, utilidad y valor formal que solo era posible si residía en el propio productor (Morris, 2013, pp. 73, 170-171). El diseño participativo escandinavo, orientado a la organización del trabajo y a la participación en decisiones tecnológicas, no desarrolló una reflexión equivalente sobre la dimensión formal del objeto producido.

Este vacío no es una debilidad casual del movimiento escandinavo sino una consecuencia de su propia orientación: al centrarse en las condiciones del proceso, la pregunta por la calidad del resultado quedó fuera de su alcance. Morris, por el contrario, sostenía que ambas dimensiones eran inseparables: las condiciones del productor determinan la calidad de lo producido. Esta asimetría abre una posibilidad analítica que trasciende la mera comparación histórica: ¿qué se pierde cuando el diseño participativo abandona la pregunta por la forma? Y, en sentido inverso, ¿qué gana cuando la reincorpora desde la perspectiva del productor y no solo del proyectista?

El problema compartido: el escalamiento como horizonte frustrado

Más allá de sus convergencias y tensiones, ambas tradiciones comparten un mismo límite: ninguna logró el escalamiento de su propuesta.

Morris demostró que era posible producir con condiciones dignas a escala de taller, pero no pudo construir las condiciones para generalizar esa demostración. Su utopía miraba hacia atrás, hacia las corporaciones medievales, y carecía de un mecanismo para proyectarse hacia adelante (Pevsner, 2000, p. 23). El diseño participativo escandinavo logró proyectos concretos y legislación favorable, pero su soporte institucional se erosionó: la base sindical que sustentaba las estrategias de democratización prácticamente desapareció (Kýng, 1998, como se citó en Gregory, 2003, p.71), y los contextos escandinavos de diseño se asemejan cada vez más a los de otros países industrializados (Suchman, 1998, como se citó en Gregory, 2003, p. 48).

Lo que este doble fracaso revela no es la inviabilidad de ambas propuestas sino la naturaleza del problema que comparten. El escalamiento sociotécnico del artesanado, entendido como la construcción de condiciones que permitan integrar escalas y modos de producción sin suprimir la dignidad, el saber y la agencia del productor, requiere algo que ninguna de las dos tradiciones pudo construir por separado: un marco que articule la dimensión productiva-estética que Morris aportó con la dimensión institucional-participativa que el movimiento escandinavo sistematizó, y que opere en contextos donde la coexistencia de modos de producción no es un residuo del pasado sino una condición presente.

Ese es el diseño para el trabajo al que alude el título de este artículo: no la nostalgia artesanal de Morris ni el institucionalismo sindical escandinavo, sino el espacio conceptual que ambos señalan sin ocupar, un espacio donde el diseño industrial contemporáneo podría encontrar, si se lo propone, las herramientas para pensar el escalamiento que ninguno de los dos pudo realizar.

El análisis comparativo desplegado en esta sección permite afirmar que la conexión entre Morris y el diseño participativo escandinavo no es una analogía retrospectiva sino una convergencia estructural no reconocida. Lo que Morris formuló como denuncia, el movimiento escandinavo lo tradujo a estrategia proyectual. Esa traducción, sin embargo, no fue completa: la pregunta por la forma quedó fuera y el escalamiento no se logró. Con todo, el recorrido trazado en estas páginas permite identificar las raíces y la continuidad de un segundo hilo en la genealogía del diseño social: el diseño para el trabajo, cuya tradición este artículo propone reconocer como forma diferenciada tanto del diseño social como del diseño industrial, y que tributa a este último desde la perspectiva del productor.

Conclusiones

Este artículo se propuso examinar un espacio conceptual que la historiografía del diseño ha dejado sin explorar: la conexión entre la preocupación de William Morris por el trabajador-productor y los principios del *Work-oriented design* escandinavo. El recorrido permitió establecer dos argumentos de distinto alcance.

La primera, complementaria, consiste en que la historiografía del diseño ofrece los elementos dispersos para trazar una cadena genealógica entre Morris y Papanek por la vía ética y ecológica, cadena que sin embargo ningún autor ha articulado como tal. Esa conexión, que este artículo identifica, pero no desarrolla, situaría a Morris como raíz del diseño social utópico (Koskinen y Hush, 2016) y del diseño activista. Su elaboración queda abierta como línea de investigación futura.

La segunda, central, es que existe un segundo hilo en la genealogía del diseño social que no ha sido reconocido: el que conecta a Morris con el diseño participativo escandinavo por la vía del trabajo. El análisis comparativo demostró que esa conexión no es una analogía retrospectiva sino una convergencia estructural: en las cuatro dimensiones examinadas, dignidad productiva, saber encarnado, participación del trabajador y relación con la tecnología, lo que Morris formuló como denuncia el movimiento escandinavo lo

tradujo a estrategia proyectual. Esa traducción no fue deliberada ni reconocida por sus protagonistas, lo cual refuerza su carácter estructural: se trata de respuestas convergentes a un mismo problema, formuladas en condiciones históricas distintas y con herramientas institucionales diferentes.

La comparación reveló también un vacío significativo y un límite compartido. El vacío: Morris articuló una reflexión sobre la relación entre las condiciones del productor y la calidad formal del objeto que el diseño participativo escandinavo no desarrolló. Al centrarse en la organización del trabajo, la pregunta por la forma quedó fuera de su alcance. El límite: ninguna de las dos tradiciones logró escalar su propuesta. Morris demostró viabilidad a escala de taller sin poder generalizarla; el movimiento escandinavo logró proyectos concretos pero su soporte institucional se erosionó.

De este recorrido emerge el concepto de diseño para el trabajo como forma diferenciada tanto del diseño social, que ha privilegiado la vía ética y ecológica, como del diseño industrial, que resolvió la integración técnica-forma mediante la separación entre proyectista y productor. El diseño para el trabajo tributa al diseño industrial desde la perspectiva del productor: reincorpora la pregunta por las condiciones de quien produce como variable inseparable de la calidad de lo producido. Esta distinción es también una delimitación frente a la ergonomía, que ha reclamado las condiciones del trabajador como territorio propio, pero desde una perspectiva funcional y adaptativa orientada a la eficiencia, no desde la dignidad, el saber encarnado y la participación que Morris y el movimiento escandinavo comparten como horizonte¹.

Dos líneas de investigación quedan abiertas. La primera concierne al escalamiento socio-técnico: si el *Work-oriented design* perdió su base sindical en Escandinavia, ¿bajo qué condiciones podría reactivarse en contextos donde la coexistencia de modos de producción no es un residuo del pasado sino una condición presente, como ocurre en buena parte de América Latina? La segunda atañe a la circulación de saberes: ¿es posible un modelo que integre la circulación horizontal entre territorios que Morris imaginó con la circulación vertical entre roles que el diseño participativo sistematizó?

Este artículo no pretende construir el marco que articule ambas tradiciones. Lo que sí pretende es señalar que las herramientas conceptuales para pensarlo están dispersas entre dos tradiciones que la literatura del diseño ha mantenido separadas, y que reconectarlas no es un ejercicio historiográfico sino una condición para que el diseño pueda pensar el trabajo como lo que es: no un insumo del sistema productivo, sino su razón de ser.

Notas

1. Cabe reconocer que desde el propio diseño industrial puede haber autores que hayan abordado las condiciones del trabajador con una perspectiva que trasciende lo funcional y adaptativo. Sin embargo, esas contribuciones no se han articulado como tradición diferenciada ni se han vinculado con las raíces morrisianas que este artículo propone.

Referencias bibliográficas

- Asaro, P. M. (2000). Transforming society by transforming technology: The science and politics of participatory design. *Accounting, Management and Information Technologies*, 10(4), 257-290. [https://doi.org/10.1016/s0959-8022\(00\)00004-7](https://doi.org/10.1016/s0959-8022(00)00004-7)
- Bannon, L. J., y Ehn, P. (2012). Design. En J. Simonsen y T. Robertson (Eds.), *Routledge international handbook of participatory design* (pp. 37-63). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203108543.ch3>
- Bastidas, A. (2016). Diseño social: Enfoques y proyectos de diseño industrial en la Universidad Autónoma de México. *Investigium IRE*, 7(2), 48-64.
- Bastidas, A., y Martínez, H. (2016). Diseño social: Tendencias, enfoques y campos de acción. *Arquetipo*, (13), 89-113.
- Bernatene, M. del R. (Ed.). (2015). *Historia del diseño industrial reconsiderada*. Universidad Nacional de La Plata.
- Blanco, R. (2007). *Notas sobre diseño industrial*. Nobuko.
- Bonsiepe, G. (1985). *El diseño de la periferia: Debates y experiencias*. Gustavo Gili México.
- Bürdek, B. E., y Vegas, F. (1999). *Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial* (2.ª ed.). Gustavo Gili.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia: Vol. 1. El diseño de producto en sus orígenes*. Gustavo Gili.
- Clark, B. (2007). *Design as sociopolitical navigation: A performative framework for action-oriented design* [Tesis doctoral]. University of Southern Denmark.
- De-Salvo, V. (2019). Diseño y sociedad: Teorías y definiciones. *I+Diseño*, 14, 79-86. <https://revistas.uma.es/index.php/idiseno/article/view/7078>
- Domínguez, R. (2010). *El diseño industrial en la sociedad de consumo: Su rol en la configuración funcional y en la representación estética de los objetos*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Dussel, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Nueva América.
- Ehn, P. (1988). *Work-oriented design of computer artifacts*. Arbetslivscentrum.
- Ehn, P. (1993). Scandinavian design: On participation and skill. En D. Schuler y A. Namioka (Eds.), *Participatory design: Principles and practices* (pp. 41-77). Lawrence Erlbaum Associates.
- Estela, A. (2012). William Morris: conciencia social y compromiso consciente. *monográfica.org*, (2), 1-5. <http://www.monografica.org/02/Articulo/3925>
- Gay, A., y Samar, L. (2007). *El diseño industrial en la historia* (2.ª ed.). Tec.
- Giedion, S. (1978). *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili.
- Gregory, J. (2003). Scandinavian approaches to participatory design. *International Journal of Engineering Education*, 19(1), 62-74.
- Koskinen, I. y Hush, G. (2016). Utopian, Molecular and Sociological Social Design. *International Journal of Design*, 10(1), 65-71.
- Ledesma, M. (2013). Cartografía del diseño social: Aproximaciones conceptuales. *Anales del IAA*, 43(1), 97-106.
- Mijailov, M. (2016). *La revolución industrial*. Panamericana.

- Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión: Principios básicos del Bauhaus*. Infinito.
- Morris, W. (2013). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir / Trabajo útil o esfuerzo inútil / El arte y su producción*. Pepitas de calabaza. (Obra original publicada en 1884-1888)
- Pelta, R. (2010). *Diseñadores, medio ambiente y sostenibilidad: Actitudes para un nuevo activismo social*. <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/11014628/raquel%20pelta.pdf>
- Pelta, R. (2012). Diseño y activismo. Un poco de historia. *monográfica.org*, (2), 1-7. <http://www.monografica.org/02/Articulo/2909>
- Pevsner, N. (2000). *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius* (1.^a ed.). Ediciones Infinito.
- Rodríguez, L. (1995). *El diseño preindustrial: Una visión histórica* (1.^a ed.). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez, L. (2012). *El diseño y sus debates*. Universidad Autónoma de México.
- Saavedra, E. (2018). Aproximación a los discursos en torno a la dimensión social del diseño. *Actas de Diseño*, 25, 191-197.
- Saavedra, E. (2025). De las áreas de pautas a los entramados dinámicos cocreados. Una exploración de los mundos productivos y su traducción metodológica para el diseño con identidad territorial y cultural. *Cuaderno 269. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 171-191.
- Samaja, J. (2004). *Epistemología de la salud: Reproducción social, subjetividad y transdisciplina* (Vol. 20). Lugar.
- Schindel, E. (2013). William Morris: la técnica, la belleza y la revolución. En W. Morris, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir / Trabajo útil o esfuerzo inútil / El arte y su producción* (pp. 8-42). Pepitas de calabaza.
- Selle, G. (1975). *Ideología y utopía del diseño: Contribución a la teoría del diseño industrial* (Vol. 1). Gustavo Gili.
- Simón, G. (2012). *Diseño, arte, cultura y tecnología: Antologías*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura: Una introducción desde 1900 hasta la actualidad*. Gustavo Gili.
- Spinuzzi, C. (2005). The methodology of participatory design. *Technical Communication*, 52(2), 163-174.
- Torrent, R., y Marín, J. (2007). *Historia del diseño industrial* (2.^a ed.). Cátedra.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método*. Cengage Learning.

Abstract: This article examines William Morris not as a direct and underexplored antecedent of the Utopian Design later consolidated by Papanek, but as the root of Design for Work. By analyzing his conception of artisanal work and his critiques of industrial organization, elements are identified that could have enabled a socio-technical scaling up of craftsmanship, had they not been confined to the ideological critique of his time. The text traces a conceptual continuity to Nordic participatory design, which, in a different

way, takes up the concern for improving working conditions and the link between production, dignity, and participation.

Keywords: William Morris - Social design - Participatory design - Design for work - Utopian design - Socio-technical scaling up - Craft production.

Resumo: Este artigo examina William Morris não como um antecedente direto e pouco explorado do Design Utópico, posteriormente consolidado por Papanek, mas como a raiz do Design para o Trabalho. Ao analisar sua concepção de trabalho artesanal e suas críticas à organização industrial, são identificados elementos que poderiam ter possibilitado uma ampliação sociotécnica do artesanato, caso não estivessem confinados à crítica ideológica de sua época. O texto traça uma continuidade conceitual com o design participativo nórdico, que, de maneira diferente, aborda a preocupação com a melhoria das condições de trabalho e a relação entre produção, dignidade e participação.

Palavras-chave: William Morris - Design social - Design participativo - Design para o trabalho - Design utópico - Ampliação sociotécnica - Produção artesanal.

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

Edgar Saavedra Torres. Diseñador Industrial - Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, Colombia). Candidato a Doctor en Diseño de la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina). Magister en Diseño Industrial - ISTHMUS, Escuela de Arquitectura y Diseño de América Latina y el Caribe (Panamá, Panamá). Profesor Champion – CCYK. Docente-Investigador de la Escuela de Diseño Industrial de la Sede Seccional Duitama de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia UPTC.

Hernán Ovidio Morales Calderón. Doctor en Diseño por la Universidad de Palermo, Argentina. Maestría en Docencia de la Educación Superior, Universidad Rafael Landívar, Guatemala. Maestría en Diseño Industrial, Escuela de Arquitectura y Diseño - ISTHMUS, Panamá. Postgrado de Especialización en Aprendizaje y Docencia Universitaria, Universidad Rafael Landívar, Guatemala. Curso de especialización Autoevaluación de carreras en educación superior, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú. Diplomado en Arte Moderno y Museología, Peggy Guggenheim Collection – Fundación Guggenheim Venecia, Italia. Licenciatura en Diseño Industrial, Universidad Rafael Landívar, Guatemala. Director del Centro Científico y Tecnológico TEC-Landívar, Vicerrectoría de Investigación y Proyección (VRIP) de la Universidad Rafael Landívar, Guatemala. hmorales@url.edu.gt / <https://orcid.org/0009-0006-1714-0749>