

Utopías del hacer. Modernidad periférica y saberes artesanales en el diseño de mobiliario argentino contemporáneo

Iba Anderson y Gastón Girod⁽¹⁾

Resumen: Gui Bonsiepe (1982) retomó un verso de Edgar Maldonado Bayley, “(...) y alguna esperanza no bien fundamentada, pero llegará el día en que las grandes floraciones del sueño (...)”, para situar al diseño como una práctica tensionada entre la utopía y la realidad material latinoamericana. Desde entonces, la idea de una utopía proyectual posible acompaña el debate sobre el papel del diseño en contextos atravesados por violencias económicas, políticas y culturales. La reflexión sobre la utopía en el diseño no puede desligarse de los debates modernos que definieron su identidad: desde la *Deutsche Werkbund* hasta las reformulaciones de Tomás Maldonado (1977) en *El diseño industrial reconsiderado*, el diseño osciló entre cultura y civilización, entre artesanía y racionalización productiva. Para Marshall Berman (2004), retomando a Marx y Engels, la modernidad no es solo un proceso histórico o tecnológico, sino una experiencia vital de tensiones, promesas y pérdidas. En América Latina, esa modernidad, lejos de replicar la europea, se configura como una experiencia situada, atravesada por desigualdades y búsquedas de sentido. En este marco, las manifestaciones artesanales en el mobiliario contemporáneo argentino emergen como prácticas críticas que reconfiguran la modernidad desde los márgenes, proponiendo una utopía posible en medio de la crisis. Esta mirada, en diálogo con Maldonado y Berman, se apoya en Suchman (2007), Margolin (2015) y Escobar (2017), que conciben el diseño como práctica situada; en Mignolo (2007) y Santos (1995), sobre la ecología de saberes; y en Sennett (2008), Adamson (2013) y Manzini (2015), que subrayan la vigencia ética y simbólica de la artesanía. Así, la artesanía, lejos de ser residual, se presenta, como señala García Canclini (1989), como práctica dinámica en tensión entre Estado, mercado y saberes locales. En conjunto, estos enfoques permiten pensar el diseño como un espacio de negociación cultural donde la utopía moderna del siglo XX se reinterpreta, en el siglo XXI, en clave periférica, crítica y situada.

Palabras clave: diseño latinoamericano - artesanía - mobiliario contemporáneo - utopía - saberes situados - sostenibilidad - modernidad periférica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 274]

(1) Ver CV en pág. 275

Utopía y proyecto moderno: genealogías de una promesa

La relación entre diseño y utopía constituye una de las dimensiones históricas más persistentes del pensamiento proyectual moderno. La utopía ha funcionado como un horizonte crítico con la capacidad de orientar las prácticas proyectuales hacia una transformación social. Desde sus comienzos vinculado a los debates entre arte, artesanía, industria y sociedad. El diseño nace como una práctica capaz de transformar nuestro entorno mediante la técnica, la producción y la forma. Desde esta perspectiva el diseño puede interpretarse como un campo históricamente tensionado entre la imaginación de futuros posibles y las condiciones materiales concretas de aplicación. Sin embargo en América Latina este pensamiento se desarrolló en condiciones materiales, culturales y políticas muy diferentes entre sí y profundamente distintas a aquellas que dieron origen al proyecto moderno europeo. Condiciones que generaron reinterpretaciones críticas que atraviesan el campo disciplinar aun en la actualidad. Escenarios donde la dimensión utópica no desaparece sino que adopta diferentes formas según los contextos productivos y culturales de desarrollo. Gui Bonsiepe (1982), retomo en este contexto un verso del poeta Edgar Maldonado Bayley, “y alguna esperanza no bien fundamentada, pero llegará el día en que las grandes floraciones del sueño...”, para situar al diseño como una práctica tensionada entre utopía y realidad material latinoamericana. Formulación que refiere a una condición constitutiva del proyecto moderno y es la búsqueda de transformación, en realidades atravesadas por limitaciones estructurales. La idea de una utopía proyectual posible, acompaña desde entonces, al debate sobre el rol del diseño en contextos marcados por desigualdades económicas, dependencia tecnológica y heterogeneidad cultural.

En esta línea y para entender la relación entre diseño y utopía históricamente, debemos ubicarnos en contexto de la Revolución Industrial en la Europa del siglo XIX, donde surgen las primeras reflexiones críticas sobre los efectos sociales, culturales y productivos de la industrialización. Contexto donde surgen los debates fundacionales de los que será el diseño como disciplina, en torno a la relación entre artesanía, arte, técnica e industria. Así se va configurando un campo disciplinar atravesado desde sus comienzos por la tensión entre transformación social y condiciones materiales de producción. Dentro de este marco el pensamiento de William Morris (1894/2016), es un antecedente relevante en la relación con la utopía. Su pensamiento en la marco de la crítica al capitalismo industrial del siglo XIX, propone entender el trabajo del diseño como una unidad entre arte y vida cotidiana. Para Morris (1894/2016), la producción mecanizada no solo degradaba a los objetos sino también la experiencia del trabajo humano, generando la separación entre -creación, objeto- y - creación, uso- que atentaba contra la calidad de la vida social y expresa:

Los objetos se sacrifican en beneficio de la pacotilla comercial (...). El fabricante (...) Lo que hace es fabricar un sucedáneo del artículo que demanda el público y, gracias a la ‘espada de la baratú’, no solo puede imponérselo a los compradores, sino que puede impedir (...) que estos obtengan el objeto auténtico; así que el artículo genuino deja de producirse en cuanto el sucedáneo triunfa en el mercado (Morris, 1894/2016, p. 86).

Fragmento que evidencia que el problema no era solo estético, sino que era también estructural. Es decir no solo se realiza la crítica al gusto sino también a un mecanismo económico que reemplaza el objeto autentico, elimina la posibilidad de su producción e impone la lógica del precio del mercado.

El autor no proponía un rechazo absoluto de lo técnico sino la búsqueda de un equilibrio que le permitiera recuperar al trabajo manual su sentido cultural y ético. Con respecto a la degradación del trabajo humano y su relación con el arte y con la vida dice:

Si las artes aplicadas son necesarias (...) para impedir que los seres humanos sean un pegote feo y degenerado que se adhiere a la superficie terrestre (...), su otra función, la de proporcionar placer al trabajo, es como mínimo igual de necesaria (...). Pues si es cierto (...) que la función del arte es hacer la vida más placentera, ¿qué queda de nosotros sin él? (Morris, 1894/2016, p. 77).

Momento histórico donde la utopía surge como un deseo de transformación social, donde lo artesanal representa una forma de resistencia frente a la alienación industrial.

Morris (1894/2016), reconoce que la artesanía ha sido absorbida por la lógica mercantil, pero plantea como horizonte un nuevo arte cooperativo de la vida (2016, p. 94), fundado en la dignificación del trabajo y en la conciencia colectiva del hacer, y expresa:

Representamos una artesanía que se ha disuelto en la producción de mercancías. Hagamos, pues, lo que podamos para ser artesanos de talento (...) Formémonos al menos para ser buenos trabajadores (...), lo que (...) nos preparará para lo que sin lugar a dudas se avecina: el nuevo arte cooperativo de la vida (Morris, 2016, p. 94).

Esta proyección no supone la restauración de una tradición intacta, sino la formación de sujetos capaces de reconstruir prácticas significativas dentro de un orden productivo transformado, como refiere al autor:

Nada que no cause placer tanto para el productor como al usuario debe fabricarse, y ese placer de fabricar ha de producir arte en manos del trabajador. Así el arte será usado para discriminar entre el trabajo despilfarrador y el trabajo útil. (Morris, 1884-1888/2005, p. 123). Morris (1894/2016), advierte sobre la producción orientada exclusivamente por la espada de la baratura y despojando el trabajo de su dimensión dignificante y placentera. Aquí el horizonte utópico no refiere a volver al pasado artesanal desde una perspectiva nostálgica sino en la proyección de un nuevo arte cooperativo de la vida y en la recuperación del placer en el hacer. (p. 94)

En una línea complementaria, Van de Velde reconoce la condición moderna de la industria, pero la somete a una exigencia ética, que refiere a no sacrificar la calidad del material ni la belleza del trabajo, es decir, la “moral del objeto”, en nombre del lucro y dice:

No sería yo un hombre moderno si no tratara de adaptar la fabricación de las cosas [...] al nuevo modo de elaboración mecánica e industrial. Pero si la

industria está interesada en que sigamos defendiendo su modalidad de explotación [...] tendrá que darnos la seguridad de que no sacrificará la idea de un trabajo bello y la de la buena calidad del material, es decir, la moral del objeto (Van de Velde, p. 139).

Así mismo Henry Van de Velde (1959), retoma esta dimensión ética del proyecto quien concibió al artista-diseñador como un agente cultural con la posibilidad de intervenir en la configuración de la vida moderna. En la transición del siglo XIX al XX, la crítica moral de Morris encuentra en Van de Velde una reformulación estratégica. Frente a una industria que había girado históricamente en torno al “bajo precio y la mala calidad” (Van de Velde, 1959, p. 135), el autor propone la adaptación a “una nueva moral” (Van de Velde, 1959, p. 136), cuya viabilidad descansa en el “concepto de un estilo nuevo” (Van de Velde, p. 137). La utopía deja así de ser mera denuncia para convertirse en programa cultural orientado a reorganizar el gusto y transformar las condiciones mismas de producción. Entre la crítica radical al sucedáneo y la defensa de una industria moralmente responsable se configura un campo de tensión que permite pensar las manifestaciones artesanales como ensayos situados de una utopía productiva donde forma, técnica y sentido vuelven a articularse.

En este sentido la idea del diseñador con una misión social anticipaba una mirada sobre la profesión que iba más allá de la producción de objetos para involucrarse en la organización de la cultura material. Es así que tanto para Morris como para Van de Velde, la utopía aparece como una afirmación del valor del trabajo creativo y como crítica al capitalismo industrial, construyendo un vínculo entre sociedad ética y estética.

Se plantea un segundo momento con la consolidación del movimiento moderno y la institucionalización del diseño en el siglo XX. La fundación de la escuela Bauhaus bajo la dirección de Walter Gropius, busco una nueva síntesis entre arte, técnica e industria, orientada a la transformación social. Así la utopía moderna no solo se plantea como una crítica moral, sino como un programa racional, con el fin de reorganizar la producción y la vida cotidiana mediante el diseño. En este sentido la aspiración de una forma nueva para una sociedad nueva, que plantea la escuela, evidencia su capacidad de planificación proyectual para generar las condiciones de progreso social e igualdad. Es durante la etapa dirigida por Hannes Meyer cuando la dimensión social del diseño cobra relevancia al concebir objetos como resultado de necesidades colectivas y condiciones económicas antes que decisiones estéticas individuales. Como refiere Gui Bonsiepe (2019):

La contribución de Hannes Meyer a la Bauhaus fue (...) introducir las ciencias exactas en el plan de estudios (...) así como impulsar una pedagogía del hacer que orientaba el trabajo hacia encargos reales y hacia ejercicios de diseño para cometidos concretos. Además supeditó el diseño a la demanda y a las necesidades de masa y favoreció la cooperación con los sindicatos. (p. 132).

Periodo en el cual el diseño se entendió como fenómeno científico y social. Se vinculó la idea de justicia social con la de racionalidad funcional. Posteriormente con la dirección de Mies van der Rohe la noción de *Zeitgeist* -espíritu de la época- abordó la idea de que la forma debía expresar las condiciones tecnológicas y culturales de su tiempo.

Momento en que la utopía se convierte en método, racionalidad, sistema y estandarización serán las herramientas para lograr alcanzar una sociedad moderna y equitativa. Como expresa Maldonado en el texto originalmente publicado en 2009 en *Der Bogen*:

Lo que sigue ligándose profundamente a la Bauhaus no son tanto las mil pequeñas cosas o grandes cosas que suelen reconocerse, como la gran lección que los protagonistas de la Bauhaus -los *bauhausler*- nos han legado, a saber: el irrenunciable afán de buscar, por todos los medios, respuestas social y culturalmente innovadoras a las exigencias del momento histórico que nos toca vivir (2019, p. 104).

Perspectiva que se consolida con la creación de la Hochschule für Gestaltung -Ulm-, donde el diseño se definió como una disciplina científica con el fin de resolver problemas complejos de la sociedad industrial. Por otro lado esta misma racionalización expuso tensiones internas del proyecto moderno. El progreso tecnológico asociado a la emancipación social comenzó a mostrar sus límites frente a persistentes desigualdades y contradicciones en el desarrollo económico global.

En este sentido la crisis del proyecto moderno no significó la desaparición del proyecto moderno sino su reformulación. Berman (2004) retomando a Marx y a Engels, refiere a que la modernidad es una experiencia marcada por procesos simultáneos de destrucción y creación. Para el autor, la modernidad ofrece tanto promesas de libertad, creatividad y progreso, como experiencias de alienación, destrucción e incertidumbre y dice, “mi intención es analizar y trazar estas tradiciones para entender el modo en que pueden aumentar y enriquecer nuestra propia modernidad, y en qué forma oscurecen o empobrecen nuestra idea de lo que es y puede ser la modernidad” (p. 88). Aquí Berman refiere a los distintos modos en que a lo largo de la historia se ha pensado y vivido la modernidad. De modo que existen diferentes corrientes de pensamiento, visiones culturales y experiencias históricas que conforman diferentes herencias modernas, por lo tanto no existe una sola tradición moderna. El término tradición refiere a formas heredadas de interpretar la modernidad. Estas producidas en diferentes momentos históricos y contextos. Tradiciones que en algunos casos muestra el potencial emancipador, la riqueza y creatividad de lo moderno. En otros casos las tradiciones tienden a empobrecer y oscurecer la experiencia moderna reduciéndola a consumo, tecnocracia progreso material o dominación.

En el ámbito del diseño muchas de estas transformaciones fueron abordadas por Tomas Maldonado, quien cuestiona, al funcionalismo y sus simplificaciones tecnocráticas. Maldonado propone una comprensión más compleja de la relación entre sociedad, cultura y tecnología. En esta línea Maldonado (2021), refiere -en una conferencia publicada en *Der Bogen* (Bauhaus-Universität Weimar) en el año 2009-, a la discusión sobre la vigencia del proyecto moderno que se desplaza desde una dimensión formal hacia un problema estructural, con plena vigencia en la actualidad en relación a la crisis medioambiental y energética. Aquí Maldonado plantea la necesidad de “rediseñar de manera sistemática y rigurosa el parque de objetos de nuestra sociedad, y hacerlo en función del ahorro energético y la mayor sostenibilidad del medio ambiente” (Maldonado, 2021, pp. 106-107), donde propone repensar el diseño como una práctica responsable, no como una producción ilimitada de novedades. El autor se centra en el consumo del automóvil con una mirada crítica que analiza históricamente la obsolescencia programada desde la crisis de 1929 hasta discursos contemporáneos. Revisión del proyecto moderno que permitió

reformular preguntas sobre el rol del diseño en contextos no europeos. Aquí aparece América Latina donde los escenarios industriales, las condiciones históricas y económicas difieren de los países europeos.

En este sentido investigaciones contemporáneas como las de Verónica Devalle muestran algunas tensiones en el ámbito del diseño. El concepto de centro y periferia será abordado por Devalle (2021), donde analiza la producción de imágenes y objetos locales en relación con el diseño como modelo dominante internacional, y la problemática de centro y periferia a partir de las diferentes construcciones históricas del diseño surgidas en América Latina. Así el diseño es históricamente presentado como productor de la cultura material y hacedor de productos con fines sociales y utilitarios. Respondiendo así, a las necesidades materiales de una época, como productos emergentes de condiciones históricas objetivas. En este sentido el enfoque tecnológico como partes de las fuerzas productivas es cuestionado por su instancia de universalismo y determinismo tecnológico. Devalle (2012) refiere: “No está de más recordar la imposibilidad que este tipo de perspectivas trasuntan a la hora de abordar fenómenos locales, particulares y centralmente explicaciones que buscan reconstruir la dimensión simbólica de los procesos económicos e industriales” (p. 10). Perspectiva materialista que desatiende la dimensión cultural-simbólica del hecho proyectual: “Esto es: olvidar el carácter explicativo y la necesaria recuperación de los localismos y de los particularismos a la hora de comprender tanto el discurso universal del diseño como también sus anclajes locales” (p. 11). Así mismo Devalle (2016), demuestra, como el diseño latinoamericano se desarrolló en dialogo con la modernidad internacional. También en tensión con la modernidad internacional configurando trayectorias propias en contextos con desigualdades estructurales y procesos culturales híbridos.

Por su parte Pittaluga (2025), menciona que la modernidad en la región no puede entenderse como una simple transferencia de los modelos europeos sino como una experiencia situada donde los proyectos utópicos se reformulan según condiciones locales. “Diseñar desde el Sur implica aceptar la hibridez, la precariedad y el conflicto como potencias. Implica dejar de buscar soluciones universales y empezar a atender problemas locales” (p. 21). Perspectiva histórica que permite interpretar la utopía del diseño como una construcción cambiante que transita desde el horizonte moral del siglo XIX, pasando por el programa racional del movimiento moderno, hasta las reformulaciones críticas actuales. En este sentido la utopía se desplaza hacia nuevas formas de imaginar la relación entre sociedad, producción y conocimiento. Desplazamiento que permite comprender las prácticas actuales donde el hacer artesanal, los saberes locales y la sostenibilidad adquieren un nuevo valor político y cultural. De modo tal que el análisis de las manifestaciones artesanales en el diseño de mobiliario contemporáneo argentino, implica reconocerlas como parte de una reconfiguración histórica más amplia del proyecto moderno. La utopía no se presenta en ellas, como una promesa universal de progreso técnico ilimitado, sino como una construcción situada que surge en el cruce entre tradición, innovación y experiencia social.

Modernidad periférica y diseño latinoamericano: hacia una utopía situada

La llegada a América Latina del proyecto moderno fue un proceso complejo de apropiaciones, tensiones y traducciones. La modernidad industrial y su promesa de progreso social hallaron en la región contextos atravesados por economías dependientes, trayectorias culturales heterogéneas y desigualdades estructurales. El diseño en este escenario se configuró con características particulares. Es decir una práctica situada que negocia permanentemente entre condiciones locales y aspiraciones globales.

La noción de modernidad periférica permite entender estas dinámicas como procesos históricos donde los países latinoamericanos son parte del imaginario moderno pero sin compartir en su totalidad las condiciones materiales. Perspectiva desde la cual se presenta la modernidad como una experiencia conflictiva y desigual. En este panorama donde la modernidad no es homogénea, los planteos de Berman (2004), resultan adecuados. El autor refiere a la modernidad como experiencia de tensiones simultáneas entre transformación y pérdida. Tensiones que resultan pertinentes para analizar los contextos latinoamericanos, donde la promesa de progreso convive con asimetrías sociales profundas.

Esta condición periférica en el campo del diseño fue abordada tempranamente por Bonsiepe (1982, 2008), quien propuso desde su experiencia en América Latina, entender el diseño como una herramienta para el desarrollo autónomo y la reducción de dependencia tecnológica y dice:

La realidad del diseño no se cambia con actos declarativos, sino mediante una constelación dinámica entre seis sectores participantes: políticos, gobiernos, empresas, medios de comunicación, profesionales en instituciones de enseñanza. No se llegara muy lejos con programas cort placistas. Es claro que apelar a los empresarios para sustituir una política imitativa por una política innovativa no tendrá eco si no se genera una confianza en el diseño como variable en el manejo de instituciones y empresas. (Bonsiepe y Fernández, 2008 p. 16)

Bonsiepe (2008), entiende al diseño como una práctica política que implica reconocer las características particulares de cada contexto regional y cuestionar la neutralidad de los modelos importados. El autor dice, “Escribiendo sobre la historia del diseño en América Latina se hace inevitable insistir en el proyecto entendido como una acción para la autonomía o, más modestamente, una acción para la reducción de la heteronomía” (p. 16). Marco en que la utopía proyectual latinoamericana no solo se vincula con la innovación tecnológica, sino también con la construcción de una autonomía económica y cultural. Bonsiepe (2008) concluye que, “Una sociedad que abdica al derecho de participar en el proyecto de la cultura material y comunicacional contemporánea, soslaya sus posibilidades de futuro. Sin diseño no hay futuro, y sin enseñanza nueva no hay diseño para ese futuro” (p. 16).

Así mismo las perspectivas decoloniales al cuestionar la jerarquización epistemológica heredada del colonialismo moderno, profundizan esta comprensión. Bonaventura De Souza Santos (2010), a partir de su concepto de ecología de saberes, plantea reconocer diferentes formas de conocimiento, tanto científicas como técnicas, artesanales o populares, como

base para construir alternativas sociales más inclusivas. El autor define al pensamiento occidental moderno como un pensamiento abismal, como sistema de distinciones visibles e invisibles. Siendo los primeros fundamentos de los segundos, por lo tanto, dividiendo la realidad social en dos universos el de este lado de la línea y el del otro lado de la línea. En este sentido el otro lado de la línea desaparece como existente y es producido como no existente, en ninguna forma relevante o comprensible de ser, siendo la invisibilidad, una ausencia no dialéctica. “Lo que es producido como no existente es radicalmente excluido porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro” (De Sousa Santos 2010, p. 29). De modo tal que el autor propone un pensamiento posabismal, como un aprendizaje desde el Sur a través de una epistemología del Sur. Presenta una ecología de saberes, donde el conocimiento es interconocimiento, basado en el reconocimiento de la pluralidad de los conocimientos heterogéneos. Idea que resulta central para reconsiderar el lugar de los saberes artesanales dentro del diseño contemporáneo, entendidos como conocimientos válidos y activos en la producción de la cultura material.

En esta misma línea, Walter Mignolo (2003), plantea la necesidad de pensar las fronteras epistemológicas de la modernidad. Propone reconocer los procesos históricos de colonización que han generado estructuras de poder que también organizan la producción de conocimiento. En este sentido para el autor, la crítica no constituye un ejercicio homogéneo ni universal, sino que se articula desde y en cada lugar de enunciación. Al referirse a la teoría poscolonial -desarrollada en el marco de circunstancias históricas específicas por intelectuales de las ex colonias británicas, particularmente de la India- sostiene que no puede ser trasladada de manera automática al contexto latinoamericano. Esto implica cuestionar la tendencia occidental a universalizar su propia perspectiva teórica y reconocer que las críticas a los procesos de colonización deben formularse en relación con cada contexto histórico y cultural particular. En este contexto es donde propone la noción de diferencia colonial, como un espacio histórico y epistémico donde se articula la colonialidad del poder. Espacio donde convergen también las historias locales que reciben los diseños globales, los cuales pueden ser integrados, adaptados o rechazados. “Es el espacio en el que se está verificando la restitución del conocimiento subalterno y está emergiendo el pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2003, p. 8). Desde allí emergen propuestas epistemológicas otras, que el autor denomina pensamiento decolonial, entendido como saberes subalternos y discursos fronterizos que buscan desplazarse de los márgenes para constituirse en nuevos espacios de enunciación.

Perspectiva desde la cual el diseño latinoamericano puede entenderse como un espacio donde se disputan sentidos, entre prácticas locales y racionalidades globales, generando así formas híbridas de producción cultural. Discusiones que en la obra de Arturo Escobar (2017), encuentran una articulación relevante, quien propone entender el diseño como una práctica orientada a la creación de mundos. En sus palabras “El diseño ontológico surge de una observación aparentemente simple: que al diseñar herramientas (objetos, estructuras, políticas, sistemas expertos, discursos, incluso narrativas) estamos creando formas de ser” (p. 66). Su concepto de pluriverso que refiere a “Pensar en el diseño desde la ontología política también permite determinar su relación con el proyecto decolonial de

avanzar hacia un mundo donde quepan muchos mundos” (p. 125). En este sentido el autor cuestiona la idea moderna de un único camino universal de desarrollo. También abre la posibilidad de múltiples futuros contruidos desde experiencias locales. Aquí en este marco el diseño deja de ser una herramienta exclusivamente de innovación tecnológica para convertirse en un proceso de articulación entre conocimientos diversos, comunidades y territorios. Por lo tanto la dimensión utópica del diseño se desplaza desde la promesa universal de progreso hacia la construcción situada de alternativas sociales.

Complementariamente Victor Margolin (2007), enfatiza la responsabilidad social del diseño y el papel del diseñador como agente de cambio. Perspectiva que permite entender el diseño como proceso relacional donde el conocimiento se construye en la práctica y entiende al diseñador como agente de cambio, capaz de intervenir en problemas colectivos a partir de acciones contextualizadas y participativas. Para el concepto de agente de cambio e intervención, Margolin se apoya en la teoría de Tomás Maldonado (1977), desarrollada en *Vanguardia y racionalidad: Artículos, ensayos y conferencias 1946-1974*, donde se plantea la idea de que el diseño no es solo estética, sino una fase proyectual con implicaciones políticas y sociales. Es aquí donde critica la postura del diseñador que espera órdenes, -que está en la sala de espera-, y enfatiza cómo el diseño afecta el entorno humano y la necesidad de una ética ante la crisis ambiental y social. Por lo tanto Margolin (2007) dice, “Como creadores de modelos, prototipos y propuestas, los diseñadores ocupan un espacio dialéctico entre el mundo que es y el mundo que podría ser” (pág. 4 traducción propia). Así mismo en referencia a la responsabilidad social del diseño el autor argumenta que la formación y práctica del diseño impacta directamente en el bienestar colectivo, “Los diseñadores están ciertamente entre aquellos cuyas contribuciones positivas son esenciales para la construcción de un mundo más humano” (pág. 4 traducción propia), y complementa en relación a la responsabilidad sistémica, “Son responsables de los artefactos, sistemas y entornos que conforman el mundo social: puentes, edificios, Internet, transporte, publicidad y ropa (...)” (pág. 4 traducción propia).

Esta responsabilidad sistémica se profundiza con los planteamientos de Lucy Suchman (2007), quien propone entender los objetos no como entidades autónomas, sino como configuraciones de prácticas. Para la autora, la labor del diseñador no reside en el control técnico de un plan abstracto, sino en actos de compromiso prácticos y generativos. En este sentido, las agencias en la producción de mobiliario no deben entenderse como atributos fijos del artesano o de la materia, sino que “se configuran a través de arreglos socio-materiales específicos” (p. 285, traducción propia). Bajo esta lógica, las manifestaciones artesanales en el diseño argentino operan como una “materialización de los sujetos, los objetos y las relaciones entre ellos” (p. 286 traducción propia), permitiendo una intra-acción responsable entre el saber local y la cultura material.

Estas perspectivas convergen en una nueva definición de utopía proyectual contemporánea, que se vincula con la capacidad de generar transformaciones desde contextos específicos reconociendo la independencia social y la diversidad cultural. Un desplazamiento que resulta significativo para entender las prácticas donde la artesanía cobra un nuevo protagonismo. Una revalorización contemporánea del hacer artesanal que puede entenderse como una transformación más amplia del paradigma productivo.

El trabajo de Richard Sennett (2009), destaca el valor del conocimiento incorporado en la práctica manual y la dimensión ética del trabajo bien hecho. El autor sostiene que el orgullo por el trabajo propio constituye el núcleo de la artesanía, asociado al desarrollo progresivo de habilidades que requieren tiempo, práctica y reflexión, en una temporalidad distinta de la lógica de producción acelerada contemporánea y dice:

Lo que más enorgullece a los artesanos es el desarrollo de las habilidades (...) La lentitud del tiempo artesanal es una fuente de satisfacción; la práctica se encarna en nosotros y hace que la habilidad se funda con nuestro ser. La lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación (p. 191).

Perspectiva que permite entender que la artesanía es una práctica que constituye la integración de acción y pensamiento a diferencia de los procesos industriales donde se fragmentan las tareas y se separa la concepción de la ejecución.

Mientras que Glenn Adamson (2007, 2013), analiza la artesanía como categoría cultural históricamente construida que adquiere nuevos significados en el mundo contemporáneo. Por su parte, Ezio Manzini (2015), vincula la producción local y las comunidades de práctica con modelos sostenibles de innovación social, proponiendo escenarios donde el diseño opera como facilitador de procesos colaborativos. El autor no aborda específicamente las técnicas artesanales, sino procesos de innovación social basados en colaboraciones entre múltiples actores. Su propuesta que involucra tanto a diseñadores, comunidades, instituciones y sistemas productivos, resulta relevante porque entiende al diseño como una plataforma de articulación entre diversos saberes y recursos locales. “El diseño para la innovación social es todo aquello que el diseño experto hace para activar, mantener y orientar los procesos de cambio social que llevan a la sostenibilidad” (Manzini, p. 81, 2015). Esto posibilita la integración de prácticas manuales y tecnologías contemporáneas en modelos productivos culturalmente situados y más sostenibles productivamente. El diseño en este sentido puede operar como un facilitador de vínculos entre distintos saberes productivos promoviendo soluciones socialmente responsables y significativas.

Estas dinámicas en América Latina adoptan características particulares debido a la coexistencia de diferentes sistemas tecnológicos y a tradiciones productivas locales.

Como señala García Canclini (1989), la artesanía debe entenderse como práctica dinámica que se transforma en interacción con el mercado, las políticas culturales y los procesos de globalización. Planteo que resulta significativo en el contexto latinoamericano. Como advierte García Canclini, gran parte de la bibliografía ha oscilado entre la exaltación romántica de las artesanías y su ordenamiento meramente clasificatorio, sin situarlas en el proceso social que las produce (p. 121) y dice:

De hecho, lo que ocurre es que se atribuye a las artesanías como si fueran cualidades de las piezas, la belleza o el sentido que tienen para los indígenas o para el investigador, sin reconocer el papel parcial que ellos cumplen en una trayectoria social de los objetos determinada también por otros agentes: los intermediarios, los consumidores etc. (p. 122).

Esta perspectiva donde el valor de estos objetos no se define por propiedades intrínsecas, sino por la trayectoria social que los constituye, y donde intervienen diferentes agentes, permite desplazar la mirada desde la esencia formal hacia la red de relaciones que configuran el sentido. Lo cual da la posibilidad de superar la oposición entre modernidad y tradición para analizar configuraciones híbridas, donde se relacionan y conviven las tecnologías industriales con los saberes manuales y las estrategias de innovación contemporáneas. El diseño latinoamericano desde este marco conceptual aparece como un campo de negociación cultural donde la utopía moderna se reformula en clave situada. Donde las aspiraciones de transformación social no desaparecen sino que se desplazan hacia escalas locales con procesos participativos y modelos híbridos de producción. En este contexto, las manifestaciones artesanales en el diseño de mobiliario contemporáneo argentino pueden interpretarse como expresiones concretas de esta reconfiguración, donde el hacer manual, la identidad cultural y la sostenibilidad se articulan como dimensiones de una nueva utopía posible.

Artesanía contemporánea y utopías del hacer

La tensión entre utopía y realidad periférica que señala Bonsiepe (1982; 2008), cobra una nueva dimensión cuando las técnicas artesanales no solo siguen vigentes sino que se reactivan como lenguajes críticos de la modernidad. En un contexto globalizado y posindustrial, donde la velocidad de producción y la estandarización generan homogeneización estética, las prácticas artesanales surgen como respuesta situada que reinscribe la modernidad en claves locales y decoloniales. Modernidad periférica con sus desigualdades y con su creatividad y resiliencia, genera formas alternativas de proyectar, donde el diseño no pretende replicar los modelos europeos pero si construir desde sus propias condiciones simbólicas, históricas y materiales.

Por lo tanto en la actualidad la reaparición del interés por la artesanía dentro del campo del diseño no puede interpretarse solamente como una reacción romántica frente a la industrialización o solo como una búsqueda estética de singularidad. Constituye más bien un complejo fenómeno que evidencia las transformaciones profundas de los modos de producción en la actualidad. Cambios que se expresan también en las relaciones entre el conocimiento y la materialidad así como también en las formas de imaginar futuros posibles. Contexto donde la artesanía adquiere un nuevo significado, entendido como un espacio de articulación entre sostenibilidad, tradición e innovación. Configurando de este modo lo que puede entenderse como una utopía del hacer.

En este sentido el hacer manual constituye una manera de pensar y hacer vinculado al conocimiento oral, de la atención, una forma de conocimiento situada, que se construye a través del conocimiento contextual, propio del oficio y de la práctica. El trabajo artesanal como señala Sennett (2009), comprende un dialogo continuo entre mano y mente, donde el entendimiento surge de la práctica misma y dice:

Es posible que el término «artesanía» sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero eso es engañoso, «Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. (p. 12).

De esta manera se puede entender que el saber hacer, no es un conocimiento inferior respecto de otros tipos de saberes como el conocimiento científico o técnico, sino una modalidad cognitiva específica que involucra acción, percepción, y reflexión.

Desde otra perspectiva, Glenn Adamson (2007, 2013), propone entender la artesanía como una categoría histórica y culturalmente construida. Tema que en la actualidad cobra relevancia porque permite cuestionar las lógicas de producción estandarizada y masiva. Así mismo introduce valores relacionados con la relación directa entre productor y objeto así como también la temporalidad extendida y la singularidad. En este sentido la artesanía lejos de representar un retorno al pasado desde una mirada folklórica se configura como un espacio crítico dentro de la cultura material contemporánea.

Se suma también la dimensión ética donde el trabajo manual implica formas de compromiso con el cuidado de los materiales, la calidad y la durabilidad. Conceptos que contrastan con las dinámicas de la obsolescencia programada y consumo acelerado propias del capitalismo industrial. La artesanía en este sentido puede entenderse como una práctica que encarna valores alternativos, en relación con la responsabilidad social y ambiental. Conceptos que como se mencionó anteriormente los aborda Manzini (2015), quien reflexiona sobre la producción local y la innovación social como alternativas para el desarrollo de redes colaborativas y comunidades de práctica capaces de generar soluciones sostenibles desde contextos específicos.

Así mismo las tradiciones productivas locales en América Latina adquieren características particulares de coexistencia con múltiples sistemas tecnológicos. Muchos saberes artesanales han continuado evolucionando en interacción con la industrialización parcial, en economías informales y en circuitos culturales híbridos.

Como advierte Canclini (1997), la artesanía no puede comprenderse como una forma cultural aislada, sino como una práctica en constante transformación, atravesada por tensiones entre mercado, políticas públicas y saberes comunitarios. “La industria no elimina las artesanías, la democratización no suprime en forma evolucionista los hábitos autoritarios, ni la cultura escrita las formas antiguas de comunicación oral.” (p. 111). Para el autor tiene sentido enfocarse más que en la pureza artesanal en las operaciones concretas de articulación. “En fin, por tales razones, para mí el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación.” (p. 113).

Canclini (1997) introduce la dimensión económica, también reconoce agencia y muestra que la transformación artesanal es estratégica, evitando el romanticismo como el fatalismo y dice, “Testimonian la fertilidad de las creaciones y los rituales liminales menos preocupados por la preservación de la pureza que por la productividad de las mezclas.” (p. 112). En este sentido, la utopía del hacer no reside en la preservación de una pureza originaria, sino en la productividad de las mezclas y en la capacidad de los actores para negociar su inserción en la modernidad.

Escenario este en el que el diseño contemporáneo encuentra en la artesanía un campo fértil para la experimentación proyectual. Tanto en la composición de técnicas manuales con herramientas digitales, como así también en procesos semi industriales y en nuevos materiales. Combinaciones que generan configuraciones productivas híbridas que desafían las dicotomías tradicionales entre industria y artesanía. Estas articulaciones permiten pensar que la utopía no reside en la sustitución del trabajo humano por la máquina sino en el desarrollo de relaciones más equilibradas entre producción, conocimiento y tecnología. La noción de utopía del hacer emerge precisamente en este punto. A diferencia de las utopías modernas centradas en la planificación racional de sistemas sociales futuros, las utopías contemporáneas vinculadas al diseño se manifiestan en prácticas concretas, localizadas y progresivas. No se trata de imaginar sociedades ideales abstractas, sino de generar transformaciones posibles en escalas específicas, a través de modos de producción que integran conocimiento técnico, valores culturales y responsabilidad ambiental. El hacer se convierte así en un espacio donde se materializan aspiraciones sociales y culturales, incluso en contextos de incertidumbre económica y política.

Una transformación conceptual que refiere también a un desplazamiento de la figura del diseñador. Que más que un autor individual que desde una posición de control total impone formas, el diseñador contemporáneo opera como mediador entre diversos saberes, sistemas productivos y actores sociales.

Las perspectivas de diseño situado desarrolladas por Margolin (2007), permiten comprender esta dimensión relacional del proyecto, donde el conocimiento emerge de la interacción con contextos específicos y problemas reales y dice:

Necesitamos poner en primer plano la cuestión de cómo crear una ética del diseño que pueda sugerir direcciones humanamente satisfactorias para el trabajo futuro. Esta es una tarea colectiva para la comunidad del diseño, cuyo entendimiento del futuro seguirá determinando cómo vivimos en el presente. (p. 15 traducción propia).

La responsabilidad social del diseño se vincula entonces con la capacidad de facilitar procesos colaborativos y generar condiciones para la transformación colectiva.

Estas dinámicas se vuelven visibles particularmente en el campo del mobiliario contemporáneo. El mueble es un objeto donde convergen dimensiones simbólicas, culturales y funcionales. También donde los procesos productivos suelen mantenerse en escalas intermedias entre la producción artesanal y la manufactura industrial. Condición que facilita la experimentación con materiales locales, con técnicas tradicionales y con procesos híbridos. Escenario que permite que los saberes artesanales se integren a propuestas contemporáneas sin perder sus rasgos identificatorios.

Algunos antecedentes los encontramos en diversos estudios recientes que exploran la incorporación de tecnologías de la Industria 4.0 en contextos artesanales. El artículo Aplicación de las tecnologías de la industria 4.0 al diseño y fabricación de productos artesanales (Alexandre et al., 2016) analiza el uso de herramientas como IoT, impresión 3D y automatización inteligente para optimizar procesos artesanales, destacando su potencial para preservar técnicas tradicionales adaptándolas a contextos contemporáneos.

De modo complementario, *Interdisciplinary relationship between Designer and Craftsman based on Integrated Craft Manufacturing Systems* -Relación; interdisciplinaria entre diseñador y artesano basada en sistemas integrados de fabricación artesanal- (Alexandre, Gómez & Valente, 2016), presenta experiencias de colaboración entre diseñadores y artesanos en el ámbito del mobiliario, demostrando cómo el uso de herramientas CAD y metodologías de diseño puede fortalecer la producción artesanal sin perder sus rasgos identitarios. Finalmente, Ribeiro dos Santos (2021) analiza la obra de Patricia Anastasiadis desde las dicotomías local-global, artesanía-industria y exclusividad-sostenibilidad. El autor señala que, “Su paso del diseño puntual y autoral hacia la producción a escala industrial se dará en los años iniciales del siglo XXI” (Ribeiro dos Santos, 2021, p. 341), y agrega que la diseñadora “Apunta hacia este conocimiento y recuperación de la tradición para explicar su manera de relacionarse con distintos materiales y técnicas, construyendo la hibridación entre artesanía y tecnología” (p. 346). Este enfoque evidencia cómo las prácticas híbridas pueden enriquecer el diseño contemporáneo, desafiando las fronteras disciplinares tradicionales.

En el contexto argentino de diseño de mobiliario, la incorporación de técnicas artesanales se puede interpretar como una manifestación concreta de estas utopías del hacer. Productores y diseñadores articulan lenguajes formales actuales con conocimientos heredados, y tecnologías digitales, con estrategias de mercado. Experiencias que generan objetos que expresan al mismo tiempo tradición e innovación. Si bien estas prácticas no eliminan las tensiones entre artesanía e industria, pueden abrir espacios de negociación que den como resultado nuevas formas de producción cultural.

La artesanía desde esta perspectiva se convierte en un recurso activo en la construcción de futuros posibles. No desaparece la utopía del horizonte del diseño contemporáneo, sino que se convierte en una práctica situada. Se materializa en procesos productivos que buscan equilibrar sostenibilidad, viabilidad económica, y rasgos identitarios. Las utopías del hacer en este sentido configuran una reformulación de la aspiración moderna de transformación social, adaptada a las complejas condiciones del siglo XXI.

Manifestaciones artesanales en el diseño de mobiliario argentino contemporáneo

El diseño de mobiliario a diferencia de otros sectores del diseño industrial puede desarrollarse a escalas intermedias de trabajo. De modo que se pueden combinar en escalas intermedias de producción que alternan con trabajo manual, tecnologías digitales y procesos semiindustriales. Estas situaciones que favorecen la resignificación de las técnicas artesanales en propuestas contemporáneas. Condiciones de producción en el mobiliario que responden a diferentes estrategias. En algunos casos implica la recuperación de técnicas tradicionales vinculadas a oficios específicos como la carpintería, la ebanistería o el trabajo en cuero. Aquí estas técnicas pueden reinterpretarse mediante lenguajes formales contemporáneos. En otros, se trata de procesos experimentales que combinan

herramientas digitales con procedimientos manuales, generando configuraciones productivas híbridas que desafían las categorías convencionales de artesanía e industria. Prácticas que se desarrollan en un contexto socioeconómico caracterizado por la inestabilidad productiva, la escala limitada de la industria nacional y la necesidad de estrategias flexibles de producción. Pequeña escala que si bien es una limitación, también se convierte en un espacio de innovación donde el diseño puede explorar relaciones entre creación, uso y producción. Se puede interpretar entonces que el diseño de mobiliario contemporáneo argentino se desarrolla en un terreno intermedio donde la figura del diseñador suele superponerse con la del productor, el emprendedor y el artesano, configurando modelos de práctica profesional diversos.

Desde una perspectiva cultural, la presencia de técnicas artesanales también se vincula con la construcción de identidades materiales situadas. En este sentido la utilización de materiales locales como maderas, o bien técnicas constructivas tradicionales o referencias a tipologías vernáculas permite establecer vínculos simbólicos con territorios y tradiciones productivas. Sin embargo, estas referencias no implican una reproducción literal del pasado, sino procesos de reinterpretación que integran demandas contemporáneas de funcionalidad, ergonomía y lenguaje formal. La tradición opera, así, como recurso proyectual dinámico más que como repertorio fijo.

Algunos ejemplos los encontramos en el trabajo del diseñador industrial Cristian Mohaded, presentó su línea Entrevero junto a Josefina Roca, en el marco de Art Basel, en Design Miami. Allí, el asiento y taburete Aro fueron seleccionados para formar parte de la colección permanente del Philadelphia Museum of Art (Filadelfia, Estados Unidos). Asimismo, esta colección fue nominada como Best Collection, según Créateurs Design Award 2020, en París. La colección Entrevero, desarrollada junto a Josefina Ruiz, presenta -como expresa en su página web-, “La cruza, en el campo argentino es mezcla de especies animales, es mixtura de sangres” (Mohamed, 2022, párr. 1). Esta combinación de técnicas artesanales y procesos industriales se produce a partir de un lenguaje criollo y de tradición argentina, y se expresan en la silla Aro (Figura 1). Según detalla en su página web, el asiento se realiza en piel vacuna, con costuras centrales. Asa y respaldo están forrados en piel con costuras internas, con las patas forradas en punto punzón -sistema de urdimbre y trama- con tiras de cuero de caballo y brazaletes de plata 900, martillados y cincelados (Figuras 2 y 3).

Se suma también el taburete Aro (Figura 4) está realizado en hierro pavonado, tientos de potro, cuero de vaca y plata 900. La tapicería del asiento es de cuero de vaca, con costura central en esterilla de 9 tientos, sujeta con presillas y botones pastelito confeccionados en el mismo cuero (Figura 6). Manija y respaldo se encuentran cubiertos en cuero de vaca retobado con costura de ‘envoltura’ interna (Figura 5). Las patas, cubiertas en tejido de lezna (urdimbre y trama), tienen tientos de potro y sortijas en plata 900, grabados artesanalmente.



Figura N° 1. Silla Aro, Diseñador Cristian Mohaded. foto de Fabian Morassut. Disponible en: <http://www.cristianmohaded.com/sitio/index.php/collectible-design/2-uncategorised/89-aro-colle>

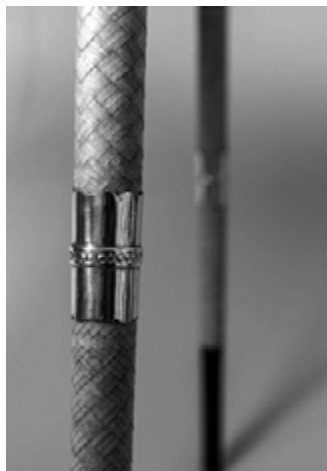


Figura N° 2. Detalle pata, Silla Aro, Diseñador Cristian Mohaded. foto de Fabian Morassut. Disponible en: <http://www.cristianmohaded.com/sitio/index.php/collectible-design/2-uncategorised/89>



Figura N° 3. Detalle pata, Silla Aro, Diseñador Cristian Mohaded. foto de Fabian Morassut. Disponible en: <https://dyd.com.ar/estrella-del-diseno-federal/>



Figura N° 4. Taburete Aro, Diseñador Cristian Mohaded. foto de Fabian Morassut. Disponible en: <https://dyd.com.ar/estrella-del-diseno-federal/>



Figura N° 5. Detalle, Taburete Aro, Diseñador Cristian Mohaded. Foto de Fabian Morassut. Disponible en: <http://www.cristianmohaded.com/sitio/index.php/collectible-design/2-uncategorised/89-aro-colle>



Figura N° 6. Detalle, Taburete Aro, Diseñador Cristian Mohaded. foto de Fabian Morassut. Disponible en: <https://dyd.com.ar/estrella-del-diseno-federal/>

Otro antecedente es el trabajo de la arquitecta Agostina Branchi, con la silla Folka (Figura 7), donde su pauta morfológica refiere al encuentro de dos mundos, el industrial y el artesanal, a partir de dos aros que se entrecruzan. El asiento y las patas torneadas responden a la morfología del conjunto. A su vez, la técnica del torneado permite dar trabajo a los torneros artesanales de la zona donde se produce. En el caso de la pieza con doble aro en el respaldo, refiere a una doble expresión de esa fusión, industrial-gauchesca. En las terminaciones del aro del respaldo se observa un revestimiento en cuero (Figura 8), que remite a pautas identificatorias de la artesanía rural, específicamente a la soguería (Figura N 9). Las sillas Folka y Caña, forman parte de la colección Criolla, compuesta también por textiles. La silla Folka consta de dos círculos entrelazados que configuran asiento y respaldo; en el caso de la silla Caña, compuesta por tres círculos entrelazados, sólo dos de ellos configuran el respaldo. El asiento está tapizado en cuero de oveja, mientras que el respaldo de círculos entrelazados está revestido en cuero y cosido a mano. Estas sillas fusionan técnicas artesanales con métodos de producción industrial. Asimismo, cuentan con la función complementaria de ser armables y desarmables, para reducir su volumen. En la realización de la pieza, Branchi elabora prototipos y realiza pruebas trabajando en equipo con artesanos de la zona, una vez resuelta la estructura base de la pieza.



Figura N° 7. De izquierda a derecha: silla FolKa y silla Caña. Diseño: Agostina Branchi. Disponible en: <http://sbd.produccion.gob.ar/productos/eng-10/>



Figura N° 8. Silla FolKa y silla Caña detalle de revestimiento en cuero. Diseño: Agostina Branchi. Disponible en: <http://sbd.produccion.gob.ar/productos/eng-10/>

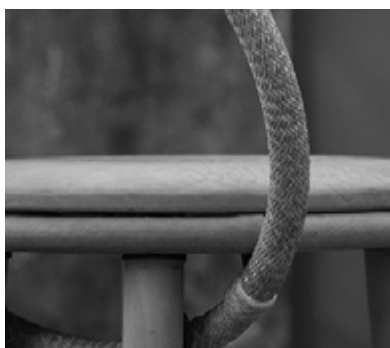


Figura N° 9. Silla FolKa y silla Caña detalle de revestimiento trenzado. Diseño: Agostina Branchi. Disponible en: <http://sbd.produccion.gob.ar/productos/eng-10/>

Las manifestaciones artesanales pueden entenderse en este escenario, como prácticas críticas que cuestionan las lógicas de homogeneización propias de la producción globalizada. Tanto la singularidad material, como la visibilidad de los procesos constructivos y también la valoración del trabajo manual introducen dimensiones de significado que exceden la mera funcionalidad del objeto. Como señala García Canclini (1989), donde “Las artesanías son el lugar privilegiado para percibir la rapidez y multiplicidad de modificaciones que el capitalismo opera sobre las culturas tradicionales”. Así mismo el autor refiere a que las culturas híbridas contemporáneas se construyen precisamente en estos espacios de intersección entre tradición y modernidad, donde los objetos se convierten en mediadores de

identidades y transformaciones sociales. Así mismo el mundo de la artesanía no constituye un ámbito aislado o preservado de los cambios y transformaciones económicas.

Todo lo contrario la producción artesanal exhibe de manera particularmente visible todas las contradicciones del proceso social. Tanto el fracaso de muchos emprendimientos cooperativos como las limitaciones de políticas estatales orientadas al sector, demuestran la dificultad de sustraerse a la lógica capitalista aun cuando se buscan formas asociativas alternativas. Sin embargo, el autor no propone una lectura fatalista. Por el contrario, sostiene:

Por el contrario, así como la producción artesanal es una de las que exhibe con mayor evidencia las contradicciones del proceso social, y de los mismos sectores populares, también puede ser un campo propicio para ensayar formas de socialización, enfrentar resueltamente lo que debe morir, lo que puede ser recuperado transformándolo, lo que debe ser inventado para edificar una nueva cultura (García Canclini, 1989, p. 211).

Las experiencias presentadas evidencian que la articulación entre diseño y saberes artesanales en el mobiliario argentino contemporáneo se configura como un campo de decisiones situadas. A su vez las tensiones que tienen que ver con la escala productiva, los tiempos de fabricación así como también los costos de materiales y la inserción en mercados internacionales, no operan solo como obstáculos, sino como condiciones estructurales que orientan las estrategias proyectuales. De modo tal que tanto la colaboración con talleres, como la combinación de técnicas manuales con digitales o la producción en series acotadas, son respuestas concretas que redefinen la práctica profesional.

En línea con lo planteado por García Canclini (1989), se evidencia en la producción artesanal las contradicciones propias del proceso social, pero también habilita espacios de experimentación cultural.

Así mismo se puede observar en los casos presentados cómo los saberes tradicionales pueden ser reconfigurados y proyectados hacia nuevos circuitos de circulación, articulando identidad territorial y proyección global. Funciona así la artesanía como mediación entre contemporaneidad y memoria técnica, entre mercados ampliados y cultura local. Aquí la dimensión utópica deja de ser programática y se desplaza al plano operativo, sin grandes relatos transformadores sino de prácticas concretas que ensayan en el interior de las condiciones actuales, otras condiciones posibles entre rasgos identificatorios, técnica y economía. El diseño de mobiliario se presenta como un laboratorio donde tradición e innovación son dimensiones que se reconfiguran mutuamente en cada proyecto. Las piezas presentadas materializan objetos que adoptan posiciones frente al mercado, el territorio y la producción, donde la utopía se convierte en una práctica situada que se actualiza en cada decisión proyectual.

Conclusiones

A lo largo del artículo se evidencia que la utopía constituye un componente persistente del pensamiento proyectual, aunque haya variado su forma de acuerdo con las transformaciones sociales.

El recorrido repasa las críticas formuladas por Morris (2005, 2016) al industrialismo, por la escuela Bauhaus y su institucionalización moderna, bajo la dirección de Gropius, hasta la escuela de Ulm con Maldonado (1977, 2019) y sus reformulaciones metodológicas. Recorrido donde la utopía funciona como horizonte orientador del diseño, articulando dimensiones técnicas, éticas, y sociales. Sin embargo las condiciones de este horizonte fueron modificadas por la crisis de la modernidad, desplazándolo de los grandes programas de los grandes programas universales hacia formas más localizadas de intervención. Por otra parte en el contexto argentino, atravesado por procesos de hibridación cultural y desigualdades estructurales, se evidencia una reformulación de ese impulso utópico en el diseño de mobiliario que integra saberes artesanales tradicionales. Aquí surge la convergencia entre conocimiento manual, tecnologías contemporáneas y recursos regionales, que configura modelos productivos de escalas intermedias, donde se entrelazan rasgos identificatorios, innovación y sostenibilidad. Estas experiencias ponen de relieve que la relación entre artesanía y diseño, constituye un campo de experimentación proyectual que puede generar nuevas configuraciones productivas así como también nuevos lenguajes formales. Escenarios donde la tradición actúa como un reservorio activo de conocimiento material, donde el diseño contemporáneo ofrece un marco de proyección y sistematización que amplían sus posibilidades de circulación. Así mismo en diálogo con Escobar (2017), y desde la perspectiva del diseño como práctica situada, estas prácticas pueden entenderse como contribuciones para la construcción de futuros plurales.

De modo tal que la utopía del hacer se manifiesta en intervenciones concretas que reconfiguran las relaciones entre economía, técnica y territorio. También muestra que la imaginación proyectual continúa con su fuerza transformadora, aunque en formatos y escalas deferentes a los del proyecto moderno clásico. En este sentido el diseño de mobiliario contemporáneo argentino que incorpora técnicas artesanales tradicionales, confirma que la utopía no se extingue con la crisis de la modernidad, sino que se redefine como práctica híbrida y situada. Práctica que lejos de agotarse en el plano discursivo, se inscribe en los procesos materiales que forman parte de los objetos y las redes sociales que los sostienen. Entender este cambio da la posibilidad de pensar al diseño como un espacio donde se negocian y materializan visiones del futuro. Así se revela su vigencia como herramienta crítica en contextos periféricos complejos.

Referencias bibliográficas

- Adamson, G. (2013). *The invention of craft*. Bloomsbury Academic.
Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. Berg.

- Alexandre, B., Salguero, J., Peralta-Álvarez, M.-E., Aguayo-González, F., & Ares, E. (2017). *Aplicación de las tecnologías de la industria 4.0 al diseño y fabricación de productos artesanales*. *Economía del cambio tecnológico: Herramientas creativas e innovadoras*, 92(4), 435–441. <https://www.researchgate.net/publication/318075615>
- Alexandre, C. B., Gómez, E. A., & Valente, A. C. (2016). Interdisciplinary relationship between designer and craftsman based on integrated craft manufacturing systems. *Procedia Engineering*, 132, 625–631. <https://doi.org/10.1016/j.proeng.2015.12.600>
- Berman, M. (2004). Brindis por la modernidad. En N. Casullo (Comp.), *El debate modernidad-posmodernidad* (2.ª ed., pp. 87–107). Retórica / Del Búho.
- Bonsiepe, G. (2019). Convergencias/divergencias: Hannes Meyer y la HfG de Ulm. En R. Riccini (Ed.), *Bauhaus* (p. 132). Barcelona. Anagrama.
- Bonsiepe, G., & Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Blucher.
- Bonsiepe, G. (1982). El diseño de la periferia: Debates y experiencias. Editorial Gustavo Gili.
- de Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%C3%B3pia.pdf
- Devalle, V. (2021). Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (96), 19–28. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi96.3924>
- Devalle, V. (2016). América Latina, la otra sede de la HfG de Ulm. *RChD: Creación y Pensamiento*, 1(1), 53–63. <https://doi.org/10.5354/0718-2430.2016.44202>
- Devalle, V. (2012). Relatos del diseño. Hacia un enfoque multidisciplinario de las modalidades de historización de los diseños en la Argentina. *Seminario de Crítica*, 176. http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=654
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal* (C. Gnecco, trad.). Tinta Limón.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social*. Ediciones Infinito.
- Maldonado, T. (2019). ¿Es actual la Bauhaus? / 2. En R. Riccini (Ed.), *Bauhaus* (p- 104). Barcelona Anagrama.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad: Artículos, ensayos y conferencias 1946-1974*. Gustavo Gili.
- Margolin, V. (2007). Design, the Future and the Human Spirit. *Design Issues*, 23(3), 4–15.
- Mohaded, C. (2022). *Diseño coleccionable. Silla y taburete ARO*. Cristián Mohaded. <http://www.cristianmohaded.com/sitio/index.php/collectible-design>
- Morris, W. (2016). *La era del sucedáneo* (J. Rodríguez Hidalgo, Trad.; O. Barancy, Ed. y notas). Pepitas de calabaza. (Obra original publicada en 1894)
- Morris, W. (2005). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia* (F. Corriente, trad.; 2.ª ed.). Pepitas de Calabaza. (Obra original publicada en 1884-1888).
- Ribeiro Dos Santos, R. (2021). Patricia Anastassiadis, muebles e interiores entre dicotomías. *Res Mobilis*, 10(13–3), 339–363.

- Suchman, L. (2007). *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions* (2.ª ed.). Cambridge University Press.
- Van de Velde, H. (1959). *Hacia un nuevo estilo* (H. Curjel, ed. y prol.). Nueva Visión. (Obra original publicada en 1955).

Abstract: Gui Bonsiepe (1982) drew on a verse by Edgar Maldonado Bayley, “(...) and some not well-founded hope, but the day will come when the great flowerings of the dream (...)”, to position design as a practice in tension between utopia and the material reality of Latin America. Since then, the idea of a possible projective utopia has accompanied debates on the role of design in contexts marked by economic, political, and cultural violence. Reflection on utopia in design cannot be separated from the modern debates that shaped its identity: from the *Deutsche Werkbund* to Tomás Maldonado’s (1977) reformulations in *El diseño industrial reconsiderado*, design has oscillated between culture and civilization, between craft and productive rationalization. For Marshall Berman (2004), drawing on Marx and Engels, modernity is not only a historical or technological process but a vital experience of tensions, promises, and losses. In Latin America, this modernity, far from replicating the European model, is configured as a situated experience marked by inequalities and quests for meaning. Within this framework, artisanal manifestations in contemporary Argentine furniture emerge as critical practices that reconfigure modernity from the margins, proposing a possible utopia amid crisis. This perspective, in dialogue with Maldonado and Berman, draws on Suchman (2007), Margolin (2015), and Escobar (2017), who conceive design as a situated practice; on Mignolo (2007) and Santos (1995), regarding the ecology of knowledges; and on Sennett (2008), Adamson (2013), and Manzini (2015), who highlight the ethical and symbolic relevance of craftsmanship. Thus, craftsmanship, far from being residual, appears, following García Canclini (1989), as a dynamic practice in tension between the State, the market, and local knowledge. Altogether, these perspectives allow us to conceive design as a space of cultural negotiation where the modern utopia of the twentieth century is reinterpreted in the twenty-first in a peripheral, critical, and situated key.

Keywords: Latin American design - craftsmanship - contemporary furniture - utopia - situated knowledge - sustainability - peripheral modernity.

Resumo: Gui Bonsiepe (1982) retomou um verso de Edgar Maldonado Bayley —“(...) e alguma esperança não bem fundamentada, mas chegará o dia em que as grandes florações do sonho (...)”— para situar o design como uma prática tensionada entre a utopia e a realidade material latino-americana. Desde então, a ideia de uma utopia projetual possível acompanha o debate sobre o papel do design em contextos atravessados por violências econômicas, políticas e culturais. A reflexão sobre a utopia no design não pode ser dissociada dos debates modernos que definiram sua identidade: desde a *Deutsche Werkbund*

até as reformulações de Tomás Maldonado (1977) em *El diseño industrial reconsiderado*, o design oscilou entre cultura e civilização, entre artesanato e racionalização produtiva. Para Marshall Berman (2004), retomando Marx e Engels, a modernidade não é apenas um processo histórico ou tecnológico, mas uma experiência vital de tensões, promessas e perdas. Na América Latina, essa modernidade, longe de reproduzir a europeia, configura-se como uma experiência situada, marcada por desigualdades e buscas de sentido. Nesse contexto, as manifestações artesanais no mobiliário contemporâneo argentino emergem como práticas críticas que reconfiguram a modernidade a partir das margens, propondo uma utopia possível em meio à crise. Essa perspectiva, em diálogo com Maldonado e Berman, apoia-se em Suchman (2007), Margolin (2015) e Escobar (2017), que concebem o design como prática situada; em Mignolo (2007) e Santos (1995), sobre a ecologia dos saberes; e em Sennett (2008), Adamson (2013) e Manzini (2015), que destacam a relevância ética e simbólica do artesanato. Assim, o artesanato, longe de ser residual, apresenta-se, como aponta García Canclini (1989), como uma prática dinâmica em tensão entre Estado, mercado e saberes locais. Em conjunto, essas abordagens permitem pensar o design como um espaço de negociação cultural em que a utopia moderna do século XX é reinterpretada, no século XXI, em chave periférica, crítica e situada.

Palavras-chave: design latino-americano - artesanato - mobiliário contemporâneo - utopia - saberes situados - sustentabilidade - modernidade periférica.

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

Iba Anderson. Diseñador Industrial (UNLP, 1999). Magíster en Estética (UNLP, 2008). Doctor en Arte (UNLP, 2014). Profesor Titular “Cultura 1” Departamento de Diseño Industrial-Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata. Investigador Categoría III. Secretaría de Ciencia y Tecnología (SCyT). Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). República Argentina. Período: 2000-2019. Miembro del Consejo Científico de la Revista “Tableros”, Editorial Papel Cosido, Departamento de Diseño Industrial, Universidad Nacional de La Plata, República Argentina. Miembro del Comité Editorial y de Arbitraje de la revista “Cuadernos” y “Actas de Diseño”, Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, República Argentina. Investigador Becario en Ciencia y Tecnología de la UNLP. Período: 2004-2011. Aprobado 17 cursos de Posgrado en la Facultad de Arquitectura, Arte e Ingeniería de la UNLP. Presentó 60 trabajos/papers en Congresos de Diseño en Argentina en diversas universidades públicas y privadas de Argentina y el exterior. Escribió en 7 revistas científicas con referato de la UNLP. Escribió en 15 revistas internacionales con referato. Publicó en 12 Actos de Diseño de la Universidad de Palermo. Escribió un Capítulo de 1 libro sobre Educación, Innovación y Diseño en América Latina. Presentó 6 obras que fueron seleccionadas para el Catálogo INNOVAR del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de

la Nación y el Ministerio de Educación de la Nación y fue premiado. Posee Posgrado en Formación Docente ISFD N° 17 (Instituto Superior de Formación Docente), Provincia de Buenos Aires. Profesor en Disciplinas Tecnológicas de las Escuelas de Educación Técnica Secundaria de la Provincia de Buenos Aires y Entre Ríos. Es Agente de Propaganda Médica - Registro Farmacéutico para las Provincias de Entre Ríos, Santa Fe y Buenos Aires, para el ejercicio de la medicina.

Gastón Girod. Arquitecto, especialista en diseño de mobiliario (FADU.UBA). Curso de Posgrado en Gestión de la Pyme de la Madera y el Mueble (Univ. Nac. de Gral. Sarmiento). Magister en Gestión del Diseño (UP). Doctorando en Diseño (UP). Registrado como investigador en El MINCyT, en la Base de Datos Unificada, del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva. Secretaría de Articulación Científico Tecnológica. Presidencia de la Nación. República Argentina. 2015/19. Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Diseño de Objetos y Productos de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesor en la Universidad Argentina de la Empresa (UADE), en la carrera de diseño industrial y diseño de interiores. Redactó la columna de diseño de la Revista D&D. Recibió varios premios entre los que se destacan: el Primer Premio Línea de muebles juveniles Domino, Concurso Internacional Salon Desing Movesul 1996, Brasil. Premio Selección Poltrona TDCO en el Salón de Diseño Argentino For Export Casa FOA 2002. Premio Selección, Poltrona TDCO, Salon Desing Movesul 2004, Brasil. Premio Puro Diseño Argentino de Oro, al mejor diseñador del año 2004/5. Etiqueta CMD a la excelencia en diseño productos Banco Latino, Silla Bond, Butaca Late, Poltrona TDCO. Jurado en el Concurso Internacional de "La silla de Latinoamérica" 2005, e "Influencias", Premio Argentino a la Innovación 2009. Distinción Director Académico del Foro Argentino de Diseño 2004 y del Foro de la Creatividad 2005. Feria Puro Diseño. Buenos Aires. Desde 1994 diseña productos que han sido expuestos en exposiciones de diseño en el país y en el exterior. Edición del libro Diseño de Mobiliario Argentino actual (2003), y Diseño de mobiliario 04. (2004).