

# El impacto de las fracturas del paradigma moderno en los discursos centrales del Diseño y las repercusiones en el contexto argentino

Mariana Pittaluga<sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** Se trata de un análisis de cómo las fracturas del paradigma moderno han afectado al discurso central del diseño y cómo estas fracturas han tenido un impacto en el contexto argentino. La Modernidad ha sido el paradigma dominante en el diseño desde principios del siglo XX, sin embargo, este paradigma comenzó a experimentar fracturas y desafíos a su hegemonía. Estas fracturas se manifestaron en diferentes formas, como el surgimiento del postmodernismo y la crítica a la uniformidad de la Modernidad. El artículo sostiene que estas fracturas tuvieron un impacto significativo en el discurso central del Diseño y en la forma en que se concibe la práctica del Diseño en la actualidad. A partir de esto, se explora cómo estas fracturas se manifiestan en el contexto argentino, teniendo en cuenta que la metodología heredada tiene que ver con preceptos eurocentristas y por tanto, no sólo no alcanzan para abordar la actualidad de una realidad compleja sino que tampoco contemplan la complejidad de un país de la periferia como lo es el nuestro.

**Palabras clave:** Práctica del Diseño - fracturas del paradigma moderno - contexto argentino - central - periferia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 168]

---

<sup>(\*)</sup> Doctora en Arte, (UNLP); Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional (FADU-UBA); Diplomada en Cultura y Sociedad (IDAES-UNSAM); Diplomada en Pensamiento Complejo (MMREM-México); Diseñadora gráfica (FADU-UBA). Profesora en la Maestría de Tipografía (FADU-UBA); Profesora en la carrera de Diseño gráfico de la Universidad de Palermo; Profesora en la carrera de Lic. en Comunicación Visual de la Universidad del Gran Rosario. Conferencista y autora de libros y artículos en Revistas académicas nacionales y extranjeras sobre distintas aristas de la teoría del Diseño. [marianapittaluga@gmail.com](mailto:marianapittaluga@gmail.com)

## El discurso moderno sobre la práctica del Diseño en Argentina

En Argentina, la importación de modelos es una práctica recurrente relacionada con la Modernidad. Esta visión de progreso y civilización, introducida por exponentes como Sarmiento, Alberdi y Ortega y Gasset, se llevó a cabo a través de un proceso civilizatorio y de organización nacional, sin disolver elementos idiosincráticos. Sin embargo, esta importación de modelos también trae consigo el atraso, que no tiene que ver con sectores que se hayan rehusado a civilizarse, sino con la destrucción de culturas latinoamericanas, africanas y asiáticas. (Oporto, 2011: 20)

Como todo paradigma, la Modernidad es un relato con una mirada europea que ubica a Europa en el centro del mundo y construye a un otro subsumido. En el Diseño, la importación de modelos también trae una ideología y una práctica del colonialismo cultural. Además, al trasplantar los logros científicos y tecnológicos supuestamente universales, se desconocen las necesidades y requerimientos particulares de los países periféricos, lo que puede tener efectos negativos en sus economías y sociedades. A pesar de ello, Silvia Fernández difiere de las argumentaciones que exponen a las visiones de Bauhaus o la Hochschule für Gestaltung (HfG) como exportaciones del primer mundo o importaciones de los países en vías de desarrollo.

No obstante, desde nuestro punto de vista y según argumentaremos, la visión del Diseño en Argentina es una visión eurocéntrica, forjada principalmente a través de referencias de integrantes de las escuelas de Bauhaus y HfG y que por muy consensuada o solicitada que haya sido la incorporación de la visión alemana del Diseño en América Latina y en Argentina en particular, esta nunca ha dejado de ser una visión atravesada por el pensamiento y problemáticas de los países centrales.

## Reseña histórica del Diseño en Argentina

Si bien no hay desde la historiografía, una obra específica a la cual acudir por la pregunta sobre el desarrollo del Diseño en todas sus ramas en Argentina, encontramos una serie de textos relevantes con los cuales podemos reconstruir este camino.

En este sentido, cabe hacer la mención del acervo testimonial del proceso de consolidación del Diseño que encontramos en la *Revista Tipográfica*, dirigida por Rubén Fontana y editada desde 1987 hasta 2007, donde se puede visibilizar el despliegue de los debates del Diseño local y la difusión de discursos del Diseño del exterior.

Así como el contenido de la revista *nueva visión* es una foto de las ideas sobre el Diseño que se manifestaban en un momento específico de la historia de esta disciplina y que influyó en la cristalización de esas ideas en el pensamiento del Diseño local, se podría decir lo mismo sobre la revista *tipoGráfica*, aunque el foco estaba puesto en construir un discurso tipográfico del Diseño. Por esta razón, y por la escasa literatura sobre el Diseño local, proponemos mencionar algunos de los textos que consideramos relevantes en lo que respecta a la cuestión sobre sus bases teóricas. No nos involucraremos en su análisis ya que ameritaría un estudio específico y en mayor profundidad.<sup>1</sup>

A lo largo de sus ediciones en relación con la temática sobre las influencias y la enseñanza del Diseño en Argentina en *tipoGráfica* aparecen nombres como los de Guillermo González Ruiz (1987), Hugo Kogan (1987), Ricardo Blanco (1988a, 1988b), Reinaldo Leiro (1988), Gui Bonsiepe (1989a, 1989b, 1990) y Jorge Frascara (1993).

Las referencias a la HfG de Ulm, Bauhaus, Tomás Maldonado, al Movimiento Moderno y al funcionalismo son recurrentes a lo largo de las publicaciones. También hay distintos textos acerca de la enseñanza del Diseño en otros lugares del mundo, aunque siempre centrales, siendo estos Alemania, Suiza, España, Inglaterra, Holanda y Estados Unidos.

Asimismo, han dejado su huella escrita en esta revista autores que resuenan en la historia del Diseño como Abraham Moles, Victor Margolin, Massimo Vignelli, Silvia Fernández, Enric Satué, María Ledesma y Raquel Pelta.

Dentro de la bibliografía sobre historia del Diseño que menciona el caso argentino, se encuentra Enric Satué, que habla específicamente sobre el Diseño gráfico. Sin embargo, vale aclarar, no se atañe exclusivamente al caso nacional sino que hace un breve *racconto* dentro del capítulo sobre Diseño gráfico en América Latina, cuyo relato incluye también a Colombia, Perú, Venezuela, Chile, México, Cuba y Brasil.

Ubica el inicio del Diseño en el país a partir de la fundación de Buenos Aires, a través de las primeras impresiones de libros. No coincidimos en que la producción de tal etapa corresponda a la denominación Diseño,<sup>2</sup> no porque no pertenezca a su patrimonio histórico, sino porque sostenemos que este campo disciplinar se constituye a partir de la síntesis entre arte e industria llevada a cabo por la escuela de Bauhaus. Esta perspectiva disciplinar del Diseño encuentra sus fundamentos epistemológicos en la Modernidad, específicamente en las ideas de progreso, universalidad y método científico. No obstante, al seguir su recorrido, y teniendo en cuenta que el objetivo de Satué es hablar de un Diseño argentino en términos esencialistas, afirma que las influencias teóricas extranjeras que se dan a mediados del siglo XX, que denomina como “nomadismo ideológico”, “hoy por hoy, sigue retardando la formación de una sólida tendencia del diseño gráfico argentino” (Satué, E., 1990:423). Vale mencionar que el autor no hace mención a la enseñanza del Diseño en las universidades, sólo está mencionada la experiencia del Instituto Di Tella y, hacia el final de su relato, menciona la importancia de las figuras de Maldonado y Bonsiepe, apelando a un mensaje esperanzador que aspira a un futuro en que el Diseño gráfico argentino se consolide en términos identitarios –dando por sentado que en términos disciplinares no hay conflictos– cuya dificultad sí ve en la emigración.

El arquitecto Carlos Méndez Mosquera (2015) plantea su visión de la historia del Diseño gráfico argentino en el siglo XX. En este libro deja asentado su pensamiento en cuanto a la contundente convicción en la introducción de la producción teórica de Bauhaus y HfG para la formación de los profesionales del Diseño en Argentina. De hecho, en uno de los capítulos hace una retrospectiva del Diseño nacional, y lejos de ubicar los inicios como lo ha hecho Satué, lo hace a partir de la segunda mitad del siglo XX.<sup>3</sup> Aún más, hace una diferenciación entre el término *gráfica* y *Diseño*, adjudicándole a este último un carácter conceptual filiado a Bauhaus y que se incorpora en el país a partir de la década de 1950. En esta misma línea se encuentra un trabajo de recopilación histórica que se publica en 1987, elaborado por las diseñadoras egresadas de la Universidad de Buenos Aires, Gracie-

la García, Viviana Labella, Alejandra Rey y Verónica Rodríguez Marengo. En este texto señalan la escasa literatura sobre la temática que existe al respecto. Asimismo, el recorrido que propone para ubicar el nacimiento del Diseño coincide con el de Méndez Mosquera, es decir, en las escuelas Bauhaus y HfG, por supuesto dentro de la atmósfera creada por las vanguardias del siglo XX y el debate entre arte y técnica protagonizado por el *Art and Crafts*, representado por el inglés William Morris, y el alemán Herman Muthesius –quien funda la Deutscher Werkbund– y Bauhaus a través de la problematización en términos éticos del ornamento.<sup>4</sup>

Queda clara desde el prólogo de esta obra escrito por Coni-Molina,<sup>5</sup> la influencia de la escuela moderna con Tomás Maldonado como partícipe fundamental en el desarrollo del Diseño gráfico en Argentina, y que según el autor comienza a reflejarse en la década de 1950 en el Instituto Di Tella y posteriormente con la creación de las carreras de Diseño en la Universidad de Cuyo, La Plata y Buenos Aires.

La labor de Maldonado es reivindicada por las autoras, quienes dedican un capítulo a este, posicionándolo como pionero y pilar fundamental de la consolidación del Diseño en Argentina. Afirman que si el surgimiento del Diseño se había dado en Bauhaus en 1925, en el país esa fecha paradigmática tuvo lugar en 1953 con la inauguración de la exposición del Grupo Arte Concreto Invención integrado por Maldonado, Hlito, Girola y Iommi, identificados con el pensamiento de Max Bill. De este modo introdujeron una conciencia del Diseño en Argentina. (1987:142)

Bonsiepe y Fernández (2008) hacen un esfuerzo por dar cuenta de una historia latinoamericana del Diseño y está mencionado el caso argentino. Se trata de una compilación de diez artículos de diferentes autores que plantean como tema el diseño argentino, de gran importancia, vale destacar, por ser un eje poco estudiado.

En los textos de los autores Simon Kuffer, Raquel Pelta y Heiner Jacob de este libro queda de manifiesto la influencia de las corrientes modernas europeas y el Diseño en Latinoamérica. El artículo de Dagmar Rinker parte de la afirmación de que el Diseño no es arte, situando su origen en relación con el cambio paradigmático en cuanto a la producción industrial y dándole importancia a Maldonado en el proceso de consolidación de las distintas disciplinas de este campo.

Javier De Ponti y Alejandra Gaudio escriben sobre el Diseño en Argentina durante el período 1940-1983 y Silvia Fernández de 1983 a 2005. El texto sobre el primer período comienza de este modo: “En la década del 40’ en la Argentina se produjo el ingreso a la modernidad, fue la década en la que se generó la posibilidad del proyecto moderno en el contexto nacional...” (De Ponti J. y Gaudio A., 2008:25) Como vemos, los autores ubican al Diseño en relación directa con la modernidad industrial, al igual que la mayoría de los textos que hemos mencionado.

En una empresa más ambiciosa aún se encuentra el trabajo *Historia mundial del Diseño* (2015) de Victor Margolin, un historiador del Diseño estadounidense, donde se menciona el caso argentino.

A partir de la visión de este autor, nos encontraremos con que durante la primera mitad del siglo XX, que es el período de su objeto de estudio, el Diseño fue incorporado a los países latinoamericanos desde las perspectivas europeas y estadounidenses. Menciona a

Cuba, México, Brasil, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela y Uruguay. Omitiendo a Bolivia, Perú, Paraguay, Ecuador, Nicaragua, Guatemala y Puerto Rico. En este recorte hay países que han sido omitidos, lo cual menciono ya que se trata de un libro cuyo nombre es *Historia mundial del Diseño*.<sup>6</sup>

En particular, sobre el Diseño en Argentina en primer lugar enfatiza las influencias europeas a partir de los inicios del siglo XX, período en el que las empresas extranjeras se asentaron en el país y en el plano de la arquitectura con la proliferación del modernismo del Art Nouveau, Art Decò y del neoclasicismo francés.

Hacia 1940, advierte la inserción de la influencia del Movimiento Moderno, y menciona al Grupo Austral, conformado por los arquitectos Bonet, Kurchan y Ferrari-Hardoy, quienes habían trabajado en el estudio de Le Corbusier en París. No obstante, es la única mención que hace sobre este movimiento en nuestro país.

Bajo el subtítulo *Commercial art, advertising and publishing* Margolin relata la aparición de revistas ilustradas, mencionando lo que considera la primera revista ilustrada llamada *Don Quijote* (1884), y posteriormente *Caras y Caretas* (1890). Luego pasa a la publicidad, donde destaca en primera instancia la influencia del Art Nouveau y el Art Decò, y después la introducción del abordaje estadounidense. Bajo este último surgen los trabajos de Achille Mauzan, quien desarrolla reconocidos proyectos como la recordada publicidad de *Geniol* para los Laboratorios Bayer. Se centra luego en el diseño de libros. Menciona como los casos de mayor importancia a la *Revista Claridad* y la Editorial Losada.

Mencionados estos casos, el trabajo más completo y riguroso que se encuentra sobre el Diseño en Argentina, aunque no desde una perspectiva histórica sino sociológica, es el de Verónica Devalle (2009). Si bien se centra en el Diseño gráfico en particular, hace mención a los procesos del Diseño industrial y la Arquitectura.

Desde el rastreo de la inserción del concepto de la *buena forma* en el país, podemos mencionar los textos del arquitecto platense Alejandro Crispiani (2004), centrado particularmente en el Diseño industrial.

Silvia Cirvini (2004) plantea la consolidación de la arquitectura como campo disciplinar en Argentina a partir de la tensión hacia fines del siglo XIX en nuestro país, entre la ya consagrada ingeniería y la arquitectura y hace un exhaustivo análisis de los debates que dieron paso a la delimitación, especificación y consolidación de su campo disciplinar.

La autora considera a la arquitectura como un campo articulado entre las esferas del arte, la ciencia y la tecnología. Los pares discursivos por los que atraviesa su análisis son: arte/ciencia; arquitectos/ingenieros; talento y vocación/estudio y disciplina mental.

La enseñanza de ingeniería se da tempranamente en el país, en 1865 con un plantel docente completamente extranjero (Cirvini, S., 2004:41), mientras que la enseñanza de la arquitectura se forja por debajo del ala de la ingeniería. En 1901 se crea la carrera de Arquitectura dentro de la Facultad de Ingeniería y de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Se fortalece la Sociedad Central de Arquitectos que, si bien ya había sido fundada con anterioridad, toma mayor importancia y envergadura con la creación de la carrera.

El surgimiento de las revistas de arquitectura ayuda a construir un discurso propio deslindado ya de la esfera de la ingeniería. Sin embargo, aunque ayudan a constituir un relato identitario como disciplina, se puede ver tanto en sus escritos como en el diseño editorial la fuerte influencia del discurso europeo.

La construcción del *corpus* local en teoría del Diseño, sus definiciones y posiciones tomadas, surgen a partir de referentes sobre todo europeos, esencialmente de la rama alemana. Principalmente a partir de los ya mencionados Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe, ambos integrantes de la HfG.

Para la práctica del Diseño en Argentina se adoptan y reproducen teorías del Diseño extranjeras, de modo que en primera instancia no habría algo así como diseño argentino *per se*. En este sentido, la posición de Méndez Mosquera expone que porque hay diseñadores argentinos ejerciendo la práctica en Argentina hay diseño *argentino*, pero ¿es suficiente esto para definir la existencia de un diseño argentino? Y más aún, ¿es importante definir un diseño argentino?

No obstante, en cada uno de los casos planteados en este recorrido hay una clara relación entre la Modernidad, la industria y el Diseño, y las influencias estilísticas europeas que observan en los diseños y en los diseñadores, según cuáles fueron sus escuelas, referentes o dónde llevaron a cabo sus estudios. En la mayoría de los casos, en Europa o en Estados Unidos.

En el relato se puede comprender que el presupuesto del Diseño entra en relación y comparación con un modelo industrial capitalista, donde cabría por ende el Diseño.

En la *Historia del diseño en América Latina y el Caribe* (2008), se hace un recorrido por la conformación del Diseño en distintos países de Latinoamérica, Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela.

Mientras la industria funcionaba, el diseño también. Sin embargo, la década de 1990 trajo aparejado un período de crisis industrial, y por ende de diseño, específicamente del industrial, puesto que con las privatizaciones mermaba la demanda de diseño nacional. Distinto fue el caso del diseño gráfico, sobre todo en la rama de imagen corporativa, que se vio de alguna manera beneficiado con el cambio de imagen de todas las empresas que eran del Estado y pasaban al ámbito privado.

Con respecto a Brasil, la influencia es la misma. También se repite la figura de Maldonado, quien es convocado como asesor junto con Max Bill para la creación de la ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), en 1958. (Devalle, 2009: 341) Al igual que en Argentina, los períodos de crisis industrial significaron crisis en el Diseño y, por el contrario, los períodos industrialmente auspiciosos fueron fructíferos para este.

Si comparamos con los casos uruguayo y chileno, el primero a nivel académico tuvo un inicio del Diseño relacionado directamente con el Arte, sobre todo de la mano de Torres García, quien introdujo las ideas de la Modernidad europea, pero rápidamente aparece nuevamente el nombre de Maldonado y una metodología del Diseño adscripta al movimiento moderno, a la Bauhaus y HfG. El segundo ha tenido un proceso similar que el argentino, y también sus escuelas fueron dominadas por las experiencias de las escuelas alemanas, con una gran participación e influencia de Gui Bonsiepe, quien se instaló en ese país durante varios años.

A diferencia de Argentina, en países donde existe una fuerte presencia de las costumbres, tradición y herencia prehispánica, los recorridos fueron algo diferentes, y de alguna manera lo local logró sobrevivir en algún aspecto. Sin embargo, los cambios globales a nivel económico impactan drásticamente en todos los aspectos culturales, incluido el Diseño. Tales fueron los casos en Ecuador, Colombia, Venezuela y México.

En particular, del caso mexicano hacen un exhaustivo análisis Enrique Dussel y Jorge Sánchez de Antuñano, sobre el cuestionamiento de la importación de modelos de los países centrales, tanto a nivel pedagógico como a nivel práctico. Lo cual deviene en una postura *dependiente* del Diseño.

En cuanto al caso argentino, que es el que nos convoca, fue propiciado por una temprana industrialización, con una fuerte influencia de las experiencias de Bauhaus y HfG, así como también con las intervenciones de Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe.

En relación con el aspecto de la consolidación del Diseño en Argentina es de suma importancia el aporte hecho por Verónica Devalle (2009). La autora, centrada en el Diseño gráfico, reconstruyó las instancias influyentes y necesarias para que el Diseño se legitimara como campo disciplinar en el país.

En primer lugar, pone de manifiesto la filiación Diseño/Modernidad. Entiende la génesis del Diseño como consecuencia del debate europeo de mediados del siglo XIX sobre la forma, inmerso en un contexto capitalista e industrial. Este debate interpelaba el modo de ser de los objetos hasta el momento, como producto de la artesanía, plasmada de estilemas burgueses. En este sentido, el Diseño surge como alternativa viable para dar respuesta a un “problema moderno: el modo de ser y *aparecer* de objetos” (Devalle, 2009:75). Por esta razón concluye en atribuirle un origen absolutamente vinculado a la Modernidad.

En segundo lugar plantea, por un lado, la filiación artística con el Arte Concreto como primer eslabón de la cadena de relación entre Europa y Argentina y, por el otro, la filiación arquitectónica. Luego, expone la influencia teórica a partir de los diálogos con la teoría de la *Buena forma*, principalmente según Max Bill a través del relato de la revista *nueva visión*. En tercer término reconstruye el recorrido disciplinar del Diseño a través de los institutos e instituciones que lo incorporan en su enseñanza. Menciona las experiencias del Instituto Di Tella y las universidades de Cuyo, La Plata y Buenos Aires.

El Diseño en Argentina hace el mismo proceso que la arquitectura para consolidarse como campo disciplinar. En este contexto aparecen dos revistas que abordan temáticas de Diseño y forjan un discurso de este. La ya mencionada *nueva visión*,<sup>7</sup> creada en 1951 por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos Méndez Mosquera, publicada hasta 1957, y posteriormente la revista *Summa*,<sup>8</sup> fundada por Carlos A. Méndez Mosquera en abril de 1963, editada durante 30 años.

No es un hecho menor el de la divulgación de textos en español a través de la editorial española Gustavo Gili y, en el plano local de Ediciones Infinito, fundada en el año 1954 por los arquitectos Leonardo Aizemberg, Eduardo Aubone, Jorge Enrique Hardoy, Carlos A. Méndez Mosquera y José A. Rey Pastor. Siguen siendo en la actualidad dos de las editoriales más influyentes para la difusión de temas específicamente de Diseño en habla hispana. La editorial Infinito va a tener una fuerte injerencia en la propagación de un discurso del Diseño europeo, al traducir obras principalmente de los mentores del Movimiento Moderno.

En relación con la consolidación del Diseño como disciplina, un período que no podemos dejar de mencionar en el camino de esta consolidación, en particular del diseño gráfico, es la experiencia del Instituto Torcuato Di Tella iniciada en los años 60' y que se extenderá a lo largo de una década, cuando allí se crea el Departamento de Diseño Gráfico<sup>9</sup> a cargo de Juan Carlos Distéfano. Cabe aclarar que se trató de una dependencia interna y no de un

espacio de formación; sin embargo, sienta un precedente en el afianzamiento del Diseño dentro de un campo disciplinar.

En este emprendimiento resuenan los nombres de Distéfano, Fontana, Andralis, Coppola y Soler. En esta experiencia el diseño surge relacionado con el arte. No obstante, en cuanto a lo comunicacional trabajaban desde el concepto de servicio. “Adoptábamos aires de celosos guardianes de la ‘gute form’...” (2017:23), decía Distéfano, por si quedaban dudas de esta impronta europea y moderna.

A propósito de *gute form*, o buena forma, Crispani (2004) reconstruye el recorrido de este concepto hasta la instalación de este en nuestro país. Queda de manifiesto que esta visión en la que se tenía que regir el modo de ser del Diseño esgrimida por Max Bill, fue tomada por Tomás Maldonado, quien en un principio suscribe a esta postura y escribe sobre ello. Esto también es tomado por Gui Bonsiepe y, como hemos visto, estas personalidades se convirtieron en los vectores de transmisión por excelencia de las ideas europeas sobre el Diseño en Latinoamérica.

Así es como se introduce este concepto en nuestro país, y como hemos visto se replica en las personas influyentes del campo de la arquitectura y que conformarán el del Diseño.

La academización del Diseño en Argentina se da a partir de fines de la década de 1950 y fundamentalmente a través de las universidades de Cuyo, Litoral y La Plata. También tuvo relevancia la Escuela Panamericana de Arte, fundada en 1955, donde Jorge Frascara impartió clases. (Fernández, S., 2002:52)

En las universidades públicas en primer lugar se introduce el Diseño industrial, dada la filiación de esta disciplina con la industria y porque tanto la figura de Maldonado como la de Bonsiepe se desarrollan principalmente dentro de esta esfera.

En 1958 se crea en la Universidad de Cuyo el primer Centro Universitario de Diseño con un perfil fuertemente influenciado por la HfG, de la mano del arquitecto César Jannello, discípulo de Amancio Williams y de fundamental importancia para los discursos teóricos de la arquitectura moderna.

En la Universidad Nacional de La Plata el ingreso del Diseño ocurre en 1960 con la creación del Departamento de Diseño, con las especialidades de Diseño industrial y Diseño en Comunicación Visual.

Roberto Rollié integrante del primer Departamento escribió: “El modelo de Ulm era claramente importante para mí y para mis colegas, incluyendo todas las posturas críticas que, desde el punto de vista de Maldonado, estaban dirigidas a la experiencia de la Bauhaus”. (Fernández, S. 2003)

La Plata miraba a Buenos Aires de costado y a Ulm de frente: ese era literalmente el norte. En una primera instancia, era palpable la influencia bauhasiana, pero más aún –en un rasgo que caracteriza al día de hoy la enseñanza del Diseño en La Plata– la fuerte presencia ulmiana. (Devalle, V. 2009:344)

Los planes de estudio de la Universidad Nacional de La Plata entonces se ven fuertemente influenciados por estas corrientes modernas fundamentalmente de la mano de Tomás



Maldonado. Los integrantes del cuerpo docente son lectores de esta bibliografía. Sin embargo, Maldonado cuestiona la inscripción de una escuela de Diseño dentro de una escuela de Bellas Artes.<sup>10</sup> La concepción de este teórico sobre la enseñanza del Diseño era que en primera instancia se debía separar de la esfera del arte y, en segunda instancia, no creía que debía darse en un contexto más pequeño que el de una universidad nacional. (Devalle, 2009: 345-346)

Esta crítica es la que abrirá el camino hacia la creación de las carreras de Diseño en la Universidad de Buenos Aires.

Tanto en La Plata, Rosario como en Buenos Aires, se incorporan los departamentos, áreas y materias denominadas *Visión*, emparentadas de manera conceptual con los preceptos de la Revista *nueva visión*.

El golpe militar de 1976 interrumpe el proceso de desarrollo del Diseño, tanto en el aspecto académico como en el aspecto profesional, dado que esta práctica se había gestado en relación con la industria, esfera que durante la dictadura se verá profundamente perjudicada.

Con la restitución de la democracia se retoma el proyecto para la creación de las carreras de Diseño en el marco de la Universidad de Buenos Aires. En 1984 se convoca a una comisión para tratar el tema y plantear un plan de estudios de Diseño. Así es como se crean las carreras de Diseño gráfico y Diseño industrial. En este contexto aparece nuevamente el nombre de Tomás Maldonado, quien llega al país en su misión *evangelizadora* de su perspectiva de Diseño.

En este contexto de formación, entre los exponentes que construyeron un discurso teórico del Diseño en Argentina se encuentran por supuesto los ya trabajados Maldonado y Bonsiepe, y de forma local, sobresalen los nombres de Carlos Méndez Mosquera, Guillermo González Ruiz, Ronald Shakespear, Roberto Doberti, Ricardo Blanco, Reinaldo Leiro, Hugo Kogan, César Janello y Gastón Breyer.

Gastón Breyer, a partir de 1995, explora en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires un abordaje heurístico en su Cátedra Heurística.

No se puede dejar de mencionar el texto de Guillermo González Ruiz (1998), en el que plantea un estudio exhaustivo y detallado de las ideas teóricas a las que adscribe y que subyacen al Diseño.

Primeramente advierte que el trasfondo teórico que sostiene su discurso es el de la Teoría de la Gestalt. Dicho esto, hay que agregar también que entiende al Diseño como “una actividad proyectual culturalmente integrada y de raíz científica”. (1998:27) Con el término *proyectual* aparece inmediatamente el nombre de Tomás Maldonado, al cual suscribe para determinarlo en el pensamiento proyectual del Diseño que ubica en el siglo XX y a partir del Movimiento Moderno. No obstante, González Ruiz lleva más allá esta conceptualización y habla directamente de una *ciencia proyectual* atravesada por otros campos como los de la Comunicación, la Lingüística, la Sociología, la Fenomenología, la Matemática, la Geometría, la Física, la Química, la Psicología, la Política, la Semiología, la Estética, el Arte y la Heurística. El autor propone un método de Diseño que consta de etapas y apela a los desarrollos de Christopher Jones, Christopher Alexander (1971), Bruce Archer (1963) y Bruno Munari (2011). Del mismo modo surge el concepto de *buen diseño* al que también sostiene.

En relación con el Diseño gráfico, específicamente sobre la enseñanza del Diseño en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires, cabe mencionar la investigación de Mazzeo (2014). La autora parte de lo ya establecido por las tesis de García, Labella, Rey, Rodríguez Marengo y Devalle sobre la filiación del Diseño argentino con el abordaje de las escuelas modernas de Bauhaus y HfG. y su interés está centrado en el análisis de los planes de estudio de las diferentes cátedras de la asignatura Diseño de la FADU. Se trata de un estado de la cuestión sobre las alternativas de enseñanza en el contexto actual de la institución.

Deja sentada la influencia que ha tenido la arquitectura en la enseñanza de esta rama principalmente por los arquitectos González Ruiz, Méndez Mosquera y Breyer y el carácter proyectual heredado de Bauhaus y HfG. Sin embargo, su hipótesis plantea que la concepción proyectual se ha diluido con el correr de los años en esta disciplina a partir de la dirección de las cátedras por parte de diseñadores gráficos, sumado a la prominencia que ha tomado la dimensión comunicacional en los talleres de Diseño y el distanciamiento con respecto a la teoría proyectual y sus referentes como Maldonado, Breyer, entre otros. Por último, debemos hacer mención a un texto de reciente publicación editado por Verónica Devalle y Marina Garone Gravier (2020), en relación a una historia del Diseño latinoamericano. Destacamos de este texto de Devalle una actualización sobre su obra de 2009, al incorporar un tercer momento en la historia del Diseño en el país. Al respecto dice que en el primer momento se introdujo el concepto de “diseño” y se inició la construcción del canon de diseño. En el segundo momento, se produjeron una serie de textos reflexivos sobre la especificidad del Diseño Gráfico en Argentina, ya sea en forma crónica, ensayo o testimonio personal y el tercer momento se inició en los años 2000 con la publicación de trabajos académicos, en su mayoría tesis de maestría o doctorado, que exploran los fundamentos conceptuales del diseño y lo abordan como objeto de estudio, con la utilización de marcos teóricos. (Devalle, 2020:354)

Hoy estamos frente a un panorama donde no caben dudas de la legitimidad que tiene el Diseño en Argentina. Esto se ve reflejado no solo en su institucionalización desde la educación pública sino también en las políticas de Estado. Debemos mencionar en este sentido dos centros estatales que con su creación consagran al Diseño y a su relación con las políticas públicas. En primer lugar el CIDI<sup>11/12</sup> –Centro de Investigación del Diseño Industrial– que funcionó en el INTI –Instituto Nacional de Tecnología Industrial–, donde a partir de 1964 Maldonado y Gui Bonsiepe fueron colaboradores regulares de este instituto, cuyo funcionamiento se dio en dos períodos, el primero de 1963 a 1974, y el segundo desde 1976, año de su reapertura, hasta 1988. En segundo lugar el CMD –Centro Metropolitano de Diseño–, dependiente del Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, creado en 2001.

## Rupturas del paradigma moderno y sus repercusiones en los discursos centrales del Diseño

En el contexto de situar los discursos acerca de la práctica del Diseño en una coyuntura de ruptura con respecto al paradigma de la Modernidad, convocamos una compilación de textos de diversos autores cuyas ideas acerca del Diseño trascienden los límites modernos. Uno de los autores contemporáneos más influyentes en el discurso del Diseño actual es el estadounidense Richard Buchanan, cuyos aportes se centran en el papel del Diseño y del diseñador en un contexto novedoso. Según este autor, el Diseño es un componente crucial de una nueva filosofía de la cultura.

Una de las ideas rectoras de su pensamiento es el argumento retórico del Diseño, el cual propone que en lugar de crear objetos, el diseñador construye un argumento. Esta postura se distancia de la concepción moderna del Diseño, donde la preocupación principal es la producción de objetos y todo lo que ello implica. (Buchanan, 1989:95-96)

Por otra parte, Buchanan describe a la posmodernidad como “un período de desilusión posterior al exceso de confianza en el brillante futuro ofrecido por la ciencia y la tecnología” (1989:95), y bajo estas circunstancias el Diseño ha transitado diversos caminos los cuales conviven simultáneamente.

Este mismo autor retoma la idea de Harold Rosenberg, al afirmar que el Diseño *se declara a sí mismo*, es decir que los objetos diseñados declaran un estatus a través de una argumentación persuasiva. Como ejemplo cita los artefactos de la marca Braun, donde el diseñador utiliza estrategias para dotar de una aparente simplicidad a sistemas altamente complejos logrando que se presenten como objetos “amigables”. Esa simplicidad es simulada y artificial; en realidad no es tal, pero el usuario no la llega a percibir, esto es en sí un discurso retórico.

La inquietud de Buchanan por el papel del Diseño en la posmodernidad se refleja también en su crítica del “dilema de Branzi”, presentada en su artículo “Branzi’s Dilemma: Design in Contemporary Culture” (2010).

El pensamiento de Andrea Branzi se desarrolla en un contexto marcado por el colapso de la modernidad. Los ideales modernistas, que promovían la mejora continua de la condición humana a través del progreso en el arte, el Diseño y la tecnología, resultan insuficientes como aglutinante ideológico del diseño y la cultura. Branzi señala que “el paracaídas ideológico del modernismo ya no funciona” (Buchanan, 2010). Ante la falta de una identidad colectiva, Branzi plantea dos opciones: la formulación de una visión individual para cada persona, o la adopción de una nueva ideología que reemplace al modernismo en forma de un “nuevo modernismo” y Buchanan considera que ambas opciones son peligrosas. La primera puede llevar a un relativismo que, en última instancia, elimina alternativas posibles, mientras que la segunda plantea la cuestión de qué ideología debería ser esa nueva. Buchanan argumenta que esta dicotomía dialéctica no es viable. (Buchanan, 2010:24)

A diferencia de Branzi, plantea una tercera alternativa, y partiendo del concepto de *design thinking*, del cual hablaremos más adelante, propone que en un período donde los valores de usabilidad y disfrute a menudo parecen irreconciliables, los diseñadores puedan ofrecer ejemplos de nuevas maneras de pensamiento y hacer. (Buchanan, 2010:25)

Para Buchanan, la cultura debe ser entendida como un conjunto de culturas que interactúan y debaten entre sí. Esta perspectiva posmoderna se refleja también en su interés por los *Design Studies*, una disciplina que surge como mediadora entre los problemas del diseño y las preguntas sobre su rol y contribuciones.

Los *Design Studies* se enfocan en la diversidad de los presupuestos que guían la práctica del diseño, examinando sus consecuencias en el pasado, presente y futuro. Su objetivo es mejorar la práctica del diseño, pero desde una perspectiva pluralista y con diferentes abordajes teóricos. Esto evidencia una realidad en la praxis del diseño, que implica un distanciamiento de aquellos preceptos monolíticos que antes la caracterizaban. En este sentido, los *Design Studies* ofrecen una herramienta fundamental para la comprensión y reflexión crítica sobre la práctica del diseño en la posmodernidad.

Dentro de esta concepción del Diseño –que en principio podemos llamar expandida– aparece también en Buchanan la inclusión de los procesos inmateriales en el campo del Diseño. G. Julier sostiene que Buchanan no define claramente el término “productos”, pero señala que puede abarcar tanto símbolos e imágenes comunicativas como objetos físicos. Además, reconoce la función del diseño en la formación de sistemas, entornos, ideas y valores. En una etapa más avanzada, el diseño puede influir no solo en la presentación externa de bienes y servicios, sino también en los sistemas internos que gestionan su desarrollo y distribución. De esta manera, el debate se traslada de la forma material a los procesos inmateriales, y el diseño deja de ser solo proveedor de objetos para convertirse en modelador de relaciones y estructuras. (Julier, 2010:76)

Este descentramiento respecto de la producción objetual y el interés por los aspectos inmateriales del Diseño encuentra en Abraham Moles un exponente clave. Es notable la idea planteada por Moles en su ensayo *Design and Immateriality: What of it in a Post Industrial society?*, publicado en 1995 en el libro *The idea of design* editado por R. Buchanan, D. Doordan y V. Margolin.

Allí plantea que una cultura inmaterial está emergiendo como consecuencia de cambios tecnológicos. Sostiene que la sociedad posindustrial, superindustrializada, se encuentra en la era de la *telepresencia*, que procura establecer equivalencias entre *la presencia real* y la *presencia vicarial*. Este último aspecto realza la importancia de lo que se encuentra próximo en contraposición con lo distante, pero al mismo tiempo que la distancia entre nosotros y los objetos se vuelve cada vez más irrelevante. Por otro lado, en la sociedad de la información por la que transitamos, pasamos más tiempo manipulando información que objetos.

El concepto de cultura inmaterial señalado por Moles implica un cambio esencial en la práctica del Diseño, que va más allá del discurso moderno. Victor Margolin, aunque no se aparta de los preceptos tradicionales como lo hacen Buchanan o Moles, amplía el horizonte del Diseño al entender los objetos y su relación con el usuario en su entorno total. En su artículo “Expanding boundaries of Design: the product environment and the New User”, Margolin sostiene que los objetos diseñados deben ser pensados como dinámicos en contraposición a la forma estática convencional, ya que el producto es también parte del entorno del usuario, incluyendo las condiciones para su adquisición, uso, cambios y mantenimiento. Este enfoque supera la noción de interfaz de Bonsiepe, ya que el objeto diseñado no solo relaciona al usuario con un fin específico, sino que es un elemento activo y dinámico del entorno del usuario.

Esta noción expande los límites del Diseño e incluye un nuevo concepto de producto y de usuario, y en consecuencia constituye una nueva relación entre ellos. El usuario forma parte del proceso de Diseño y no meramente es su destinatario. Esto supone una visión integradora y superadora sobre la práctica del Diseño, al incluir en el proceso de diseñar una dimensión horizontal que se contrapone con el verticalismo de las miradas más clásicas de la modernidad, donde la sutil diferencia reside en entender al usuario como co-protagonista del proceso y no como una voz *a posteriori* bajo la forma de *feed-back*.

John Thackara, por su parte, enfoca el problema de la relación entre objeto, usuario y contexto desde la perspectiva de un Diseño responsable. En su libro *In the bubble: Designing in a complex world*<sup>13</sup> plantea una fuerte crítica hacia los modos modernos que convirtieron, durante la inauguración de la era industrial, a la tecnología en sinónimo de la subordinación de los intereses de la gente a los de ella, bajo las ideas de progreso y desarrollo continuo. (Thackara, 2006:6)

Aparece aquí la crítica recurrente a la promesa incumplida de la modernidad industrial, pero el autor no critica a la tecnología *per se*, sino que pretende instalar la pregunta por el *cómo*, es decir, la reflexión por las consecuencias de lo que se diseña. El autor propone un mundo con “menos cosas y más personas”, y establece la idea de un nuevo principio: el de la ligereza, el cual debería guiar el diseño centrado en servicios y sistemas, en lugar de enfocarse solo en la creación de objetos. Esta propuesta sugiere una nueva forma de consumo basada en el diseño responsable, en lugar de centrarse en la tecnología. (Thackara, 2006:6)

En este sentido, se trata de un planteo ético, inscripto en el discurso de la sustentabilidad, que habla de un mundo que drásticamente reducirá el volumen de *hardware* –cuya generación fuera la tarea tradicional del Diseño– por lo que cambia el eje de su función: el Diseño como modo de pensamiento en oposición al que se dedicaba a hacer cosas.

En esta misma línea de la consideración del Diseño consciente con el entorno encontramos la perspectiva de Ezio Manzini, quien plantea a esta disciplina en términos de innovación social y sostenibilidad.

Para Manzini el Diseño tiene la capacidad de abordar los *wicked problems* de los que nos habla Rittel, a través del concepto de innovación social, y a diferencia del concepto de Simon (1969) sobre el Diseño como una disciplina que resuelve problemas, hace hincapié, en concordancia con Buchanan y Margolin, en la idea de incluir el aspecto y el rol social del Diseño como productores de valor simbólico.

Hasta el momento, puede afirmarse que la dimensión intangible en la práctica del Diseño aparece como una constante en los trabajos de varios autores, aunque con distintos matices. La noción de discurso, previamente explorada por Buchanan, también se encuentra presente en los trabajos del diseñador holandés Kees Dorst.

Dorst aborda los desafíos del diseño como paradojas, en tanto que se encuentran estructuralmente constituidos por discursos en conflicto. Esta postura se sitúa en oposición al paradigma racional de resolución de problemas, el cual ha sido principalmente elaborado por Simon (1969), establecido como metodología, y según Dorst aún es una postura dominante en los discursos sobre el Diseño.

Este autor sostiene que el diseñador enfrenta una paradoja al intentar construir un diseño que conecte diferentes discursos, ya sea en un meta-discurso o en una instancia específica del diseño. Para lograr esto, debe superar las formas de pensamiento presentes en los discursos, lo que a menudo requiere una fuerte intuición. La solución creada debe ser evaluada por todos los discursos relevantes y aceptada por los *stakeholders* pertinentes para que sea efectiva. (Dorst, 2006:15)

Mientras la noción de Diseño como discurso es trabajada por Buchanan desde el aspecto retórico, Dorst se aproxima desde el concepto de paradoja, en tanto lo paradójico consiste en operar con lógicas de sentido contrario sin excluirlas.

Dorst se refiere a cómo el “problema de diseño” se presenta como una paradoja creada por la colisión de diferentes discursos. El papel del diseño creativo es construir conexiones entre estos discursos, ya sea en un nivel general o en un diseño específico. Sin embargo, el autor argumenta que el término “problema de diseño” es problemático en un contexto científico y propone una alternativa: describir el Diseño como la resolución de paradojas entre discursos en una situación de diseño. Esta nueva forma de describir el Diseño arroja nueva luz sobre su naturaleza y la creatividad que implica. (Dorst, 2006:16)

La idea de la *“resolución de paradojas entre discursos en una situación de diseño”* es una declaración superadora, en términos opuestos a la de cualquier descripción moderna. En primer lugar, el Diseño como discurso y, en segundo término, la resolución, no de *problemas de diseño*, sino de *paradojas en una situación de diseño*, son parte a su vez de un discurso renovado sobre la práctica.

La visión del Diseño como una práctica que va más allá de la producción material de objetos y que amplía sus límites de alcance, incluso más allá de lo que actualmente podemos concebir, junto con la incorporación del punto de vista del usuario en la reflexión sobre su práctica, conforman el terreno que permite hablar de una “cultura del Diseño”. En consonancia con esta noción, Guy Julier (2010) propone considerar la Cultura del Diseño como una disciplina de investigación que abarca no solo al diseñador, sino también a los productos y a los consumidores. Con el surgimiento de una nueva generación de consumidores de Diseño en el capitalismo de mercado, se produce un desdibujamiento de los límites de las disciplinas tradicionales del Diseño, ya que ahora se vende no solo un estilo visual, sino también una forma de estructurar y gestionar el proceso de diseño.

En esa línea, advierte que con el capitalismo de mercado emerge *una nueva generación de consumidores de Diseño*, expandiendo de este modo sus competencias. Esto trae aparejado un desvanecimiento de los límites de las disciplinas tradicionales del Diseño en virtud de que *no se vende más un estilo visual, sino una forma de estructurar y gestionar el proceso de diseño*.

Julier presenta a la cultura del diseño como una forma de actuar que busca transformar las prácticas de las personas más allá de los administradores del diseño. Se ve el contexto como algo que puede ser modificado y no como algo dado y está convencida de que se puede cambiar el mundo mediante una nueva cultura del diseño. (Julier, 2010:21)

Al igual que Moles, este autor tiene una visión del Diseño que incluye a la inmaterialidad como tópico, entendiendo por Diseño un concepto expandido que excede la prestación profesional para imbricarse con la cultura.

El teórico inglés tiene la preocupación por instalar la cultura del Diseño como marco teórico para el estudio del Diseño, pero más interesante aún es su lectura sobre esta disciplina, que se desplaza del eje de discusión moderna cuando deja de centrarse en los objetos y sostiene que la discusión actual ya no se limita únicamente a los objetos físicos, sino que se ha ampliado hacia una perspectiva del diseño más inclusiva, lo que puede llevar a una reevaluación del rol tradicional del diseñador. (Julier, 2010:31)

En primer lugar, los autores sostienen que para enfrentar los desafíos propios de una realidad compleja es necesario adoptar una aproximación que vaya más allá de los métodos tradicionales. Con este propósito, proponen el desarrollo e implementación de una cultura del Diseño que va más allá de la creencia común de que el Diseño es solo una forma de creatividad. El Diseño no solo implica pensamiento creativo, sino también actividad innovadora, que se logra a través de la manifestación e integración de conceptos creativos en el mundo real. (Nelson y Stolterman, 2003:4)

En contraposición a una visión moderna del Diseño que se aproxima a los métodos científicos con el fin de crear objetos universales, Harold Nelson y Erik Stolterman (2003) proponen una aproximación distinta para enfrentar los desafíos propios de una realidad compleja. En este sentido, los autores plantean que es necesario desarrollar e implementar una cultura del Diseño que trascienda los métodos tradicionales. A diferencia de la era tecnológica en la que vivimos, en la que el método científico se ha cristalizado como el enfoque predominante para describir la realidad, Nelson y Stolterman argumentan que no será suficiente para desarrollar una teoría del Diseño.

Los autores no buscan desterrar la visión científico-racional del Diseño, sino más bien incorporar el carácter intuitivo como factor constitutivo de esta disciplina, la cual describen como un conocimiento complejo e integral. De este modo, su propuesta apunta a la integración de los aspectos racionales e intuitivos del Diseño, lo que les permite superar los límites del pensamiento analítico tradicional y adoptar una perspectiva más amplia y holística en la práctica del Diseño.

Siguiendo a Ludwig von Bertalanffy (2011), critican el abordaje científico por su carácter reduccionista e introducen el término “complejidad” para referirse a la dinámica de las relaciones.

Sostienen que un abordaje sistémico, es decir que integre la complejidad, es necesario en el Diseño, aún más, lo describen como su lógica. Describen la complejidad de manera muy similar a lo que podemos encontrar en la teoría de Edgar Morin (1994) , y la proponen como plataforma del Diseño.

Según los autores, la complejidad en el diseño implica considerar todas las cosas potencialmente significativas y ponerlas en relación dentro de un contexto compartido. Esto se logra de manera intencional y consistente para asegurar que cada situación de diseño sea apropiadamente compleja. En el diseño, un objeto nunca existe aislado, sino que es parte de un todo complejo de materia, significado y presencia. (Nelson y Stolterman, 2003:85)

Siguiendo esta línea de pensamiento complejo, describen al proceso de diseño como una situación única, compleja e intransferible, y a diferencia de la idea de perfección abogan por la de “adecuación” sobre la cual encuadran al Diseño. En otras palabras, no hay una respuesta del Diseño verdadera o falsa. El Diseño es una forma única de pensamiento y acción. (Nelson y Stolterman, 2003:137)

Esta idea es asimilable al planteo de Morin, quien establece una clara diferencia entre programa y estrategia; mientras que el primero implica una secuencia automática y preestablecida, una estrategia está destinada a modificarse en función de las circunstancias.

Basta remontarnos al primer C. Jones,<sup>14</sup> y sus apreciaciones sobre simplicidad y trabajo en equipo, y compararlas con los conceptos de complejidad y creación colaborativa en Nelson y Stolterman, para verificar la distancia conceptual de un discurso del Diseño anclado en el pensamiento moderno frente a nuevas perspectivas de cuño posmoderno.

La práctica del Diseño se ha enriquecido con nuevos conceptos, como la perspectiva sistémica, tensiones y paradojas, complejidad e interrelación, y singularidad en lugar de universalidad, gracias a los aportes del pensamiento posmoderno y la crítica a la razón universal. Se reconoce que la cultura del Diseño comprende una simultaneidad de rasgos residuales, dominantes y emergentes, desde la tesis de R. Williams (2000:143).

De este modo, se destaca un punto de inflexión entre un pensamiento moderno y otro más cercano a lo que se ha denominado como posmoderno en relación al Diseño. El Diseño ya no se limita a la materialización, sino que se ha expandido a la desmaterialización en una sociedad posindustrial, lo que amplía sus posibilidades y cambia radicalmente la manera de pensarlo.

Siguiendo la concepción de Bourdieu, se entiende al Diseño como un campo en el que se produce una interacción entre sus actores y su posicionamiento en la lucha de poder, lo que determina un proceso de legitimación que influirá en el discurso dominante del Diseño. Las tensiones entre las posiciones dominantes y emergentes sobre el Diseño propician su transformación.

En este contexto, proponemos aplicar la idea de Rosalind Krauss (1985:72-73) sobre la expansión del campo de la escultura al estado actual del Diseño. La práctica del Diseño se ha expandido más allá de la producción material de objetos y ha incorporado nuevas perspectivas posmodernas que han transformado su discurso.

En este sentido, el Diseño no se define a través de su medio –los objetos diseñados– sino de su capacidad de pensarlos. Es aquí donde reside el aspecto liberado de la materialización que mencionamos. Con diferentes matices, hemos visto esta perspectiva en autores como Moles, Nelson y Stolterman, Dorst, Thackara, Manzini, Julier y Buchanan.

En el ámbito del diseño, diversos autores han propuesto nuevas formas de concebir y abordar esta disciplina. Abraham Moles sugiere la noción de inmaterialidad y su implicación en la práctica del diseño, mientras que Harold Nelson y Erik Stolterman lo conciben como un enfoque insertado en el marco de la complejidad. Richard Buchanan, por su parte, lo entiende desde un enfoque discursivo, Kees Dorst incorpora el concepto de paradoja a partir de la formulación de Buchanan y John Thackara lo aborda desde una perspectiva ética anclada en la noción de sustentabilidad. Ezio Manzini, a su vez, lo entiende desde el concepto de innovación social y Guy Julier destaca la cultura del diseño.

Al desplazar la materialidad como eje vertebral del diseño, se abren nuevos horizontes para su práctica, lo que da lugar a la idea de campo expandido. Si bien esta idea de diseño, entendido como transformador e interviniente en la cultura, ya estaba presente en los defensores del proyecto moderno como O. Aicher o Bonsiepe, estos autores pensaban en el diseño a partir de la materialización de elementos concretos y su intervención en la cultura.



Por el contrario, los autores que se adhieren a las críticas posmodernas consideran al diseño como un sistema de pensamiento, constitutivo de la cultura desde un enfoque complejo e independiente de la construcción de objetos.

En la actualidad, el diseño se enfrenta a una sociedad diferente y a desafíos distintos, caracterizada por su singularidad y diversidad, hibridación, multiculturalismo, expansión y problemáticas mucho más complejas e interrelacionadas con la producción y el consumo, ámbitos que competen al diseño. La cuestión medioambiental se ha convertido en un eje ético para el diseño actual, en contraste con el funcionalismo de la Bauhaus, que hizo de la racionalización de materiales y producción en un mundo de posguerra una cuestión ética. No obstante, en esta nueva configuración social, la metodología moderna y, sobre todo, la epistemología moderna no han podido adaptarse para dar respuesta a la complejidad. Surge entonces la pregunta sobre si los métodos y enfoques modernos del diseño son apropiados para una sociedad posindustrial y, sobre todo, con las singularidades culturales y coyunturales que presenta una multiplicidad de sociedades. Por tanto, se propone una matriz teórica abarcadora que complemente las perspectivas que se acercan a una visión posindustrialista y que asuma tanto la expansión del diseño en cuanto a lo disciplinar como a su práctica.

El diseño centrado en las personas es una aproximación que pone a las personas en el centro del proceso de diseño, lo que implica que sean actores activos y participantes en todas las etapas de desarrollo. Aunque esta aproximación tiene mucho auge actualmente, en realidad tiene una larga historia que deviene de la reposición conceptual que estaba ya dada por el planteo bauhausiano.

La concepción del *Human centered design* planteada por el ingeniero y psicólogo estadounidense Donald Norman (1986) surge a partir de la frustración en el uso de objetos cotidianos, lo cual adjudica a problemas o errores de Diseño por no haber tenido en cuenta en el desarrollo a las personas que usarían esos objetos. (2011)

Para el autor, los diseñadores están conscientes de que el diseño tiene un impacto en la sociedad, lo cual no es una novedad. De hecho, el diseño adopta un carácter político y las teorías de diseño varían significativamente dependiendo de los sistemas políticos en los que se desarrollan. En las culturas occidentales, el diseño ha reflejado la importancia del mercado capitalista, el cual enfatiza en los aspectos externos que se consideran atractivos para el consumidor. En la economía de consumo, el gusto no es el único criterio utilizado para la comercialización de productos como alimentos y bebidas costosas, ni tampoco la capacidad de uso es el factor principal en la comercialización de dispositivos domésticos y de oficina. Nos encontramos rodeados de objetos que se consideran deseables, en lugar de objetos que se utilizan. (Norman, D., 2011:264)

Puede que el concepto de la centralidad en las personas se haya diluido con la aceleración del capitalismo, el acortamiento de los tiempos de producción y la necesidad constante de novedades por parte del mercado, y así se haya descuidado el aspecto fundamental del Diseño, que estuvo presente desde un inicio en las escuelas alemanas, que son las personas. Pero esto, ya había sido advertido por Baudrillard y Moles en la década de 1970.

El trabajo de Norman está fuertemente influido por el de Simon (1969), Jones (1976) y Alexander (1971), y la bibliografía que figura en el texto donde desarrolla el concepto del

Diseño centrado en las personas, está íntegramente constituida por autores estadounidenses; por lo demás, no hace más que reponer conceptos que ya estaban disponibles y hace una síntesis propia a la que denomina como *Human centered Design*.

Dentro del espectro del Diseño centrado en las personas se encuentra el modelo *Design Thinking* (en adelante, DT) [Pensamiento de Diseño].

El DT<sup>15</sup> es un método cuyo basamento teórico se remonta a lo que una vez fue la metodología científica del Diseño entre los años 1960 y 1970, representada por autores como el diseñador Christopher Jones y el matemático Christopher Alexander y, por otro lado, manifiesta que se nutre del pensamiento de autores como el matemático Rittel (*Dilemmas in a general theory of planning*), Simon (*Sciences of the artificial*), Lawson (*How designers think*), Archer (*Systematic method for designers*) y Buchanan (*Wicked problems in design thinking*).

Se trata de la construcción de una metodología que parte de una manera de pensar aplicable tanto para resolver problemáticas de Diseño como de negocios, informáticos o educativos, pues es un abordaje orientado a la solución de problemas pero desde la formulación de los ejes de aquello que se debe resolver.

Este proceso, al igual que los procesos metodológicos de Jones o Munari, consta de cinco etapas tales como: entender la realidad de los usuarios; identificar áreas de oportunidad; crear y combinar ideas; generar prototipos; probar prototipos con usuarios. No deja de ser un método dividido en fases de acción y aplicable a todos los casos por igual.

El núcleo de este abordaje es la *innovación* y se caracteriza por el trabajo interdisciplinario, colaborativo y experimental. Esta visión, al igual que la propuesta por las escuelas de Bauhaus y HfG, se opone a la de un diseño cosmético que se encarga solo de la forma en términos estéticos.

Es tentador pensar que la propuesta del DT es la respuesta a los interrogantes que hemos establecido, puesto que esta metodología parecía que llegaba para canalizar de forma global y consciente las problemáticas de la sociedad actual. El punto paradójico que observamos es que sigue operando desde el concepto de universalidad y no hay que olvidar que se trata de una metodología desarrollada por una empresa de un país central y pensada para responder a las necesidades de este mercado. El Diseño se posiciona nuevamente en un pedestal con una metodología evangelizadora. El concepto *universal* y la tendencia a la *simplificación* toman nuevamente protagonismo.

## Las repercusiones en el contexto argentino

En el contexto académico de nuestro país, la influencia del discurso central y europeo en el campo del Diseño aún se hace sentir en la actualidad, especialmente en lo que respecta a la enseñanza de esta disciplina. A lo largo de nuestro recorrido, hemos observado que estas filiaciones persisten y que la tradición europea sigue siendo una referencia fundamental en la formación de diseñadores en nuestro país. Esto puede verse reflejado en los contenidos curriculares, en las metodologías de enseñanza y en la selección de referentes

y casos de estudio utilizados en el aula. Sin embargo, también es importante destacar que existen corrientes críticas y alternativas que proponen otras perspectivas y enfoques para la enseñanza del Diseño, enriqueciendo el campo y fomentando la diversidad y el diálogo en la formación de nuevos profesionales, producto del resquebrajamiento de los metarrelatos modernos que sostienen al discurso del Diseño.

Dentro de estas alternativas, a nivel local la narrativa que más resuena en la búsqueda de opciones que den respuesta a problemáticas que exceden a las metodologías modernas centenarias es la de Design Thinking.

Esta nueva importación de productos del mundo central conlleva diversas problemáticas, tal como se ha mencionado previamente. Por un lado, las metodologías utilizadas en dicho proceso incluyen discursos ideológicos implícitos que condicionan la recepción y aplicación de las mismas. Por otro lado, se suman las preocupaciones asociadas a este enfoque particular, el cual ha sido objeto de críticas considerables.

La aspiración de concebir a una metodología como universal implica un error que, según nuestro criterio, ya había cometido el proyecto moderno cuando se expandió por Latinoamérica. Además de que esta metodología se basa en la visión de un país central, por lo que difícilmente se pueda adaptar a problemáticas de la periferia, por tanto no tendría un carácter universal.

Como hemos visto anteriormente, Buchanan tenía *esperanzas* (2010) de que el DT se convirtiera en una opción que superara el abordaje cientificista que se ha tenido sobre el Diseño. Sin embargo, esto parece no haber sucedido. Es más, esta perspectiva se ha transformado, según nuestra visión, en un *revival* de aquella utopía moderna.

Miembros de la comunidad del Diseño estadounidense, que fueron entrevistados y citados en una nota de Lee Vinsel<sup>16</sup> (2018), son fuertemente críticos con el DT. Principalmente las críticas abordan, en primer término, en que confinan al Diseño a un lugar simplemente operativo; en segundo, observan la superficialidad conceptual y teórica del abordaje; y, en tercer lugar, advierten que se trata de una estrategia de *marketing* funcional al mercado. Por su parte, el teórico del Diseño Ezio Manzini también presenta críticas sobre este abordaje, en cuanto a la confusión que genera la difusión de esta técnica en relación con la profesión de diseñador. (2015. *Revista IF*, p. 70)

El australiano Kees Dorst sostiene que el enfoque del DT se centra en la capacidad del diseñador para generar soluciones en lugar de la capacidad fundamental del diseñador para crear nuevos enfoques a situaciones problemáticas. Dorst cuestiona la eficacia del DT cuando se utiliza de manera superficial en lugar de comprender su enfoque integral en la formulación de problemas. (Dorst, K., 2017:2)

Recientemente, en la Conferencia Internacional de Diseño que tuvo lugar en Dubrovnik organizada por la Facultad de Ingeniería Mecánica y Arquitectura Naval de la Universidad de Zagreb en 2016, los disertantes J. Spee y R. V. Basaiawmoit dicen al respecto del DT que sería conveniente que sus defensores tomen nota de otros enfoques existentes y, en lugar de intentar imponerse como la única opción, se integren en los sistemas ya establecidos. (2016) También cuestionan la efectividad del DT y sugieren la necesidad de adoptar enfoques alternativos y fomentar el intercambio de información para mejorar su aplicación en diferentes campos. Sostienen que aunque se ha afirmado que el DT puede resolver muchos

problemas en el mundo, hay fuertes críticas que sugieren que ha perdido su rumbo y no está logrando sus metas iniciales. Algunos expertos creen que la “ritualización” del proceso ha llevado a que la gente simplemente siga los pasos sin una verdadera participación, lo que ha perjudicado al modelo de aprendizaje basado en proyectos. Se preguntan si esto se debe al choque de ideales entre la demanda de las empresas de procesos estandarizados y el criterio de medida basado en esos mismos procesos preexistentes. Para evitar esto, se sugieren seguir la metodología iterativa que ha tenido éxito en la educación empresarial y fomentar el intercambio de historias de fracasos, como lo ha demostrado Newstetter en 2005. (Spee J. y Basaiawmoit, R. V., 2016)

Es decir que el DT pareciera querer imponerse como forma dominante, aunque la evidencia indica muchos puntos ciegos en su desarrollo y repetidos fracasos que no son tan difundidos como los aciertos. Asimismo, se recae nuevamente en lo que Bonsiepe había definido como “metodolatría” cuando se refería al auge de la emergencia de diferentes métodos de abordaje para el Diseño, que abstraen el proceso en pasos a seguir.

No se observa una gran diferencia con los planteos que hicieron en la década de 1970 Jones, Alexander y Munari dentro de esta perspectiva metódica, posteriormente abandonada por los primeros dos por advertir los problemas que trae aparejado un abordaje abstracto en materia de Diseño.

Para concluir, los resquebrajamiento en el paradigma moderno claramente han tenido su repercusión en el discurso central del Diseño y nuestro país, heredero de una concepción central y moderna del Diseño habita un contexto en el que esta perspectiva ya no se puede sostener en primer lugar por la realidad y complejidades particulares que supone un país de la periferia para el que no han sido pensadas estas estrategias y por el otro lado, porque es una concepción que a nivel global tampoco puede abordar los cambios y transformaciones propios de la actualidad.

Es por ello que en vista de las problemáticas asociadas a la importación de modelos centrales, es necesario reflexionar acerca de las posibilidades de explorar nuevos horizontes epistemológicos que permitan abordar las particularidades del contexto local. El uso de metodologías desarrolladas en otros contextos, muchas veces con diferentes fundamentos culturales, históricos y sociales, puede llevar a la imposición de patrones que no se corresponden con las necesidades y demandas locales y no solo pueden resultar en una falta de pertinencia y eficacia en la aplicación de las mismas sino que pueden ser contra-productores.

En este sentido, se hace imprescindible la búsqueda de nuevas metodologías que, en lugar de seguir reproduciendo condiciones impuestas desde afuera, logren integrar los conocimientos y las prácticas locales para construir nuevas formas de abordar los problemas y desafíos específicos de cada contexto. Esto implica el fomento de procesos de investigación y reflexión que permitan la identificación de las singularidades locales y la valoración de las múltiples formas de conocimiento y experiencia existentes en la región.

Asimismo, se hace necesario el desarrollo de un marco teórico y metodológico propio que permita abordar los problemas y desafíos específicos de la región, a partir de una perspectiva crítica y reflexiva que contemple las particularidades del contexto sociohistórico-cultural. Esta tarea implica un trabajo interdisciplinario y colaborativo, que permita la construcción de nuevas formas de conocimiento y prácticas de intervención en la realidad.

El Diseño no está exento de tensiones y contradicciones, y su capacidad de generar transformaciones sociales y culturales dependerá en gran medida de su capacidad para integrar de manera efectiva las demandas y perspectivas de los diversos actores involucrados.

En definitiva, la búsqueda de nuevos horizontes epistemológicos y metodológicos para el Diseño en la región implica una apuesta por la construcción de conocimiento propio y la valoración de la diversidad cultural y de experiencias, como base para el desarrollo de propuestas pertinentes y eficaces en la resolución de los problemas y desafíos que enfrenta la sociedad argentina actual.

## Notas

1. Al respecto: Motta S. (2013), *La revista tipoGráfica y su historia: un análisis desde el diseño comunicacional* (Tesis de Especialización), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

2. Este uso liviano de la palabra Diseño para denominar a la producción gráfica también es utilizado por Phillip B. Meggs, en su *Historia del Diseño Gráfico* (2000). No nos explicamos en esta visión, ya que además de no mencionar ningún caso de Latinoamérica, su historiografía es completamente lineal desde la prehistoria hasta el posmodernismo a partir de la producción visual de diferentes etapas de la historia.

3. Consideramos importante en este sentido mencionar la tesis doctoral de Isabel Campi Valls (2015), a fin de consolidar nuestra posición argumentativa con respecto a pensar al Diseño como una disciplina cuya emergencia se debe al contexto moderno. El trabajo de Campi, aunque no menciona ningún caso latinoamericano (y es por ello que no lo mencionamos en el cuerpo de nuestro trabajo), reconstruye una traza en donde la consolidación identitaria del Diseño emerge de la mano de la Revolución Industrial y se asienta con la enseñanza del Diseño de las escuelas de Bauhaus y HfG.

4. Hay que mencionar que las preocupaciones sobre la relación entre el arte y la industria no sólo estuvieron manifestadas por el movimiento *Art and Crafts* y *la Bauhaus*. En Rusia surgen contemporáneamente las mismas disyuntivas y fueron representadas por Vysshkiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado), más conocida como VKhUTEMAS, en pos de crear una escuela que formara a artistas para la industria, lo cual ya estaba presente en las bases del constructivismo “que hacia 1920 ya habían planteado la conveniencia de promover un arte productivo orientado a la transformación de la vida” (Campi Valls, I., 2015). De la experiencia de esta escuela, entre sus integrantes destacan los nombres de Popova, Rodchenko, Lissitzky y Kandinsky, quien se incorpora luego a Bauhaus. En relación a este tema es interesante el capítulo de la tesis de Isabel Campi Valls (2015) en la que desarrolla el devenir de este proyecto.

5. Guillermo H. Coni-Molina fue titular de la cátedra de Tipografía a partir de 1990 durante la primera etapa de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Esta asignatura en este período fue también dictada por las cátedras de Rubén Fontana, Oscar Alcaide y Silvia González. (Cosgaya, P. Romero, M. y Sanz Melguizo, J., 2014)

6. Es interesante destacar el hecho de las omisiones que nos recuerdan al mismo nombre de América Latina, lo que termina siendo una adopción arbitraria puesto que no entran dentro de este conglomerado países con raíces, entendiendo a esta palabra por colonizadores, latinas como Canadá y sí lo conforman países angloparlantes como Jamaica, pero con la salvedad de que estos últimos son pobres. (Oporto, 2011: p. 31).

7. Al respecto ver “Nueva visión (nv): una revista de arte en los años 50’, una revista de diseño en la actualidad”, en Devalle, Verónica (2010), *Revista Lis –Letra Imagen Sonido–*, Buenos Aires, Año III #5.

8. Al respecto es importante mencionar el trabajo de Laura Corti donde su corpus de análisis es la Revista Summa en relación con el desarrollo del campo disciplinar del Diseño gráfico en Argentina. Corti, L., (2012), “Discurso del Diseño: La revista Summa y el desarrollo del campo disciplinar del Diseño Gráfico en la Argentina (1963-1993)”, en IAA, N° 178, septiembre, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

9. Lamentablemente el proyecto de Artes Visuales, donde estaba inscripto el Departamento de Diseño Gráfico, se vio truncado con el golpe militar de Onganía. Este gobierno de facto presiona para el cese de actividades del Instituto hasta que en 1970 lo logra y la sede, que se encontraba en la calle Florida, cierra sus puertas.

10. La creación de las carreras de Diseño dentro de Bellas Artes sin embargo es puramente coyuntural y no se debió a una decisión basada en la adscripción a una postura que relacione el Arte con el Diseño. Este derrotero está pormenorizado en el trabajo de Verónica Devalle.

11. Cabe mencionar una experiencia precursora que fue la del IDI –Instituto de Diseño Industrial–, que se crea en 1960 dentro de la Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura de la Universidad Nacional de Rosario. Dirigido hasta 1962 por Gastón Breyer y cuyo objetivo se centraba en fortalecer las relaciones entre el Diseño y la Industria. (Devalle, 2009:338)

12. Al respecto de la historia de este instituto, cabe destacar el exhaustivo trabajo de documentación que consta en la compilación hecha por José A. Rey publicada en 2009 por el Centro Metropolitano de Diseño bajo el nombre *Historia del CIDI. Un impulso de diseño en la industria argentina*.

13. Señalamos aquí particularmente la idea de mundo “complejo”, concepto central en el pensamiento posmoderno y cuyas implicancias atraviesan varios de los textos aquí trabajados.

14. Nos referimos al “primer Jones” en relación con su libro *Métodos de diseño* (1976), ya que en su obra posterior *Designing Designing* (editada en 1985 por GG, traducida como *Diseñar el diseño*) se percibe un claro viraje hacia posiciones menos ortodoxas.

15. Podríamos traducir al término como Pensamiento de Diseño, pero no es utilizado en la lengua española con este sentido, por lo que nos referiremos al mismo en su idioma original.

16. Lee Vinsel es Profesor en el Departamento de Ciencia y Tecnología del Instituto Universitario Politécnico de Virginia. Su área de estudio es la relación de la tecnología con la gente.

## Bibliografía

- Alexander, C. (1971). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Archer, B. (1963). *Systematic Method for Designers*. London: Council of Industrial Design.
- Bertalanffy, L. (2011), *Teoría general de los sistemas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, R. (1988a). “Ulm. La moral del objeto”. En *Revista Tipográfica*, vol. p. 40.
- \_\_\_\_\_ (1988b). “Acerca de las cercanías entre diseño industrial y diseño gráfico”. En *Revista Tipográfica*, vol. 4, p. 43.
- Bonsiepe, G. (1975). *Diseño Industrial. Artefacto y Proyecto*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- \_\_\_\_\_ (1985). *El diseño de la periferia. Debates y experiencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (1989a). “Educar innovadores”. En *Revista Tipográfica*, vol. 7, p. 29.
- \_\_\_\_\_ (1989b). “Perspectivas del diseño industrial y gráfico en América latina”. En *Revista Tipográfica*, vol. 9, p. 28.
- \_\_\_\_\_ (1990). “La educación del diseño en los años ‘90”. En *Revista Tipográfica*, vol. 11, p. 38.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Del objeto a la interfase*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Bonsiepe, G.; De Ponti, J.; Fernández, S.; Gaudio, A. y Mangioni, V. (2004), *Diseño 2004. Investigación, industria, país, utopías, historia*. La Plata: Ediciones Nodal.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (comp.) (2008), *Historia del Diseño latinoamericano y el Caribe*. San Pablo: Editora Blucher.
- Brown, T. (2008). “Design Thinking”. En *Harvard Business Review*, pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_ (2019). *IDEO Design Thinking. Design Thinking defined*. Recuperado de: <https://designthinking.ideo.com> [fecha de consulta: mayo de 2020].
- Buchanan, R. (1995). “Rhetoric, Humanism and Design”. En Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.), *Discovering Design. Explorations in Design Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (1995b). “Wicked problems in Design Thinking”. En Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*. Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (1995b). “Myth and Maturity: Towards a new order in the decade of Design”. En Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.). *The Idea of Design. A Design Issues Reader*. Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (1989). “Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and demonstration in Design Practice”. En Margolin, V. (ed.), *Design Discourse. History. Theory. Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Branzi’s Dilemma: Design in Contemporary Culture”. En Buchanan, R.; Doordan, D. y Margolin, V. (eds.). *The designed world. Images, objects, environments*. New York: Berg.
- Bürdek, B. (2002). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Campi Valls, I. (2015). *El diseño de producto en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental*. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts Sant Jordi, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2020), *¿Qué es el diseño?* Barcelona: Gustavo Gili.

- Cervini, S., A. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Zeta Editores.
- Corti, L., (2012). “Discurso del Diseño: La revista Summa y el desarrollo del campo disciplinar del Diseño Gráfico en la Argentina (1963-1993)”. En *IAA, N° 178*, septiembre, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Crispiani, A. (1995). “Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia”. En *IAA, vol. 74*.
- \_\_\_\_\_ (2004). “El largo viaje de la buena forma”. En *Revista Block, N° 6, 2004*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.
- Devalle, V. (2009a). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009b). “El análisis cultural. Nuevas perspectivas para pensar el diseño”. En Arfuch, L. y Devalle, V. (comps.). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Nueva visión (nv): una revista de arte en los años 50’, una revista de diseño en la actualidad”. En *Revista Lis – Letra Imagen Sonido, Buenos Aires, Año III, N° 5*.
- \_\_\_\_\_ (2015). “La materia “Visión” en la enseñanza de la arquitectura en la Argentina”. En *Estudios del hábitat, 13(2), 31-70*. Recuperado a partir de <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/1183>
- \_\_\_\_\_ (2016). “América Latina, la otra sede de la HfG-Ulm”. En *Revista Chilena de Diseño: Creación y pensamiento, 1(1), 53-63*.
- Devalle, V. y Garone Gravier, M. (eds.) (2020), *Diseño latinoamericano. Diez miradas a una historia en construcción*. Bogotá: Editorial Utadeo.
- Distéfano, J., C. (2017). “Testimonios: Juan Carlos Distéfano”. En Fontana, R. (comp.), *Historia gráfica del Di Tella*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Dorst, K. (2017). *Innovación y metodología. Nuevas formas de pensar y diseñar*. Madrid: Experimenta.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México DF: Akal.
- Dussel, E. y Sánchez de Antuñano, J. (1992). “Cuestionamiento de la Situación actual del diseño y la tecnología”. En *Contra un Diseño Dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fernández, S. (1987). “La carrera de Diseño en La Plata”. En *Tipográfica, Vol. 2, pp. 4-6*.
- Frigerio, M. C.; Pescio, S. y Piattelli, L. (2007). *Acerca de la enseñanza del diseño: reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU*. Buenos Aires. Nobuko.
- García, G. A.; Labella, V.; Rey, A. y Rodríguez Marengo, V. (1987). *Panorama histórico del Diseño Gráfico contemporáneo*. Buenos Aires: CP67.
- Gram, M. (2019). “On Design Thinking”. En *n+1, Vol. 35*, recuperado de: <https://nplusemag.com/issue-35/reviews/on-design-thinking/> [fecha de consulta: abril de 2023].
- Jones, C. (1976). *Métodos de diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Julier, G. (2010). *Cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2008). “La escultura en el campo expandido”. En Foster, H. (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño Gráfico, una voz pública*. Buenos Aires: Argonauta.
- Maldonado, T. (1991). “El movimiento moderno y la cuestión ‘post’”. En Casullo, N. (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: Puntosur.



- \_\_\_\_\_ (1993). *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (2004). *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social*, Madrid: Experimenta.
- \_\_\_\_\_ (septiembre, 2015). “Hacia un nuevo humanismo”. (Entrevista). En *Revista IF*, Vol. 10, pp. 67-73.
- Margolin, V. (1995). “Expanding the boundaries of design: the product environment and the new user”. En Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*. Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (2017). *World history of Design*. New York: Bloomsbury.
- Mazzeo, C. (2014). *¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño?* Buenos Aires: Infinito.
- Mazzeo, C. y Romano A. M. (2007). *La enseñanza de las disciplinas proyectuales. Hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Nobuko.
- Moles, A. (1973). *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995). “Design and immateriality: what of it in a Post industrial society?”. En Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.). *The Idea of Design. A Design Issues Reader*. Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Las ciencias de lo impreciso*. México DF: Miguel Ángel Porrúa.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Munari, B. (2011). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nelson, H. y Stolterman, E. (2003). *The Design Way - Intentional Change in an Unpredictable World*. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.
- Norman, D. (2011). *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Editorial Nerea.
- Norman, D. A. y Draper, S. W. (1986). *User-Centered System Design: New Perspectives on Human-Computer Interaction*. Florida: CRC Press.
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Rey, J. A. (2009). *Historia del CIDI. Un impulso de diseño en la industria argentina*. Buenos Aires: Centro Metropolitano de Diseño.
- Rittel, H. W. J. y Webber, M. M. (1973). “Dilemmas in a general theory of planning”. En *Policy Sci* 4, pp. 155–169.
- Rollié, R. y Branda, M. (2004). *La enseñanza del Diseño en Comunicación Visual*. Buenos Aires: Nobuko
- Ruiz González, G. (1987). “La carrera de Diseño Gráfico en Buenos Aires”. En *Revista Tipográfica*, Vol. 1, pp. 4-6.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Simon, H. A. (1969). *The sciences of the artificial*. Cambridge: MIT Press.
- Spee J. y Basaiawmoit, R. V. (2016). “Design Thinking and the Hype Cycle in Management Education and in Engineering Education”. *Conferencia Internacional de Diseño - Diseño 2016*. Facultad de Ingeniería Mecánica y Arquitectura Naval de la Universidad de Zagreb. Dubrovnik, Croacia, mayo 16-19, 2016.

- Thackara, J. (1988). *Design After Modernism: Beyond the Object*. London: Thames & Hudson.
- \_\_\_\_\_. (2005). *In the Bubble. Designing in a Complex World*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Vinsel, L. (2018). "The Design Thinking Movement is Absurd". En *Medium*. Recuperado de: [https://medium.com/@sts\\_news/the-design-thinking-movement-is-absurd-83df815b92ea](https://medium.com/@sts_news/the-design-thinking-movement-is-absurd-83df815b92ea) [fecha de consulta: abril de 2023].
- 

**Abstract** This is an analysis of how fractures in the modern paradigm have affected the central discourse of design and how these fractures have had an impact on the Argentinean context. Modernity has been the dominant paradigm in design since the early 20th century, however, this paradigm began to experience fractures and challenges to its hegemony. These fractures manifested in different forms, such as the emergence of postmodernism and criticism of the uniformity of Modernity. The article argues that these fractures had a significant impact on the central discourse of design and how the practice of design is currently conceived. From this, it explores how these fractures manifest in the Argentinean context, taking into account that the inherited methodology is based on Eurocentric precepts and therefore, not only is insufficient to address the current complexities of reality but also does not consider the complexity of a country on the periphery like ours.

**Keywords:** Design Practice - fractures of the modern paradigm - Argentine context - central - periphery

**Resumo** Trata-se de uma análise de como as fraturas do paradigma moderno afetaram o discurso central do design e como essas fraturas tiveram um impacto no contexto argentino. A modernidade tem sido o paradigma dominante no design desde o início do século XX, no entanto, esse paradigma começou a experimentar fraturas e desafios à sua hegemonia. Essas fraturas se manifestaram de diferentes formas, como o surgimento do pós-modernismo e a crítica à uniformidade da modernidade. O artigo argumenta que essas fraturas tiveram um impacto significativo no discurso central do design e na forma como a prática do design é concebida atualmente. A partir disso, explora-se como essas fraturas se manifestam no contexto argentino, levando em consideração que a metodologia herdada está ligada a preceitos eurocêntricos e, portanto, não só é insuficiente para lidar com a atualidade de uma realidade complexa, mas também não contempla a complexidade de um país periférico como o nosso.

**Palavras chave:** Prática de Design - fraturas do paradigma moderno - contexto argentino - central - periferia

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---