DISEÑO INNOVACIÓN SOCIEDAD

DIS

INTERNACIONAL

Alvaro Guillermo Guardia

ACADÉMICA

Roxana Garbarini | Mónica Farkas | Alejandra Mizrahi

INNOVACIÓN

Diana Rodriguez Barros

PRÁCTICA PROFESIONAL

Yukiko Uscanga - Emilia Velasco

RAP: SOCIEDAD Y CONSUMO

Facundo Abalo | M. Verónica Fourcade |
J. Manuel Pavón | Eviel Ramos

TESIS DE GRADO

Georgina Giannon

TESIS DE POSGRADO

Alan Neumarkt

#2 - AÑO 2 - 2019
ISSN 2618-3935

DISEÑO
INNOVACIÓN
SOCIEDAD

REVISTA ANUAL DE DISEÑO
#2 - AÑO 2
NOVIEMBRE 2019
ISSN 2618-3935

DIS
DISEÑO
INNOVACIÓN
SOCIEDAD

CONTENIDOS

EDITORIAL **03**
MARÍA DE LAS MERCEDES FILPE 03

INTERNACIONAL **04**
Diseño y consumo. Una visión de futuro
ALVARO GUILLERMO GUARDIA 04-16

ACADÉMICA **17**
Diseño en la ciudad
ROXANA GARBARINI 17-26

Escrituras del diseño
MÓNICA FARKAS 27-37

El textil como sistema de pensamiento
ALEJANDRA MIZRAHI 38-45

INNOVACIÓN **46**
Cultura de multitudes en el posdigitalismo y los protagonistas de la generación *knowmad*
DIANA RODRIGUEZ BARROS 46-55

PRÁCTICA PROFESIONAL **56**
La industria de la moda busca tener un cambio disruptivo
Entrevista
YUKIKO USCANGA 56-61

La conciencia como guía de las prácticas profesionales
EMILIA VELASCO 62-68

RAP **69**
Sociedad y consumo
FACUNDO ABALO | MARÍA VERÓNICA FOURCADE | JUAN MANUEL PAVÓN | EVIEL RAMOS 69-72

TESIS DE GRADO **73**
La agenda como discurso visual
GEORGINA GIANNON 73-79

TESIS DE POSGRADO **80**
Interpretar argentinidad. La conversión identitaria del IKA Torino
ALAN NEUMARKT 80-94

STAFF

DIS REVISTA DE DISEÑO
INNOVACIÓN SOCIEDAD
ISSN 2618-3935

Revista periódica de la UNNOBA dirigida a la comunidad académica y profesional de las diferentes ramas del diseño. Sus contenidos se vinculan con las problemáticas relativas a la sustentabilidad y la innovación social y apuntan a construir un espacio de discusión, divulgación y puesta en común de investigaciones, experiencias y producciones de diseño innovativo.

IDI - Instituto Diseño e Investigación
UNNOBA - Universidad Nacional Noroeste Buenos Aires

idiunnoba
idi_unnoba
idi@unnoba.edu.ar
idi.unnoba.edu.ar

Todas las notas reflejan el punto de vista de sus autores, que no necesariamente coincide con el del editor quien no se hace responsable por sus dichos.

EDITA

CEDi
Centro de Edición y Diseño
UNNOBA
- Sede Callao 289 3º piso, CP 1022
Tel 54 11 53531520
CABA, Argentina
- Sede Pergamino Monteagudo 2772, CP 2700, Tel 54 2477 409500
Pergamino, prov. Bs. As., Argentina

Directora
Mg. María de las Mercedes Filpe
Editora
DCV Claudia Di Paola
Coordinador
DCV Cristian Rava
Coord. de contenido
Lic. María Florencia Longarzo
Maquetación
Ana Julia Fernández
Correctora de estilo
Trad. Mariángel Mauri

Impresión
Latingráfica
Rocamora 4161
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Tirada 250 ejemplares

revistadis
revistadis@unnoba.edu.ar
revistadis.unnoba.edu.ar

AUTORIDADES UNNOBA

Rector
Dr. Guillermo R. Tamarit
Vicerrectora
Mg. Danya V. Tavela
Secretaria de Investigación, Desarrollo y Transferencia
Dra. Carolina Cristina
Directora del IDI
Mg. María de las Mercedes Filpe

Consejo Interno del IDI
Dra. María Del Valle Ledesma
DCV Florencia Elena Antonini
DCV María de las Mercedes Ortin
DCV Sara Guitelman

COMITÉ EDITORIAL

Mg. Alvaro Guillermo Guardia - ESPM SP, Brasil
Mg. Sergio Peña Martínez - Isdi, Cuba
Dra. Rosita De Lisi - UdelaR, Uruguay
Mg. María de las Mercedes Filpe - UNNOBA
Dra. María Del Valle Ledesma - UBA
Dra. Alejandra Mizrahi - UNT
Mg. Patricio Nadal - UNaM
Dr. Alan Neumarkt - UNMdP
DI María Sánchez - FOA
Prof. Daniel Wolkowicz - UBA

www.unnoba.edu.ar

EDITORIAL

Con mucho esfuerzo lanzamos el #2 de la revista DIS, en el marco de una América Latina atravesada por tensiones geopolíticas que también son tensiones en el campo de la constitución de un sistema-mundo cultural, porque la estructura simbólica de una comunidad siempre ha tenido un papel relevante en la conformación del espacio socioeconómico. La necesaria reconstrucción de nuestro continente, centrada en la educación, la producción, la innovación, el trabajo, la soberanía y la inclusión, requiere de conversaciones y consensos, y quienes integramos la Universidad pública estamos involucrados en ello.

Con enfoques holísticos y multidisciplinarios, en este número destacamos voces internacionales, a través de Alvaro Guillermo Guardia (Brasil), una entrevista a Yukiko Uscanga (México-Japón) y un artículo de Mónica Farkas (Uruguay). En la sección Académica, los escritos de Rosana Garbarini (FADU-UBA) y Alejandra Mizrahi (UNT) nos dan un pantallazo de las prácticas e investigaciones que se desarrollan en el ámbito federal. En la sección Innovación, Diana Rodriguez Barros (UNMdP) indaga sobre el posdigitalismo. Además, inauguramos la sección rap y compartimos una tesis de posgrado y una de grado.

Afirmamos y sostenemos que el camino para una América Latina inserta en el mundo es siempre la democracia, la educación y el debate constructivo. Agradecemos a quienes colaboraron con este número, especialmente a la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA), que contribuye para que este diálogo sea una realidad, asumiendo el compromiso con la educación pública, inclusiva y de calidad.

¡Nos seguimos escuchando!

Mg. María de las Mercedes Filpe **Directora del IDI**

ESCRITURAS DEL DISEÑO

MÓNICA FARKAS*

A medida que el diseño se consolidó y desplegó como ámbito autónomo con modalidades específicas de producción de conocimiento proyectual, fue más permeable a debatir los supuestos asumidos acríticamente y las metodologías normativas y prescriptivas. Si en las disciplinas proyectuales aceptamos como punto de partida que existe un modo específico de producción de conocimiento, que se genera, entre otros aspectos, en el orden de la representación, proponemos a la escritura como una más de esas representaciones. En ese marco, este artículo propone recorrer algunos de los dispositivos de escritura del diseño, visibilizados e invisibilizados para asumirlos en un sentido amplio e introducir el interrogante sobre un posible giro proyectual.

PALABRAS CLAVES: DISCIPLINAS PROYECTUALES, REPRESENTACIÓN, ESCRITURA

A medida que o projeto foi consolidado e implantado como uma área autônoma com modalidades específicas de produção de conhecimento projetual, foi mais permeável discutir suposições acríticas e metodologias regulatórias e prescritivas. Se nas disciplinas projetuais aceitamos como ponto de partida que há um modo específico de produção de conhecimento, que é gerado, entre outros aspectos, na ordem de representação, propomos à escrita como mais uma dessas representações. Neste contexto, este artigo propõe passar por alguns dos dispositivos de escrita do desenho, invisibilizados para assumi-los em um sentido amplo e introduzir a questão sobre uma possível viragem do projeto

PALAVRAS-CHAVES: DISCIPLINAS DE PROJETO, REPRESENTAÇÃO, ESCRITA

*FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, MONTEVIDEO, URUGUAY.

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA.

A pesar de esta afligente y permanente carencia de tiempo, no podemos enseñar sólo las teorías prevalentes, las teorías hegemónicas, sino que tenemos que enseñar aquellas que hoy están en discusión y tenemos que mostrar qué es lo que no se sabe.

Alicia Camilloni

Este trabajo se aborda desde la perspectiva de las múltiples dimensiones asociadas a lo que podemos denominar "escribir el diseño" (Lees-Maffei, 2012). Un sintagma polivalente y útil para pensar cómo los textos son usados en la teoría, la historia y la práctica del diseño. Si en las disciplinas proyectuales aceptamos como punto de partida que existe un modo específico de producción de conocimiento que se genera, entre otros aspectos, en el orden de la representación, proponemos a la escritura como una más de esas representaciones, necesaria para participar en la cultura discursiva del diseño en un sentido amplio, así como en las actividades de producción y análisis de textos requeridas para aprender en la universidad (Carlino, 2003).

La historiografía del diseño visibilizó cómo a medida que este se constituyó en un campo disciplinar cada vez más autónomo (Bourdieu, 2003) puso en crisis los abordajes que jerarquizaron una historia centrada en la profesionalización, en objetos canonizados o en héroes de la disciplina. En ese marco, la palabra diseño acumuló diversos significados (Julier, 2010) que son muy diferentes y varían según el contexto en el que la usemos. Una mirada a ese proceso histórico pone de manifiesto que, durante las últimas tres décadas, los profesionales, los teóricos y los historiadores del diseño se propusieron distanciarse de relatos legitimadores y no problematizadores de la disciplina para alentar miradas no esencialistas.

A medida que el diseño se consolidó y desplegó como ámbito autónomo con modalidades específicas de producción de conocimiento proyectual, fue más permeable a debatir los supuestos asumidos acríticamente y las metodologías normativas y prescriptivas. En ese sentido podemos afirmar que el carácter diseñado de algunos artefactos culturales no es una sustancia fija y especial que se da con pureza en ciertos objetos. Es más bien una particularidad relacional cuyo estudio compromete un recorrido histórico de esos imaginarios sociales que han legitimado la elaboración social de esas representaciones.

¿Hacia un giro proyectual?

En el caso del diseño de comunicación *visual* entendemos lo visual desde una noción de *visualidad* considerada como aquel conjunto que incluye tanto las prácticas, producciones sociales y culturales como las teorías perceptuales, económicas, filosóficas, estéticas, artísticas, ópticas; proyectuales ya que ese conjunto determina el paisaje donde se mapean los conceptos involucrados en la construcción tanto de su visibilidad como de su invisibilidad (De Bolla, 1996).

La propuesta de la existencia de un campo del diseño en correlación con el abordaje relacional mencionado más arriba no implica desatender las cualidades materiales que han ido asumiendo los productos del diseño. Más bien, supone que estas cualidades no pueden deducirse de un único rasgo o agente individual de la estructura social, sino que adquieren su propia productividad, en tanto se considera al diseño como un actor social, económico y político dentro de un campo de fuerzas en tensión y como articulador de relaciones sociales.

En nuestra cultura contemporánea el diseño gráfico y el diseño de comunicación visual (denominación que creemos busca ampliar el horizonte del primero y da cuenta de las *hipermediaciones* como típica operación de la cultura del diseño contemporánea) participan en prácticamente todas las instancias en que se hace público el conocimiento, en la producción de múltiples modalidades de visualizar información y, por lo tanto, en la configuración del entorno desde concepciones diversas sobre *lo real*.

El interés creciente en el diseño de comunicación visual y en las modalidades a través de las cuales se produce conocimiento en dispositivos no textuales y proyectuales ha llevado a diversos autores a plantear que, cuando hablamos de analfabetismo, nos referimos a la cultura escrita y raramente a preguntarnos si hablamos el lenguaje de las imágenes y, en referencia específica al diseño, si hablamos el lenguaje del proyecto. Si bien, en muchos casos, se plantea una primacía de las metáforas visuales respecto a otros modos de organización de la percepción, ya que marcan estructuras con las que nos manejamos en el mundo, ya sea el cotidiano, el científico o el artístico, diversos autores han criticado esta concepción ocularcentrista de la disciplina.

El sujeto y el objeto de conocimiento no son independientes, sino que se determinan uno al otro y surgen simultáneamente.

Una tarea que consideramos pendiente es discutir los modos diferenciales que caracterizan al diseño gráfico como disciplina proyectual respecto de la arquitectura, el diseño industrial, de indumentaria y textil, especialmente en los dispositivos utilizados en la producción de conocimiento. Los argumentos estrictamente funcionales están cada vez más lejos de constituir el aspecto fundamental del diseño en favor del valor simbólico e institucionalizador de aquel. como correlato de la cita que encabeza este artículo consideramos que las nociones de campo y de cultura del diseño (Julier, 2010) brindan la posibilidad de generar el espacio de los puntos de vista y situarse en el lugar de las diversas perspectivas. Gran parte de las hipótesis que se formulan en un proyecto de diseño son provisionales y dependen de los supuestos asumidos sobre lo real. Esas interacciones colaborativas destinadas a suscitar hipótesis sobre lo posible comprometen procedimientos iterativos que correlacionan el diseño y la innovación y es allí donde consideramos fundamental la generación de dispositivos para enseñar los consensos, las controversias y mostrar lo que no se sabe (Camilloni, 2001).

Dispositivo como aquello que habilita la posibilidad y escapa a lo determinado, y no solo como lugar de sujetación, sino creador de posibilidades, de desarrollos en el juego de las libertades, de intersticios, de microrrelaciones (Souto, 1999). Así, la formación de profesionales reflexivos (Schön, 1998) implica reflexionar dentro de la práctica y requiere entonces la capacidad de pensar sobre el hacer mientras se está comprometido en ese hacer. El diseño trabaja en lo que Schön llama la "zona de indeterminación" o "zona de incertidumbre" de la práctica en la que hay ambigüedad e inestabilidad y, por lo tanto, alienta a correrse de lo sabido/conocido por nuestra experiencia para pensar de un modo distinto, reinterpretar la información y ofrecer potencial para generar nuevo conocimiento.

Esa construcción de dispositivos de formación que, como señala Laura Gaidulewicz, implica tanto capturar la complejidad del interjuego entre capacidades, competencias, conocimientos-sujeto en formación-formados, entre grupo-organización, como comprender que cada dispositivo de formación y de enseñanza puede ser comprendido como un dispositivo de poder-saber, y a la vez se despliega y repliega en dispositivos sociales que

lo resignifican, de tal modo que fortalece algunos sentidos y obtura otros. El sujeto y el objeto de conocimiento no son independientes, sino que se determinan uno al otro y surgen simultáneamente. El conocimiento es entendido aquí como complejo en tanto se refiere a un área problemática, tomada como unidad múltiple, caracterizada por su diversidad. Se intenta abarcar así la complejidad sin reducir ni simplificar, buscando regularidades, pero también diferenciando, distinguiendo rasgos singulares, únicos y propios de cada fenómeno (Gaidulewicz, 1999).

Si bien no podemos asimilar el concepto de proyecto al de diseño, son los diseños los que han reclamado al proyecto como su fundamento epistemológico (Ledesma, 2005). Por esa razón, hablamos de un posible giro proyectual en el que los proyectos y actividades de extensión e investigación universitaria habilitan y pueden dar marco a la reelaboración y resignificación de las nociones de diseño y de la producción de conocimiento proyectual en el contexto de las nuevas demandas sociales, políticas y económicas. La articulación con objetivos cívicos sitúa al estudiante no solo como un actor determinante en esos espacios impulsados desde las áreas de diseño que desarrollan las universidades públicas, sino como un impulsor que redefine los posibles campos de actuación profesional.

Escribir el diseño como factor de innovación y emancipación

Como ha señalado Beatriz Galán, el diseño incluye entre sus objetivos la introducción de unidades productivas en el ambiente cultural en que se desarrolla la vida cotidiana y donde los artefactos tienen un rol protagónico para generar capital cultural con capacidad de multiplicación. Esta actividad es profundamente innovadora, porque al tener como fin el replanteo de las necesidades, su conversión en proyectos pone en crisis al conocimiento existente. Estas experiencias son laboratorios de nuevas formas de producción significativas en el proceso de desarrollo local y regional que lamentablemente suelen reconocerse recién cuando han alcanzado cierto éxito (Galán, 2013).

Desde esa perspectiva se han problematizado ciertas caracterizaciones del diseño que desdibujan las particularidades locales y regionales. Al proyectar modelos de industrialización inapropiados, al definir al diseño como la proyectación de objetos producidos industrialmente, o sea, fabricados con máquinas y en serie, excluyeron de los relatos históricos las experiencias de países con culturas de diseño muy sofisticadas pero que no respondían a esa forma de producción o en los que estaba jerarquizada la relación artesanía-diseño, como es el caso de Uruguay, Brasil y otros países de América Latina (Farkas *et al.*, 2018).

Para Adelia Borges la institucionalización del diseño en la región ha sucedido a través de la ruptura con las tradiciones expresadas en la

cultura material latinoamericana. Esto abre el interrogante sobre cómo puede dialogar el diseño con el repertorio de conocimientos locales, entre ellos, los de las artesanías.

Estas escrituras del diseño visibilizan las omisiones en los debates historiográficos. Ya en 2002, Isabel Campi destacaba que los estudios sobre diseño y género plantean de antemano métodos históricos y críticos que desafían las definiciones de diseño establecido, así como su práctica, y replantean nuevos parámetros bajo los que debería examinarse la configuración del entorno y la versión oficial de la historia del diseño, y señala cómo a finales de la década de 1980 Victor Margolin y Walker se referían al feminismo no como una opción historiográfica más, sino como una opción política (Campi, 2002).

También el diseño parece reescribirse negando su agenciamiento, a pesar de afirmar su capacidad de transformación (Papanek, 1971).

> La pregunta "¿Qué será el diseño en el futuro?" está frecuentemente planteada en las conferencias de diseño basada en la premisa de que el mundo se está moviendo en cierta dirección y que los diseñadores necesitan entender cómo responder a esto. Expertos sobre el futuro son invitados para decirles a los diseñadores cómo será el mundo en los años por venir, de tal modo que los diseñadores puedan proyectar sus propias prácticas hacia delante para adaptarse a las nuevas condiciones y situaciones.
>
> Este es un escenario problemático. Primero, porque supone que el mundo es algo dado, no solo para los diseñadores sino para la mayoría de la gente, y no algo construido por ellos. En segundo lugar caracteriza al diseño como una práctica más bien reactiva que proactiva y niega el agenciamento a los diseñadores [...]. En tercer lugar, no toma en cuenta que la actividad misma del diseño está inserta en una red discursiva más amplia. El diseño es una práctica profesional, un tema de investigación, un asunto de debate, y un objeto de evaluación. Y si se va más allá, no reconoce que la concepción y planeamiento de los proyectos es un proceso complejo que no siempre es fácil de manejar y por lo tanto los productos resultantes son frecuentemente diferentes de los prefigurados (Buchanan *et al.*, 2010: 1) (Traducción propia).

En esa misma dirección, Guy Julier se pregunta cómo reconfigurar un nexo entre cultura y economía en el que el diseño se vuelva el agente activo en nuevas formas de la vida cotidiana que sean más convincentes en su preocupación por la sustentabilidad, la justicia social y la empatía para transformar los contextos demográficos.

> El diseño no es solo producir objetos. Es crear disposiciones, formas de ser, rutas neuronales y memoria somática. Durante los últimos 30 años, estos últimos han coincidido casi exclusivamente con la vida capitalista. ¿Qué objetos podríamos diseñar que provean disposiciones alternativas? El activismo del Diseño puede, por ello,

MÓNICA FARKAS

es historiadora del Arte y del Diseño. Se desempeña como profesora e investigadora en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) donde actualmente es coordinadora de la carrera de Diseño de Comunicación Visual e integrante del Instituto de Historia. Es profesora asociada del Taller de Diseño Gráfico Rico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. También es docente e investigadora en las carreras de Artes y Edición de la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad. Dirige el grupo de investigación (CSIC-Udelar) "Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay". Recientemente ha coordinado el Dossier de la Revista Caiana, *Cartografías del Diseño: Historias, proyectos, agendas.*

> ser un proceso de descubrimiento y descripción de los modos en los que el neoliberalismo y el Diseño actúan sobre el otro. ¿Y cómo podríamos deshacer este código? ¿Dónde están los puntos clave de diseño de la financiarización y cómo podríamos reemplazar sus lógicas a la vez que salvaguardamos la seguridad y el bienestar? ¿Cómo están las intensidades de diseño disciplinando ciertos arreglos comerciales, llevando a la explotación y suprimiendo la acción creativa fuera de ellos? (Julier, 2018).

Del mismo modo, podemos afirmar que la transformación de los imaginarios de territorio se reescribe a partir de las mediaciones y las operaciones simbólicas producidas por el diseño en la conformación de nuevas territorialidades (Capandeguy *et al.*, 2013) y de las llamadas nuevas economías.

Las trayectorias estudiantiles como escritura del diseño

Escribir el diseño incluye también, desde nuestra perspectiva, pensar las trayectorias de formación estudiantiles como un espacio intermedio que, como señala Sandra Nicastro al referirse a los "itinerarios situados", profundiza articulaciones: entre profesores y estudiantes, entre profesores y equipos de conducción, entre profesores entre sí, con encuadres de trabajo previamente diseñados y acordados ya que genera "un movimiento, a partir de observar(nos), escuchar(nos) y registrar aquello que (nos) pasa en el taller como espacio de formación. Un movimiento conjunto, de cada quien y colectivo, que permita ampliar miradas, volver a pensar las prácticas [...], construir y compartir posiciones acerca de la docencia y la enseñanza del diseño" (Caracotche, 2014).

Programas, planes de estudio, procesos de taller, consignas, trabajos monográficos, tesis y otros materiales son parte de una literatura gris[1] del diseño que se configura como una valiosa e iluminadora fuente de información para estudiar cómo se escribe el diseño en la universidad.

Asumimos que parte de la formación del campo del diseño se produce en la intersubjetividad cooperativa del trabajo en equipos con estrategias cognitivas que les permitan a los estudiantes desarrollar su potencial y ser artífices de sus aprendizajes interactivos, o sea, la enseñanza recíproca en la dirección del concepto de andamiaje de Jerome Bruner. Esta alternativa, para los estudiantes que desean hacer una carrera académica, los conduce a pensar su trayectoria ubicados en una posición institucional que se puede pensar en más de un tiempo, como indica Nicastro: hoy, como estudiante e identificando lo que tiene que saber para ser docente, además, para formarse como estudiante del

nivel, y también lo apela en su futuro como formador potencial que seguirá formándose a lo largo de la vida, en tanto proceso de desarrollo personal que cada uno hace a través de intermediarios.

NOTAS

1. La literatura o documentación gris "también llamada no convencional, semipublicada, invisible, menor o informal, es cualquier tipo de documento que no se difunde por los canales ordinarios de publicación comercial, y que por tanto plantea problemas de acceso ("La Literatura Gris". *Formación universitaria*, 2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, A. (2015). "Craft revitalisation as a change agent in Latin America". *Making Future Journal, 3*.
- Bourdieu, P. (2003). "Campo intelectual y proyecto creador", en *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.
- Buchanan, R., Doordan, D. y Margolin, V. (eds.) (2010). *The designed world. Images, Objects, Environments*. New York and Oxford: Berg.
- Camilloni, A. (2001). "Modalidades y proyectos de cambio curricular", en Camilloni, A. *Aportes para el cambio curricular en Argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Medicina. OPS/OMS.
- Campi, I. (2002). "Diseño y género: las aventuras de Venus en el reino de la razón". *ON Diseño, 232*.
- Caracotche, P. (2014). Diez ideas para pensar la docencia y la enseñanza en el Taller de Diseño. Mimeo. Buenos Aires.
- Capandeguy, D., Gastambide, F. y Sprechmann, T. (2013). "¿Un nuevo país? Claves de acción sobre el territorio", *R11*.
- Carlino, P. (2003). "Alfabetización académica: Un cambio necesario, algunas alternativas posibles". *Educere, 6*(20).
- De Bolla, P. (1996). "The Visibility of Visuality". En: Brennan, T. and M. Jay (eds.), *Vision in Context*. New York and London: Routledge.
- Farkas, M., Cesio, L., Sprechmann, M. y Sterla, M. (2018). "Designing the Historical Construction of Design Culture and Visual Communication from the South: The Development of a Design Field in Uruguay from a Historical-Critical Perspective". *Back to the Future The Future in the Past: ICDHS 10th+1 Barcelona 2018 Conference Proceedings Book*.
- Gaidulewicz, L. (1999). "El concepto de dispositivo en el pensamiento de Foucault". En: Souto, M. y otros, *Ibid*, pp. 73-81.
- Galán, B. (2013). "Diseño localizado. Reflexiones y experiencias". *R11*, N.º 11.
- Julier, G. (2010). *La Cultura del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Julier, G. (2018). "¿El diseño puede ser activista? El desafío de enfrentar al neoliberalismo de un modo distinto". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). N.º 12, pp. 46-53.
- Ledesma, M. (2005). *Legitimidades y olvidos. Una contribución a la legitimación del diseño* (Tesis doctoral). FADU-UBA. Mimeo. Buenos Aires.
- Lees-Maffei, G. (ed.) (2012). *Writing Design*. London and New York: Berg.
- Nicastro, S. (2018). Las trayectorias educativas: una cuestión institucional. *Trayectorias Universitarias*, 4(6), pp. 37-42.
- Papanek, V. (1971). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. New York: Pantheon Books.
- Schön, D. (1998). *La formación de profesionales reflexivos*. Madrid: Paidós.
- Souto, M. (1999). "Los dispositivos pedagógicos desde una perspectiva técnica", en Souto, M. y otros, *Grupos y dispositivos de formación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- "La Literatura Gris", en *Formación universitaria*, 4(6). Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50062011000600001&lng=en&nrm=iso&tlng=en

EDITA

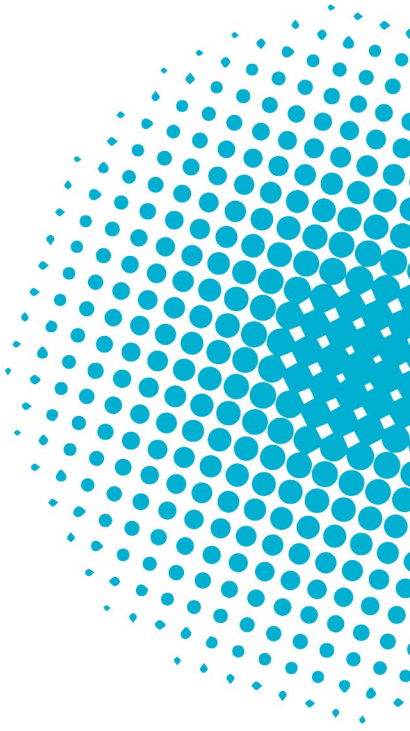
✉ **cedi@unnoba.edu.ar**
🌐 **cedi.unnoba.edu.ar**

100 años de la Bauhaus

Tipografía de tapa creada por Herbert Bayer, diseñador gráfico, fotógrafo, pintor y arquitecto austríaco.

En 1925 diseñó la fuente Universal, sans serif geométrica, de formas depuradas y en minúsculas exclusivamente.

Esta tipografía fue utilizada sobre la entrada del edificio de la Bauhaus en Dessau (1925-1932), obra de Walter Gropius y la más emblemática de entre sus escuelas.



EDITA

CEDi Centro de Edición y Diseño

IDI Instituto Diseño Investigación

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN DESARROLLO Y TRANSFERENCIA

UNNOBA Universidad Nacional Noroeste • Buenos Aires