

Reflexiones sobre la otredad en los diseños

Marina Matarrese^(*)
Luz del Carmen Vilchis^(**)

Resumen: Este cuaderno reúne contribuciones que problematizan los regímenes de representación, las condiciones de producción del diseño y sus implicancias epistémicas, estéticas y políticas. A partir de enfoques críticos y perspectivas situadas, los textos interrogan cómo el diseño puede reproducir o desarticular formas de poder, exclusión y homogeneización simbólica en diversos campos, desde la comunicación institucional hasta las pedagogías críticas, las prácticas colaborativas y las memorias territoriales. Los artículos aquí compilados articulan visualidades, experiencias educativas y proyectos de diseño desde una mirada contrahegemónica, que reconoce la potencia de los saberes locales, las prácticas colectivas y las narrativas subalternas en contextos marcados por desigualdades estructurales. La compilación está organizada en dos ejes: uno centrado en la crítica a los lenguajes visuales y los dispositivos de poder, y otro en experiencias situadas que tensionan los límites del diseño desde los territorios, los cuerpos y las memorias.

Palabras clave: Diseño - representación - saberes situados - pedagogía crítica - visualidades - agencia colectiva - prácticas colaborativas - contrahegemonía

El presente número (287) de la publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: “La otredad en los Diseños: reflexiones sobre supuestos y perspectivas hegemónicas no cuestionadas”, se inscribe en la Línea de Investigación (8) Investigar en Diseño: Nuevos desafíos. Nuevos conocimientos, dirigida por Marina Matarrese y contiene los resultados del Proyecto de Investigación (8.9).

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 21]

^(*) Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Doctora en Ciencias Antropológicas. Coordinadora del Instituto de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación (UP), Docente de grado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Forma parte de equipos de investigación internacionales en colaboración UP-UNAM y en la UBA. Su tema de investigación articula antropología del diseño, estética, artesanías y pueblos indígenas.

^(**) Mexicana. Catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde 1979. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Cuenta con Licenciaturas en Diseño Gráfico, Filosofía y Psicología; Maestrías en Comunicación, Diseño, Neuropsico-

logía e Inteligencia Artificial; Doctorados en Bellas Artes, Filosofía, Docencia y Filosofía Educativa. Autora de 46 libros, 74 capítulos en libros, 160 artículos y manuales especializados. Pionera en la introducción de la tecnología digital en las artes y el diseño. Asesora principal de 300 tesis, ha dictado 93 cursos y 279 conferencias en 43 países. Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM de 2002 a 2006. Diseñadora profesional y artista visual. Miembro de importantes organizaciones como Design Research Society, Design History Society, APA, MERLOT y AIGA, entre otras y evaluadora de proyectos para CONACYT, SEP, MIT, Royal College of Art y UKRI. Reconocida con premios internacionales por su labor académica y de investigación destacando Premio García Cubas INAH 2010, Reconocimiento a la Trayectoria Académica de la Universidad de Palermo 2013, Premio ENCUADRE 2016, Premio UNAM en Arquitectura y Diseño en 2018, Medalla al Mérito en Diseño del Congreso de la Ciudad de México 2023, Premio UNAM Sor Juana 2023 y Reconocimiento a la Trayectoria de Investigación de la Universidad de Palermo 2023.

Otredades en los diseños: la tensión de la hegemonía y la posibilidad

La otredad, entendida como construcción relacional de la diferencia, implica una confrontación constante entre el yo y un orden social que define qué cuerpos, saberes y formas de vida son legibles o deseables. En las disciplinas de diseño de mensajes, objetos y espacios, las suposiciones culturalmente hegemónicas (eurocéntricas, patriarcales, heteronormativas, comerciales) tienden a dominar, tienen voz y con frecuencia no son cuestionadas.

Dichos marcos que condicionan el pensamiento también borran o difuminan a diferentes grupos (mujeres, pueblos indígenas, colectivos, personas con discapacidades, etc.), cuya visibilidad es reemplazada por la aparición tácita del denominado *usuario promedio* o *público objetivo* desde el punto de vista del sector dominante.

Como observa Sasha Costanza-Chock (2020), el diseño “reproduce o interrumpe la desigualdad estructural” a través de reconocer o no a estas comunidades generalmente perjudicadas por las visiones parciales colmadas de juicios de valor y estereotipos. Desde este punto de vista, los mensajes, objetos y espacios de diseño (desde un logotipo hasta un edificio) así como sus recursos tecnológicos, no son neutrales, siempre tienen repercusiones en las posibilidades de participación y el acceso de los seres humanos a lo diseñado.

En general, la aproximación participativa surge en Escandinavia, fruto de las luchas de los trabajadores por democratizar los espacios de trabajo [...] y logró permear rápidamente múltiples campos, incluyendo el del diseño [...] donde supone una forma de crear ambientes, objetos, servicios y experiencias que responden más apropiadamente a las necesidades culturales, emocionales, espirituales y prácticas de los usuarios. El primer intento de la comunidad de diseñadores por utilizar el término se dio en 1971, en la Conferencia de Participación en Diseño, poco después se adoptó la expresión diseño participativo. La denominación diseño participativo se ha usado tanto para aludir a una aproximación investigativa como a un campo del diseño (Sarmiento, 2020, p. 8)

Todos los mensajes, artefactos y lugares que componen el entorno diseñado son expresiones y prácticas simbólicas de lo que socialmente necesitamos, pero también son portadores de nuestra existencia como seres sociales y de las responsabilidades asumidas o pasadas por alto. Por eso, el diseño incluye o aliena, no solo de acuerdo con un público objetivo, sino también porque los intereses que involucra propician la selectividad, la jerarquía de ciertas demandas a los diseñadores. Este Cuaderno explora cómo las visiones dominantes moldean el proceso de diseño y cómo marginan activamente cualquier cosa percibida como otra, la presión ética a la que el diseño está sujeto al abordar la justicia, la inclusión y la equidad.

Perspectivas hegemónicas en el diseño tradicional

Las suposiciones no cuestionadas en el trabajo de diseño funcionan de la misma manera, hablando desde una perspectiva del grupo dominante. Por ejemplo, las normas tipográficas o comunicacionales universales son generalmente seleccionadas sin evaluar su sesgo cultural adquiriendo un estatus de normalización cuyo apropiacionismo suele estar en manos del centro, ese nodo que sitúa en el olvido a la periferia.

Como advierten los diseñadores de *Bendita Gloria*, “a través de cualquier norma, se puede respetar una relación [problemática] entre dominantes y dominados, por la cual la norma disfruta de la posición dominante” (Rosell & Fuster 2024). Además, estas son concepciones coloniales, el canon occidental (piel blanca, cuerpo estándar, valores capitalistas, etc.) se considera el estándar sin tener en cuenta otras racionalidades o estéticas.

Algunas de estas dinámicas producen lo que se define como “diseño colonial e imperial de la geopolítica dominante del conocimiento que suprime lo local o minoritario” (Vázquez, 2015). En la práctica, el resultado, por ejemplo, arroja sistemas de planificación urbana que sólo consideran la movilidad de un automóvil privado, o modas que sólo consideran tallas y siluetas preconcebidas.

Las formas dominantes a menudo aparecen como neutras o técnicas por naturaleza, pero de hecho, favorecen una forma particular de vida y penalizan a otras. Esto es lo que significa imponer lo normativo: las decisiones de diseño determinan qué formas de vida son privilegiadas. Los estudios sobre ciertos entornos de los diseñados han demostrado que las decisiones aparentemente técnicas tienen lamentables consecuencias en las formas de convivencia entre lo diseñado, agentes de otros tipos y los seres humanos en su conjunto; configuran qué usos, movimientos y relaciones sociales están permitidos o proscritos. De esta manera, un producto diseñado para el usuario promedio (habilitado, en pleno funcionamiento, adulto) también puede excluir a niños, ancianos, personas con discapacidades o con diferentes identidades.

Por ejemplo, parques que solo atienden senderos para correr o arquitectura de concreto rudo pueden inadvertidamente alienar a poblaciones vulnerables (como niños, ancianos e invidentes). Todo esto en el contexto de diseños creados dentro de las lógicas de mercado y eficiencia en lugar de equidad. Como argumentan Margolin y Margolin (2020), las fuerzas del mercado impulsan muchas de las decisiones de diseño que conducen a “desigualdades sociales e inequidades” (Sarmiento 2020).

Invisibilización de la otredad y reproducción de exclusión

Mientras los diseñadores se aferran a estos paradigmas hegemónicos, la otredad se vuelve invisible. El “usuario promedio” que orienta muchas decisiones proyectuales responde a una ficción estadística: varón, adulto, urbano, funcionalmente habilitado, de clase media. Esta figura, construida desde las lógicas del consumo y la estandarización, opera como un universal abstracto que borra toda diferencia concreta. Así, el diseño, en lugar de responder a cuerpos situados, reproduce una subjetividad dominante que se impone como norma. Si se analizan los íconos o imágenes (de rostros mayormente blancos) que vemos en todas partes o en campañas publicitarias, se verá claramente que surgen de construcciones patriarcales de roles sociales. Esta ceguera resulta en una exitosa exclusión.

Además, cuando no se dialoga verdaderamente con el otro, se corre el riesgo de reforzar estereotipos que esencializan o ficcionalizan a las minorías. Tal es el caso del “indio hiperrreal” (Ramos, 1994), una imagen construida para cumplir las expectativas del observador occidental, o del “nativo ecológico” (Ulloa, 2005), figura que romantiza ciertas formas de vida indígena sin atender a sus condiciones materiales, históricas o políticas concretas. Estas representaciones congeladas y parcializadas borran las voces reales y las contradicciones de los sujetos y sus agencias situadas, desplazando sus saberes hacia una zona de exotismo funcional al sistema que los margina.

El diseño inclusivo se presenta como una respuesta ética a esa exclusión. El diseño inclusivo de hecho surge como reacción ética a esa alienación. En palabras de expertos, *“el diseño inclusivo surge de un movimiento ético para incorporar las necesidades del mayor número de personas”* (Sarmiento, 2020). De hecho, como recuerdan Margolin y Margolin (2003) en el editorial citado, los mercados han llevado el diseño hacia productos más estandarizados, ampliando las divisiones sociales.

Una agenda amplia de investigación sobre diseño social debe comenzar por abordar diversas preguntas. ¿Qué papel puede desempeñar un diseñador en un proceso colaborativo de intervención social? ¿Qué se está haciendo actualmente al respecto y qué se podría hacer? ¿Cómo se podría cambiar la percepción del público sobre los diseñadores para presentar una imagen de diseñador socialmente responsable? ¿Cómo pueden las agencias que financian proyectos de bienestar social e investigación lograr una percepción más sólida del diseño como una actividad socialmente responsable? ¿Qué tipos de productos satisfacen las necesidades de las poblaciones vulnerables? (Margolin & Margolin, 2003, p. 28)

Esto es contrarrestado por el diseño inclusivo “que desafía las exclusiones que el propio diseño crea [e intenta] ser inclusivo de las personas en toda su diversidad” (Sarmiento 2020). Esto se observa en actividades como el co-diseño que trabajan con comunidades locales o en las metodologías participativas que buscan recuperar las experiencias de los subalternos (por ejemplo, el diseño de muebles con personas con discapacidades para garantizar una funcionalidad real).

La ética del diseño también exige considerar cómo el entorno material refleja la discriminación simbólica. Como afirma un dossier sobre diseño inclusivo, el “entorno construido... no es neutral”, más bien cada objeto dice algo sobre lo que socialmente consideramos valioso. Así, “el diseño integra o segrega, incluye o excluye” (Sarmiento 2020), reflejando nuestra comprensión de la justicia o injusticia.

Una tipografía o mensaje que no es adecuado para colectivos indígenas o sordos los hace invisibles; una silla que no es para quienes son pacientes de obesidad, excluye cuerpos reales. El aplazamiento de la otredad también ocurre cuando la experiencia de las comunidades marginadas no se toma en cuenta: el diseño que pasa por alto las tecnologías vernáculas (por ejemplo, tecnologías basadas en la tecnología indígena) refuerza la modernidad eurocéntrica como la única opción legitimada. La ética del diseño: enfoque, orientación, justicia, inclusión y equidad.

Y así, en el contexto de tal vista, un diseño para hoy necesita una orientación política y moral que repose sobre la justicia social. Es el cuestionamiento de las suposiciones hegemónicas lo que debe ser necesariamente acompañado de pluralismo cultural y humano. Como enfatiza Costanza-Chock (2020), el diseño tendrá que partir de formas de pensar monoculturales, patriarcales y heteronormativas, y entrar en la hiperculturalidad.

La sensación de lo *hiper*, y no de lo *trans*, *inter* o *multi*, refleja de modo exacto la espacialidad de la cultura actual. Las culturas implosionan, es decir, se *aproximan* hacia una hipercultura. Hipercultura significa, en cierto modo, más cultura. Así se vuelve genuinamente cultural, *hipercultural*. La cultura es desnaturalizada y liberada [...] la desnaturalización intensifica la culturización. Si el lugar constituye la facticidad de una cultura, la hiperculturización significa entonces su desfactifización. (Han, 2020, p. 22)

Esto va en contra de las imposiciones respecto a un pensamiento único, una visión monocultural correspondiente con la de la colonización y el capitalismo patriarcal y heteronormativo, “para hacer espacio para un mundo donde quepan muchos mundos” (Riquelme, 2022). La justicia en el diseño, entonces, significa dismantelar esa monocultura dominante (las normas homogéneas) para valorar muchas formas de vida y conocimiento.

Es este tipo de práctica en la que se centran las “prácticas comunitarias” de la *Justicia del Diseño*, que sugieren centrar los procesos de diseño en torno a las comunidades afectadas (Riquelme, 2022). Por ejemplo, trabajar junto con colectivos especiales para diseñar mobiliario urbano que sea inclusivo para estas características, o diseñar una marca gráfica que hable a la diversidad de identidad racial y de género.

Por otro lado, la bibliografía especializada nos dice que la inclusión adecuada significa equidad: la justicia de la distribución y el reconocimiento, y una mirada que no piensa en las diferencias como acosos a ser adaptados sino como oportunidades de creación. Referenciando una plasticidad de capacidades, el editorial sobre diseño inclusivo enfatiza que el diseño para la justicia social debería “empoderar a aquellos a quienes impacta”, acomodando la diversidad funcional y honrando percepciones singulares, “en lugar de operar desde una postura hipersistematizada y funcionalista” (Sarmiento 2020).

Así, en lugar de universalizar un aparente “buen diseño” situado en los extremos de la equivocidad o univocidad, la respuesta es la búsqueda de equilibrio, es la pluralización de procesos: co-diseñar con pueblos diversos permite reconocer diferentes “cuerpos vividos” como formas de conocimiento. En resumen, la ética del diseño nos pide hacer la transición de una neutralidad asumida a una “postura moral” respecto a las consecuencias sociales de nuestro trabajo (Riquelme, 2022). El diseñador ya no es solo un creador objetivo, sino un árbitro de la justicia, la inclusión y la equidad.

Una curaduría situada: entre visualidades, memorias y saberes en disputa

Los actuales procesos de diseño deben desenredar e interrogar las visiones opresivas incrustadas en ellos. De lo contrario, se perpetúa una relegación cultural y social: el otro se convierte aún más en un paria de los espacios, bienes y mensajes que les afectan. Como advierten los académicos latinoamericanistas, esto requiere un alejamiento del “diseño colonial de lo conocible” que margina la existencia de formas de vida no etnocéntricas (Vázquez, 2015).

En lugar de abordar un diseño ético y pluralizador, significa reconocer que todo diseño es político: no existe tal cosa como una decisión enteramente técnica; todas tienen implicaciones sobre quién está, y quién no está, incluido (Sarmiento, 2020). Lo justo en el diseño sería hacer visibles a aquellos que han sido hechos invisibles y permitirles ser co-creadores del proceso (Costanza-Chock, 2020).

Para que el diseño se emancipe de la pretensión de universalidad —que no es otra cosa que la imposición de una forma particular de mundo (Riquelme, 2022). — es necesario reconocer su dimensión ontológica y política. Diseñar, en este sentido, no es simplemente resolver problemas técnicos, sino asumir el conflicto que subyace a toda representación: ¿qué cuerpos importan?, ¿qué saberes se reconocen?, ¿qué formas de vida merecen ser diseñadas con y para ellas? Este giro exige descentrar al diseñador como figura heroica y abrir el proceso proyectual a una multiplicidad de voces, memorias y afectos que configuren una práctica radicalmente situada y comprometida. Esta reflexión busca intervenir en esa transformación al centrarse en la formulación de que diseñar no es solo una cuestión de resolver problemas formales, sino de plantear la pregunta quién es *el otro*, y cómo se puede configurar el poder simbólico de tal manera que represente las diferencias.

En este sentido, insistir en una mirada situada sobre las prácticas proyectuales, comunicacionales y pedagógicas no solo permite visibilizar otredades históricamente marginalizadas, sino que también implica disputar las formas hegemónicas de producción de conocimiento. Desde los márgenes, desde los territorios periféricos, desde los cuerpos marcados por diferencias de género, clase, etnia o capacidad, se tejen epistemologías otras que interpelan las jerarquías académicas y culturales dominantes. Producir desde el Sur Global es también una forma de resistir las lógicas extractivistas del saber, proponiendo en cambio tramas colaborativas, sensibles y críticas. En esta tensión entre lo posible y lo impuesto, el diseño puede operar como campo de disputa, pero también como campo de imaginación política.

Desde el convencimiento de que el diseño no es una práctica neutral sino una tecnología cultural cargada de sentidos, esta edición de Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, es el resultado de reflexiones desarrolladas en el marco de la **Línea de Investigación Investigar en Diseño** del Instituto de Investigación en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación (Universidad de Palermo) y llevado adelante de manera conjunta entre la Facultad de Diseño y Comunicación (UP) y la Facultad de Artes y Diseño (UNAM). Se propone una curaduría comprometida con la problematización de las formas en que se representan, silencian o despliegan las otredades en los discursos proyectuales, pedagógicos y comunicacionales. En este sentido, la selección de textos se organiza en dos grandes ejes que, lejos de constituir compartimentos estancos, habilitan recorridos transversales para pensar el diseño como campo de disputa simbólica y como lugar de posibilidad.

El primer eje, titulado *Visualidades, archivos y hegemonías de la representación*, reúne trabajos que exploran cómo el diseño participa activamente en la construcción —y en la deconstrucción— de imaginarios sociales. Desde el cruce entre diseñadoras y artesanas indígenas en experiencias de indumentaria hasta la subversión de visualidades institucionales en redes sociales o procesos de inclusión en la enseñanza del diseño, estos textos visibilizan los modos en que se negocian los márgenes y los centros de lo representable. Se abordan aquí tanto las tensiones en los modos de narrar la diferencia como los desafíos que implica diseñar con, desde y para colectivos históricamente excluidos.

El segundo eje, *Diseño situado, memorias territoriales y saberes en disputa*, profundiza en las implicancias epistemológicas, pedagógicas y políticas de pensar el diseño desde otras coordenadas: cuerpos, territorios, memorias y experiencias marcadas por desigualdades estructurales. Aquí confluyen reflexiones sobre prácticas docentes desde perspectivas decoloniales y feministas, análisis críticos de los discursos hegemónicos en torno al rol del diseñador, experiencias participativas y textos que interrogan el lugar de la alteridad como provocación epistemológica. Esta sección enfatiza el carácter situado del diseño, no como mera localización geográfica, sino como posicionamiento crítico y ético frente a las lógicas de exclusión.

Ambos ejes, en conjunto, componen un corpus que resiste la domesticación de la diferencia y apuesta por una apertura del diseño hacia lo común, lo conflictivo, lo impensado. En cada contribución resuena la posibilidad de una imaginación política del diseño: no como utopía abstracta, sino como práctica situada, encarnada y comprometida.

En el **Eje 1, Visualidades, archivos y hegemonías de la representación**, el recorrido comienza con Valeria Cynthia Díaz y su artículo “(Re)habitar los territorios artesanales indígenas desde el diseño. Inflexiones situadas sobre las experiencias de diseñadoras emprendedoras de indumentaria ligadas a la alianza diseño-artesanía en Argentina”. La autora examina la articulación entre diseñadoras urbanas y artesanas indígenas en la creación de emprendimientos textiles, mostrando cómo en esos cruces emergen tensiones, negociaciones y afectos. A partir de un enfoque etnográfico, evidencia la producción de nuevas subjetividades emocionales y espacios de agencia para las artesanas, al tiempo que señala las asimetrías de poder presentes en la definición de estéticas, autorías y estrategias de circulación en el mercado.

A continuación, María Schmukler en “El diseño que emerge, allí donde no se lo espera. La experiencia de cooperativa de reciclaje Reciclando Sueños” presenta cómo, en un espacio signado por la precarización laboral, el diseño aparece de manera colectiva y no planificada. A través de la experimentación cotidiana, la reutilización de materiales y el intercambio de saberes, la cooperativa produce nuevas materialidades y lenguajes visuales que redefinen la frontera entre trabajo manual, creatividad y sostenibilidad.

En clave editorial, Nayelli Harleyd y Yuri Alberto Aguilar Hernández en “Libro habitable Yucunet. Resistencias sensibles y desobediencias creativas para habitar el espacio común” muestran el carácter colaborativo del proyecto Yucunet. Lejos de concebir al libro como objeto estático, lo entienden como dispositivo vivo que integra múltiples voces y saberes. El proceso de creación y circulación se convierte, así, en un espacio de diálogo comunitario orientado a resignificar la experiencia editorial desde una perspectiva participativa. Por su parte, Celia Guadalupe Morales González y Dulce Xally Chávez Cruz en “El poder hegemónico y la otredad, eje articulador en el proceso de comunicación institucional” indagan cómo las instituciones construyen narrativas visuales en redes sociales. El estudio de caso revela que las decisiones de diseño y curaduría no son neutrales: responden a lógicas de poder que privilegian ciertas imágenes, refuerzan valores dominantes y silencian perspectivas alternativas.

En el campo pedagógico, Andrea Daniela Larrea-Solórzano con “Adaptaciones metodológicas para la enseñanza del diseño gráfico a personas con discapacidad auditiva” propone estrategias inclusivas que combinan recursos visuales, apoyos tecnológicos y ajustes comunicacionales. El texto subraya la importancia de considerar las particularidades de cada estudiante y de formar docentes capaces de generar entornos de aprendizaje accesibles y participativos.

El aporte de Jorge Eduardo Zarur Cortés, “El desarrollo de un diseño inclusivo y accesible para la otredad”, recupera la noción de diferencia como oportunidad. El autor cuestiona la idea de normalidad que históricamente ha excluido a ciertos cuerpos y capacidades, y plantea que la otredad debe convertirse en motor de innovación. A través de ejemplos y casos, propone un diseño inclusivo y accesible que amplíe marcos de referencia y democratice el acceso a productos, servicios y entornos.

Finalmente, “El constructo de estereotipos de la otredad en campañas de ONGD para el “tercer sector” desde el diseño de la comunicación” de María-Gabriela Villar García aborda de manera teórica cómo categorías históricas asociadas al subdesarrollo han moldeado estrategias visuales y comunicacionales. El texto invita a repensar el rol del diseño desde perspectivas situadas que cuestionen los marcos conceptuales dominantes y las lógicas hegemónicas de representación social.

En el Eje 2, **Diseño situado, memorias territoriales y saberes en disputa**, Raquel Noronha, Griselda Flesler e Imaíra Portela en “Contrahegemonía en la enseñanza del diseño: experiencias en asignaturas de diseño y género en tres países latinoamericanos” presentan un análisis comparativo de experiencias pedagógicas desarrolladas en Brasil, Argentina, México y Colombia. Desde un enfoque feminista y decolonial, las autoras muestran cómo la enseñanza del diseño puede convertirse en espacio de disputa epistemológica, al integrar memorias territoriales, saberes comunitarios y metodologías colaborativas que interpelean las narrativas eurocéntricas.

El artículo de Gabriel Gómez Carmona y María Teresa Alejandra López Colín, “El diseño hegemónico: de la heterogeneización a la exclusión”, indaga cómo los discursos proyectuales que se presentan como diversos y abiertos pueden, en realidad, reforzar dinámicas de exclusión. A través de un enfoque crítico, los autores revelan los mecanismos que homogeneizan estéticas y narrativas, y proponen un marco decolonial que habilite la emergencia de voces y saberes subordinados.

Desde otra perspectiva, Leobardo Armando Ceja Bravo en “Los diseños. Una manera de implicarse con los demás” explora cómo el cuerpo constituye una interfaz activa entre lo material y lo simbólico. El autor plantea que los objetos diseñados no solo cumplen funciones prácticas, sino que modelan sensibilidades, gestos y modos de habitar, invitando a reconocer la centralidad del cuerpo en la experiencia proyectual.

La dimensión profesional se examina en Dora Ivonne Álvarez Tamayo, “De ‘creativos’ a ‘diseñadores pensantes’. Discursos hegemónicos en torno al diseño gráfico, significación, efectos e implicaciones”, que problematiza cómo instituciones educativas, medios y mercado laboral construyen una figura del diseñador asociada al prestigio y la innovación, relegando otros saberes y prácticas.

Por su parte, Liliana Ceja Bravo en “Repensar el diseño desde la alteridad: implicaciones para la enseñanza y el cambio social” propone desplazar el foco hacia experiencias, identidades y saberes marginalizados. La autora enfatiza el potencial pedagógico y social de este enfoque, concibiendo el diseño como práctica ética y situada capaz de generar transformación.

En “La mirada disidente. Diseño gráfico, otredad y la subversión del poder visual”, Celia Guadalupe Morales González y José Ariel Pérez Garduño muestran cómo ciertas prácticas gráficas disputan imaginarios dominantes, visibilizan identidades subalternizadas y cuestionan jerarquías simbólicas en los espacios de producción visual.

Laura Chierchie, en “Más allá del diseño tradicional: habilidades y capacidades del diseñador en procesos participativos”, subraya el papel del diseñador como mediador y articulador de saberes. Su análisis evidencia cómo las metodologías participativas transforman el quehacer proyectual, exigiendo competencias de escucha, diálogo y construcción colectiva.

El volumen se cierra con Luz del Carmen Vilchis Esquivel y su texto “Notredad y Notreridad en el diseño”, que invita a repensar la disciplina como espacio de mediación entre identidades y prácticas diversas. A partir de estas categorías, la autora propone entender la creación como un proceso de negociación cultural y construcción de narrativas colectivas, en oposición a las visiones hegemónicas y unidireccionales.

En conjunto, los textos reunidos en este cuaderno conforman un entramado plural que pone en tensión los límites del diseño y sus relatos hegemónicos. Cada aporte, desde su especificidad, revela que diseñar no es un ejercicio neutro ni meramente técnico, sino una práctica atravesada por disputas de poder, memorias colectivas y saberes situados.

La curaduría que aquí proponemos busca justamente abrir el campo del diseño a esas otras voces que han sido sistemáticamente silenciadas o subordinadas. Frente a los intentos de homogeneización, estas contribuciones sostienen la necesidad de imaginar un diseño capaz de alojar la diferencia, de asumir su dimensión política y de proyectar futuros compartidos más justos y habitables.

De esta manera, esta edición del *Cuaderno* se ofrece como espacio de reflexión crítica y también como invitación a ensayar nuevas formas de pensar y hacer diseño: prácticas encarnadas, colaborativas y contrahegemónicas que, lejos de clausurar el conflicto, lo reconocen como condición de posibilidad para construir horizontes de equidad y pluralidad.

Referencias

- Costanza-Chock, S. (2020) *Design Justice: Community-Led Practices to Build the World We Need*. The MIT Press.
- Estévez Villarino, B. (2016) Controversias, hibridez y diseño urbano. Abrir el candado de la representación y multiplicar los posibles del espacio público. *Revista de Geografía Norte Grande*, 65: 7-37.
- Han, B. Ch. (2022) *Hiperculturalidad*. Herder.
- Margolin, V. & Margolin, S. (2003) A social model of design: issues of practice and research. *Design Issues*, MIT, 30 (1): 67-77, doi.org/10.1162/DESI_a_00249
- Ramos, A. (1994). The hyperreal Indian. *Critique of Anthropology*, 14(2), 153–171. <https://doi.org/10.1177/0308275X9401400205>
- Riquelme, K. (2022) Sasha Costanza-Chock: el diseño justo como una herramienta de liberación colectiva. *Revista Materia*. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de Chile, <https://www.revistamateria.com>
- Rosell, A. & Fuster, S. (2024) *La producción de la otredad*. Asociación de Diseño Gráfico y Comunicación Visual, <https://adg-fad.org/noticia/la-produccion-de-la-otredad/>
- Sarmiento, M. P. (2020). Editorial. *Bitácora Urbano Territorial*, Universidad Nacional de Colombia, 30 (2), 7–10. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n2.86969>
- Ulloa, A. (2005). La construcción del nativo ecológico: Políticas ambientales, desarrollo y cosmovisiones indígenas en el Amazonas colombiana. Bogotá: ICANH.
- Vázquez, H. G. (2015) *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en Latinoamérica*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Abstract: This issue brings together contributions that problematize regimes of representation, conditions of design production, and their epistemic, aesthetic, and political implications. Through critical and situated approaches, the articles examine how design can reproduce or disrupt power structures, exclusion, and symbolic homogenization across multiple fields—from institutional communication to critical pedagogy, collaborative practices, and territorial memory. The selected texts articulate visual languages, educational experiences, and design projects from a counter-hegemonic perspective that highlights the strength of local knowledge, collective practices, and subaltern narratives in contexts marked by structural inequalities. The compilation is organized into two main axes: one focused on the critique of visual regimes and power devices, and the other on situated design experiences that challenge the boundaries of the discipline through bodies, territories, and memory.

Keywords: Design - representation - situated knowledge - critical pedagogy - visual culture - collective agency - collaborative practices - counter-hegemony

Resumo: Este caderno reúne contribuições que problematizam os regimes de representação, as condições de produção do design e suas implicações epistêmicas, estéticas e políticas. A partir de enfoques críticos e perspectivas situadas, os textos interrogam como o design pode reproduzir ou desestabilizar formas de poder, exclusão e homogeneização simbólica em diversos campos — da comunicação institucional às pedagogias críticas, práticas colaborativas e memórias territoriais. Os artigos aqui compilados articulam visualidades, experiências educativas e projetos de design a partir de uma perspectiva contra-hegemônica, que reconhece a força dos saberes locais, das práticas coletivas e das narrativas subalternas em contextos marcados por desigualdades estruturais. A compilação está organizada em dois eixos: um centrado na crítica aos regimes visuais e dispositivos de poder, e outro em experiências situadas que tensionam os limites do design a partir dos territórios, dos corpos e da memória..

Palavras-chave: Design, representação - saberes situados - pedagogia crítica - visualidades - agência coletiva - práticas colaborativas - contra-hegemonia

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