

Fecha de recepción: abril 2026
Fecha de aceptación: junio 2026

Ensayo. Donde hay una necesidad, nace un diseño: justicia social y diseño descentrado desde el Sur

Mariana Pittaluga⁽¹⁾

Resumen: El presente artículo propone pensar el diseño descentrado como una práctica orientada a la justicia social, capaz de disputar los fundamentos del canon moderno-eurocéntrico que históricamente definió al diseño desde parámetros de funcionalidad, racionalidad técnica, productividad, innovación y buen gusto. A partir de una lectura situada desde América Latina, se argumenta que el diseño no puede reducirse a la producción de objetos, servicios, imágenes o sistemas eficientes, sino que debe comprenderse como una práctica cultural, política y epistémica implicada en la distribución de recursos, derechos, visibilidades y condiciones de vida. En diálogo con perspectivas decoloniales, críticas latinoamericanas y aportes contemporáneos del campo del diseño social, el artículo revisa las limitaciones del paradigma moderno del “buen diseño” y propone desplazar la pregunta proyectual hacia las necesidades concretas de comunidades, cuerpos y territorios históricamente subalternizados. Desde esta perspectiva, la frase “donde hay una necesidad, nace un diseño” funciona como una hipótesis política: el diseño no surge únicamente en los espacios profesionales legitimados por la disciplina, sino también en las prácticas populares, comunitarias, domésticas y territoriales que resuelven, sostienen y reinventan la vida cotidiana.

Palabras clave: diseño descentrado - justicia social - diseño decolonial - Sur Global - diseño no excluyente - canon moderno.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 40]

(1) Ver CV en pág. 41

Introducción

La historia moderna del diseño se ha narrado, con demasiada frecuencia, como una historia de formas eficientes, objetos ejemplares, escuelas fundacionales, metodologías racionales y autores consagrados. En esa narración, la disciplina aparece asociada al progreso técnico, a la modernización productiva y a la promesa de mejorar la vida

mediante soluciones funcionales. Sin embargo, esa misma historia ha tendido a silenciar las condiciones materiales, geopolíticas y sociales que hicieron posible su consolidación como campo profesional. También ha dejado fuera de su definición numerosas prácticas de resolución, cuidado, invención y comunicación producidas por sujetos, comunidades y territorios que no respondían a los parámetros del canon moderno-eurocéntrico.

El diseño moderno se constituyó, en gran medida, bajo una promesa de universalidad. La forma racional, la economía de medios, la estandarización, la reproductibilidad industrial y la supuesta neutralidad funcional fueron presentadas como valores generales, aplicables a cualquier contexto y a cualquier sociedad. No obstante, desde una perspectiva situada, estos principios no pueden leerse como universales abstractos, sino como productos históricos de una modernidad específica: europea, industrial, capitalista y colonial. Como ha señalado la teoría decolonial, la modernidad no puede comprenderse separada de la colonialidad, es decir, de la matriz de poder que organizó jerárquicamente cuerpos, territorios, saberes y formas de vida a partir de la expansión colonial europea (Argumedo, 1993; Quijano, 2000; Dussel, 2000; Mignolo, 2010).

En el campo del diseño, esta matriz produjo una división persistente entre centro y periferia, teoría y práctica, proyecto y oficio, diseño y artesanía, innovación y tradición. Mientras ciertas experiencias europeas y norteamericanas fueron elevadas al rango de modelos universales, otras formas de producción material y simbólica fueron relegadas a categorías menores: folclore, manualidad, decoración, recurso local, artesanía o cultura popular. El resultado fue una disciplina que aprendió a reconocerse a sí misma a partir de un relato parcial, en el que el “buen diseño” se definió desde coordenadas estéticas, productivas y epistemológicas ajenas a gran parte de los territorios que luego adoptaron esos modelos como horizonte formativo.

Este artículo parte de una hipótesis crítica: el diseño descentrado no consiste únicamente en incorporar voces periféricas a una historia disciplinar ya establecida, sino en revisar las bases mismas desde las cuales se ha definido qué cuenta como diseño. Descentrar el diseño implica desplazar la autoridad del canon moderno, interrogar sus condiciones de producción y reconocer que existen prácticas proyectuales allí donde comunidades, cuerpos y territorios resuelven necesidades, sostienen memorias, producen lenguajes, organizan cuidados e imaginan futuros posibles. En este sentido, la frase “donde hay una necesidad, nace un diseño” no se propone como consigna celebratoria ni como apelación romántica a la carencia, sino como una afirmación política: el diseño emerge allí donde la vida requiere ser sostenida, reparada, comunicada o transformada.

Desde esta perspectiva, la justicia social no puede ser pensada como un tema externo al diseño ni como un campo de aplicación secundaria. Por el contrario, constituye una dimensión central de toda práctica proyectual. Diseñar implica tomar decisiones que afectan el acceso, la autonomía, la representación, la participación y las condiciones de existencia de las personas. Un objeto inaccesible, una interfaz excluyente, una imagen estereotipada, una señalética incomprensible o un servicio que presupone cuerpos, lenguas y trayectorias homogéneas no son simples fallas técnicas: son formas de reproducción de desigualdad. Por ello, pensar el diseño desde la justicia social exige abandonar la ficción de neutralidad y asumir que toda práctica proyectual participa, de algún modo, en la organización de lo común.

1. Del “buen diseño” al canon moderno: una historia de exclusiones

El canon moderno del diseño se consolidó a partir de una serie de valores que, con el tiempo, fueron presentados como fundamentos naturales de la disciplina: funcionalidad, racionalidad, síntesis formal, adecuación al proceso industrial, economía de recursos, claridad comunicacional y universalidad. Estos principios, asociados a experiencias como la Bauhaus, la Hochschule für Gestaltung de Ulm, el Estilo Internacional o el diseño corporativo moderno, tuvieron una importancia indudable en la configuración profesional del campo. Sin embargo, el problema no reside únicamente en la existencia histórica de esas experiencias, sino en el modo en que fueron convertidas en medida universal de todo diseño posible.

La Bauhaus, por ejemplo, ha sido narrada como origen pedagógico y simbólico de la modernidad proyectual. Su articulación entre arte, técnica e industria, así como su voluntad de intervenir en la vida cotidiana mediante objetos funcionales y reproducibles, marcaron de manera decisiva la enseñanza del diseño durante el siglo XX. No obstante, cuando esa experiencia situada se transforma en canon global, pierde su carácter histórico y se convierte en norma. Aquello que fue una respuesta específica a un determinado contexto europeo de entreguerras pasa a funcionar como matriz de evaluación para producciones, materiales, saberes y necesidades de territorios radicalmente distintos.

Desde América Latina, este traslado no puede pensarse como una simple adopción pedagógica. La importación acrítica de modelos proyectuales europeos y norteamericanos forma parte de una relación más amplia de dependencia cultural y epistemológica, en la que las disciplinas profesionales han tendido a buscar legitimidad en centros externos de validación. Como sostuvo Bonsiepe (1985), el diseño en la periferia no puede ser entendido como mera reproducción tardía de los modelos del centro, porque las condiciones productivas, sociales y tecnológicas de los países dependientes exigen otro tipo de preguntas. La periferia no necesita aplicar un diseño producido para otros contextos, sino desarrollar respuestas proyectuales capaces de dialogar con sus propias condiciones históricas.

El canon moderno no solo definió qué formas debían considerarse correctas, sino también qué prácticas quedaban fuera de la disciplina. En nombre de la racionalidad formal, muchas expresiones populares fueron consideradas ruido visual; en nombre de la industria, numerosos haceres manuales fueron desplazados al campo de la artesanía; en nombre de la innovación, los saberes transmitidos por generaciones fueron leídos como tradición inmóvil; en nombre del buen gusto, las estéticas populares, comunitarias o barrocas fueron interpretadas como exceso, atraso o falta de educación visual. Esta operación produjo una jerarquía epistémica que no se limitó a ordenar objetos, sino que también clasificó sujetos, territorios y modos de vida.

La teoría decolonial permite comprender que estas jerarquías no son exteriores a la modernidad, sino constitutivas de ella. Quijano (2000) planteó que la colonialidad del poder organizó una clasificación mundial de la población y del trabajo que persistió más allá del colonialismo formal. Esa clasificación también afectó los modos de producción de conocimiento, estableciendo qué saberes serían considerados científicos, universales o legítimos, y cuáles serían subordinados como locales, empíricos o tradicionales. En el diseño,

esta matriz operó mediante la distinción entre proyecto y oficio, entre diseño y artesanía, entre autoría profesional y producción anónima, entre innovación central y adaptación periférica.

Enrique Dussel (2000) ha señalado que la modernidad europea construyó su relato emancipatorio ocultando la violencia colonial que la hizo posible. Esta crítica resulta especialmente productiva para revisar la historia del diseño. La disciplina moderna se presentó como portadora de progreso, racionalidad y mejora social, pero rara vez interrogó las condiciones materiales y geopolíticas de ese progreso. La silla, la tipografía, el cartel, el edificio o el sistema de identidad fueron analizados con frecuencia desde sus cualidades formales, funcionales o comunicacionales, pero no siempre desde las relaciones de producción, extracción, desigualdad y exclusión que los atravesaban.

En ese sentido, la noción de “buen diseño” debe ser problematizada. ¿Bueno para quién? ¿Bueno desde qué criterios? ¿Bueno en relación con qué cuerpos, territorios, recursos y necesidades? Lo que muchas veces fue presentado como neutralidad formal expresaba, en realidad, una determinada concepción del mundo: urbana, industrial, moderna, patriarcal, blanca, capacitista, productivista y orientada al mercado. Como advierte Escobar (2018), el diseño participa en la creación de mundos; no solo produce objetos, sino que contribuye a estabilizar modos de vida. Por ello, todo canon proyectual implica también una ontología: define qué mundo se considera deseable, eficiente, moderno o habitable.

La crítica al canon moderno no supone rechazar en bloque sus aportes, ni negar su complejidad histórica. Implica, más bien, impedir que una tradición particular siga funcionando como horizonte universal incuestionado. Descentrar el diseño exige reconocer que la disciplina no nació una sola vez, ni en un único territorio, ni bajo una única forma institucional. Allí donde hubo comunidades organizando la vida material, produciendo herramientas, sistemas gráficos, lenguajes visuales, indumentarias, objetos rituales, espacios habitables, tecnologías de cuidado o estrategias de comunicación, hubo también pensamiento proyectual, aunque no haya sido nombrado como “diseño” por la academia occidental.

Por eso, desplazar el canon no significa simplemente ampliar la lista de referentes. No alcanza con incorporar autoras, autores o casos del Sur Global si las categorías de valoración siguen siendo las mismas. El desafío es más profundo: se trata de revisar los criterios mediante los cuales la disciplina reconoce valor, legitimidad, innovación y conocimiento. Un diseño orientado a la justicia social no puede limitarse a añadir diversidad a un marco conceptual heredado; debe interrogar el marco mismo. Debe preguntarse qué formas de vida ha privilegiado, qué necesidades ha ignorado, qué cuerpos ha dejado afuera y qué saberes ha convertido en materia prima sin reconocerlos como pensamiento.

Desde esta perspectiva, el diseño descentrado no es una especialidad ni una tendencia contemporánea, sino una posición crítica frente a la historia disciplinar. Supone comprender que el centro fue construido mediante operaciones de exclusión, y que los márgenes no son simples zonas de carencia, sino espacios de producción cultural, técnica, simbólica y política. Allí donde el canon vio atraso, muchas veces había estrategias complejas de adaptación; donde vio informalidad, había inteligencia material; donde vio ornamento, había memoria; donde vio necesidad, había proyecto.

2. Justicia social: desplazar la pregunta proyectual

Si el canon moderno del diseño tendió a definir la práctica proyectual a partir de la forma, la función, la eficiencia y la innovación, una perspectiva orientada a la justicia social exige desplazar el centro de la pregunta. Ya no se trata únicamente de interrogar cómo diseñar objetos, imágenes, entornos o sistemas más eficaces, sino de preguntarse para quiénes se diseña, desde qué lugares de enunciación, con qué criterios de valor, bajo qué relaciones de poder y con qué consecuencias para la vida social. Este desplazamiento no es menor: implica pasar de una concepción instrumental del diseño a una comprensión política, ética y situada de la práctica proyectual.

La pregunta moderna por el “buen diseño” estuvo frecuentemente asociada a la adecuación entre forma y función. Sin embargo, desde una perspectiva crítica, esa relación resulta insuficiente si no incorpora las condiciones concretas de existencia de quienes habitan, usan, interpretan o son afectados por aquello que se diseña. Un objeto puede ser formalmente correcto, técnicamente eficiente y productivamente viable, y al mismo tiempo reproducir exclusiones, profundizar dependencias o invisibilizar necesidades sociales. Por ello, un diseño orientado a la justicia social no puede evaluarse solo en términos de rendimiento, usabilidad o coherencia formal; debe ser pensado en relación con sus efectos sobre la autonomía, la dignidad, la participación y el acceso a derechos.

En este sentido, la justicia social no debe ser entendida como un tema agregado al diseño, ni como una dimensión externa que aparece únicamente en proyectos vinculados con la pobreza, la discapacidad, la emergencia o la asistencia. Por el contrario, toda práctica proyectual participa de algún modo en la distribución de posibilidades de vida. Diseñar una interfaz, un cartel, una prenda, una vivienda, una política pública, un sistema de señalización o una campaña visual implica organizar accesos, recorridos, cuerpos, lenguajes y expectativas. Aquello que se diseña puede facilitar u obstaculizar, incluir o excluir, reconocer o borrar, habilitar autonomía o producir dependencia.

Victor Papanek fue uno de los autores que formuló tempranamente una crítica contundente al diseño subordinado al consumo y al mercado. Sostuvo que el diseño debía orientarse hacia necesidades reales y no hacia la producción artificial de deseos comerciales (Papanek, 1971/1985). Su aporte resulta todavía relevante porque cuestiona la complicidad del diseño con sistemas productivos que estimulan el consumo innecesario, el desperdicio material y la indiferencia frente a los problemas sociales. Sin embargo, desde una perspectiva descentrada y decolonial, esta crítica puede ser profundizada: no alcanza con dirigir el diseño hacia “necesidades reales” si esas necesidades son definidas desde una posición externa, experta o paternalista.

Aquí aparece una tensión central para pensar el diseño social. Muchas de sus versiones contemporáneas, especialmente aquellas formuladas desde instituciones, agencias o universidades del Norte Global, han tendido a reproducir una relación asimétrica entre diseñadores expertos y comunidades destinatarias. Bajo el lenguaje de la innovación social, la empatía, la cocreación o el impacto, persiste muchas veces una lógica según la cual ciertos sujetos diseñan soluciones para otros, considerados vulnerables, carentes o necesitados de

intervención. En estos casos, el diseño corre el riesgo de transformarse en una tecnología amable de administración de la desigualdad: escucha, traduce y prototipa problemas sociales sin necesariamente cuestionar las estructuras que los producen.

Sasha Costanza-Chock (2020) advierte que los procesos de diseño suelen reproducir matrices de poder cuando no revisan quién participa, quién decide, quién se beneficia y quién queda expuesto a los efectos negativos de las soluciones. Su propuesta de *design justice* resulta significativa porque desplaza la atención desde el producto final hacia las condiciones de participación, distribución y gobernanza del proceso proyectual. Desde esta perspectiva, la justicia en diseño no puede reducirse a producir artefactos más inclusivos, sino que debe revisar las relaciones sociales que estructuran el propio acto de diseñar. No obstante, desde América Latina, esta discusión exige una inflexión situada. Pensar la justicia social en diseño desde el Sur no implica simplemente adoptar marcos conceptuales producidos en otros contextos, sino dialogar críticamente con ellos a partir de historias de dependencia, colonialidad, desigualdad estructural y creatividad popular. Las comunidades latinoamericanas no han esperado la llegada del diseño social para resolver necesidades, producir tecnologías apropiadas, organizar redes de cuidado, comunicar demandas o sostener memorias. La vida cotidiana en contextos de precariedad, exclusión o violencia ha generado múltiples formas de inteligencia material, visual y organizativa que desafían las definiciones disciplinares tradicionales.

La necesidad no es aquí un estado deseable ni una fuente estética de autenticidad. Es la expresión de una desigualdad, de una falta producida socialmente, de una demanda no resuelta por instituciones, mercados o políticas públicas. Pero allí donde una comunidad responde a esa necesidad mediante la invención de objetos, signos, recorridos, prácticas de cuidado o modos de organización, emerge una forma proyectual que merece ser reconocida como conocimiento. No porque la precariedad sea virtuosa, sino porque la capacidad de resolver desde condiciones adversas revela saberes históricamente deslegitimados por el canon.

Esta idea permite discutir una de las operaciones más persistentes del diseño moderno: la separación entre diseño profesional y resolución popular de necesidades. En muchos territorios periféricos, la adaptación, la reparación, el reciclaje, la modificación de objetos, la gráfica informal, la autoconstrucción, la costura doméstica, la señalética improvisada o las tecnologías comunitarias han sido leídas como soluciones de emergencia, prácticas informales o respuestas deficitarias. Sin embargo, desde una mirada descentrada, estas prácticas pueden ser comprendidas como formas de pensamiento proyectual situado. En ellas se articulan lectura del contexto, conocimiento material, economía de recursos, sensibilidad comunitaria y capacidad de respuesta.

El diseño descentrado no busca estetizar esas prácticas ni absorberlas acríticamente dentro de la disciplina. Su tarea es más compleja: reconocer que el campo del diseño ha construido sus fronteras dejando afuera numerosos modos de proyectar vinculados con la supervivencia, el cuidado y la justicia. En este punto, la crítica decolonial resulta fundamental, porque permite advertir que la exclusión de estos saberes no es casual. Forma parte de una matriz que separó conocimiento legítimo y conocimiento menor, autoría profesional y producción anónima, innovación y copia, diseño y artesanía, teoría y hacer.

Arturo Escobar (2018) propone pensar el diseño como una práctica ontológica, es decir, como una actividad que no solo produce objetos, sino que contribuye a hacer mundos. Desde esta perspectiva, todo diseño sostiene una determinada forma de vida. Algunos diseños reproducen mundos basados en la competencia, la extracción, la velocidad, el consumo y la homogeneización; otros, en cambio, pueden contribuir a fortalecer la autonomía, la relacionalidad, el cuidado y la permanencia de comunidades y territorios. La justicia social en diseño se vincula entonces con la capacidad de formular preguntas sobre qué mundos se están produciendo, para quiénes resultan habitables y a costa de qué otras formas de existencia.

Esta cuestión resulta especialmente relevante en América Latina, donde las desigualdades no pueden pensarse solo como problemas de acceso individual, sino como efectos de estructuras históricas de colonialidad, dependencia económica, racismo, patriarcado y concentración territorial. Diseñar desde esta región implica reconocer que las necesidades no son neutras ni universales. Una necesidad habitacional, comunicacional, educativa, sanitaria o tecnológica se configura de manera diferente según clase social, género, edad, racialización, discapacidad, lengua, localización territorial y relación con el Estado. Por ello, el diseño orientado a la justicia social no puede partir de usuarios abstractos ni de comunidades idealizadas. Debe partir de sujetos históricos concretos.

Este desplazamiento también obliga a revisar críticamente la noción de “usuario”, tan extendida en las metodologías contemporáneas del diseño. Si bien la centralidad del usuario permitió cuestionar modelos excesivamente formalistas o tecnocráticos, muchas veces redujo a las personas a perfiles funcionales, segmentos de comportamiento o portadoras de necesidades traducibles en datos. Desde una perspectiva de justicia social, no alcanza con empatizar con usuarios. Es necesario reconocer sujetos de derecho, comunidades políticas, memorias colectivas y formas de agencia que no pueden ser reducidas a variables de investigación. La pregunta no es solo cómo usan las personas un diseño, sino cómo participan en la definición del problema, en la toma de decisiones y en la evaluación de sus consecuencias.

En este punto, la participación no debe ser entendida como una instancia decorativa de consulta. La participación puede convertirse en un nuevo modo de legitimación si las decisiones centrales permanecen en manos de quienes controlan los recursos, los tiempos, las categorías y los lenguajes del proyecto. Un diseño descentrado exige formas más profundas de corresponsabilidad, en las que las comunidades no sean meras fuentes de información ni destinatarias de soluciones, sino productoras de saber, criterio y orientación proyectual. Esto implica modificar el lugar del diseñador: ya no como autor soberano, ni como experto salvador, sino como mediador, articulador, traductor parcial, acompañante técnico-político y participante situado dentro de relaciones más amplias.

Desde esta perspectiva, la justicia social no anula la dimensión técnica del diseño, sino que la reubica. La técnica sigue siendo necesaria, pero no puede presentarse como neutral. Las decisiones sobre materiales, sistemas, interfaces, lenguajes visuales, escalas de producción, costos, accesibilidad o circulación tienen consecuencias sociales. Un diseño puede ser técnicamente sofisticado y socialmente injusto; puede ser innovador y extractivo; puede ser eficiente y excluyente. La calidad proyectual, por lo tanto, no debería medirse únicamente

por la resolución formal o funcional, sino por la capacidad de producir condiciones más justas de acceso, reconocimiento y participación.

En este marco, la justicia social opera como criterio crítico para repensar la enseñanza del diseño. Formar diseñadoras y diseñadores desde una perspectiva descentrada implica revisar no solo los contenidos curriculares, sino también los ejercicios, referentes, metodologías, criterios de evaluación y modos de relación con el territorio. ¿Qué problemas se consideran dignos de ser proyectados en el aula? ¿Qué imágenes se usan como referencia? ¿Qué autores se leen? ¿Qué prácticas se nombran como diseño? ¿Qué cuerpos aparecen en las consignas? ¿Qué comunidades son convocadas y bajo qué condiciones? ¿Qué se premia: la originalidad formal, la precisión técnica, la pertinencia social, la escucha, la responsabilidad, la capacidad de trabajar con otros?

La enseñanza moderna del diseño muchas veces formó subjetividades proyectuales orientadas a la competencia, la autoría individual y la búsqueda de reconocimiento profesional. Una pedagogía del diseño orientada a la justicia social debería, en cambio, formar capacidades críticas, colaborativas y situadas. Esto no implica abandonar la excelencia técnica, sino redefinirla. La excelencia proyectual no puede consistir únicamente en producir piezas visualmente correctas o técnicamente impecables; debe incluir la capacidad de leer contextos, comprender desigualdades, trabajar con comunidades, reconocer saberes no académicos, anticipar impactos y asumir responsabilidad sobre las condiciones de vida que el diseño contribuye a configurar.

En definitiva, desplazar la pregunta proyectual hacia la justicia social supone cuestionar la neutralidad del diseño, revisar la autoridad del diseñador, reconocer los saberes producidos en los márgenes y comprender que toda necesidad social es también una pregunta política. El diseño descentrado no se limita a intervenir sobre carencias, sino que discute las estructuras que producen esas carencias y las jerarquías que impiden reconocer las respuestas comunitarias como pensamiento proyectual. Allí donde el canon moderno vio usuarios, públicos o consumidores, una perspectiva situada debe reconocer sujetos históricos. Allí donde vio problemas a resolver, debe ver relaciones de poder. Allí donde vio asistencia, debe construir corresponsabilidad. Y allí donde vio márgenes, debe reconocer mundos en producción.

3. Diseño no excluyente: cuerpos, derechos y accesibilidad

Pensar el diseño desde la justicia social exige revisar críticamente la noción de inclusión. En muchos discursos institucionales y profesionales, la inclusión aparece como una ampliación del acceso a sistemas, objetos, entornos o imágenes previamente definidos. Se trata, en esos casos, de incorporar a quienes habían quedado fuera, adaptar lo existente o agregar representaciones diversas a un marco proyectual que permanece relativamente intacto. Sin embargo, desde una perspectiva descentrada, esta operación resulta insuficiente. No alcanza con incluir cuerpos, lenguas, identidades o territorios en un diseño construido desde parámetros excluyentes; es necesario interrogar las condiciones que hicieron posible esa exclusión.

Por ello, propongo pensar no solo en un diseño inclusivo, sino en un diseño no excluyente. La diferencia no es meramente terminológica. Mientras la inclusión suele partir de un centro que habilita el ingreso de aquello que antes permanecía afuera, lo no excluyente desplaza la pregunta hacia la estructura misma del diseño: ¿qué presupuestos corporales, cognitivos, culturales, lingüísticos, tecnológicos y sociales organizan el proyecto desde su origen? ¿Qué tipo de sujeto imagina el diseño cuando define medidas, recorridos, interfaces, imágenes, materiales, tiempos de uso o formas de participación? ¿Qué cuerpos son considerados normales, deseables, eficientes o universales? ¿Cuáles deben adaptarse, traducirse, justificarse o quedar al margen?

Esta inversión resulta fundamental porque muchas formas de exclusión no se producen por ausencia de diseño, sino por el diseño mismo. Un entorno inaccesible, una interfaz que presupone alfabetización digital plena, una campaña que reproduce estereotipos raciales, una prenda pensada para un único tipo de cuerpo, una señalética que desconoce lenguas locales o un sistema de atención que exige condiciones de movilidad, tiempo y comprensión que no todas las personas poseen, no son simples errores técnicos. Son decisiones proyectuales que participan en la producción de desigualdad. En este sentido, el diseño no solo puede resolver barreras: también puede crearlas.

La discapacidad permite comprender con claridad esta cuestión. Desde el modelo social, la discapacidad no se reduce a una condición individual del cuerpo, sino que emerge de la relación entre las personas y un entorno que no contempla su diversidad funcional, sensorial, cognitiva o comunicacional. La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad plantea precisamente que la discapacidad resulta de la interacción entre personas con deficiencias y barreras del entorno que impiden su participación plena y efectiva en la sociedad en igualdad de condiciones con las demás (Naciones Unidas, 2006). Esta definición desplaza el problema desde el cuerpo individual hacia la organización social, material y simbólica del mundo.

Para el diseño, esta perspectiva tiene consecuencias profundas. Si la discapacidad se produce en la interacción con barreras, entonces el diseño puede ser entendido como un agente que habilita o inhabilita. No se trata solamente de diseñar “para personas con discapacidad”, como si se tratara de un grupo excepcional, sino de reconocer que todos los cuerpos atraviesan situaciones variables de autonomía, dependencia, fragilidad, envejecimiento, enfermedad, cansancio, cuidado o vulnerabilidad. Desde esta mirada, la accesibilidad no es una especialidad secundaria ni un requisito técnico posterior al proyecto: es una condición ética de toda práctica proyectual.

La noción de diseño universal contribuyó a instalar esta discusión al proponer entornos, objetos y sistemas utilizables por la mayor cantidad posible de personas, sin necesidad de adaptación posterior. Sin embargo, una perspectiva de justicia social exige ir más allá de la solución técnica. La accesibilidad no puede reducirse a cumplir estándares, dimensiones o protocolos, aunque estos sean indispensables. También implica comprender las condiciones económicas, territoriales, culturales y afectivas que permiten o impiden el uso efectivo de aquello que se diseña. Una rampa mal ubicada, un formulario legalmente accesible pero lingüísticamente incomprensible, una aplicación digital gratuita que exige conectividad permanente o una campaña inclusiva que circula solo en ámbitos privilegiados muestran que la accesibilidad formal no siempre garantiza justicia material.

El diseño no excluyente debe atender, además, a la dimensión visual y simbólica de la desigualdad. Las imágenes diseñadas no solo comunican: producen modelos de humanidad, deseo, legitimidad y pertenencia. En este punto, los aportes de Esther Pineda resultan especialmente relevantes. Su noción de violencia estética permite comprender cómo los cánones de belleza operan como formas de disciplinamiento sobre los cuerpos de las mujeres, imponiendo parámetros de delgadez, juventud, blanquitud, feminidad normativa y disponibilidad visual que generan sufrimiento, exclusión y subordinación (Pineda, 2014). Aunque Pineda formula este concepto desde el análisis sociológico y feminista, su alcance interpela directamente al diseño, la publicidad, la moda, la comunicación visual y la cultura material. La violencia estética no actúa solo mediante discursos explícitos, sino a través de regímenes visuales que organizan qué cuerpos pueden aparecer como bellos, valiosos, deseables, exitosos o dignos de cuidado. El diseño participa activamente en esa producción. La selección de modelos, paletas cromáticas, escalas corporales, retoques digitales, tipografías, encuadres, prendas, interfaces y narrativas visuales contribuye a normalizar ciertos cuerpos y a convertir otros en problema, exceso, falla o ausencia. Por ello, un diseño comprometido con la justicia social no puede limitarse a representar “diversidad” de manera superficial; debe revisar las estructuras visuales que han convertido la diferencia corporal en déficit.

En América Latina, esta discusión se articula inevitablemente con el racismo. Pineda ha trabajado de manera sostenida sobre el racismo, el endorracismo y la experiencia afrodescendiente en la vida cotidiana latinoamericana. El endorracismo, entendido como la internalización y reproducción de la discriminación racial por parte de sujetos racializados hacia sí mismos o hacia otros integrantes de su propio grupo, permite observar la profundidad subjetiva de las jerarquías coloniales (Pineda, 2013/2017). Esta categoría resulta particularmente productiva para el campo del diseño porque muestra que las imágenes racistas no solo excluyen desde afuera, sino que también modelan deseos, aspiraciones, vergüenzas y autopercepciones.

El diseño gráfico, la publicidad, la moda, la ilustración, el diseño editorial y los entornos digitales han tenido un papel central en la reproducción de imaginarios racializados. La blanquitud ha operado muchas veces como patrón silencioso de neutralidad, belleza, profesionalismo y modernidad, mientras que los cuerpos indígenas, afrodescendientes, mestizos o populares han sido representados desde la exotización, la hipersexualización, la pobreza, el folclore o la amenaza. En este sentido, el problema no es únicamente la falta de representación, sino la forma en que ciertas representaciones se estabilizan y circulan como sentido común visual.

Desde una perspectiva descentrada, la crítica al canon de belleza debe articularse con la crítica al canon del diseño. Ambos comparten una pretensión de universalidad que oculta su localización histórica y racial. Así como el “buen diseño” moderno se presentó como neutral, racional y universal, los cánones corporales dominantes se presentaron como naturales, aspiracionales o deseables. En ambos casos, lo universal funciona como una operación de poder: convierte una experiencia particular —blanca, occidental, moderna, patriarcal, urbana y de clase media o alta— en medida de todas las demás.

La inclusión visual, entonces, no puede reducirse a sumar cuerpos diversos a las mismas lógicas de representación. Una campaña que incorpora personas racializadas, gordas,

trans, mayores o con discapacidad, pero las somete a los mismos parámetros de consumo, exotización o corrección estética, puede reproducir aquello que pretende cuestionar. Del mismo modo, una interfaz que declara accesibilidad pero no contempla condiciones reales de uso en territorios con baja conectividad, alfabetización desigual o barreras lingüísticas, puede seguir siendo excluyente. La justicia social exige revisar tanto la presencia como la gramática visual, tanto el acceso como la estructura del proyecto.

El género constituye otra dimensión fundamental del diseño no excluyente. La historia del diseño ha sido organizada durante mucho tiempo a partir de autorías masculinas, genealogías patriarcales y jerarquías que separaron el proyecto intelectual de los haceres asociados a lo doméstico, lo textil, lo ornamental o lo manual. Esa separación no fue inocente: contribuyó a desvalorizar saberes históricamente feminizados y a expulsarlos de la definición legítima de diseño. Desde una perspectiva decolonial, esta exclusión debe leerse en relación con la colonialidad del género, es decir, con la imposición moderna-colonial de jerarquías que reordenaron cuerpos, trabajos, sexualidades y espacios de poder (Lugones, 2008; Segato, 2011).

El diseño no excluyente debe preguntarse, entonces, por los cuerpos que imagina, pero también por los cuerpos que producen. ¿Quién cose? ¿Quién limpia? ¿Quién cuida? ¿Quién ensambla? ¿Quién carga materiales? ¿Quién aparece como autor y quién como mano de obra? ¿Quién firma el proyecto y quién queda invisibilizado en sus condiciones de producción? La justicia social en diseño no puede limitarse a la representación final, porque la exclusión también se inscribe en las cadenas productivas, en la precarización laboral, en la división sexual y racial del trabajo, en la apropiación de saberes comunitarios y en la ausencia de reconocimiento autoral.

Esta cuestión resulta especialmente visible en el campo textil y de la indumentaria, donde los saberes de mujeres, comunidades indígenas, afrodescendientes, migrantes y sectores populares han sido frecuentemente convertidos en “inspiración” estética, tendencia o valor agregado sin reconocimiento epistémico ni redistribución justa. El diseño descentrado debe resistir la tentación de apropiarse de esos saberes bajo el lenguaje de la innovación, la sustentabilidad o la autenticidad. Reconocer un saber no significa extraerlo, traducirlo y comercializarlo, sino revisar las relaciones de poder que permiten que ciertos sujetos sean celebrados como diseñadores mientras otros son reducidos a portadores anónimos de tradición.

También la lengua constituye un territorio de exclusión proyectual. En sociedades atravesadas por lenguas originarias, migrantes o populares, diseñar únicamente desde la lengua dominante implica restringir el acceso a derechos, servicios, memoria y participación. La comunicación visual no es neutral cuando presupone una comunidad homogénea de lectura. Un diseño no excluyente debe atender a la pluralidad lingüística no como traducción posterior, sino como parte constitutiva del problema proyectual. En América Latina, esto resulta particularmente relevante porque muchas lenguas subalternizadas han sido históricamente confinadas al espacio doméstico, rural o folclórico, mientras que la lengua colonial ocupó el lugar de la institucionalidad, la educación y la autoridad.

El territorio, finalmente, permite articular estas dimensiones. La exclusión no se distribuye de manera abstracta: se materializa en barrios, periferias urbanas, ruralidades, fronteras, comunidades indígenas, asentamientos, instituciones, transportes, escuelas, hospitales,

cárceles, plataformas digitales y espacios públicos. El diseño participa en la organización de esos territorios, ya sea mediante infraestructuras, objetos, sistemas gráficos, dispositivos de control, políticas de acceso o formas de representación. Por eso, diseñar de manera no excluyente implica leer las desigualdades territoriales y no suponer que una solución escalable, estándar o universal puede responder a condiciones radicalmente diferentes.

En este punto, el diseño no excluyente se diferencia de una inclusión entendida como gesto moral o estético. No se trata de “dar lugar” a quienes fueron excluidos, sino de transformar las condiciones que producen exclusión. Esto supone revisar los procesos de investigación, las categorías de análisis, los métodos de participación, los criterios de evaluación y las formas de circulación del diseño. Supone, también, asumir que la accesibilidad, la representación justa, la redistribución de saberes y la autonomía no son agregados posteriores al proyecto, sino dimensiones constitutivas de su calidad ética y política.

Desde esta perspectiva, el diseño no excluyente no es una rama del diseño, sino una exigencia transversal. Todo diseño presupone un sujeto, un cuerpo, una forma de uso, una lengua, una capacidad, una temporalidad, una economía y una forma de vida. Cuando esos presupuestos no se revisan, el diseño reproduce el mundo tal como está organizado: desigual, jerárquico, racista, patriarcal, capacitista y colonial. Cuando se los interroga, en cambio, el diseño puede abrir condiciones para otros modos de acceso, reconocimiento y existencia.

La justicia social, entonces, obliga a desplazar la pregunta desde “cómo incluir” hacia “cómo dejar de excluir”. Esta formulación cambia el lugar de la responsabilidad. Ya no son los cuerpos, lenguas o comunidades subalternizadas quienes deben adaptarse al diseño; es el diseño el que debe revisar sus normas, medidas, imágenes, métodos y valores. En ese desplazamiento se juega una de las tareas centrales del diseño descentrado: no producir soluciones que administren la diferencia, sino prácticas capaces de reconocerla como punto de partida para imaginar mundos más habitables.

4. El Sur como lugar de enunciación proyectual

Pensar el diseño desde el Sur no significa localizar geográficamente una práctica ni construir una identidad regional cerrada. El Sur no designa aquí únicamente una posición cartográfica, sino una condición histórica, política y epistémica producida por relaciones de colonialidad, dependencia, desigualdad y subalternización. En este sentido, hablar desde el Sur implica asumir un lugar de enunciación que no se reconoce como derivación tardía de los centros hegemónicos, sino como espacio productor de pensamiento, método, sensibilidad y crítica proyectual.

Durante gran parte del siglo XX, América Latina fue interpretada en el campo del diseño como periferia: un territorio de recepción, adaptación o aplicación de modelos producidos en otros contextos. Las experiencias europeas y norteamericanas fueron presentadas como origen, horizonte y medida de la disciplina, mientras que las producciones locales fueron leídas muchas veces como versiones incompletas, artesanales, tardías o insufi-

cientemente modernas. Esta operación no solo organizó una historia desigual del diseño, sino también una pedagogía de la dependencia: aprender diseño significó, con frecuencia, aprender a mirar desde categorías ajenas.

Desde una perspectiva descentrada, esta relación debe ser profundamente revisada. La periferia no es un vacío de diseño ni un espacio que espera ser completado por metodologías importadas. Por el contrario, en los territorios históricamente subordinados se han producido formas complejas de resolución material, comunicación visual, organización comunitaria, tecnología popular, memoria textil, gráfica política, arquitectura vernácula, prácticas de cuidado y estrategias de supervivencia que constituyen verdaderos saberes proyectuales. El problema no ha sido la ausencia de diseño, sino la imposibilidad disciplinar de reconocerlo como tal.

Gui Bonsiepe formuló tempranamente esta tensión al advertir que el diseño requerido por los países periféricos no podía reducirse a la importación de modelos elaborados en los centros industriales. La periferia, señalaba, enfrenta condiciones productivas, tecnológicas, económicas y sociales específicas, por lo que sus problemas proyectuales no pueden resolverse mediante la simple transferencia de soluciones ajenas (Bonsiepe, 1985). Esta advertencia conserva plena vigencia: cuando el diseño adopta sin mediación crítica herramientas, discursos o metodologías producidas en contextos de poder, corre el riesgo de reproducir las mismas relaciones de dependencia que dice intentar superar.

Enrique Dussel permite profundizar esta discusión al proponer una crítica radical al eurocentrismo de la modernidad. Para el filósofo argentino-mexicano, la modernidad europea se narró a sí misma como proyecto emancipador, ocultando que su emergencia estuvo inseparablemente ligada a la conquista, la colonización y la constitución de una exterioridad negada (Dussel, 2000). Desde esta perspectiva, el Sur no es una etapa anterior del desarrollo europeo, sino el lugar desde el cual puede revelarse el reverso colonial de la modernidad. Trasladado al campo del diseño, esto implica revisar la historia moderna de la disciplina no solo desde sus logros formales o pedagógicos, sino también desde aquello que silenció: cuerpos, territorios, materiales, saberes y formas de vida que no ingresaron en su definición de progreso.

La noción dusseliana de transmodernidad resulta especialmente productiva para pensar un diseño descentrado. No se trata de rechazar todo aporte moderno, ni de idealizar un pasado premoderno, sino de construir una crítica desde la exterioridad, capaz de recuperar aquello que la modernidad negó y articularlo con proyectos emancipatorios situados. En términos proyectuales, esto supone abandonar la aspiración a una modernización imitativa y abrir la posibilidad de diseñar desde genealogías múltiples, memorias locales, saberes comunitarios y horizontes plurales de futuro.

En esta misma dirección, Arturo Escobar ha propuesto pensar el diseño en relación con el pluriverso, es decir, con la coexistencia de múltiples mundos y modos de vida frente a la pretensión moderna de un único modelo civilizatorio (Escobar, 2018). Desde esta perspectiva, el diseño no debería orientarse a homogeneizar territorios bajo los parámetros del desarrollo, la innovación o la eficiencia global, sino a fortalecer autonomías, racionalidades y formas de vida situadas. El diseño descentrado se aproxima así a una práctica pluriversal: no busca producir soluciones universales, sino acompañar procesos en los que distintos mundos puedan sostenerse, repararse o imaginarse.

Esta mirada permite cuestionar también ciertas versiones contemporáneas de la innovación. En muchos discursos profesionales, innovar significa acelerar, escalar, digitalizar, optimizar o volver más rentable un proceso. Sin embargo, desde el Sur, la innovación no puede desligarse de las condiciones materiales de desigualdad ni de las formas históricas de resistencia. Hay innovación en una tecnología comunitaria que resuelve una necesidad territorial; en una gráfica popular que comunica una urgencia colectiva; en una práctica textil que conserva memoria y produce autonomía económica; en una adaptación doméstica que permite cuidar mejor; en una estrategia barrial que organiza recursos frente a la ausencia estatal. Estas formas no siempre responden al lenguaje de la innovación empresarial, pero producen mundo.

Rodolfo Kusch resulta clave para comprender el problema de pensar desde categorías ajenas. Su crítica a la cultura occidentalizada de las elites latinoamericanas señala la distancia entre los conceptos importados y las formas efectivas de habitar, sentir y resolver la vida en América profunda. Kusch cuestiona la tendencia a pensar “arriba” desde esquemas abstractos mientras “abajo” persisten otros modos de existencia, marcados por el estar, la tierra, la comunidad, la ambivalencia y la supervivencia (Kusch, 1976). Esta tensión puede trasladarse al diseño: muchas veces se proyecta desde modelos conceptuales alejados de las experiencias concretas de quienes habitan los territorios. Diseñar desde el Sur exige, entonces, suspender la certeza de las categorías heredadas y aprender a leer las formas locales de inteligencia proyectual.

En el libro *Chau Bauhaus* (Pittaluga, 2025), esta discusión se formula como una crítica a la naturalización del canon moderno en la enseñanza y la práctica del diseño latinoamericano. La cuestión no es negar la importancia histórica de la Bauhaus, sino discutir su conversión en destino universal. Preguntar “qué quedó afuera” de ese relato implica reconocer que el diseño latinoamericano no empieza cuando adopta los lenguajes modernos europeos, sino mucho antes y en muchos otros lugares: en los modos de construir, vestir, tejer, señalar, reparar, narrar, conservar, intercambiar y cuidar desarrollados por comunidades y territorios históricamente subordinados. El Sur no es falta de modernidad proyectual; es exceso de experiencias que el canon no supo leer.

Desde esta posición, el diseño descentrado no propone reemplazar un canon por otro. No se trata de construir una nueva ortodoxia latinoamericanista ni de fijar una identidad del Sur como esencia homogénea. Por el contrario, descentrar implica multiplicar los lugares de enunciación, reconocer conflictos internos, atender a las diferencias de clase, raza, género, territorio, lengua y capacidad, y evitar la romantización de los márgenes. El Sur también está atravesado por desigualdades, violencias, apropiaciones y jerarquías. Por eso, una perspectiva situada no puede confundirse con una celebración acrítica de lo local.

El desafío consiste en producir teoría proyectual desde esas tensiones. América Latina, África, el Caribe y otros territorios subalternizados no deben ser pensados solo como campos de aplicación de categorías externas, sino como espacios capaces de interrogar los fundamentos mismos de la disciplina. Cuando se piensa desde Haití, Ruanda, Ghana, Paraguay, Colombia, Perú, Brasil, Chile, Argentina o Puerto Rico, no se agregan simplemente nuevos casos a una historia existente: se modifican las preguntas. Aparecen otros problemas, otros materiales, otras temporalidades, otros cuerpos, otras memorias y otras formas de relación entre diseño, política y vida cotidiana.

En este sentido, el Sur como lugar de enunciación proyectual permite articular justicia social y descentramiento del canon. Si el diseño moderno preguntó por la forma eficiente, el diseño descentrado pregunta por la vida digna. Si el canon preguntó por la universalidad, el Sur pregunta por la situación. Si la innovación preguntó por la cultura, la justicia social pregunta por la reparación. Si la disciplina preguntó por la autoría, los márgenes preguntan por la comunidad. Este cambio no supone abandonar la práctica proyectual, sino radicalizarla: devolverle su capacidad de intervenir en las condiciones concretas de existencia. Por ello, pensar desde el Sur no significa diseñar únicamente para el Sur. Significa producir una crítica capaz de afectar al diseño en su conjunto. El descentramiento no es una agenda regional, sino una transformación epistemológica de la disciplina. Allí donde el canon instaló una historia única, el Sur propone genealogías múltiples. Allí donde la modernidad proyectual construyó usuarios abstractos, el Sur devuelve cuerpos situados. Allí donde el mercado definió necesidades como oportunidades de consumo, el Sur permite reconocer necesidades como demandas de justicia. Y allí donde la disciplina vio márgenes, el diseño descentrado reconoce centros provisorios de creación, resistencia y mundo.

4.1. Del “buen diseño” a la racialización de la forma

La crítica al canon moderno permite revisar una de sus categorías más persistentes: la noción de “buen diseño”. Lejos de constituir un criterio universal, transparente o neutral, el “buen diseño” ha funcionado históricamente como una tecnología de legitimación estética y epistémica. Bajo su aparente objetividad —claridad, funcionalidad, economía formal, racionalidad compositiva, legibilidad, neutralidad— se consolidaron modos de ver, ordenar y jerarquizar el mundo asociados a la modernidad occidental. Aquello que no respondía a esos parámetros fue frecuentemente desplazado hacia los márgenes: lo ornamental, lo popular, lo comunitario, lo indígena, lo afrodescendiente, lo artesanal, lo femenino, lo corporal, lo no alfabetizado o lo no regulado por las instituciones disciplinares.

Desde esta perspectiva, la pregunta por el diseño “bueno” debe ser desplazada por una pregunta más incómoda: bueno para quién, según qué criterios, desde qué lugar de enunciación y con qué efectos sobre las comunidades involucradas. En este sentido, los aportes de Danah Abdulla resultan centrales para discutir los límites de una disciplina que, en nombre de la profesionalización, muchas veces reprodujo una economía de validación dependiente de instituciones, lenguajes y genealogías eurocentradas. Su propuesta de desobediencia disciplinar permite comprender que descentrar el diseño no implica únicamente modificar contenidos, sino disputar las fronteras epistemológicas que definen qué prácticas son reconocidas como diseño y cuáles quedan relegadas como saberes menores, informales o no profesionales (Abdulla, 2021; Schultz et al., 2018).

En una línea convergente, Dori Tunstall plantea que decolonizar el diseño exige desmontar los sesgos del proyecto modernista europeo, especialmente aquellos vinculados con el racismo estructural, la centralidad de la tecnología, la apropiación de saberes indígenas y la exclusión histórica de comunidades negras, indígenas y racializadas. Su propuesta de justicia cultural permite pensar el diseño no como una práctica de inclusión tardía, sino

como una transformación profunda de los criterios mediante los cuales se distribuyen autoridad, recursos, reconocimiento y capacidad de nombrar el mundo (Tunstall, 2013, 2023). En este sentido, la decolonización del diseño no consiste únicamente en sumar referencias diversas a un repertorio ya establecido, sino en modificar las condiciones mismas de producción, evaluación y legitimación del campo.

Esta discusión resulta inseparable de la justicia social. Si el diseño participa en la distribución de accesos, visibilidades, derechos y condiciones de vida, también participa en la distribución de legitimidades simbólicas. No solo decide qué objetos, sistemas o mensajes resultan funcionales, sino también qué cuerpos son deseables, qué lenguas son legibles, qué escrituras son válidas, qué memorias merecen ser preservadas y qué formas visuales pueden ser consideradas profesionales. Por ello, la justicia social en diseño no puede reducirse a resolver necesidades materiales; debe incluir una dimensión de justicia cultural y semiótica. Diseñar de manera descentrada implica disputar los sistemas visuales que han convertido a ciertos sujetos en norma y a otros en excepción, exotismo, déficit o recurso estilístico.

El campo tipográfico permite observar con particular claridad esta operación. La tipografía suele ser enseñada como una disciplina técnica ligada a proporciones, familias, estilos, sistemas de clasificación, legibilidad y composición. Sin embargo, también porta una historia colonial, racial, patriarcal y normativa. La alfabetización, la escritura y la normalización tipográfica fueron instrumentos fundamentales de administración imperial, evangelización, clasificación cultural y subordinación lingüística. Por eso, pensar a la tipografía desde una perspectiva decolonial no implica únicamente diseñar nuevas fuentes con rasgos culturales “locales”, sino interrogar qué sistemas de escritura fueron legitimados, cuáles fueron invisibilizados y qué tecnologías siguen condicionando la posibilidad misma de escribir, leer, circular conocimiento y aparecer públicamente.

Desde una perspectiva de género, Flesler (2020) advierte que todo diseño está atravesado por relaciones de género, aun cuando el diseño hegemónico se presente como universal y neutro. Su concepto de heterotipografía permite comprender cómo las prácticas tipográficas no solo expresan sentidos ya existentes, sino que participan activamente en la producción de normas de inteligibilidad. Las fundidoras tipográficas, los sistemas de clasificación y los repertorios de uso no son instrumentos inocentes: contribuyen a fijar asociaciones entre determinadas morfologías y ciertos atributos de género. Así, lo rectilíneo, lo estructural, lo sans serif y lo funcional tienden a vincularse con una masculinidad normativa, mientras que lo curvilíneo, lo ornamental, lo caligráfico o lo manual suele ser asociado con una feminidad subordinada, accesoria o decorativa (Flesler, 2020). Esta lectura permite comprender que la neutralidad tipográfica también puede ser un régimen de género. La racialización tipográfica aparece con fuerza en el análisis de Rob Giampietro sobre Neuland y Lithos. El autor formula la noción de *stereotypography* para analizar cómo determinadas fuentes llegaron a significar “África” o “lo afroamericano”, independientemente de la intención original de sus diseñadores o del contenido concreto de las piezas en las que se usaban (Giampietro, 2004). En este caso, la tipografía deja de ser soporte de la palabra para convertirse en un dispositivo de marcación cultural. El problema no reside únicamente en el uso de determinadas formas, sino en la operación reductiva mediante la cual culturas complejas son condensadas en signos visuales estereotipados, repetibles y comercializables.

La “tipografía étnica”, en este sentido, suele funcionar como un mecanismo de exotización. Produce una ilusión de diferencia cultural a partir de rasgos formales descontextualizados, convertidos en recurso gráfico disponible para el consumo. Esta lógica resulta inseparable de la matriz colonial del diseño: la alteridad se transforma en estilo, la memoria en ornamento y la diferencia cultural en cita visual. Desde esta perspectiva, el canon moderno no solo invisibilizó otras tradiciones gráficas, sino que también produjo formas específicas de representación de esas otredades: las ubicó como textura, folclore, excepción o marca de color local frente a un centro supuestamente neutro.

Frente a esta lógica, el trabajo de Osmond Tshuma, constituye un aporte especialmente potente. La tesis parte de una afirmación clave: en África, los sistemas de escritura latino y árabe son dominantes no solo por su funcionalidad, sino por una historia colonial que estableció el eurocentrismo como estándar y marginó o demonizó las creaciones africanas. Desde allí, Tshuma propone recuperar identidad a través de la tipografía, articulando el concepto de Sankofa —mirar hacia el pasado para construir futuro— con Ubuntu, entendido como una ética comunitaria de interdependencia. La tipografía aparece entonces como una práctica de memoria, restitución y producción de futuro, no como un mero ejercicio formal (Tshuma, 2025).

La pregunta que atraviesa Tshuma —qué ocurriría si la escritura fuera modelada por objetos, rituales, símbolos y memorias africanas— permite ampliar la noción de diseño descenrado hacia el terreno de la soberanía gráfica. Proyectos como Isiko Script, Umwero Noto Sans, Tonga Typeface o The Great Stone Typeface no operan como simples estilizaciones identitarias, sino como ejercicios de recuperación cultural, disputa tecnológica y reescritura de la memoria. Allí, el diseño tipográfico se vuelve archivo, pedagogía, gesto político y plataforma de reexistencia. No se trata de adaptar símbolos africanos a una matriz tipográfica occidental ya dada, sino de preguntar si otras genealogías materiales, rituales, lingüísticas y comunitarias pueden producir sistemas gráficos propios (Tshuma, 2025).

El trabajo de Yaw Ofosu-Asare y Rebecca Ailís Nally permite llevar esta discusión al terreno curricular. Su artículo sobre el desplazamiento del canon a través del relato analiza cómo un curso de diseño gráfico puede operar como intervención decolonizadora a partir de una lista curada de narrativas situadas fuera de los cánones euroamericanos habituales. Allí, los relatos no son tratados como contenidos ilustrativos, sino como artefactos diseñados desde los cuales pueden derivarse decisiones de ritmo, estructura, voz, silencio, léxico, jerarquía, composición, secuenciación y responsabilidad relacional (Ofosu-Asare y Nally, 2026). De este modo, la curaduría de relatos se convierte en una forma de construcción de canon capaz de desplazar el centro euroamericano de la enseñanza del diseño.

Este aporte resulta especialmente importante porque muestra que el canon no se reproduce solo en los grandes relatos históricos, sino también en los dispositivos pedagógicos cotidianos: programas, listas de lectura, ejemplos de clase, ejercicios, referentes visuales, criterios de evaluación y nociones de calidad. Como sostienen Ofosu-Asare y Nally, la pedagogía decolonizadora no consiste únicamente en reemplazar contenidos, sino en transformar cómo se produce la autoridad en el aula, cómo se posiciona a los estudiantes frente al conocimiento y cómo se asumen las responsabilidades históricas, territoriales y lingüísticas de la enseñanza proyectual (Ofosu-Asare y Nally, 2026). En este sentido, la educación en diseño no solo transmite saberes: diseña regímenes de legitimidad.

En conjunto, Abdulla, Tunstall, Flesler, Giampietro, Tshuma, Ofosu-Asare y Nally permiten complejizar la crítica al “buen diseño” desde una pregunta más amplia por la justicia cultural. Si el canon moderno definió el diseño legítimo mediante criterios de limpieza formal, abstracción, neutralidad y universalidad, el diseño descentrado propone atender a otros criterios: memoria, reparación, soberanía lingüística, responsabilidad comunitaria, accesibilidad situada, restitución simbólica, relacionalidad y redistribución de la autoridad proyectual. En este marco, una tipografía inspirada en escrituras, objetos o rituales africanos no debería evaluarse únicamente según su proximidad o distancia respecto de los estándares occidentales de legibilidad, sino por su capacidad de sostener vínculos entre comunidad, historia, lenguaje y futuro.

Así, la decolonización de la tipografía permite ver con claridad que el diseño nunca es solamente forma. Es también infraestructura cultural. Diseñar letras, signos, alfabetos, interfaces o sistemas de lectura implica intervenir en las condiciones mediante las cuales una comunidad puede nombrarse, narrarse, recordarse y proyectarse. Allí donde el “buen diseño” moderno buscó depurar la forma hasta volverla universal, el diseño descentrado busca reinscribirla en una trama de cuerpos, lenguas, territorios y memorias. Esa diferencia no es estilística; es política.

5. Conclusiones: diseñar mundos más justos desde los márgenes

A lo largo de este artículo se propuso pensar el diseño descentrado como una práctica crítica orientada a la justicia social, cultural y semiótica. Este desplazamiento implica revisar los fundamentos del canon moderno-eurocéntrico, interrogar la supuesta neutralidad de la disciplina y reconocer que el diseño participa activamente en la organización de las condiciones de vida, pero también en la producción de visibilidades, legitimidades, escrituras, cuerpos e imaginarios. Lejos de constituir una actividad meramente técnica, formal o instrumental, diseñar supone intervenir en sistemas de acceso, representación, autonomía, memoria, materialidad, legibilidad y poder. Por ello, todo proyecto implica una posición ética y política, aun cuando se presente bajo el lenguaje de la funcionalidad, la eficiencia, la innovación o el “buen diseño”.

La crítica al canon moderno no busca negar la importancia histórica de experiencias como la Bauhaus, Ulm o el diseño moderno internacional, sino discutir su conversión en horizonte universal. El problema no reside en que hayan existido, sino en que hayan sido elevadas a medida casi excluyente de lo que debía entenderse por diseño. Desde América Latina y otros territorios subalternizados, esa universalización produjo una pedagogía de la dependencia que enseñó a valorar las producciones propias desde categorías externas, al mismo tiempo que relegó numerosos saberes populares, comunitarios, textiles, domésticos, territoriales, gráficos y tipográficos al lugar de lo menor, lo artesanal, lo informal, lo ornamental o lo deficitario.

Frente a esa historia de exclusiones, el diseño descentrado propone modificar la pregunta proyectual. Ya no se trata solamente de preguntar cómo hacer diseños más funcionales,

atractivos o innovadores, sino de interrogar para quiénes se diseña, desde dónde, con quiénes, bajo qué relaciones de poder y con qué consecuencias para la vida social. En ese cambio de pregunta, la justicia social deja de ser un tema externo a la disciplina y se vuelve un criterio constitutivo de la práctica proyectual. Un diseño que produce barreras, reproduce estereotipos, invisibiliza cuerpos, desvaloriza lenguas, extrae saberes o genera dependencia no puede ser considerado simplemente un diseño incompleto; debe ser comprendido como parte de un orden social excluyente.

La noción de diseño no excluyente permite profundizar esta discusión. Mientras la inclusión suele operar como incorporación posterior de quienes quedaron fuera, lo no excluyente obliga a revisar los presupuestos que organizan el proyecto desde su inicio. ¿Qué cuerpo se presupone? ¿Qué lengua? ¿Qué capacidad? ¿Qué territorio? ¿Qué conectividad? ¿Qué tiempo disponible? ¿Qué relación con el Estado, el mercado, la tecnología o la escritura? Estas preguntas muestran que la exclusión no aparece al final del proceso, sino que puede estar inscrita en las categorías iniciales con las que se define un problema de diseño. De allí la necesidad de comprender la accesibilidad, la representación justa, la participación y el reconocimiento de saberes como dimensiones estructurales, no como agregados correctivos. Los aportes de Esther Pineda permiten advertir que el diseño opera sobre la producción visual de los cuerpos. La violencia estética, el racismo y el endorracismo no son fenómenos ajenos a la comunicación visual, la moda, la publicidad o el diseño editorial; por el contrario, se reproducen mediante imágenes, estilos, narrativas, jerarquías de belleza y modelos de legitimidad. Por ello, un diseño orientado a la justicia social debe revisar no solo quiénes aparecen representados, sino también bajo qué gramáticas visuales, con qué regímenes de deseo, con qué marcas de clase, raza, género, edad, capacidad y territorio.

La incorporación de la discusión tipográfica permite ampliar todavía más esta crítica. La tipografía muestra que el canon no solo organiza grandes relatos históricos o metodologías proyectuales, sino también sistemas aparentemente técnicos de clasificación, legibilidad y neutralidad. Como permiten advertir los trabajos de Flesler, Giampietro y Tshuma, las formas tipográficas pueden participar en la producción de género, racialización y exotización cultural, pero también pueden convertirse en herramientas de memoria, soberanía gráfica y restitución simbólica. Desde esta perspectiva, la justicia social en diseño no puede separarse de una justicia cultural y semiótica: el derecho de los pueblos, los cuerpos y las comunidades a no ser representados desde repertorios impuestos, sino a producir sus propias formas de aparición, inscripción y legibilidad.

Pensar desde el Sur, finalmente, no implica construir una identidad cerrada ni invertir mecánicamente la relación centro-periferia. El Sur no es una esencia ni un nuevo canon, sino un lugar de enunciación crítica desde el cual se vuelve posible interrogar las bases mismas de la disciplina. América Latina, África, el Caribe y otros territorios históricamente subalternizados no deben ser pensados como escenarios de aplicación de teorías externas, sino como espacios productores de conceptos, métodos, genealogías y preguntas proyectuales. Allí donde el canon vio atraso, informalidad o carencia, es posible reconocer estrategias complejas de supervivencia, cuidado, comunicación, reparación, escritura y creación de mundo.

La frase “donde hay una necesidad, nace un diseño” sintetiza esta posición, siempre que no sea leída como celebración romántica de la precariedad. La necesidad no debe ser idealizada: expresa desigualdades concretas, ausencias institucionales, violencias históricas y derechos incumplidos. Pero allí donde una comunidad inventa respuestas, reorganiza recursos, transforma materiales, comunica urgencias, cuida cuerpos, sostiene memorias, produce signos o imagina futuros, también produce pensamiento proyectual. Reconocerlo no significa estetizar la carencia, sino ampliar el campo del diseño hacia prácticas que durante demasiado tiempo fueron excluidas de su definición legítima.

El diseño descentrado, entonces, no propone llevar diseño a los márgenes, como si estos fueran territorios vacíos de saber. Propone, más bien, aprender a mirar lo que los márgenes ya diseñan. Esta mirada no debe ser extractiva ni celebratoria de manera ingenua; debe ser crítica, situada y corresponsable. Reconocer saberes comunitarios, populares, territoriales o gráficos implica también atender a sus condiciones de producción, a las desigualdades que los atraviesan y a los riesgos de apropiación que pueden sufrir cuando ingresan al circuito académico, institucional o comercial.

En tiempos atravesados por discursos de innovación acelerada, automatización tecnológica, estandarización global y soluciones aparentemente neutrales, insistir en la justicia social como horizonte del diseño resulta urgente. No porque el diseño pueda resolver por sí solo las desigualdades estructurales, sino porque participa en su reproducción o en su transformación. Diseñar mundos más justos exige abandonar la comodidad de la neutralidad, revisar las genealogías disciplinares heredadas y construir prácticas capaces de reconocer cuerpos, territorios, lenguas, memorias, escrituras y formas de vida diversas. El diseño descentrado comienza, quizás, cuando dejamos de preguntar cómo incorporar los márgenes al centro y comenzamos a cuestionar por qué ese centro tuvo autoridad para definir el mundo. Comienza cuando entendemos que el diseño no solo produce objetos, imágenes, servicios o letras, sino también condiciones de existencia y de legibilidad. Y comienza, sobre todo, cuando reconocemos que allí donde la vida se organiza para resistir, cuidar, reparar, nombrarse y seguir existiendo, hay también una potencia proyectual capaz de disputar el presente e imaginar otros futuros posibles.

Bibliografía

- Abdulla, D. (2019). Design otherwise: Design education as a space for disciplinary disobedience. En *Proceedings of the Design Research Society Conference*.
- Abdulla, D. (2021). Disciplinary disobedience: A border-thinking approach to design. En C. Mareis & N. Paim (Eds.), *Design struggles: Intersecting histories, pedagogies, and perspectives* (pp. 227–241). Valiz.
- Abdulla, D., & Vieira de Oliveira, P. J. S. (2023). El caso de los gestos menores. *Diseña*, (22), Article.6. <https://doi.org/10.7764/disena.22.Article.6>
- Bonsiepe, G. (1985). *El diseño en la periferia: Debates y experiencias*. Ediciones G. Gili.

- Costanza-Chock, S. (2020). *Design justice: Community-led practices to build the worlds we need*. The MIT Press.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Flesler, G. (2020). *Fundir el género: Clasificación tipográfica y heteronormatividad*. Seminario de Crítica, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU-UBA.
- Giampietro, R. (2004). New Black Face: Neuland and Lithos as “stereotypography”. *Letterspace*, 4–7.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*.
- Mignolo, W. D. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Naciones Unidas. (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Naciones Unidas.
- Ofosu-Asare, Y., & Nally, R. A. (2026). Desplazamiento del canon a través del relato: Curaduría de textos decoloniales para el currículo de diseño gráfico de segundo año en Naarm/Melbourne. Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación. 2026
- Papanek, V. (1985). *Design for the real world: Human ecology and social change* (2.ª ed.). Thames & Hudson. Obra original publicada en 1971.
- Pineda, E. (2014). *Bellas para morir: El establecimiento del canon de belleza femenina como una nueva forma de misoginia*. Acercándonos Ediciones.
- Pineda, E. (2017). *Racismo, endorracismo y resistencia* (2.ª ed.). Fundación Editorial El Perro y la Rana. Obra original publicada en 2013.
- Pittaluga, M. (2025). *Chau Bauhaus: Ensayística decolonial para diseñar desde el Sur Global*. Wolkowicz.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Schultz, T., Abdulla, D., Ansari, A., Canlı, E., Keshavarz, M., Kiem, M., Martins, L. P. de O., & Vieira de Oliveira, P. J. S. (2018). What is at stake with decolonizing design? A roundtable. *Design and Culture*, 10(1), 81–101. <https://doi.org/10.1080/17547075.2018.1434368>
- Segato, R. L. (2011). Género y colonialidad: En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. En K. Bidasca & V. Vázquez Laba (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad: Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Ediciones Godot.
- Tshuma, O. (2025). *Afrography: Scripting futures anchored in culture & community* [Tesis de maestría, Rhode Island School of Design].
- Tunstall, E. D. (2013). Decolonizing design innovation: Design anthropology, critical anthropology, and indigenous knowledge. En W. Gunn, T. Otto, & R. C. Smith (Eds.), *Design anthropology: Theory and practice*. Bloomsbury.
- Tunstall, E. D. (2023). *Decolonizing design: A cultural justice guidebook*. The MIT Press.

Abstract: This article proposes understanding decentered design as a practice oriented toward social justice, capable of challenging the foundations of the modern Eurocentric canon that has historically defined design through functionality, technical rationality, productivity, innovation, and good taste. From a situated Latin American perspective, it argues that design cannot be reduced to the production of efficient objects, services, images, or systems, but must be understood as a cultural, political, and epistemic practice involved in the distribution of resources, rights, visibilities, and living conditions. In dialogue with decolonial perspectives, Latin American critical thought, and contemporary contributions from the field of social design, the article examines the limitations of the modern paradigm of “good design” and proposes shifting the design question toward the concrete needs of historically subalternized communities, bodies, and territories. From this perspective, the phrase “where there is a need, a design is born” functions as a political hypothesis: design does not emerge solely within professional spaces legitimized by the discipline, but also within popular, communal, domestic, and territorial practices that solve, sustain, and reinvent everyday life.

Keywords: decentered design - social justice - decolonial design - Global South - non-exclusionary design - modern canon.

Resumo: Este artigo propõe compreender o design descentrado como uma prática orientada para a justiça social, capaz de disputar os fundamentos do cânone moderno eurocêntrico que historicamente definiu o design a partir de parâmetros de funcionalidade, racionalidade técnica, produtividade, inovação e bom gosto. A partir de uma leitura situada desde a América Latina, argumenta-se que o design não pode ser reduzido à produção de objetos, serviços, imagens ou sistemas eficientes, mas deve ser compreendido como uma prática cultural, política e epistêmica implicada na distribuição de recursos, direitos, visibilidades e condições de vida. Em diálogo com perspectivas decoloniais, críticas latino-americanas e contribuições contemporâneas do campo do design social, o artigo revisa as limitações do paradigma moderno do “bom design” e propõe deslocar a pergunta projetual para as necessidades concretas de comunidades, corpos e territórios historicamente subalternizados. Nessa perspectiva, a frase “onde há uma necessidade, nasce um design” funciona como hipótese política: o design não surge apenas nos espaços profissionais legitimados pela disciplina, mas também nas práticas populares, comunitárias, domésticas e territoriais que resolvem, sustentam e reinventam a vida cotidiana.

Palavras-chave: design descentrado - justiça social - design decolonial - Sul Global - design não excludente - cânone moderno.

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

Dra. DG. Mariana Pittaluga. Posdoctora (FADU-UBA). Doctora en Arte Latinoamericano (UNLP) , Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional (FADU-UBA), Especialista en Pensamiento Nacional y Latinoamericano (UNLa) Diseñadora Gráfica (UBA). Profesora (UP) y (UNRN). Directora de la Diplomatura en Diseño Latinoamericano, Decolonial e Inclusivo (UNRN). Es autora y compiladora de los libros Visiones sobre el rol social del Diseño (2020), Puño & Letra (2021), Métele más diversidad (2023); Complexus (2023) y Chau Bauhaus (2025).