

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

Diseño en las grietas del día a día: Hacia una teoría de la comunicación visual cotidiana como resistencia decolonial en América Latina

Carlos Andres Vidal Martinez⁽¹⁾

Resumen: Este artículo propone una teoría del diseño decolonial desde la cotidianidad, entendiendo que la comunicación visual cotidiana, como carteles hechos a mano, pintadas barriales, memes populares, bordados con consignas o señalética artesanal, constituye prácticas estéticas y políticas que desplazan el canon eurocéntrico del diseño profesional. La metodología empleada es una reflexión teórico-conceptual, que se nutre del análisis crítico de textos fundacionales y del diálogo entre marcos teóricos de distintas disciplinas. A partir de un recorrido por la teoría decolonial (Catherine Walsh, 2010; Walter Dignolo, 2007; Arturo Escobar, 2020) y los estudios sobre lo cotidiano (Michel de Certeau, 1984; Néstor García Canclini, 1999; Katya Mandoki, 2006), se argumenta que el diseño en las grietas del día a día es un acto de re-existencia. Una implicación concreta de esta investigación es que permite repensar los programas de formación en diseño y comunicación visual, al evidenciar que las estéticas populares no son “deficitarias”, sino sistemas simbólicos complejos con capacidad de interpelación política y cultural. Este tipo de diseño nombra lo que el Estado ignora, visibiliza saberes populares y construye territorios simbólicos desde los márgenes. No busca ser incluido en museos ni validado por instituciones; su potencia radica en su carácter situado, táctico y colectivo. Las conclusiones invitan a descentrar la mirada sobre el diseño, no solo geográficamente, desde el Sur Global, sino también ontológicamente, al reconocer como “diseño” aquello que se hace con las manos, con lo que hay y para quienes están cerca. Este artículo contribuye a ampliar el campo del diseño decolonial hacia lo micro, lo doméstico y lo no profesionalizado, es decir, hacia aquellos espacios donde la creación visual se convierte en un acto de vida, cuidado y resistencia silenciosa pero constante.

Palabras claves: Diseño decolonial - Comunicación visual cotidiana - Resistencia estética - Teoría del diseño popular - América Latina.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 266]

(1) Ver CV en pág. 267

Introducción

La disciplina del diseño gráfico y la comunicación visual ha estado históricamente anclada a una matriz epistemológica eurocéntrica y capitalista. En las academias de América Latina, el “buen diseño” suele enseñarse bajo los preceptos de la Bauhaus, el funcionalismo suizo o el diseño corporativo norteamericano, relegando las expresiones gráficas populares a las categorías de folclore, ruido visual o simple vandalismo. Sin embargo, los muros de las ciudades latinoamericanas cuentan una historia radicalmente distinta.

El presente artículo propone una aproximación al diseño desde las “grietas del día a día”, observando cómo la comunicación visual, siendo desarrolladas por una diversidad de agentes que incluye creadores empíricos, personas en formación y profesionales del diseño gráfico y las artes, opera como un dispositivo de resistencia decolonial frente a la hegemonía institucional. Estas grietas son los espacios intersticiales de la urbe donde florece una gráfica de emergencia: carteles pegados con engrudo, estenciles apresurados, alteraciones del mobiliario urbano y gráfica de resistencia territorial. En este contexto, el archivo fotográfico recolectado en las calles de ciudades latinoamericanas, específicamente en contextos atravesados por el estallido social y la resistencia popular como Cali, Colombia, revela cómo el diseño táctico desplaza la noción de la pieza gráfica como producto de consumo para convertirla en un acto de “re-existencia” (Walsh, 2010).

Metodológicamente, este trabajo cruza el archivo visual etnográfico con dos grandes vertientes teóricas: la perspectiva decolonial (Mignolo, 2007; Escobar, 2020; Walsh, 2010) y los estudios de la vida cotidiana y el consumo cultural (de Certeau, 1984; García Canclini, 1999). El objetivo es descentrar el campo del diseño, demostrando que aquello que se hace al margen de la academia constituye un sistema de comunicación visual de alta complejidad, interpolación política y profunda vitalidad ontológica.

1. Desplazar el canon: Modernidad, colonialidad y diseño

En el contexto latinoamericano, esta dinámica se traduce en una enseñanza académica que prioriza la gramática visual del Norte Global (la Bauhaus, el Estilo Internacional, el minimalismo corporativo) sobre las necesidades comunicativas situadas del Sur. Esto genera una forma de “epistemicidio visual”, donde las formas propias de entender y representar el territorio son invisibilizadas en favor de una estandarización globalizada que sirve principalmente a los flujos del mercado. Sin embargo, la persistencia de una gráfica urbana no normativa sugiere una fisura en esta hegemonía. Arturo Escobar (2020), en su obra *Diseños para el pluriverso*, señala que la tradición del diseño hegemónico ha operado bajo un esquema de “des-futurización” para muchas comunidades, imponiendo modos de vida insostenibles y monoculturales que amenazan la continuidad de sus tejidos sociales y ecológicos. Frente a esto, Escobar hace un llamado urgente a un diseño ontológico que favorezca la autonomía de los pueblos y la convivencia de múltiples mundos.

En el ámbito de la gráfica cotidiana urbana, este diseño “pluriversal” se manifiesta tangiblemente cuando las comunidades toman la producción de signos en sus propias manos, rompiendo la dependencia de los estudios de diseño tradicionales. No se trata simplemente de una apropiación técnica, sino de una reivindicación ontológica: el barrio se convierte en un laboratorio donde se diseñan mundos posibles alternativos al desarrollo impuesto. Aquí, el diseño deja de ser un servicio para el consumo para convertirse en una práctica de cuidado comunitario y defensa territorial. Las calles de América Latina evidencian así un “desprendimiento” (Mignolo, 2007) radical de esa estética aséptica y comercial. Este desprendimiento no es solo stylistico, es una desobediencia epistémica que rechaza las reglas del juego visual del colonizador.

En lugar de vallas publicitarias impolutas y efímeras, el diseño popular utiliza la superposición, el collage urbano, el paste-up y el linograbado rústico para afirmar soberanía sobre el muro y, por extensión, sobre el territorio. La materialidad misma del mensaje, el papel que se desgasta, la tinta que gotea, certifica la veracidad humana frente a la perfección artificial corporativa. Un ejemplo rotundo de este desprendimiento es la gráfica popular que reapropia iconos y cartografía, como los afiches impresos que declaran: “Latinoamérica libre y soberana será la tumba del imperialismo”. En esta pieza, la inversión del mapa no es un recurso lúdico, sino una corrección geopolítica que alinea la brújula



Figura 1. Cartel de resistencia gráfica y afirmación soberana¹

Aquí no hay una búsqueda de estandarización corporativa, ni de legibilidad universal según las normas suizas, sino la enunciación gráfica de un sujeto político situado históricamente que disputa su propia representación visual frente al Norte Global. Esta comunicación visual no pide permiso para existir; ocupa el espacio como un acto de presencia.

Al hacerlo, transforma el paisaje urbano en un archivo de luchas vigentes, donde cada cartel, estencil o mural funciona como un nodo de resistencia que conecta la memoria histórica con la urgencia del presente. Desplazar el canon, por tanto, implica reconocer que la eficacia comunicativa en contextos de resistencia no se mide por la alineación grid, sino por la capacidad de la imagen para convocar, proteger y nombrar la realidad que el Estado intenta ocultar.

2. Las grietas del día a día: Tácticas visuales en el espacio urbano

El concepto de “grieta” es fundamental en esta teoría. Mientras el Estado y el capital desarrollan estrategias de control y planificación del espacio público (zonas de tránsito, espacios publicitarios pagados, señalética oficial), los ciudadanos comunes operan mediante tácticas de la vida cotidiana (de Certeau, 1984). La táctica es el arte del débil; no tiene un lugar propio, sino que debe jugar en el terreno impuesto por el poder.

La comunicación visual cotidiana latinoamericana es eminentemente táctica. Un estencil verde impreso rápidamente sobre un muro, con la forma de un televisor y la consigna “Las PAREDES son NUESTROS MEDIOS. NO LO OLVIDES PUEBLO”, ilustra perfectamente este postulado ceriteauiano. Quienes no tienen acceso a la propiedad de los medios de comunicación masiva hacen de la arquitectura urbana su soporte editorial.



Figura 2. Estencil de resistencia mediática y apropiación del espacio público²

García Canclini (1999) argumenta que en América Latina lo popular no es solo la conservación de una tradición estática, sino una forma de interacción tensa con la modernidad. El diseño cotidiano es híbrido: utiliza la reproductibilidad técnica moderna (como el linogrado, la fotocopia o el estencil) para vehicular demandas contra-hegemónicas.

La táctica de la apropiación se observa también en el “hackeo” del diseño institucional. Por ejemplo, una señalética al interior de una universidad oficial para orientar a la comunidad en general es sutilmente intervenida con una calcomanía gráfica, o una señal roja de PARE es subvertida para que el transeúnte lea un mandato político decolonial y disidente: “PARE la transfobia”. Estas intervenciones fracturan el monopolio del Estado sobre la emisión de mensajes en la urbe.



Figura 3. Intervención táctica y hackeo semántico³

Además, la dimensión colectiva de estas prácticas visuales merece especial atención. El diseño hegemónico opera bajo la lógica del autor individual (el diseñador, la agencia, la marca), mientras que la gráfica de resistencia funciona como una enunciación coral. Los carteles rara vez llevan firma personal; cuando la llevan, es bajo seudónimos colectivos (“Colectivo X”, “Resistencia Y”) o símbolos que representan movimientos amplios. Esta desindividualización no es accidental, es estratégica: protege a los creadores de la represión estatal y, más importante aún, desplaza el foco del autor hacia el mensaje. La ciudad se convierte así en un palimpsesto visual donde múltiples voces se superponen, se dialogan y se contradicen. Un mismo muro puede albergar en capas sucesivas una convocatoria a la minga, una denuncia de feminicidio y una consigna antiextractivista. Esta superposición materializa visualmente la pluralidad de luchas que atraviesan el territorio latinoamericano.

La materialidad misma de estos artefactos visuales constituye un lenguaje político. El papel reciclado, la tinta corrida, el estencil imperfecto, la mano temblorosa que escribe el mensaje: todos estos elementos “deficitarios” desde la perspectiva del diseño profesional se convierten en certificaciones de autenticidad. En un contexto de desconfianza hacia las instituciones y los medios masivos, la imperfección técnica funciona como garantía de

veracidad humana. Lo pulido y perfecto se asocia con lo corporativo y lo estatal; lo rústico y precario se asocia con lo popular y lo verdadero. Esta inversión de valores estéticos es profundamente decolonial: rechaza los estándares de calidad impuestos desde el Norte Global y valida las condiciones materiales de producción del Sur.

Finalmente, es necesario considerar la dimensión afectiva de estas tácticas visuales. El diseño desde las grietas no solo informa o denuncia; genera vínculos emocionales y comunitarios. Un cartel de búsqueda de desaparecidos no es simplemente un dispositivo informativo; es un acto de dolor compartido, un llamado al cuidado colectivo. Un mural que homenajea a un líder social asesinado no es solo decoración urbana; es un ritual de memoria que convoca a la comunidad a reunirse alrededor del duelo y la indignación. Esta capacidad de generar afecto político es lo que distingue al diseño táctico del diseño comercial: mientras este último busca generar deseo de consumo, el primero busca generar lazos de solidaridad y acción colectiva. En este sentido, cada intervención visual en el espacio urbano es un acto de tejido social, una forma de recordar que, a pesar de la fragmentación impuesta por el capitalismo neoliberal, la comunidad sigue existiendo y resistiendo en las grietas del asfalto.

3. Dimensiones de la resistencia estética: Análisis del corpus visual

La teoría del diseño desde las grietas se nutre materialmente de artefactos concretos. El archivo fotográfico estudiado permite categorizar estas prácticas de comunicación visual en distintos ejes de resistencia.

3.1. Memoria histórica y disputas territoriales

La colonialidad del poder, tal como la conceptualiza Aníbal Quijano (2000), no solo opera sobre la economía y la autoridad, sino que impone un olvido sistemático sobre las violencias fundacionales y las luchas populares que han configurado el territorio latinoamericano. Quijano sostiene que la matriz colonial moderna estableció una jerarquía racializada del trabajo y del saber que persiste más allá de la independencia política de las naciones. En este contexto, el diseño cotidiano actúa como un dispositivo mnemotécnico de re-existencia, enfrentándose a la amnesia institucionalizada que beneficia al proyecto hegemónico. Los muros de la ciudad dejan de ser superficies inertes para convertirse en soportes de una contra-narrativa histórica que disputa la versión oficial de los hechos. Mientras el Estado conmemora mediante placas de bronce en espacios cercados y museos estáticos, la comunidad construye su memoria en el espacio público abierto, dinámico y peligroso. En los muros de ciudades como Cali, obras murales complejas reescriben la historia económica y social de la región. Un ejemplo paradigmático es la pieza que reza: “El Valle Azucarero necesitó de la Sangre negra... y hoy necesita paz con justicia social”. Este artefacto visual no es meramente decorativo. Confronta directamente la narrativa capitalista

y extractivista de la región, centrada en la industria de la caña de azúcar, para develar su matriz racista y colonial originaria. La elección tipográfica y de alto contraste, junto con la paleta de colores que evoca la tierra y la sangre, establece una conexión visceral entre el pasado esclavista y las luchas laborales contemporáneas. El diseño aquí funciona como una arqueología visual que excava las capas de explotación ocultas bajo el progreso agroindustrial, haciendo visible lo que la historiografía oficial ha intentado silenciar.



Figura 4.

Esta disputa por la memoria se extiende también a la figura de los líderes políticos. La presencia de líderes de la liberación popular es reintroducida en la gráfica barrial a través del diseño de técnica mixta, utilizando tramas de semitono, estencil y plantillas de alto contraste. La proliferación de carteles e imágenes de Camilo Torres con la tipografía “Camilo Torres Vive” o del Che Guevara demuestra que la calle opera como un archivo vivo y un museo popular al aire libre donde la comunidad deifica a sus propios referentes políticos, al margen de los panteones oficiales. Estas imágenes no buscan la perfección estética del retrato académico, sino la reconocibilidad inmediata del ícono revolucionario. La repetición serial de estos rostros en diferentes barrios crea una red visual de solidaridad que trasciende la muerte física del líder, actualizando su legado en las coyunturas actuales de lucha.

La materialidad de estos registros es fundamental para su significado. A diferencia del mármol perpetuo de los monumentos estatales, estos diseños aceptan el desgaste, el rasgón y la superposición. Un cartel de Camilo Torres pegado sobre una capa de publicidad comercial vencida, y a su vez parcialmente cubierto por una convocatoria actual, genera un palimpsesto temporal. Esta capasificación visual evidencia que la memoria no es un punto fijo en el pasado, sino un proceso continuo de reinterpretación. El diseño popular entiende que la memoria es frágil y requiere mantenimiento constante. Por ello, la repetición del acto de pegar, pintar o estarcir es tan importante como la imagen resultante. Cada intervención es un acto de cuidado mnemotécnico que afirma: “recordamos juntos, resistimos juntos”.

A esto se suma la apropiación del espacio mediante la exigencia directa contra el aparato represivo del Estado. Las pintadas como “Desmonte del ESMAD y paramilitar” o las proclamas de resistencia popular como “Me cuida la capucha no la policía” operan bajo una lógica de seguridad y protección comunitaria. Visualmente, estos mensajes suelen aparecer en zonas de alta tensión, marcando territorios de resistencia donde la autoridad estatal es cuestionada abiertamente. La tipografía utilizada es a menudo manuscrita, urgente, sin serifas, lo que comunica inmediatez y peligro. No hay tiempo para la validación institucional. El mensaje debe estar en el muro antes de que llegue la represión. Esta estética de la urgencia no es un déficit técnico, es una decisión política que prioriza la circulación del mensaje sobre su permanencia formal.



Figura 5. SEQ Ilustración * ARABIC 5. Archivo vivo y memoria política

En este sentido, el diseño cotidiano territorializa el conflicto. Cada signo ubicado en una esquina estratégica funciona como un hito de navegación política para los habitantes del barrio. Indica dónde hay peligro, dónde hay solidaridad y dónde se mantiene viva la memoria de los ausentes. Esta cartografía visual alternativa permite a la comunidad orientarse no solo geográficamente, sino éticamente en el espacio urbano. El territorio, entonces, no se define únicamente por límites físicos o jurídicos, sino por la densidad de signos que afirman una identidad colectiva frente al olvido. La gráfica de resistencia convierte el barrio en un texto legible para quienes comparten el código político, mientras permanece opaco o amenazante para el poder hegemónico.

Finalmente, esta práctica de memoria visual desafía la noción occidental de archivo. El archivo no está guardado en una bóveda climatizada, sino expuesto a la intemperie, sujeto a la lluvia, el sol y la acción humana. Esta vulnerabilidad es, paradójicamente, su mayor fortaleza política: demuestra que la memoria pertenece a quien la cuida día a día. El diseño en las grietas, al asumir esta precariedad, afirma que la historia no es propiedad del Estado, sino un bien común que se diseña, se disputa y se defiende en cada metro cuadrado de muro disponible. Así, la comunicación visual se convierte en la herramienta principal para garantizar que las víctimas del conflicto no se conviertan en estadísticas olvidadas, sino en presencias activas que continúan interpelando al presente desde las paredes de la ciudad. En este ejercicio, el diseño popular no solo recuerda, sino que proyecta futuros posibles donde la justicia y la dignidad sean condiciones habitables para todas y todos.

3.2. Estéticas del cuidado, el feminismo y las disidencias

La resistencia decolonial implica necesariamente un cuestionamiento profundo y estructural al patriarcado, entendido por autoras fundamentales como María Lugones (2008) no como un sistema aislado, sino como un pilar inalienable de la colonialidad del poder. La modernidad europea no solo impuso una jerarquía racial, sino también una jerarquía de género que asoció lo masculino con la razón, lo público y el control, mientras relegaba lo femenino, lo corporal y lo emocional a la esfera privada y subalterna. En el entorno urbano latinoamericano, esta matriz se traduce en un planeamiento urbano moderno que invisibiliza sistemáticamente los cuidados, las rutas seguras para las mujeres y las demandas de las disidencias sexuales. El espacio público, diseñado bajo una lógica androcéntrica, se convierte en un territorio hostil donde la presencia femenina y disidente es constantemente vigilada o amenazada. Frente a esto, el diseño cotidiano emerge como una tecnología política de visibilización, transformando los muros en superficies de denuncia y protección que interpelan directamente la seguridad corporal y la autonomía sobre el territorio. (Ver figura 6).

Lo anterior se manifiesta en una diversidad de estrategias visuales que operan simultáneamente desde la confrontación y el cuidado. Por un lado, encontramos una gráfica cruda e imperativa, caracterizada por la urgencia del mensaje y la potencia del contraste. Carteles elaborados con linograbados potentes advierten oraciones contundentes como “Se busca infeliz depredador de infancias” y “Las niñas no se tocan”. Estas piezas no buscan la contemplación estética, sino la activación inmediata del espectador. La técnica del linograbado, accesible y reproducible, permite una circulación rápida de mensajes que protegen la infancia frente a la violencia sexual sistémica. Acompañando estas imágenes, las pintadas feministas reclaman el derecho a la ciudad con consignas como “Por Cali Feminista”, marcando el territorio urbano como un espacio que también pertenece a las mujeres. Aquí, el diseño funciona como una barrera simbólica y una red de alerta comunitaria. (Ver figuras 7).



Figura 6.

Esta dimensión confrontacional se complementa con una segunda estrategia que opera desde la ternura radical y los saberes ancestrales, tal como lo sugiere Mandoki (2006) en sus estudios sobre la estética de lo cotidiano y las expresiones populares. En este sentido, la calle también acoge intervenciones que proponen formas alternativas de habitar el mundo, alejadas de la explotación extractivista. Afiches artesanales promueven mensajes como “Liberación de la Madre Tierra” mediante grabados que entrelazan figuras de mujeres

indígenas con vegetación nativa. Estas imágenes no son meramente ilustrativas; constituyen enunciados ontológicos que rechazan la separación moderna entre cultura y naturaleza. Del mismo modo, carteles poéticos bajo consignas como “Cultivamos el cuidado juntas” y “El río es nuestra identidad” funcionan como manifiestos de un diseño que asume una ontología relacional (Escobar, 2020). En estos artefactos visuales, el río no es concebido como un simple recurso hídrico para la industria, sino como un sujeto político con derechos; asimismo, el cuidado deja de ser una tarea doméstica invisible para erigirse como una práctica pública fundamental para el sostenimiento de la vida.



Figura 7. SEQ Ilustración * ARABIC 8. Gráfica popular, saberes ancestrales y defensa del territorio

La materialidad de estas intervenciones es crucial para su significado político. La elección de técnicas artesanales, el uso de papel reciclado o la impresión a una tinta no responden solo a limitaciones económicas, sino a una coherencia ética con el mensaje anticapitalista. Se rechaza la perfección aséptica del diseño corporativo para abrazar una estética de lo precario que valida el trabajo manual y comunitario. Esta coherencia se extiende a la irrupción de la materialidad textil en el espacio arquitectónico pesado. Las redes y toldos tejidos a mano e instalados en las calles coloniales e institucionales trasladan las técnicas domésticas del bordado y el tejido al espacio público. Esta acción difumina la frontera moderna entre la esfera privada (históricamente asociada a lo femenino, artesanal y doméstico) y la esfera pública (asociada a lo masculino, racional y productivo).



Figura 8.

Al colgar tejidos en los balcones o tendidos entre edificios, las comunidades realizan un acto de “desterritorialización” del género. Lo que antes se hacía en el interior de la casa para el consumo familiar, ahora se exhibe en la calle para la protección colectiva. El tejido se convierte en una metáfora del tejido social: requiere tiempo, paciencia, nudos fuertes y la participación de múltiples manos. En contextos de violencia urbana, estos toldos textiles también cumplen una función práctica de protección física contra el sol o la vigilancia, demostrando que el diseño decolonial es simultáneamente simbólico y funcional. La textura de la lana o el hilo contrasta con el concreto y el vidrio de la arquitectura institucional, suavizando el paisaje urbano hostil y recordando la presencia del cuerpo y la memoria en la ciudad.

En conjunto, estas estéticas del cuidado constituyen un sistema de diseño pluriversal. No buscan uniformar el mensaje bajo una marca única, sino permitir que múltiples voces (madres, jóvenes, indígenas, disidencias) coexistan en el muro. Esta polifonía visual es esencial para la resistencia decolonial, ya que impide la cooptación del mensaje por parte de un único liderazgo. El diseño, en este sentido, deja de ser una herramienta de persuasión para el consumo y se convierte en una práctica de “hacer mundo” (world-making). Cada cartel que exige justicia, cada tejido que protege del sol y cada pintada que reclama el espacio son actos de re-existencia que afirman que otra ciudad es posible. Una ciudad donde la vida sea central, donde el cuidado sea valorado como trabajo político y donde la diversidad de géneros y saberes pueda florecer, disputando día a día el derecho a existir sin violencia.

3.3. Acción directa y la denuncia al pie de calle

Otra dimensión vital de este diseño es su inmediatez táctica, la cual opera bajo una lógica temporal diametralmente opuesta a la del diseño hegemónico. A diferencia del diseño corporativo, que requiere meses de validación, pruebas de foco y aprobaciones jerárquicas para asegurar la protección de la marca, el diseño decolonial del día a día es una respuesta visceral a coyunturas de injusticia que no admiten espera. Esta urgencia transforma el acto de diseñar en un acto de justicia performativa. Cuando los canales institucionales de denuncia se cierran o son cómplices del silencio, el muro se convierte en el único tribunal disponible. La eficacia de este diseño no radica en su permanencia, sino en su capacidad de irrumpir en el presente inmediato, generando una verdad pública antes de que la narrativa oficial pueda ser construida para ocultar los hechos.

Esto se evidencia contundentemente en carteles de acción directa fijados en las paredes, que denuncian encubrimientos burocráticos desde dentro. Piezas que exponen consignas como “Docentes abusivos, directores abusivos, pedófilos cómplices, impunidad silencio” no son meramente informativas; son actos de guerra semiótica contra la reputación de la institución. Al adherir estos artefactos en la fachada misma de la universidad, entidad acusada o espacios públicos, los creadores realizan una ocupación simbólica del poder. El diseño aquí funciona como un mecanismo de contrapoder que obliga a la institución a responder, rompiendo el pacto de silencio que suele proteger a las estructuras jerárquicas. La estética es deliberadamente agresiva, priorizando la legibilidad del acusatorio sobre la belleza formal, pues el objetivo es la sanción social, no la contemplación.



Figura 9. SEQ Ilustración * ARABIC 10. Gráfica táctica y denuncia institucional mediante acción directa

El anonimato o la firma mediante seudónimos colectivos protege a los agentes creadores, permitiendo que la ciudad misma hable. Esta desindividualización es una estrategia de seguridad frente a la represión, pero también una postura ontológica: el mensaje pertenece a la comunidad afectada, no a un autor individual. Al eliminar la firma del diseñador, se elimina la posibilidad de cooptación o validación personal; lo que importa es la verdad del enunciado. Esto genera una autoridad moral difusa pero potente, donde la voz parece emerger desde las paredes mismas, sugiriendo que el descontento es estructural y no aislado. La ciudad se convierte así en un coro polifónico donde el diseño es el medio para amplificar voces que han sido sistemáticamente silenciadas por los medios masivos y las instituciones.

Esta lógica de denuncia se extiende también a la defensa del territorio frente al capital transnacional. La denuncia al extractivismo, materializada en consignas como “Quítale la máscara AngloGold nos toca”, utiliza el diseño para desenmascarar la violencia ecológica y social de las corporaciones mineras. Aquí, el diseño popular cumple una función pedagógica y de alerta temprana. Los artefactos visuales señalan la presencia de la empresa no como un motor de desarrollo, sino como una amenaza a la vida. La gráfica se convierte en un marcador territorial que advierte a la comunidad sobre los riesgos y llama a la movilización. No hay neutralidad en estos signos; son herramientas de combate en una disputa desigual por los recursos naturales y la soberanía corporal del territorio.

Finalmente, la exigencia de memoria para los ausentes conforma un cuerpo tipográfico de duelo y exigencia de justicia. Consignas como “Nuestrxs muertxs son raíces profundas” no solo lamentan la pérdida, sino que reclaman una presencia política continua de las víctimas. El uso de la “x” en “Nuestrxs” y “muertxs” no es un capricho ortográfico, es una decisión de diseño inclusivo que reconoce las identidades disidentes y no binarias dentro de la lucha social. Esta tipografía política humaniza la estadística de la violencia, transformando números en raíces, en vida que persiste. El diseño, en este sentido, se convierte en un acto de necropolítica inversa: mientras el Estado deja morir, el diseño popular hace vivir la memoria en el espacio público.



Figura 10. SEQ Ilustración * ARABIC 11. Tácticas visuales de memoria, denuncia y acción directa

En conjunto, estas prácticas de acción directa demuestran que el diseño en las grietas es un sistema de justicia visual. Cuando la ley no protege, el cartel protege. Cuando la historia oficial olvida, el estencil recuerda. Esta dimensión del diseño popular es quizás la más peligrosa para el poder establecido, pues no busca negociar ni ser incluido, sino exponer las contradicciones del sistema y exigir rendición de cuentas directamente en el asfalto de la vida cotidiana.

4. Implicaciones para una pedagogía decolonial del diseño

La evidencia recopilada y analizada a lo largo de este recorrido etnográfico y teórico exige una reconceptualización profunda y estructural de la formación universitaria en diseño. No se trata simplemente de incorporar nuevas asignaturas o de validar experiencias externas como “casos de estudio” exóticos, sino de cuestionar los cimientos epistemológicos sobre los que se construye la disciplina. Como plantea Catherine Walsh (2010), las pedagogías decoloniales no son métodos de enseñanza neutrales, sino propuestas políticas que deben aprender y nutrirse de las prácticas insurgentes de los movimientos sociales. Esto implica un giro copernicano en la academia: dejar de ser el único centro emisor de conocimiento válido para convertirse en un espacio de diálogo de saberes, donde el conocimiento profesionalizado se pone en tensión y conversación con los saberes situados de las comunidades.

La academia de diseño históricamente ha tratado la gráfica popular como un estadio evolutivo inferior o un fenómeno meramente inspiracional (“folk”) del cual extraer formas, colores o texturas para luego “refinarlas” en productos vendibles dentro del mercado global. Esta actitud extractivista reproduce la lógica colonial que valida lo popular solo cuando es filtrado por la mirada experta. La teoría de la comunicación visual cotidiana subvierte esta lógica de manera radical: demuestra que la gráfica de las calles no es deficitaria, ni carece de rigor. Es, por el contrario, un sistema simbólico de altísima sofisticación táctica que responde eficientemente a las necesidades de comunicación, denuncia y cuidado de su comunidad, operando con las limitaciones materiales impuestas por el entorno. Esta sofisticación no se mide en la alineación grid o el uso de software privativo, sino en la capacidad de la pieza para sobrevivir en la intemperie, para ser leída por su comunidad específica y para activar una respuesta política inmediata.

Descolonizar el diseño implica reconocer epistemológicamente que la persona que diseña un cartel a mano alzada para buscar a un desaparecido, o el colectivo juvenil que labra un linograbado para financiar la “Minga” y la “resistencia milenaria”, están ejerciendo la disciplina del diseño. Son actos deliberados de dar forma material a una intención proyectual en beneficio del tejido social. Al negarles el estatus de “diseñadores”, la academia no solo invisibiliza su trabajo, sino que se empobrece a sí misma al ignorar soluciones creativas desarrolladas bajo condiciones de “escasez”. Una pedagogía decolonial debe, por tanto, empezar por desprofesionalizar el concepto de diseño para volver a politizarlo. No se trata de que todos sean diseñadores gráficos titulados, sino de reconocer que la capacidad de proyectar mundos posibles es una facultad humana colectiva, no un privilegio de gremio.



Figura 11. SEQ Ilustración * ARABIC 12. Cartelismo táctico, memoria y denuncia territorial en el espacio urbano

Este reconocimiento tiene implicaciones curriculares concretas. En primer lugar, exige mover el aula hacia el territorio. La formación no puede ocurrir exclusivamente entre cuatro paredes protegidas de la realidad social. Los estudiantes deben aprender a leer la ciudad no como un lienzo en blanco para sus portafolios, sino como un texto ya escrito, saturado de significados, luchas y memorias que deben ser respetadas. El ejercicio de diseño deja de ser la creación de un logo para una empresa ficticia para convertirse en la escucha activa de una necesidad comunitaria real. Esto alinea la formación con los postulados de Arturo Escobar (2020) sobre el diseño ontológico: diseñar con la comunidad para la autonomía, no para la comunidad desde la asistencia.

En segundo lugar, una pedagogía decolonial debe valorar la materialidad y la técnica popular como saberes legítimos. El uso del engrudo, la serigrafía artesanal, el estencil cortado a mano o el bordado político no son “técnicas primitivas” que deban ser superadas por la impresión digital industrial. Son tecnologías de resistencia que poseen sus propias lógicas de producción, distribución y consumo. Enseñar diseño desde las grietas implica aprender estas técnicas no como simulacros estéticos, sino como herramientas de inserción social. El estudiante debe comprender por qué un cartel pegado con engrudo tiene una validez política que un anuncio en Instagram no posee en ciertos contextos barriales. La eficiencia del diseño se mide aquí por su capacidad de arraigo territorial, no por sus métricas de engagement digital.

Finalmente, este enfoque pedagógico cuestiona la ética del diseño contemporáneo. Si el diseño profesional ha sido cómplice del consumismo y la obsolescencia programada, el diseño desde las grietas propone una ética del cuidado y la permanencia memorial. La formación universitaria debe integrar esta dimensión ética no como un módulo aislado, sino como el eje transversal de todo proyecto. ¿Para quién se diseña? ¿Quién se beneficia?

¿Qué memoria se activa o se silencia? Al responder estas preguntas desde la perspectiva de la re-existencia, el diseño se convierte en una práctica de justicia espacial. La universidad deja de ser una fábrica de profesionales para el mercado para convertirse en un laboratorio de prácticas libertarias, donde el éxito no se mide en premios internacionales, sino en la capacidad de los egresados para tejer redes de solidaridad y para reconocer, en cada muro intervenido, la presencia de un colega que diseña la vida desde los márgenes. Así, la pedagogía decolonial no solo transforma al estudiante, sino que busca transformar la relación misma entre la disciplina y la sociedad, cerrando la brecha entre el saber académico y el saber vivencial.

5. Estrategia metodológica Estrategia metodológica: Etnografía visual urbana y conformación del corpus

La presente investigación complementa la reflexión teórica y conceptual con un diseño metodológico cualitativo fundamentado en la etnografía visual y la deriva urbana. Para otorgar un riguroso sustento empírico a las categorías analíticas del diseño decolonial, se construyó y sistematizó un archivo fotográfico enfocado en rastrear la gráfica callejera de emergencia y las intervenciones materiales en el espacio público. Lejos de ser una recolección azarosa, el registro operó bajo parámetros estrictos de observación participante.

• **Criterios de selección espaciotemporal:** El corpus visual analizado se sustenta en una selección curada de 261 registros fotográficos, documentados mediante un acercamiento longitudinal que abarca desde diciembre de 2022 hasta febrero de 2026. Esta ventana temporal amplia fue determinante para la investigación, ya que permitió observar la naturaleza efímera de la comunicación visual cotidiana, el desgaste orgánico de los materiales frente a la intemperie y las dinámicas de disputa visual donde unas narrativas gráficas se superponen sobre otras en la arquitectura cotidiana.

El trabajo de campo se localizó estratégicamente en la ciudad de Cali en Colombia, un territorio históricamente atravesado por tensiones socioespaciales y estallidos de movilización popular. Las derivas fotográficas se concentraron en barrios y sectores específicos que operan como nodos de alta fricción simbólica. Una parte sustancial del corpus fue recolectada en la Comuna 03, abarcando zonas de valor patrimonial, corredores turísticos y ejes institucionales como la Avenida 2 Norte con Calle 8 Norte, las inmediaciones de Bellas Artes, los ejes comerciales cercanos al Bulevar del Río y las rutas de acceso hacia hitos geográficos urbanos como el Cerro Tres Cruces.

La elección de estos polígonos urbanos responde a un criterio teórico claro. Al tratarse de zonas céntricas, turísticas e institucionales sometidas a estrictos controles de planeamiento urbano moderno, la irrupción de la gráfica barrial y popular en sus muros genera un contraste político mucho más potente. Es en el corazón de la ciudad hegemónica donde el diseño operando desde las grietas resulta más táctico y subversivo.

• **Criterios de inclusión del material visual:** Para que un artefacto formara parte del archivo definitivo de análisis, debía cumplir con dos condiciones metodológicas. En primer lugar, pertenecer a tipologías de producción material que desplazan el canon del diseño corporativo de forma intencional. Esto incluye el cartelismo adherido mediante técnica de pegatinas, el uso de estenciles para la rápida reproducción, las pintadas urbanas a pulso manual, el hackeo directo de la señalética de tránsito institucional y la instalación de tejidos textiles en la infraestructura arquitectónica.

En segundo lugar, las piezas debían poseer una carga narrativa o estética alineada con los ejes de la decolonialidad y la resistencia popular. Se descartaron expresiones netamente comerciales o de vandalismo carente de discurso social, priorizando aquellas obras de creadores anónimos o colectivos que emitieran mandatos políticos sobre la defensa del territorio, la visibilización de estéticas del cuidado feminista, la memoria viva de líderes sociales y la acción directa contra el aparato represivo estatal.

Esta sistematización empírica demuestra que el análisis teórico del artículo no se basa en abstracciones aisladas, sino en la observación de un ecosistema visual vivo, denso y constante que disputa el derecho a la ciudad día a día.

6. Conclusiones

Este recorrido teórico y etnográfico por la comunicación visual cotidiana en América Latina confirma que el diseño va mucho más allá de la pantalla del ordenador o las oficinas de publicidad corporativa.

En primer lugar, se concluye que las prácticas de diseño en el espacio urbano no hegemónico operan como tácticas de resistencia estética que disputan constantemente el control del sentido en la ciudad. Desde el cartel impreso rudimentariamente hasta el estencil de resistencia mediática, estos artefactos configuran una herramienta vital para la supervivencia identitaria y política de sectores históricamente marginalizados.

En segundo lugar, la investigación invita a un descentramiento ontológico del diseño. El Sur Global no solo debe ser estudiado como una geografía desde la cual se produce diseño periférico, sino como un territorio epistémico que ofrece definiciones alternativas de lo que significa “diseñar”. El diseño popular barrial no aspira a la vitrina del museo, ni a la validación de los certámenes internacionales de diseño (Awards); su éxito se mide en su capacidad de generar afecto, de movilizar una marcha, de señalar al abusador y de proteger la memoria comunitaria.

Finalmente, el artículo contribuye a la teoría del diseño decolonial al enfocar la mirada en lo micro y lo doméstico. Al valorar el estencil rápido, el cartel pegado con engrudo y el muro saturado de consignas colectivas, se afirma que la re-existencia popular se diseña a diario, con las manos, en las grietas del asfalto, convirtiendo la creación visual en una persistente y vital resistencia democrática.

Notas

1. Afiche callejero impreso mediante técnicas de gráfica popular a una tinta y adherido con la técnica de paste-up en el espacio público. La composición articula la consigna imperativa “Latinoamérica libre y soberana será la tumba del imperialismo” junto a un mapa invertido del continente, lo cual plantea una referencia directa a los postulados de La Escuela del Sur y el Taller Torres-García para subvertir la hegemonía cartográfica global. La imagen se complementa con la silueta de un navío de corte colonial y coordenadas geográficas. Este artefacto visual ejemplifica el diseño táctico operando desde las grietas urbanas, utilizando la reescritura de la iconografía histórica para vehicular un potente mensaje de desprendimiento decolonial y disputa territorial frente a los paradigmas del Norte Global.
2. Intervención gráfica callejera ejecutada mediante la técnica de estencil a una tinta. La composición utiliza la silueta de un televisor clásico para enmarcar la consigna imperativa “Las PAREDES son NUESTROS MEDIOS. NO LO OLVIDES PUEBLO”. Esta pieza de comunicación visual táctica evidencia una crítica directa al monopolio de los medios masivos. El artefacto ilustra perfectamente cómo el diseño cotidiano opera desde la inmediatez para democratizar el mensaje y disputar las narrativas oficiales.
3. Pegatina adherida al mobiliario que apropia y subvierte el estricto código visual de la señalética institucional. Esta pieza de comunicación de emergencia ejemplifica cómo las disidencias sexuales disputan el espacio público, utilizando la hibridación de signos oficiales para emitir un mandato político ineludible y exigir el fin de las violencias patriarcales en la cotidianidad.

Bibliografía

- de Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life [La invención de lo cotidiano]*. University of California Press.
- Escobar, A. (2020). *Diseños para el pluriverso: La interdependencia radical, la autonomía y la creación de mundos*. Ediciones Universidad del Cauca.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Paidós.
- Lugones, M. (2008). *Colonialidad y género*. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica: Introducción a la estética de lo cotidiano*. Siglo XXI Editores.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida decolonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Walsh, C. (2010). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Ediciones Abya-Yala.

Abstract: This article proposes a theory of decolonial design from everyday life, understanding that everyday visual communication, such as handmade signs, neighborhood graffiti, popular memes, embroidered slogans or artisanal signage, constitutes aesthetic and political practices that displace the Eurocentric canon of professional design. The methodology employed is a theoretical-conceptual reflection, nourished by the critical analysis of foundational texts and the dialogue between theoretical frameworks from different disciplines. Through an exploration of decolonial theory (Catherine Walsh, 2010; Walter D. Mignolo, 2007; Arturo Escobar, 2020) and everyday life studies (Michel de Certeau, 1984; Néstor García Canclini, 1999; Katya Mandoki, 2006), it argues that design in the cracks of everyday life is an act of re-existence. A concrete implication of this research is that it enables a critical revision of design and visual communication curricula, by demonstrating that popular aesthetics are not “deficient,” but rather complex symbolic systems with political and cultural agency. This kind of design names what the State ignores, makes visible popular knowledges and builds symbolic territories from the margins. It does not seek inclusion in museums or validation by institutions; its power lies in its situated, tactical and collective nature. The conclusions invite us to decenter the gaze on design, not only geographically, from the Global South, but also ontologically, by recognizing as “design” that which is made with one’s hands, with what is available and for those who are near. This article contributes to expanding the field of decolonial design toward the micro, the domestic and the non-professionalized, that is, toward those spaces where visual creation becomes an act of life, care and silent but constant resistance.

Keywords: Decolonial design - Everyday visual communication - Aesthetic resistance - Theory of popular design - Latin America.

Resumo: Este artigo propõe uma teoria do design decolonial a partir do cotidiano, entendendo que a comunicação visual cotidiana, como cartazes feitos à mão, grafites de bairro, memes populares, bordados com consignas ou sinalização artesanal, constitui práticas estéticas e políticas que deslocam o cânone eurocêntrico do design profissional. A metodologia empregada é uma reflexão teórico-conceitual, alimentada pela análise crítica de textos fundacionais e pelo diálogo entre quadros teóricos de diferentes disciplinas. A partir de um percurso pela teoria decolonial (Catherine Walsh, 2010; Walter D. Mignolo, 2007; Arturo Escobar, 2020) e os estudos sobre o cotidiano (Michel de Certeau, 1984; Néstor García Canclini, 1999; Katya Mandoki, 2006), argumenta-se que o design nas fendas do cotidiano é um ato de re-existência. Uma implicação concreta desta pesquisa é que permite repensar os currículos de formação em design e comunicação visual, ao evidenciar que as estéticas populares não são “deficitárias”, mas sistemas simbólicos complexos com capacidade de interpelação política e cultural. Esse tipo de design nomeia o que o Estado ignora, torna visíveis saberes populares e constrói territórios simbólicos a partir das margens. Não busca inclusão em museus nem validação por instituições; seu poder reside em seu caráter situado, tático e coletivo. As conclusões convidam a descentrar o olhar sobre o design, não apenas geograficamente, do Sul Global, mas também ontologicamente, ao reconhecer como “design” aquilo que é feito com as mãos, com o

que há e para quem está perto. Este artigo contribui para expandir o campo do design decolonial rumo ao micro, ao doméstico e ao não profissionalizado, ou seja, naqueles espaços onde a criação visual se torna um ato de vida, cuidado e resistência silenciosa, porém constante.

Palavras-chave: Design decolonial - Comunicação visual cotidiana - Resistência estética - Teoria do design popular - América Latina.

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

Carlos Andrés Vidal-Martínez: Magíster en Ciencias de la Educación, Artista visual e investigador (UNIMINUTO - carlos.vidal-m@uniminuto.edu.co). Articula arte, pedagogía y comunicación desde un enfoque humanista. Explora memoria, derechos humanos y transformación social mediante narrativas visuales y talleres comunitarios.