

Volumen 2 - Número 3 - Julio/Septiembre 2015

REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 0719-4706

Homenaje a

Juan Antonio Seda

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL
REVISTA INCLUSIONES



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS
CAMPUS SANTIAGO

Portada: Felipe Maximiliano Estay Guerrero

CUERPO DIRECTIVO

Directora

Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez
Universidad de Los Lagos, Chile

Subdirectora

Lic. Débora Gálvez Fuentes
Universidad de Los Lagos, Chile

Editor

Mg © Juan Guillermo Estay Sepúlveda
Universidad de Los Lagos, Chile

Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

Héctor Garate Wamparo
Universidad de Los Lagos, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés – Francés

Lic. Ilia Zamora Peña
Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón
Asesorías 221 B, Chile

Diagramación / Documentación

Srta. Carolina Cabezas Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

Portada

Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Mg. Carolina Aroca Toloza

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
Chile*

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto

Universidad de San Pablo, Brasil

Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dr. Lancelot Cowie

Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Lic. Juan Donayre Córdova

Universidad Alas Peruanas, Perú

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Juan Manuel González Freire

Universidad de Colima, México

Mg. Keri González

*Universidad Autónoma de la Ciudad de
México, México*

Dr. Pablo Guadarrama González

Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy

Universidad de La Serena, Chile

Dr. Aleksandar Ivanov Katrandzhiev

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Mg. Cecilia Jofré Muñoz

Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya

Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach

Universidad de Potsdam, Alemania

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Ph. D. Natalia Milanesio

Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Mg. Julieta Ogaz Sotomayor

Universidad de Los Andes, Chile

Mg. Liliana Patiño

Archiveros Red Social, Argentina

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira

Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga

Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Efraín Sánchez Cabra

Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Lic. Rebeca Yáñez Fuentes

Universidad de la Santísima Concepción, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Patricia Brogna

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Horacio Capel Sáez

Universidad de Barcelona, España

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar

Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dra. Patricia Galeana

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg

Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia

Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos

Dra. Antonia Heredia Herrera

Universidad Internacional de Andalucía, España

Dra. Zardel Jacobo Cupich

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel León-Portilla

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Rojas Mix

Coordinador la Cumbre de Rectores Universidades Estatales América Latina y el Caribe

Dr. Luis Alberto Romero

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Adalberto Santana Hernández

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Director Revista Cuadernos Americanos, México

Dr. Juan Antonio Seda
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso
Universidad de Salamanca, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Comité Científico Internacional

Ph. D. María José Aguilar Idañez
Universidad Castilla-La Mancha, España

Dr. Luiz Alberto David Araujo
Universidad Católica de San Pablo, Brasil

Mg. Elian Araujo
Universidad de Mackenzie, Brasil

Dra. Ana Bénard da Costa
Instituto Universitario de Lisboa, Portugal
Centro de Estudios Africanos, Portugal

Dra. Noemí Brenta
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca
Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel
Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik
Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dr. Miguel Ángel de Marco
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina

Dr. Andrés Di Masso Tarditti
Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant
Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro
Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez
Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

Dra. Andrea Minte Münzenmayer
Universidad de Bio Bio, Chile

Mg. Luis Oporto Ordóñez
Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dr. Patricio Quiroga
Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. María Laura Salinas
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Dr. Stefano Santasilia
Universidad della Calabria, Italia

Dra. Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Evandro Viera Ouriques
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. Maja Zawierzeniec
Universidad de Varsovia, Polonia

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:
CEPU – ICAT
Centro de Estudios y Perfeccionamiento
Universitario en Investigación
de Ciencia Aplicada y Tecnológica
Santiago – Chile

Indización

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals



CENTRO DE INFORMACION TECNOLOGICA

ISSN 0719-4706 - Volumen 2 / Número 3 / Julio – Septiembre 2015 pp. 190-207

**REFLEXIONES ACERCA DEL DISEÑO SOCIAL
Y SU CONTRIBUCIÓN EN TÉRMINOS DE INCLUSIÓN**

REFLECTIONS ABOUT SOCIAL DESIGN AND ITS CONTRIBUTION IN TERMS OF INCLUSION

Dra. María Eugenia Correa
Universidad de Buenos Aires, Argentina
eugeniacorrea@sociales.uba.ar

Fecha de Recepción: 08 de abril de 2015 – **Fecha de Aceptación:** 28 de junio de 2015

Resumen

En los últimos años, la práctica del diseño ha alcanzado mayor protagonismo en la Argentina, evidenciando una significativa integración de la misma al interior de la vida cotidiana.

Este proceso de desarrollo del diseño se debe como consecuencia a dos cuestiones claramente imbricadas: por un lado, la proliferación de numerosos emprendimientos autogestionados vinculados al diseño de objetos que tuvo lugar en la escena pública en la última década en nuestro país, y por otro, en un contexto macro global, la preeminencia que el diseño de bienes comenzó a adquirir al interior de un modelo productivo posindustrial, con mayor peso en la dimensión cualitativa de los productos que en su propio *quantum*.

Palabras Claves

Diseño – Producción de bienes – Integración social – Desarrollo de la vida cotidiana

Abstract

In last years, the practice of design has achieved a high visibility in Argentina, denoting a significant integration of this activity to everyday life.

This process of design's development is the result of two situations certainly imbricated: on one hand, the expansion of numerous self-entrepreneurships related to design of products that emerged in the public scene during the last decade in our country, and, on the other hand, in a macro global context, the meaning that design achieved in a post-industrial productive model, more oriented to the qualitative dimension of products than to their own quantity.

Keywords

Design – Production of goods – Social integration – Development of daily life

Sobre la práctica del diseño: inicios y configuración

“El diseño puede ser tachado de frívolo. Sin embargo, al Sur del mundo, sin industrias ni grandes tecnologías, ligado a la cuestión artesanal o junto a poblaciones vulnerables, puede transformarse en una gran herramienta de inclusión social. Rescatando técnicas y materiales. Y con ellos... saberes, historias, colores y paisajes. Ensayando diálogos más sensibles y comprometidos. Empáticos. Nuevos escenarios donde la ética prima sobre la estética. Y fundamentalmente donde la disciplina puede mejorar de forma concreta la calidad de vida de mucha gente”.

Luján Cambariere

En los albores de la denominada *Revolución industrial*, la preeminencia de la figura del artesano como principal actor en la producción de bienes de uso cotidiano comenzó a verse desplazada dada la inicial participación del diseñador en los procesos productivos, desarrollados a partir de este momento con la intervención de la máquina.

Esta incipiente acción del diseño en la producción de bienes permitió comenzar a pensar el proceso productivo desde el momento de la prefiguración de los objetos creados. Es decir que, empezaba a pensarse la producción no sólo como el proceso fáctico que daría lugar a la fabricación de los bienes, sino que éste se iniciaba, entonces, desde la propia idea y modo de concebir al producto mismo.

Si bien desde el comienzo del proceso de industrialización la figura del artesano aun prevalecía en el modelo de producción de los bienes creados, recién a mediados del siglo XVIII, el diseñador –todavía no conocido por este nombre, puesto que se trataba de una transición del artesano-artista al diseñador– comienza a cobrar relevancia y a ganar un mayor espacio en el proceso productivo. En este sentido, Dagmar Rinker menciona que: “sólo la división del trabajo y la emergencia de las condiciones de producción de una sociedad industrial hicieron que fuera necesario diferenciar la actividad de diseño y dejarlo a cargo de especialistas.”¹ En este afán de especialización en la producción de bienes, el diseño, así como la figura misma del diseñador, comienza a delinearse y especificarse en su función, diferenciada de la del trabajo del artesano. Es decir que comenzaría a delimitarse un espacio de acción para la práctica del diseño, que a su vez estaría imbricada en sus mismos orígenes con la artesanía, lo cual implicaba -y demandaba- una diferenciación de tareas que hasta el momento de los inicios del proceso mismo de industrialización, se encontraban bajo la labor y mirada atenta del artesano.

Es así que, a partir de este momento, el diseñador, en tanto artista-artesano que se encargaría de la prefiguración de los objetos a ser producidos industrialmente, comienza a definir su rol vinculado a la proyección de la forma a ser creada. En esta definición de la labor del diseñador, un papel clave lo comienzan a cumplir las asociaciones encargadas de

¹ Dagmar Rinker, “El diseño industrial no es arte”, en Gui Bonsiepe y Silvia Fernández, (Coord.) Historia del diseño en América Latina y el Caribe (San Pablo: Blücher, 2008), 248.

promover la integración del arte con la industria, como fue el caso del *Werkbund*², así como las escuelas de arte aplicadas, en tanto momento previo a la formalización de la actividad del diseño con la enseñanza de la Bauhaus³.

Ahora bien, al pensar en la práctica del diseño, nos remitimos a un servicio claramente orientado al desarrollo social, a un modo de proyección y producción de bienes de uso cotidiano vinculado a procesos industriales -pero sin limitarlo únicamente a estos-, en el cual convergen elementos tales como calidad, durabilidad, usabilidad, funcionalidad e innovación, así como dimensiones estéticas-formales que permean al objeto diseñado. Estos factores, integrados en el proceso que comienza desde la ideación del producto mismo, hasta su fabricación y posterior uso final, van a permitir la satisfacción de necesidades sociales, una mayor calidad de vida, así como un mejoramiento de los productos existentes y un mayor aprovechamiento de los mismos en términos de consumo y uso racional por la mayoría de las personas.

En términos de Aquiles Gay, podemos decir que: “Vivimos rodeados de objetos, frutos del **Diseño Industrial**, que enmarcan el quehacer cotidiano y tienen como objetivo hacer la vida más cómoda y placentera.”⁴. Es decir que, los objetos producidos a partir de la intervención del diseño, o específicamente del diseño industrial, aquel orientado a la producción de bienes de uso cotidiano a partir de técnicas industriales, a fin de ser utilizados por la mayoría de la población, tienen como finalidad mejorar la calidad de vida de las personas, satisfaciendo sus necesidades cotidianas a partir de elementos y artefactos creados para fines específicos.

En esta misma línea, Gui Bonsiepe expresa lo siguiente: “por diseño se entiende un especial modo de accionar innovador, es decir, un accionar que se hace cargo de las necesidades de los usuarios”⁵. Al mismo tiempo, Charlotte & Peter Fiell plantean que:

² El *Deutscher Werkbund* fue fundado en octubre de 1907 en Munich, Alemania. Éste consistía en una agrupación de artistas, artesanos, arquitectos, industriales, cuya meta era mejorar la calidad de trabajo en la producción de bienes, mediante la educación y la propaganda a través de la acción conjunta del arte, la industria y la artesanía. En este sentido, el *Deutscher Werkbund* difunde, entre sus actividades, la publicación de un anuario cuya primera edición fue realizada en 1912, en el que se defiende el funcionalismo y la estandarización como patrón productivo, ideas que incidirán en la concepción de la “buena forma” (“*die Gute Form*”), en Bernhard E. Bürdek, *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 24. De esta manera, el *Werkbund* conformó un espacio de discusión orientado a pensar la participación del arte en la industria, priorizando los fines funcionales a los ornamentales. Los primeros debates nacieron a la luz de una clara oposición con respecto al estilo predominante en los objetos industriales -estilo victoriano decimonónico-, así como a la ornamentación impuesta en los mismos, contribuyendo a delinear, tras sucesivos debates, una lógica de producción/construcción arraigada en la función utilitaria de los objetos.

³ Si bien en diversos textos la Bauhaus es presentada como la primera escuela de Diseño del mundo, cabe mencionar que, en la ciudad de Barcelona ya existía una escuela gratuita de Diseño industrial -la *Escola de Llotja*-, que fue inaugurada en 1775 con el propósito de formar dibujantes y proyectistas capaces de atender las necesidades de la naciente industria textil. Es preciso agregar que la Bauhaus, creada en Weimar en 1919, fue sin duda la primera escuela pensada para integrar el diseño y la construcción, con las artes aplicadas.

⁴ Aquiles Gay y Lidia Samar, *El diseño industrial en la historia* (Córdoba: Tec, 2004), 8. El resaltado en negrita pertenece al texto original.

⁵ Gui Bonsiepe, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. (Buenos Aires: Infinito, 1999), 22.

A lo largo del siglo XX, el diseño ha formado una parte importante de la cultura y de la vida cotidiana. Su alcance es muy amplio e incluye desde objetos tridimensionales hasta comunicaciones gráficas y sistemas integrados de la tecnología de la información en entornos urbanos. Definido como la concepción y planificación de todos los productos elaborados por el hombre, el diseño se puede considerar un instrumento para mejorar la calidad de vida.⁶

Esto es, hablamos de diseño en tanto actividad inserta en la propia cultura, la cual permite delinear los distintos bienes que pasarán a integrar nuestro entorno visual y material. Es decir que, si bien la anterior cita refiere a esta práctica desde una acepción general, de integración de los diferentes diseños (gráfico, industrial, entre otros), nos interesa focalizar en la concepción de esta práctica en tanto “instrumento para mejorar la calidad de vida”, inherente a la cultura y la vida cotidiana de los sujetos.

Esto, sin dudas, denota el sentido social que se encuentra imbricado detrás del accionar del diseño. Sentido social dada la finalidad de bienestar de la población que atraviesa a esta práctica y para la cual la misma opera. En muchos casos generando instancias de inclusión social. Es decir, desde los propios orígenes, en los albores de la modernidad, el diseño industrial fue concebido para mejorar los productos fabricados por la máquina, inicialmente con escaso gusto y calidad, con el fin de volverlos atractivos del mismo modo que aquellos producidos inicialmente por el artesano⁷. Así, forma y función comenzaron a delinear los principios rectores de la práctica del diseño.

Con el tiempo, ya en los comienzos del siglo XX, la Bauhaus, pionera en la formación de la disciplina del Diseño Industrial, sienta las bases de la concepción del diseñador al estilo de un artista-artesano capaz de impulsar cambios en la sociedad desde su mirada proyectiva y constructiva.

Desde las acciones de esta escuela se supo combinar la formación del diseñador, altamente vinculada al arte y la artesanía, con la producción de bienes con proyección industrial. Pero cabe aclarar que si bien desde la formación se proponía un alcance a gran escala de los productos proyectados en los talleres de la escuela, al mismo tiempo, los mismos escasamente pudieron llegar a mercados masivos. Si bien su objetivo fue el de construir bienes de calidad accesibles a la mayor parte de la población, lejos de esto, y del reconocimiento masivo que esperaba, su producción se orientó a un reducido círculo social. Esto es, los productos realizados en esta escuela tuvieron, al momento de su existencia, una escasa influencia en la cultura de masas, puesto que “los compradores de productos Bauhaus procedían de círculos intelectuales que estaban abiertos a los nuevos conceptos de diseño”⁸. Recién en los años '60 podemos decir que “se incorporó su labor al nuevo

⁶ Charlotte Fiell y Peter Fiell, *Diseño del Siglo XX* (Colonia: Taschen, 2001), 4.

⁷ Vale decir que en la primera Exposición Universal, realizada en 1851 en la ciudad de Londres, los objetos y artefactos producidos por la máquina denotaban escasa calidad y atractivo estético, ante lo cual surgieron las primeras críticas hacia el modo de producción industrial. Tal como señala Gay: “[la] falta de armonía entre forma y decoración (recordemos que en esa época se apelaba a la decoración como factor de “embellecimiento” del producto) (...) provocó un cuestionamiento a la calidad estética de la producción industrial, y consecuentemente surgió como problema la necesidad de ocuparse del diseño de los objetos antes de producirlos”, en Aquiles Gay y Lidia Samar, *El diseño industrial...* 9. Con el comienzo del nuevo milenio, hacia inicios del siglo XX, se introduce la figura del diseñador en la producción, proyectando los objetos antes de su fabricación, a fin de mejorar la calidad de los mismos y su modo de producirlos.

⁸ Bernhard E. Bürdek, *Diseño. Historia, teoría y...* 35.

diseño”⁹, alcanzando reconocimiento los parámetros funcionalistas y racionalistas promulgados por su director Walter Gropius, durante su segundo período de enseñanza. Estos patrones serían retomados por la escuela de Ulm y orientarían la concepción funcionalista del diseño de productos, y su necesaria integración con la industria. Es en esta década en donde el diseño alcanza un amplio reconocimiento en términos productivos-industriales, se extiende a nuevos mercados, a públicos masivos, alcanzando una mayor integración en los hogares y en la vida cotidiana misma. Tal como sostiene Bürdek:

“Sólo en los años sesenta tuvo lugar en Alemania, entre otros países, una gran aceptación de estos conceptos de diseño, que cobraron un nuevo significado con la creciente racionalización de la industria.”¹⁰.

La orientación y su anclaje ‘masivo’ llegarían finalmente de la mano de la escuela de Ulm, creada en 1953 en dicha ciudad alemana, dos décadas después del cierre definitivo de la Bauhaus por el régimen nazi.

Ahora bien, el fin de Ulm se orientó a desligar la impronta artística del diseño industrial y a perfilarlo en un claro sendero hacia la vinculación con la industria. Esto favorecería la producción de bienes en un sentido de competitividad, al proponerse alcanzar una mejor calidad de los bienes industriales producidos, fomentar una mayor integración con las empresas así como la búsqueda de ampliación del mercado a una mayor cantidad de consumidores.

La posibilidad de pensar el diseño en términos sociales se enmarca justamente a partir de este momento. Esto es, más allá de lo meramente productivo, esta actividad comienza a ocupar un lugar en el imaginario social, en la sociedad, percibiéndose así una imbricación de su acción en la propia cultura. En relación a esta cuestión, es interesante el planteo que realiza María Ledesma al respecto:

En el proceso que se inició entonces [hacia mediados del siglo XX] el diseño llegó a tener en la vida social un lugar protagónico que no había ocupado hasta entonces: por un lado, se convierte en un factor económico incorporado a la producción y, por otro, relacionado con el anterior, adquiere una masividad hasta entonces desconocida que lo convierte en factor operante sobre las imágenes mentales de sus usuarios. Las dos miradas se complementan, pero tienen consecuencias distintas: convertirse en factor económico incorporado a la producción incidió en la caracterización del diseño mismo y en el desarrollo profesional de los diseñadores; convertirse en factor operante en la conciencia de los usuarios es un tema que trasciende al diseño, pero que debe ser considerado en tanto da cuenta de su potencia en la vida social.¹¹

De aquí en más, el diseño pasará a ocupar un rol preponderante en el ciclo productivo, volviéndose el diseñador un actor altamente involucrado en el desarrollo económico, social y cultural de la sociedad contemporánea. El diseño será comprendido -tanto desde los estudios sociales, culturales y visuales, y mismo desde su propio campo- como un elemento inherente no sólo a la producción de bienes, sino que responderá a

⁹ María del Valle Ledesma, “Diseño Gráfico ¿un orden necesario?”, en Leonor Arfuch; Norberto Chaves y María del Valle Ledesma, *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 25.

¹⁰ Bernhard E. Bürdek, *Diseño. Historia, teoría y...* 35.

¹¹ María del Valle Ledesma, “Diseño Gráfico ¿un orden necesario?”... 17.

determinadas configuraciones y necesidades producidas en un entramado social y cultural dado. De este modo, la interpretación del diseño tal como la entendemos hoy remite no sólo a la vasta producción de bienes y servicios que integran nuestro repertorio cotidiano, sino que se constituye como un componente integral de la cultura actual, de la cultura material y visual característica de la sociedad contemporánea.

El Diseño Social

Al hablar de 'Diseño Social' no sólo estamos haciendo referencia a los términos en los cuales éste opera en su accionar al servicio de la sociedad, sino también al modo en que cierto diseño se constituye como elemento capaz de resolver necesidades inherentes de determinados grupos sociales. En este caso, al hablar de 'cierto' diseño hago referencia a la idea de que no todas las prácticas del diseño se encuentran orientadas a resolver problemas universales, es decir, si bien, como he señalado anteriormente, el diseño tiene como fin la proyectación y el mejoramiento de los productos destinados a generar una mejor calidad de vida de los usuarios, no todos los diseños concebidos son orientados a beneficiar a la población en su totalidad.

Aquellos diseños enmarcados en una concepción social, orientados a grupos sociales vulnerables o frágilmente integrados al sistema, al mercado de trabajo y a la sociedad de consumo remiten al denominado 'diseño social', con instancias inclusivas en su concepción. Los grupos sociales con capacidades especiales, con necesidades diferentes, afectados por escasas y precarias condiciones habitacionales, sanitarias, de pobreza, entre otros, son destinatarios del diseño social, con carácter inclusivo y de alcance universal.

Esta expansión de la práctica del diseño hacia campos anteriormente no contemplados -puesto que la inicial concepción del diseño buscaba, como he mencionado, producir bienes de mejor calidad industrial, bienes mayormente atractivos, combinando formalidad y funcionalidad como dimensiones rectoras en la concepción de la pieza creada- tiene su anclaje a partir de este momento en que la mirada social comienza a atravesar esta actividad.

Es decir que, "Desde el surgimiento de la Bauhaus (1919-1933), el diseño estuvo centrado en la noción de proyecto, específicamente en lo que refiere al desarrollo de productos, gracias a su fuerte tradición funcionalista basada en el par forma/función."¹². Pero cabe destacar que hacia mediados del siglo XX la actuación del diseñador sobre el mundo social comienza a gestar un nuevo pensamiento en torno a la función del diseño, no sólo vinculada a la producción de bienes industriales, o a su participación al servicio de la industria, sino que su inserción en el mundo social, la inserción del diseñador en el entramado cultural le ha permitido interpretar, al estilo de un 'etnógrafo', las cotidianidades, los problemas y necesidades que subyacen en la realidad social misma. Al centrar su interés por fuera del mercado masivo y dar lugar a una mirada atenta sobre sectores más desfavorecidos, comienza a pensarse un nuevo rol: el del diseñador como intérprete social, como diseñador 'social'.

¹² Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, "El otro diseño o el diseño para los otros. Diseño e inclusión social", en Documento de UNTREF Ejes de reflexión. Cultura e inclusión y transformación social, 2009, p. 128, en <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores%202009/Diseno%20-%20Luciano%20Borgoglio%20-%20Camila%20Offenhenden.pdf>

En este contexto

“existe una profunda discusión ético-normativa que atraviesa el siglo XX en el proceso mismo en que el diseño se constituye como disciplina. Esta discusión aborda la cuestión de cuál debería ser el rol social del diseño: la clase de imbricación de la profesión en el contexto social en que se desarrolla. En el marco de esta discusión, numerosos pensadores han alertado acerca de la autonomización operada sobre el campo del diseño y la cierta desconexión que parece tener, en ciertos momentos y lugares, de las restantes esferas de la sociedad.”¹³

Estas iniciales reflexiones en torno a la necesidad de referenciar al diseño en un contexto social, para el cual interviene generando soluciones, dan cuenta del inicio de una búsqueda de acciones con un claro sentido humanitario, social, universal.

Es a partir de estas emergentes reflexiones en torno a la necesaria redefinición del rol del diseñador industrial, cuando la profesión comienza “a cuestionarse sobre su misión en relación a la sociedad”¹⁴. En este contexto surgen interrogantes como:

En una época de consumismo global, ¿en qué medida el sistema de producción de masas es durable? ¿Hasta qué punto la persecución de un crecimiento económico continuo no es dañino para nuestro entorno y la ecología? ¿En qué medida ciertas categorías [o grupos] sociales como los discapacitados y las personas mayores no son marginadas por una política de producción masiva basada en un principio de modelo único para todo el mundo? ¿Y quiénes son los verdaderos perdedores en una sociedad de despilfarro despreocupado, irresponsable, de materiales y recursos humanos?¹⁵.

A partir de estos interrogantes, y de las reflexiones emanadas en relación a estos, el autor sostiene que:

...lentamente, pero en forma segura, se ha formado un consenso internacional alrededor de la creencia en una filosofía de un diseño perenne, que se traduce en la preocupación por economizar los recursos naturales preciosos y por crear un diseño durable, devolviendo, por un efecto de espejo, la preocupación por tener en cuenta las necesidades de una parte más amplia del público, sin distinción de edad, de condición física o económica. El principal fuerte está aquí: comunidades estables, socialmente

¹³ Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 126.

¹⁴ Raymond Guidot, *Design. Carrefour des arts* (Paris: Flammarion, 2003), 352. Texto original: “...à se poser des questions fondamentales sur sa mission par rapport à la société.” (Traducción de la autora)

¹⁵ Raymond Guidot, *Design. Carrefour des arts...* 353. Texto original: “À une époque de consumérisme global, dans quelle mesure le système de production de masse est-il durable? Jusqu'à quel point la poursuite d'une croissance économique continue est-elle dommageable pour notre environnement et pour l'écologie? Dans quelle mesure certaines catégories sociales comme les handicapés et les personnes âgées sont-elles marginalisées par une politique de production de masse basée sur le principe de la taille unique pour tout le monde? Et qui sont les vrais perdants dans une société du gaspillage insouciant, voire irresponsable, vis-à-vis des matériaux et des ressources humaines?» (Traducción de la autora)

abiertas a todos, y favorecidas por procesos de diseño éticos y responsables¹⁶.

De este modo, cuestiones vinculadas al cuidado del medio ambiente, de los recursos naturales y humanos, así como a la universalidad en el alcance y satisfacción de las necesidades cotidianas, comienzan a instalarse en la escena discursiva del campo profesional del diseño, dando lugar a nuevas acciones orientadas a fomentar una sociedad de consumo más responsable y con mayor integración social.

De acuerdo a esto, como plantea la diseñadora Rosario Bernatene, “surge la necesidad de ampliar el campo epistemológico o área de fundamentación de la disciplina para que se puedan incorporar como parte de ella otros objetos de estudio hasta ahora no incluidos”¹⁷. Al mismo tiempo que estos autores sostienen que: “esta apertura hacia una noción más amplia de lo que entendemos por diseño se refleja también en el Diseño Social. En 1972 el diseñador industrial Víctor Papanek publicó su polémico libro *Design for the Real World*, el cual se hizo popular en todo el mundo por el llamado que hacía a los diseñadores para crear una nueva agenda social. Desde la aparición de *Design for the Real World* otros han respondido al llamado de Papanek y han buscado desarrollar programas de diseño orientados a las necesidades sociales, que van desde las necesidades de los países en desarrollo hasta las necesidades especiales de los ancianos, de los pobres y de los discapacitados. Estos esfuerzos prueban que son posibles otras opciones aparte del diseño de productos “para el mercado”.”¹⁸

En este sentido, podemos decir que en las últimas décadas ha tomado mayor fuerza el concepto de ‘Diseño Social’, ampliando así la práctica inicial del diseño en tanto actividad proyectual orientada a la producción de bienes de uso cotidiano, hacia un modo de concebir e interpretar necesidades sociales que exceden las meramente materiales, o en el caso de tratarse de éstas, se integra una nueva mirada más inclusiva.

Cabe destacar que “es en este rol, de agente de procesos¹⁹, que el diseñador puede realizar intervenciones de diseño social de aún mayor alcance que el de satisfacer una necesidad básica, concibiendo a los grupos vulnerables no sólo como meros objetos

¹⁶ Raymond Guidot, *Design. Carrefour des arts...* 353. Texto original: “Lentement, mais sûrement, un consensus international s’est formé autour de la croyance en un philosophie d’un design pérenne, qui se traduit par le souci d’économiser les ressources naturelles précieuses et de créer un design durable, tout en renvoyant, par un effet de miroir, au souci de prendre en compte les besoins d’une très large partie du public, sans distinction d’âge, de condition physique ou économique. Le principe fort en est: des communautés stables, socialement ouvertes à tous, et servies par des processus de design éthiques et responsables ». (Traducción de la autora)

¹⁷ Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 129.

¹⁸ Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 129.

¹⁹ Tal como expresa la diseñadora industrial Beatriz Galán, el rol del diseñador en tanto “agente de procesos” remite a contemplar el contexto global en el que el diseño se enmarca, dando cuenta de usuarios, productores, entornos de uso precisos, modos y medios de producción, para los cuales el diseñador opera integrándolos, como parte de un proceso de gestión: “Al tener en cuenta el conjunto de productos, servicios y comunicaciones del sistema que se genera en torno al producto, el diseñador es, como afirma Galán, más un agente de procesos que un autor de productos.” En Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 133. Desde esta mirada la acción del diseño puede orientarse en términos sociales, contemplando no sólo el objeto sino el carácter social -o la meta social- que subyace detrás de éste.

de dichas intervenciones sino como sujetos por derecho propio.”²⁰

En relación a esto, tal como remarca Rosario Bernatene

“es necesario complementar el perfil tradicional del Diseñador Industrial con experiencias de participación y animación en proyectos socio-productivos y comunitarios, orientados al trabajo conjunto y coordinado de la comunidad por medio de organizaciones sociales, para mejorar las condiciones de vida de la población en situación de vulnerabilidad extrema.”²¹

Así, entre estas ‘nuevas’ intervenciones o campos de trabajo en los cuales puede operar el diseño encontramos áreas diversas de infraestructura, habitacionales, urbanísticas, sanitarias, así como de necesidades especiales que requieren de intervenciones precisas de diseño, sea desde la composición de artefactos materiales que permiten un eficiente desarrollo cotidiano, una mayor movilidad y disposición en espacios públicos, así como de carácter visual buscando mayor accesibilidad por parte de grupos vulnerables, generando instancias de mayor inclusión.

En los últimos años, tal como lo expresa María Ledesma en su investigación sobre las “Cartografías del Diseño Social” en la Argentina, se puede observar un incremento de las acciones enmarcadas en relación a este concepto. Entre éstas, podemos distinguir las siguientes intervenciones generadas por diversos grupos de diseñadores, a saber:

- a.- Producciones de índole propagandística destinadas a generar algún tipo de conciencia social (política, social, cultural, de salud o cuidado ambiental).
- b.- Producciones de diseño tendientes a incluir a grupos separados de la sociedad por motivos no económicos (mujeres, personas con algún tipo de discapacidad física o mental).
- c.- Intervenciones de diseño destinadas a brindar un servicio profesional a quienes no pueden acceder a él.
- d.- Intervenciones de diseño en una comunidad, destinadas a orientar desarrollos productivos incipientes (en movimientos sociales, en pequeñas comunidades).
- e.- Intervenciones de diseño en una comunidad destinadas a colaborar en la construcción de identidades, en el conocimiento integral del territorio como modos de legitimar el saber colectivo propio de la comunidad.
- f.- Intervenciones de diseño a nivel estatal (nacional, provincial o municipal) orientadas a un desarrollo económico y humano con vistas a una mayor calidad de vida y un estado de bienestar social.²².

Estas acciones, como podemos observar, se encuentran destinadas a ampliar el marco de acción tradicional del diseño, al operar directamente sobre el tejido social y cultural de la sociedad, buscando resolver cuestiones vinculadas con la necesidad de mayor inclusión, de fortalecimiento de lazos, de inscripción territorial, de desarrollo de conciencia e identidad colectiva, basado en un saber histórico y cultural. De este modo, el diseño busca no sólo generar instancias inclusivas para la población, sino también trabaja desentrañando

²⁰ Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 133.

²¹ Luciano Borgoglio y Camila Offenhenden, “El otro diseño o el diseño para los otros... 131.

²² María del valle Ledesma, “Cartografías del diseño social”, en Anales N° 43 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” (Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 2013), 101-102.

dinámicas sociales, interpretando y reconstruyendo la identidad local, recuperando la propia historia.

Esto posiciona al diseñador, y mismo al diseño, como ‘gestor’ en el entramado cultural, fortaleciendo lazos sociales, generando y promoviendo la integración, sobre la base de la propia dinámica social, de la propia inscripción y acervo territorial. Este lenguaje, este código que el diseñador/los diseñadores busca/n descifrar y comprender posee la misma lógica desarrollada al interpretar las necesidades de los usuarios en la proyectación de nuevos productos, o en la renovación/innovación de productos en uso. Esto es, se trata de resignificar la realidad a fin de poder comprenderla, desentrañarla, interpretarla apelando a estrategias propias de significación, recuperando lo propio, lo inherente a aquello que se busca comprender, para poder, desde ahí, desde ese sentido propio -y no ajeno-, brindarle una solución, una posibilidad de entendimiento y de respuesta. De este modo, sea desde la proyectación de bienes, sea desde la reconstrucción y fortalecimiento del espacio social a intervenir (grupo social específico, comunidad, movimiento social, entre otros), quienes llevan adelante este tipo de acciones se orientan a promover instancias de desarrollo del diseño social.

El diseño en términos inclusivos

Ahora bien, una de las formas de objetivación del diseño social, tal como mencionamos, es aquella vinculada a generar inclusión de sujetos o grupos vulnerables excluidos del sistema social.

En los últimos años este tipo de intervenciones ha alcanzado una mayor participación en nuestra sociedad, dando cuenta de la necesidad, y mismo de la posibilidad, de buscar generar a través del diseño instancias de mayor integración y bienestar social. Este modelo de pensamiento, “promotor de un diseño para una sociedad más abierta, porta hoy en día el nombre de “diseño inclusivo” en Europa, de “diseño universal” en Estados Unidos y en Japón.”²³. Cabe destacar que en países de Latinoamérica también se busca promover la integración social a través del denominado ‘diseño inclusivo’, actuando en función de una mayor accesibilidad a los bienes y servicios por parte de sujetos marginados, sea por condiciones físicas, etarias o económicas.

En el caso de la ciudad de Buenos Aires, en Argentina, se formó en el año 2010 el Movimiento de Diseño Inclusivo, formado por un grupo de asociaciones y profesionales independientes relacionados con el diseño interactivo, la comunicación, la accesibilidad y la usabilidad. Tal como expresan en su presentación, el objetivo de este movimiento es

“hacer usable y accesible para todas las personas cada producto o servicio, sin importar el nivel de alfabetización o las capacidades físicas, sensoriales, o intelectuales que tengan. Para lograrlo, buscamos capacitar y adherir a cualquier asociación o profesional que se comprometa a adoptar y guiar a otros en las buenas prácticas del diseño inclusivo.”²⁴

En el contexto actual, el desarrollo de diseño de bienes y servicios con fines inclusivos forma parte de la labor de cada vez más diseñadores tanto a nivel local como internacional. Si bien los mismos no conforman una mayoría, es destacable que la

²³ Raymond Guidot, Design. Carrefour des arts... 354.

²⁴ Extraído de <http://www.disenoinclusivo.org.ar>

búsqueda de accesibilidad y alcance universal ya no constituye un elemento ajeno en el proceso de proyectación de los bienes de uso cotidiano.

En este sentido, es importante destacar, tal como sostiene Guidot, que:

Esta tendencia del diseño, que se libraba de la corriente dominante y defendía lo contrario desde el plano cultural, hoy en día es altamente adoptada como una prioridad por los gobiernos y las grandes empresas. Existe asimismo una definición planteada por el gobierno británico en donde éste mismo describe el diseño inclusivo, no como una disciplina distinta, sino como un enfoque más amplio de la práctica del diseño, en la cual “los diseñadores se aseguran que sus productos y servicios respondan a las necesidades de una mayor audiencia.”²⁵

De acuerdo a esta cita, cabe destacar la relevancia de la adopción del modelo de diseño inclusivo no sólo dentro del campo del diseño, sino también en los propios discursos y políticas gubernamentales, permitiendo un mayor anclaje y difusión del mismo en la sociedad. Pero también, sectores no gubernamentales se encuentran interesados en el desarrollo de este tipo de práctica:

Este diseño aspira a tener en cuenta las necesidades de los grupos de individuos que se encuentran excluidos de la sociedad, o al menos marginados, por las prácticas convencionales de diseño, debido a su edad, a una discapacidad o a un cambio rápido de las tecnologías y de los esquemas económicos. Este está directamente ligado al loable concepto político de “sociedad para todos”, cuya importancia es progresivamente reconocida no sólo por los gobernantes como vector de igualdad social, sino también por el mundo de los negocios y la industria en tanto herramienta de crecimiento comercial.²⁶

De este modo, diferentes actores presentan interés en la difusión de este concepto de “diseño inclusivo”, tanto desde una mirada política con metas integracionistas, o de acuerdo a intereses económicos que resultarían de incorporar nuevos segmentos en el mercado -vale decir, anteriormente no contemplados en sus necesidades cotidianas, o no al menos en gran medida-, mismo por parte de aquellos actores que piensan y buscan un modelo social de mayor inclusión. Entre estos últimos encontramos a los nuevos grupos de diseñadores²⁷ orientados a proyectar bienes y servicios desde un rol social inclusivo.

²⁵ Raymond Guidot, *Design. Carrefour des arts...* 354. Texto original: “Cette tendance du design, qui se détachait du courant dominant et prenait le contre-pied sur le plan culturel, est aujourd’hui largement adoptée comme une priorité par les gouvernements et les grandes entreprises. Il existe même une définition émanant du gouvernement britannique lui-même qui décrit l’inclusive design, non pas comme une discipline distincte, mais comme une approche élargie de la pratique du design, dans laquelle “les designers s’assurent que leurs produits et services répondent aux besoins de l’audience la plus large.” (Traducción de la autora)

²⁶ Raymond Guidot, *Design. Carrefour des arts...* 354. Texto original: “Ce design vise à prendre en compte les besoins des groupes d’individus qui se trouvent exclus de la société, ou tout au moins marginalisés, par les pratiques conventionnelles de design, à cause de leur âge, d’un handicap ou du changement rapide des technologies et des schémas économiques. Il est lié directement au concept politique louable de “société pour tous”, dont l’importance est progressivement reconnue non seulement par les gouvernements comme vecteur d’égalité sociale, mais aussi par le monde des affaires et de l’industrie en tant qu’outil de croissance commerciale”. (Traducción de la autora)

²⁷ Cabe destacar que la referencia a “nuevos grupos de diseñadores” no remite a diseñadores emergentes en el campo del diseño, sino más bien a la relevancia que ha adquirido en los últimos

Es preciso mencionar que en los países centrales esta práctica se encuentra mayormente difundida respecto de los países en desarrollo, pero igualmente en los últimos años se han gestado en países como Chile y Argentina diversos proyectos de diseñadores con el fin de generar conciencia colectiva acerca de la necesidad de una mayor accesibilidad a la oferta de bienes y servicios para todos los ciudadanos. Es decir que, si bien en algunos países de América Latina encontramos casos de diseño aplicado a generar inclusión social -sea desde la producción de bienes de uso cotidiano que contemple una mayor accesibilidad en términos universales, sea desde la integración de grupos vulnerables, a partir de un trabajo orientado a mejorar la calidad de vida de los mismos, en relación a una vivienda, infraestructura, transporte, entorno urbanístico-, esta práctica aún debe ser mayormente desarrollada y sostenida con políticas de mayor alcance.

Casos de diseño inclusivo

Con respecto a los diversos casos de diseñadores abocados a generar proyectos de inclusión, podemos mencionar, entre estos, el proyecto desarrollado por el diseñador industrial chileno Víctor Sáiz, quien creó una bicicleta especial para personas tetrapléjicas. Desde su misma condición, este diseñador creó un emprendimiento que facilita el uso de la bicicleta para personas discapacitadas, ampliando la oferta en Chile de productos especializados para sus necesidades.²⁸ Se trata de un ejemplo ciertamente interesante, pero no usual, puesto que este tipo de proyectos inclusivos “suelen ser ejercicios de escuelas, donde se crean muy buenos productos, pero que al no ser masivos se quedan dentro de los ejercicios de taller y no salen al mundo industrial y comercial”.²⁹ Tal como mencionamos anteriormente, en países en desarrollo los modelos de productos con fines inclusivos aun no ocupan un amplio espectro dentro del mercado, pero la mirada humanitaria y el rol social que comienzan a atravesar a las intervenciones de diseño demandan un mayor compromiso e involucramiento por parte de los diseñadores para tal fin, de mayor accesibilidad e integración.

Otro caso de desarrollo de proyecto inclusivo lo llevó a cabo el Massachusetts Institute of Technology (MIT) al crear la “Leveraged Freedom Chair”, una silla de ruedas que presenta una movilidad de un 80% más rápido que una silla normal, “liberando así a cualquier usuario a circular por cualquier tipo de terreno de forma segura”³⁰. A continuación, podemos ver imágenes de la misma:



años la acción desde el diseño inclusivo, captando mayor atención en la escena social e instalando nuevas miradas e intervenciones en este sentido.

²⁸ Fuente: <http://www.guioteca.com/diseño/diseño-para-la-discapacidad-casos-de-exito-en-el-mundo>

²⁹ Fuente: <http://www.guioteca.com...>

³⁰ Fuente: <http://www.guioteca.com...>

También encontramos casos de diseño de juegos en plazas que respetan la diversidad apelando a la posibilidad de incorporar segmentos de niños con alguna discapacidad. Tal es el caso de la hamaca creada para niños con movilidad reducida que se desplazan en sillas de ruedas. La misma se encuentra actualmente en distintas plazas de ciudades de Chile, Argentina, Uruguay, entre otros países. A continuación, una imagen de la misma:



También se han diseñado juegos inclusivos como el ta-te-tí con paneles en sistema Braille, tambores pensados para niños con discapacidad auditiva, rampas para sillas de ruedas, entre otros, los cuales se encuentran en diversas plazas del país.³¹

Otro ejemplo de diseño inclusivo es el que se encuentra en algunas estaciones de metro de ciertas ciudades de Europa, como en el caso de París, Francia, en la estación Pasteur, en donde tienen lugar, a lo largo del andén, bandas dispuestas para personas ciegas, tal como se observa en la fotografía:



³¹ Cabe destacar que en el caso de Argentina, las plazas inclusivas no suman más de treinta en todo el país, pero actualmente la Organización No Gubernamental (ONG) “Por los derechos de los niños y las niñas con discapacidad” está trabajando con fines de aumentar esta cifra.

También en diversos países existen líneas de colectivos que cuentan con espacios y rampas para sillas de ruedas, tal como se puede observar en la imagen:



Pero es preciso mencionar que también en materia de diseño de indumentaria se pueden observar casos de diseño inclusivo. En este sentido, tal como sostiene Saulquin podemos decir que:

Donde realmente despliegan estos diseños especiales su coincidencia con la ideología que responde al cuidado de las personas es en el área de la salud. Son especialmente valoradas las prendas lúdico-didácticas que ayudan a la estimulación temprana de niños, como así también las especialmente diseñadas para facilitar el desenvolvimiento cotidiano de personas con diversas discapacidades.³²

Estos ejemplos de diseño inclusivo, de los cuales sólo mostramos algunos, demuestran avances en materia de integración y apertura a la diversidad en las sociedades contemporáneas.

La realidad actual demuestra que el hecho inclusivo puede ser posible, a partir de la mayor visibilidad de oferta de bienes y servicios adaptados o pensados para la integración y un mejor habitar de grupos vulnerables. Esto ha sido posible, no sólo por la necesidad instalada, visible, de integrar, sino por la voluntad que ciertos actores involucrados asumieron, de actuar resolviendo esta demanda, posibilitando una realidad más inclusiva. Una realidad social de integración y equidad. El diseñador justamente ha tenido –tiene y tendrá– un rol central en esta acción de inclusión. Es quien finalmente permitirá –vale decir, junto a otros actores también responsables– volver visibles, palpables, las respuestas a las necesidades planteadas por estos sectores. Es quien permitirá visibilizar dicha integración a partir de la acción del diseño inclusivo.

³² Susana Saulquin, *Política de las apariencias* (Buenos Aires: Paidós, 2014), 89.

Conclusiones

Tal como hemos planteado a lo largo de este trabajo, pensar el diseño social con alcance inclusivo implica concebirlo en relación a necesidades específicas de grupos de sujetos vulnerables, excluidos, con condiciones desiguales de inserción en el sistema social.

En relación a esto, la mayor adopción de este tipo de diseño permite afianzar un modelo social sostenido en la diversidad, en la integración de aquellos sujetos en condiciones socio-económicas de fragilidad o con capacidades diferentes, incentivando, así, la accesibilidad de todos los ciudadanos a una vida digna, con posibilidades, y no restricciones, en su desarrollo cotidiano.

Las oportunidades de las personas no deben estar condicionadas según sea su situación física, etaria, económica o de salud. Los derechos a un vivir y un habitar el espacio físico y social de acuerdo a las posibilidades de cada sujeto, sin obstáculos en su desarrollo, esto es, contemplando la diversidad y la diferencia, deberían ser respetados. En esta línea se inscribe el concepto de diseño social, y específicamente, el inclusivo.

En relación a esto, es importante que este concepto y modelo de diseño inclusivo no sea utilizado como parte de una estrategia de marketing empresarial o propaganda política para cooptar adherentes, sino que el mismo debe sostenerse en base al compromiso, la seriedad y el involucramiento con un modo de vida más integrador y menos excluyente, en el cual todos los ciudadanos sean aceptados por igual, sin condición, sin diferencia.

La posibilidad que presenta este contexto de orientarse hacia una apertura a las diversas necesidades de los sujetos se plasma en la mirada humanitaria que atraviesa, desde hace algunas décadas, al campo del diseño, a partir del cuestionamiento del rol del diseñador en función de una demanda de mayor intervención en el terreno social. No es casual que en los últimos años se hayan expandido los estudios sociales del diseño, investigaciones en el campo de las ciencias sociales que han tomado por objeto de estudio esta práctica. Si bien no en una gran dimensión, lo suficiente como para no ser pasado por alto y para destacarse esta integración del diseño en 'lo social'. Esto evidencia la necesaria articulación entre ambos campos, intrínsecos, mutuamente imbricados, pero con una labor de mayor integración y comunicación por delante.

En este contexto de necesidad de una mayor intervención del diseñador en la 'cuestión social' es que han tomado impulso los proyectos de diseño inclusivo en la sociedad. Esto es resultado de varios factores. Como hemos expuesto, en primer lugar, de la búsqueda o la necesidad por ampliar el campo profesional del diseñador en pos de una mayor intervención/acción social, en un contexto productivo que ya no se caracteriza por la producción masiva de bienes sino por cuestiones como la calidad, el componente cualitativo, simbólico, informacional, estético-formal de los mismos. Un contexto de producciones concebidas atendiendo al público consumidor, a sus necesidades específicas, a sus sensibilidades, sus comportamientos, hábitos y cotidianidades. Un público contemplado no en términos universalistas, tipificados o unificados, sino teniendo en cuenta sus modos de vida, sus demandas en relación a una cuestión más subjetiva, más 'personalista'. Hablamos de un mercado más amplio, más complejo, que dio lugar en los últimos años a nuevos segmentos de usuarios, a nuevas demandas anteriormente no satisfechas ni contempladas por la industria.

En relación a esto, en segundo lugar, comenzó a plantearse la necesidad de integrar a aquellos sujetos que el mercado no contemplaba, o no en gran medida. Se planteaba la necesidad de respetar los derechos de todos los ciudadanos por igual. Derecho a vivir dignamente, a circular por los espacios públicos sin dificultades ni obstáculos, derecho a poder viajar en transporte público, a entretenerse, a divertirse en plazas y parques, a poder acceder a bienes y servicios por igual, sin limitaciones, instancias que comenzaron a ser posibles a partir de la incorporación del concepto de inclusión e integración social de la mano de intervenciones de diseño social inclusivo.

Los diseñadores, o precisamente algunos de ellos, han comprendido el rol social de la disciplina y en función de éste operan, interviniendo grupos sociales, comunidades, cooperativas, movimientos, así como proyectando determinados artefactos adaptados a ciertas necesidades específicas.

El proceso de interpretación e intervención social del diseñador en este sentido es altamente relevante en la escena social que busca ser intervenida. Relevante por los nuevos significados que genera, los sentidos de integración que recrea, las posibilidades y oportunidades que instala en la misma. La apertura de la disciplina, del campo profesional hacia nuevos espacios de acción implicó nuevos desafíos, por un lado, despojando –si se puede plantear en estos términos– al diseñador de su lugar consagrado, legítimo de pertenencia: la proyección y producción objetual. Al mismo tiempo que se lo desplazaba de este lugar de ‘comodidad’, ya largamente conocido, se lo enfrentaba a nuevos retos y desafíos: generar inclusión social, lazos, oportunidades.

Si bien la meta universal de acceso a los bienes se buscó alcanzar con la producción masiva industrial, lo que estaba en juego ahora no era el producto, sino el usuario, el sujeto consumidor, el ciudadano.

La labor del diseñador social tuvo su anclaje en las últimas décadas alcanzando visibilidad y relevancia en una realidad compleja, posando su mirada atenta en los espacios a intervenir, recuperando y fortaleciendo lazos, sentidos de inscripción, pertenencia, fragilidades sociales vulneradas por un sistema social excluyente.

Su aporte en términos de una mayor integración, de una sociedad más inclusiva, más comprensiva y abierta es hoy una realidad, que genera beneficios, que fortalece, que permite crecer. Una realidad que depara un horizonte celebrado, esperado, de inclusión, compromiso y comprensión por el otro. Éste es el desafío de hoy, del diseñador social y del diseño inclusivo. Generar mayor integración, inclusión social, así como conciencia colectiva sobre la misma.

Bibliografía

Bonsiepe, Gui. *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires: Infinito, 1999.

Borgoglio, Luciano y Offenhenden, Camila. “El otro diseño o el diseño para los otros. Diseño e inclusión social”, en Documento de UNTREF *Ejes de reflexión. Cultura e inclusión y transformación social*, 2009. Disponible en: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores%202009/Diseno%20-%20Luciano%20Borgoglio%20-%20Camila%20Offenhenden.pdf>

Bürdek, Bernhard E. Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Fiell, Charlotte y Fiell, Peter. Diseño del Siglo XX. Colonia: Taschen, 2001.

Gay, Aquiles y Samar, Lidia. El diseño industrial en la historia. Córdoba: Tec., 2004.

Guidot, Raymond. Design. Carrefour des arts. Paris: Flammarion, 2003.

Ledesma, María del Valle. “Cartografías del diseño social”, en Anales N° 43 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 2013.

Ledesma, María del Valle. “Diseño Gráfico ¿un orden necesario?”, en Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto y Ledesma, María del Valle. Diseño y comunicación. *Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Rinker, Dagmar. “El diseño industrial no es arte”, en Gui Bonsiepe y Silvia Fernández, (Coord.) Historia del diseño en América Latina y el Caribe. San Pablo: Blücher, 2008.

Saulquin, Susana. Política de las apariencias. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Para Citar este Artículo:

Correa, María Eugenia. Reflexiones acerca del diseño y su contribución en términos de inclusión. Rev. Incl. Vol. 2. Num. 3. Julio-Septiembre (2015), ISSN 0719-4706, pp. 190-207, en <http://www.revistainclusiones.cl/volumen-2-nb03/oficial-articulo-2015-dra.-maria-eugenia-correa.pdf>

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.