Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas www.cricyt.edu.ar/estudios
Revista anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas - INCIHUSA / Mendoza
Año 8 / N° 9 / ISSN 1515-7180 / Diciembre 2007 / Artículos (161-168)

Karla Villegas

De la cuestión del ser a la filosofía de la producción. El lugar de la estética en la obra de Enrique Dussel

From the question of "being" to the philosophy of production. The role of aesthetics in the work of Enrique Dussel

Resumen: De la cuestión del ser a la filosofía de la producción. El lugar de la estética en la obra de Enrique Dussel.

El trabajo focaliza sobre la problemática estética en la obra de Enrique Dussel, cuestión inexplorada por los estudios sobre su obra. Se sostiene que la estética ocupa un lugar central en sus escritos, desde las reflexiones sobre el carácter ontológico de la estética, pasando por una original propuesta en torno al diseño, hasta la problemática de una filosofía de la *poiésis*. Se abordan tres textos claves esta problemática: al ensayo "Estética y ser" publicado en 1969, el escrito "La cuestión de un modelo general de un proceso de diseño" de 1977, y la obra *Filosofía de la producción*, publicada en Colombia en 1984. Cada uno de los textos se inscribe en un momento clave en el desarrollo de su pensamiento.

Palabras clave: Estética, diseño, producción, praxis, poiésis, Enrique Dussel.

Abstract: From the question of "being" to the philosophy of production. The role of aesthetics in the work of Enrique Dussel.

We focus on the aesthetics issues occurring in Enrique Dussel's work, a subject not sufficiently explored by other studies. Aesthetics holds a central place in his writings dealing with subjects such as its ontological character, an original proposal regarding design, and the problems related to the philosophy of *poiesis*. We took three of his key texts: the essay "Aesthetics and being" published in 1969; "The question of a general model in a design process", of 1977, and his work "Philosophy of production" published in Colombia in 1984. Each of these writings represents a clue in the development of his thinking.

Key words: Aesthetics, design, production, praxis, poiesis, Enrique Dussel.

En la siguiente exposición intento sacar a la luz el derrotero de la problemática estética en la obra de Enrique Dussel, una cuestión prácticamente inexplorada en las distintas publicaciones e investigaciones en torno a su obra. El tema de la estética, sin embargo, tiene a mi juicio un papel central: desde las reflexiones sobre el carácter ontológico de la estética que datan de finales de la década de 1960 hasta la problemática de una filosofía de la *poiésis* (de mediados de la década de 1970) pasando por una original propuesta en torno al diseño, el tema de la estética nos permite comprender desde un enfoque distinto el pensamiento de Enrique Dussel. De esta manera abordaré a partir de tres textos claves esta problemática:

En primer lugar me aproximaré al ensayo "Estética y ser" publicado en 1969 en la revista *Artes Plásticas* de la ciudad de Mendoza (Argentina) en la que se plantea claramente una concepción de la estética desde la perspectiva de la filosofía heideggeriana. En segundo lugar analizaré el escrito "La cuestión de un modelo general de un proceso de diseño" publicado en el libro *Filosofía de la producción*, pero que data de 1977, época en que Dussel llega a México exiliado de Argentina incorporándose como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Enseguida trataré algunos temas de esta última obra, *Filosofía de la producción*, publicada en Colombia en 1984 que habría que situar en la etapa de relectura de la obra de Marx que realiza Dussel a partir de los años ochenta y que dará a luz una trilogía sobre el pensamiento de Marx que opera bajo los supuestos que ya están planteados de manera explicita en *Filosofía de la producción*, me refiero a la distinción entre *praxis* y *poiésis*.

El artículo de "Estética y ser" fue redactado en el momento en que Dussel se encontraba fuertemente influido por la filosofía de Heidegger y por la hermenéutica cultural de Paul Ricoeur. Hay que situar este texto en el ámbito de reflexión inaugurado por la trilogía del *Humanismo semita, el Humanismo helénico* y *El dualismo en la antropología de la cristiandad*, pero ante todo de *Para una destrucción de la historia de la ética* y el primer tomo de *Para una ética de la liberación latinoamericana*. La concepción del arte como manifestación de la verdad del ser, tesis central de la interpretación de la obra de arte por Heidegger, encuentra aquí una profunda afinidad con otros autores latinoamericanos en los que también la presencia del autor de *Ser y tiempo* permitió articular una propuesta filosófica que buscaba, a fin de cuentas, aclarar el sentido de la existencia del hombre latinoamericano; pensemos en la obra de Nimio De Anquín, Miguel Ángel Visasoro y sobre todo Carlos Astrada. En México, un caso análogo de adaptación de la ontología fundamental y las reflexiones sobre el arte enfocadas a la explicitación de las estructuras existenciales de lo mexicano lo llevó a cabo Emilio Uranga en una postura afín a la sostenida por Dussel en este ensayo. De manera semejante a Dussel, Uranga pensaba que el arte en sus distintas expresiones –plástica, literatura, poesía, arquitectura etc.– decía o mostraba la comprensión del ser en una cultura, en este caso la mexicana, mejor que cualquier tratado filosófico o sociológico; la poesía de López Velarde o Jorge Cuesta, la novela de Mariano Azuela o Juan Rulfo, el movimiento estridentista y el muralismo de ideología nacionalista, como el de Rivera o Siquieros, o el muralismo del grupo posterior denominado Ruptura, con Manuel Felguérez, Lilia Carrillo o más tarde el advenimiento del arte conceptual y con ello distintas expresiones como el *perfomance*, o la instalación en donde la conocida Generación de los Grupos, marcada por la matanza del Tlatelolco en 1968, entre los que encontramos a Suma, MarÇo, Proceso Pentágono y el No-Grupo, y más tarde a las Tlacuilas y Retrateras o el creado por Maris Bustamante y Mónica Mayer, Polvo de Gallina Negra, expresan con mayor claridad el ser de lo mexicano. Tesis polémica pero que finalmente encontró en muchos filósofos latinoamericanos –incluido Dussel– un eco que tuvo como resultado una serie de obras en las que la búsqueda de la identidad de lo latinoamericano se traducía en un esfuerzo de aclaración ontológica.

La postura heideggeriana de Dussel se trasluce en la preeminencia que el ensayo "Estética y ser" le otorga al hombre como aquel ente capaz de comprender el ser, siendo el arte una de las distintas formas en las que éste se manifiesta: ontología, arte y sentido de la existencia se encuentran así íntimamente vinculadas.

> El hombre posee... una nota fundamental de su esencia, la más radical de todas y que lo describe en su temple propio y es la de comprender el ser. Por la comprensión del ser de los entes estos adquieren un sentido nuevo, el cosmos se ilumina y cobra el aspecto del mundo, mundo que solo puede ser humano. (Dussel E., 1994a: 291)

Si el arte es una de las manifestaciones del ser, sostiene Dussel, es porque en algún momento, bajo la influencia de Platón, fue considerado como el imitador de la idea primigenia; *la belleza estaba ligada a la forma que permitía la presencia de la cosa, en la que consistía el ser de los entes* (Dussel E., 1994a: 292). Esto se desliga completamente de lo que en el siglo XVIII, Baumgarten designaría como teoría de la sensibilidad que devendría posteriormente en la doctrina de las vivencias, del juicio estético, de la percepción estética entendiendo estos términos en un sentido idealista y subjetivista, donde el arte sería sólo cuestión exclusiva de una subjetividad que llega a expresar su vivencia que, en el mejor de los casos, puede ser susceptible a la reacción de un espectador.

En este sentido Dussel se pregunta:

> ¿Cómo explicar el hecho de que el arte no es la mera expresión de una subjetividad cerrada sobre sí misma y que busca en su esencia al espectador? y ¿por qué la intersubjetividad que exige el arte es sólo la comunicación de conciencia estética a conciencia estética a través de una comunidad de vivencias? y finalmente ¿cómo evadirse de este subjetivismo o idealismo estético? (Dussel, E., 1994a: 293)

En ese 1969, Dussel ya avistaba que esta cuestión tenía que ser radicalmente replanteada:

> El artista es mucho más que un imitador y su misión es mucho más alta y humana que la mera expresión de la belleza, sobre todo cuando esta se entiende como mera vivencia subjetiva. El artista se sitúa ante los entes, ante el cosmos, re-actualizando la actitud fundamental que hace del hombre un hombre. Si el hombre es tal es porque de la noche oscura del ente puede instaurar un mundo. (Dussel, E., 1994a: 291)

Las cosas tienen Ser, pero sólo el hombre lo conoce, al conocer el Ser el hombre trasciende las cosas como meras cosas y con ello instaura un nuevo orden en el mundo, donde las configura como totalidad bajo la luz y dentro del horizonte del Ser. La vivencia subjetiva, la emoción que pueda producir lo bello queda comprendida, según Dussel, en una conmoción del hombre ante el Ser descubierto del ente.

En este sentido, el artista re-actualiza la comprensión del Ser de los entes a partir de su intuición artística, esta intuición es un penetrar las cosas hasta su fundamento y su misión es precisamente la comprensión de todo aquello que habita en el mundo, mundo que es necesariamente histórico y cultural. Para Dussel, el artista al igual que el filósofo

> …debe ser ante todo un hombre que cumple la misión suprema dentro de una cultura: recuperar el sentido del ser de una época y con ello trascenderse, recuperarse con sentido a través de una continua interpelación desde la cumbre del Ser de los entes (*Idídem*: 192 – 293)

Por otra parte cabe decir que la distinción que hace Dussel entre el filósofo y el artista se sitúa en la mediación conceptual con la que opera el primero. A diferencia de una articulación conceptual, propia del filósofo, el artista se aleja de una ideación o proyección teórica; la comprensión del Ser se vuelca en la obra de forma inmediata y también de forma inédita. Pues para Dussel: [el artista] "*No es que cree el ser del ente pero al descubrir su sentido olvidado lo replantea*" (Dussel, E., 1994a: 293). Por ello el papel del artista no queda reducido a intuir sólo la belleza, sino el Ser y con ello mostrar otra belleza: la ontológica, la que sale de lo siniestro, del olvido, la que se considera fea, sin serlo.

> ¿Cómo explicar con esta estética los monstruos horribles del arte genial de un Goya? ¿Cómo justificar todo el arte informalista? Esto conmueve toda la teoría de la belleza como esplendor de una forma comprendida superficialmente (Dussel, E., 1994a: 290).

La obra de arte en su fundamento es una historia de los sentidos del ser. Es la historia de la verdad y del insistente volver a expresar el Ser que se oculta a la comprensión del hombre. Lo que permanecerá en la obra será la impronta del Ser que el artista desocultó y donde la cosa o el ente adquiere un sentido profundo dejando de ser trivializada por el uso. Esto significa la superación de la estética como teoría subjetiva de la vivencia sensible de lo bello.

Lo interesante es que, desde una perspectiva heideggeriana, una vez que el ente es descubierto en su ser, [en la obra] se torna inutilizable y fuera del círculo desgastador de cosa pragmática.

No obstante, en la publicación de un texto posterior titulado "La cuestión de un modelo general del proceso de diseño", encontramos un cambio radical con relación a esta última tesis sostenida en aquel 1969, dado que la relectura de Marx cobrará importancia para la forma de replantear el problema del acto *poiético*. Si tomamos en cuenta que un paradigma es el conjunto de conceptos que utiliza un pensador en determinada época de su desarrollo, esto no significa que no existan temas centrales que seguirán aún presentes, sin embargo estos serán articulados correspondiendo a un determinado carácter y a la terminología que se adopta dentro de la nueva problemática. Tal es el caso de la publicación que en el exilio en México tuvo a bien escribir a propósito de las clases de Filosofía que impartió en el departamento de diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana. Allí comenzó a desarrollar una *filosofía de la poiética*, tomando como base aquella expresión de Aristóteles: *praxis kai poiesis eteron*. Aquí se inicia el desarrollo de toda

una filosofía de la *poiésis* que debe distinguirse de la *praxis* que, sin embargo, quedará inconclusa, pero que en sus propias palabras le servirá para poder mejorar la arquitectónica de la *Filosofía de la Liberación* ante Habermas y Apel. "Lo que ellos llaman comunicación –sostiene Dussel– es el momento práctico de una semiótica, la poiética o producción de signos con contenido proposicional, subsumidos en la relación o función práctico comunicativa" (Dussel, E., 1994b: 35).

En "La cuestión de un modelo general del proceso de diseño" Dussel se concentra en el acto mismo del diseño así como en el objeto diseñado, definiendo el primero como aquel trabajo que produce en la cosa diseñada el valor de uso, es decir, su utilidad funcional dentro de la totalidad tecnológica de una sociedad determinada.

Dussel expone en primera instancia –refiriéndose a las relaciones reguladas por la inteligencia efectora– una distinción entre la verdad teórica y la verdad referida a la acción:

> La inteligencia que integra el acto humano puede situarse en posición teórica contemplativa o práctico operativa, en el primer caso decimos que se abre el ámbito de la verdad teórica que da cuenta de la realidad dada, en el segundo decimos que se abre el ámbito de la verdad para la acción y que funda la realidad que se efectuará en el futuro y por mediación de la misma acción. (Dussel, E., 1984: 189)

Y más adelante explica:

> La verdad teórica concuerda con lo real a priori, y la verdad para la acción hace concordar lo real con lo proyectual a posteriori. Debemos distinguir entonces una inteligencia teórica [...] de una inteligencia efectora. (Dussel, E., 1984: 190)

Con ello, Dussel detalla los distintos tipos de relaciones a los que denomina acciones. La acción regulada por la inteligencia efectora que se dirige a otro hombre se le llama acción práctica o *praxis*. La acción que se dirige a entes u objetos de la naturaleza se designará como operación productora fabricante.

En palabras de Dussel, el diseño trata de una acción humana productora fabricante y dentro de ésta se distinguirá entre el mero trabajo especializado que realiza una mano de obra, y "*el trabajo que realiza el trabajador especializado, que es ya un perito en cierta fabricación*" (Dussel, E., 1984: 190).

Es importante aclarar que el acto poiético no es entendido por Dussel desde el marco de una problemática estética sino desde una plano pedagógico, a pesar de que más adelante y refiriéndose al acto poiético-diseñante lo defina como "*una operación estética tecnológica sui generis o tecnología estética operacional*" (Dussel, E., 1984: 192). El acto diseñante como acto poiético y como objeto de estudio lo concibe Dussel como depositario de tres momentos que son orgánicamente integrados: el tecnológico, el científico y el artístico pero enfatiza que estos tres actos fuera del acto diseñante son diferentes a sí:

> La ciencia del diseñador se encuentra definida en función productiva tecnológica como en el caso del tecnólogo, pero la tecnología del diseñador se encuentra por su parte definida en función estética, lo que hace que esa acción estética sea también tecnológica científica, la ciencia, la tecnología y el arte integrados unitaria, orgánica y sinergéticamente en el acto productor del diseño y permiten denominar a este con un neologismo, el diseñar o acto poiético, al menos nuevo por su significado. (Dussel, E., 1984: 190)

Por lo tanto el diseño, en este contexto, no puede ser visto como una actividad artística o tecnológica ya que para Dussel esto sería no comprender su sentido original. Al ser el diseño una actividad diferente a la del artista, la creación está supeditada a fines distintos a los de aquel.

> El artista cumple un acto propio, ontológico: expresa la totalidad del mundo, del sistema en una obra concreta de arte.
>
> El acto artístico va del todo, del mundo como totalidad, a la parte, la obra de arte. (*Ibídem*: 191)

Tesis que guarda resquicios de lo que anteriormente sostenía en "Estética y ser". Por otra parte, para definir el acto diseñante Dussel lo antecede con la actividad del artesano:

> "El artesano en cambio expresa una parte en relación con las otras partes de la totalidad del mundo (es un acto óntico o constructor de los entes u objetos del mundo)". (Dussel, E., 1984: 191)

Dussel sitúa el cambio en el trabajo productor desde la Revolución Industrial donde el accionar técnico o artesanal va cobrando cada vez más componentes científicos y teóricos en conjunto con una dimensión tecnológica que viene acompañando al fenómeno de concentración de capitales y la revolución financiera que desembocará a lo largo del siglo XX en las multinacionales o en los mega-monopolios del aparato mediático.

Como característica última en la definición del acto del diseño, Dussel acota que éste no es un acto absoluto sino relativo a una totalidad dentro de la cual se encuentra; esta totalidad es cultural, económica, política y psicológica. Es con esta particularidad que Dussel bosqueja una propuesta visionaria en torno al acto poiético; la economía, el psicoanálisis, la sociología y las ciencias humanas ejercen una función condicionante sobre el diseño en general y en lo particular, como las que se cultivan en nuestro mundo cultural dependiente.

De esta manera, Dussel argumenta que todo Sistema-Mundo tiene un proyecto, si esto es así, para cumplir el proyecto son necesarias ciertas mediaciones o posibilidades que son a su vez convertidas en objetos o instrumentos que sirven "para", Este "servir para" de los objetos se traduce en un valor; por lo tanto se le denominará valor de uso al hecho de que la mediación sirva "para" algo, porque se puede usar, porque tiene funcionalidad que responde y que es a su vez fundada por las exigencia del proyecto del Sistema-Mundo:

> "La lógica del valor de uso o funcionalidad del objeto constituye los sistemas tecnológicos". (Dussel, E., 1984: 193)

Es aquí donde Dussel específica el para qué del acto diseñante:

> "…lo que el trabajo diseñante produce es justamente el valor de uso, su utilidad funcional dentro de la totalidad tecnológica de una sociedad dada" (Dussel, E., 1984: 193)

Más adelante, Dussel plantea que la modernidad se define desde el siglo XVI por un proyecto de "estar en la riqueza":

> "…fin que justifica todos los sistemas que le sirven de mediación, el económico, político, cultural, el proyecto es entonces el ser o la esencia de una sociedad, de una época, de una clase social, un grupo, una familia y hasta un personaje singular". (Dussel, E., 1984: 193)

La dinámica social de la modernidad se resuelve por una tendencia estructural de satisfacción de deseos y necesidades pero, a su vez, este orden produce también pseudo necesidades e impone deseos particulares.

> "La conciencia de que un objeto pueda cumplir un deseo constituye el estado de necesidad o conciencia de la falta de". (Dussel, E., 1984: 194])

En 1977, Dussel describía con gran lucidez lo que acontecía en relación a una política de producción de deseos o a una incipiente publicidad creadora de necesidades; de ahí Dussel deduce que no hay por lo tanto diferencia entre deseos y necesidades primarios o secundarios, sino que todos son humanos y por ende culturales. "De aquí se desprende que esta producción de deseos inaugure ciertas mediaciones como "necesarias" que se convierten en objetos cuyo valor ya no es de uso sino de signo[1]:

> "Hoy en la sociedad de consumo los objetos diseñados son adquiridos principalmente no por su valor de uso, ni como portadores de un valor de cambio, ni como símbolos sino porque permiten e indican manifestar estatus, una diferencia…" (Dussel, E., 1984: 195)

El sistema económico del Sistema-Mundo vigente justifica la moda que, a su vez, está

1 Propuesta hecha por J. Baudrillard

sustentada por un aparato productor que al parecer ya no produce objetos-estatus sino imágenes de ellos, lo cual coloca al mercadeo muy por encima de los objetos, produciendo ahora conceptos que son "creados" por enormes campañas publicitarias que además tomaron "prestadas" las tácticas del arte conceptual dotando de "identidad" a las marcas para justificar su "uso", y que hoy son tan conocidas, entre otras cosas, por sus *slogans* y porque "materializan" un estilo de vida. Y, por si fuera poco, tienen a un aparato mediático cuasi omnipresente y mega-monopolizado como escenario.

Este es un fenómeno a nivel mundial pero qué sucede cuando éste impacta a América Latina, África y Asia. Para Dussel primero hay una escisión entre las oligarquías nacionales y los grupos populares, ya que las primeras acceden al deseo y sucumben al consumo de los objetos-estatus conformando un "estilo de vida", sin embargo en los grupos populares aunque son susceptibles de acceder al deseo, no sólo no pueden realizarlo sino que además "*sus símbolos tradicionales entran en colisión con los valores signos propuestos"* (Dussel, E., 1984:196).

Esta totalidad imperante que condiciona al diseño no debe ser tomada como algo dado ya que de lo contrario se habrá caído en la trampa de la sociedad de consumo.

Si el acto diseñante de la periferia formaliza los objetivos de la sociedad de consumo, consintiendo la producción de objetos-estatus, entonces los criterios para ese modelo de diseño son definidos por el diseño del centro; en otras palabras: el acto poiético se ve alienado y sus propuestas se ven subsumidas por el mercado, que a su vez convierte este acto en un "proceso maquilador", que optimiza según la localidad pero no crea. A esto Dussel lo denomina un modelo de optimización.

Dussel parte para la confección de un nuevo modelo del acto diseñante –que denominará modelo orgánico, flexible, abierto y crítico– de la experiencia originaria de la filosofía de la liberación que consiste en descubrir el hecho de la otra subjetividad alienada y excluida.

Al ser el objetivo de este acto *poiético* servir a los grupos populares diseñando sólo lo que se ha producido artesanalmente, tendrá que partir entonces de un respeto a sus expresiones estéticas, corresponder a sus necesidades culturales y sus criterios deberán ser descubiertos e inventivamente propuestos, donde se deberá tomar en cuenta las desventajas en la competencia con la gran industria de los países del centro. Aquí Dussel sostiene que para concebir un modelo crítico de diseño en México habrá que tener presentes en el marco teórico las exigencias propias de la realidad nacional que juegan el papel de las exigencias de exterioridad para modelos del centro. Por otra parte, señala que cualquier modelo nacional no debería tener como fin principal la ganancia ni contar, por supuesto, con tecnología o con la mayoría de capital importados en los proyectos, sino que partiendo de las técnicas nacionales y populares innovar tecnología con base en ellas, facilitándole al diseñador "*instrumentos necesarios para su mayor productividad dentro de la lógica del discurso técnico propio*" (Dussel, E., 1984: 200).

Finalmente Dussel concluye este texto explicando que:

> "la posesión de un modelo realista, flexible, abierto, crítico permitirá a los diseñadores de los países periféricos y en vías de desarrollo, diseñar creativamente. El modelo permite investigar en la práctica del proceso, permite corregir la práctica profesional; y además es un modelo falseable que puede por ello ser corregido, mejorado. Se trata entonces de un lógos, de una racionalidad del proceso adecuado en el acto poiético. Es hoy orthós lógos poietikos: la recta razón en el fabricar". (Dussel, E., 1984: 227)

En la *Filosofía de la producción*, Dussel aborda el problema de la estética a partir de una crítica a las tesis sobre lo estético en las que se han fundado las tradiciones hegemónicas desde Aristóteles hasta Heidegger. Dussel sostiene que se ha producido una escisión dentro de la conciencia burguesa, entre la mercancía como obra de trabajo económico y por ello académicamente despreciable, y la obra de arte, obra de la genialidad libre del artista, que se vuelve objeto de una nueva parte de la filosofía: *Por primera vez se habla de* aesthetica *"como aquella parte de la filosofía que se ocupa de lo que es objeto de los sentidos; lo sensible bello"* (Dussel, E., 1984: 54).

En este sentido, la *poiética* estudia sólo el acto creativo del genio. El objeto bello es el que

cumple las reglas del arte, es decir, tiene una legalidad estética; *pero el genio es el talento, don natural que da regla al arte, quien además no sabe cómo se han juntado en él las ideas para ello*. Desde esta *poiética* occidental, el arte, la estética y el acto *poiético* habitan en una esfera aséptica en donde el trabajo humano se vuelve la parte pulcra, sin embargo para Dussel, esta es la parte más alienada, cuando no se trata de lo que él nombra una "*estética de la liberación*" (Dussel, E., 1984: 64).

Desde esta perspectiva habría que retomar tesis como la de Jorge Capelán donde indica que "*toda discusión estética que no esté basada en un análisis de las relaciones de poder y de las posiciones de los diversos sujetos, está condenada a ser un mero ejercicio académico, a su vez susceptible de ser utilizado por los centros de poder. Las mismas categorías de análisis están a su vez inmersas en intencionalidades que es preciso analizar y cuyo fin muchas veces es el de ocultar el verdadero papel de dichas estructuras de dominación*".[2]

En cuanto a la *poiética*, Dussel ha definido que es la parte de la filosofía que piensa en la relación hombre-naturaleza en cuanto acto, efector o productor, así como la ética o la práctica piensa las relaciones hombre-hombre; la *poiética* es así un momento abstracto en cuanto relación inmediata hombre-naturaleza y un momento interno de un modo de producción de una formación social. Para Dussel es necesario explicar el horizonte desde el cual la *poiética* latinoamericana es comprensible partiendo primero de una construcción histórica; la "teoría de la dependencia" podría, a su juicio, ofrecer la posibilidad de formular un marco teórico sobre esta problemática. De esta manera Dussel argumenta que así nace la conciencia de una *poiética* o tecnología dependiente y periférica y la exigencia de la liberación, en relación a las cuestiones prácticas, políticas y económicas; y cuya propuesta desde la práctica del diseño quedó ya expuesta en *La cuestión de un modelo general de un proceso de diseño*. A su vez Dussel sostiene que para que sea real la liberación *poiética* supone evidente una liberación económica, política e ideológica. Por otro lado reitera que *el modo de producción capitalista al desagregar los modos de producción "tradicionales" destruye, al mismo tiempo, la poiética artesanal, popular e histórica*. Así la cultural popular *entra en crisis y con ella la posibilidad de poder definir un contenido humano al proceso de liberación*. Para Dussel *el choque entre una estructura objetual del capitalismo imperial mundial y las culturas tradicionales nacionales*, enmarca un problema de suma actualidad y perentoria resolución.

Sin embargo podemos hablar ya de algunas propuestas que, en el ámbito del arte, han erigido algunos artistas latinoamericanos, como el venezolano Elías Adasme, quien considera que "*el arte del tercer milenio está en vías de evolucionar hacia una jerarquización horizontal de toda actividad humana, en la que se desdibujan los límites entre la representación, la acción social y la reflexión sobre dicha acción. En otras palabras un arte esencialmente humanista en el altruista sentido del término*" (Capellan, J., Op. Cit.).

Con esta manera de comprender el arte y la relación del artista con los procesos de transformación social –lo que para Dussel se sitúa dentro de un plano pedagógico– se establece una vinculación con los movimientos tanto sociales como con ciertos ámbitos artísticos que reaccionan ante distintas problemáticas generadas por la dominación, un ejemplo de ello es la globalización: así grupos de activistas, como el de las Madres de la Plaza de Mayo, el movimiento bolivariano de Venezuela y el movimiento Zapatista, entre otros, subvierten y amenazan el lenguaje al tiempo que crean uno propio, y artistas como el caso de la mexicana Minerva Cuevas, Ricardo Domínguez o el propio Elías Adasme, que cuestionando los límites de lo estético llegan a reformular los límites en los que está cercado el tercer mundo. *El peso del arte* –volviendo a las palabras de Jorge Capelán– "*se centrará en la destrucción de la dominación explotadora sobre los seres humanos y el medio ambiente y en la construcción de alternativas a dicha dominación*" (Capellán, J., Op. Cit.). Es así como desde el arte la lucha simbólica es tan sólo un aspecto de muchos otros frentes y modalidades para un proyecto de liberación como el de Enrique Dussel.

2 Jorge Capelán; "Arte y Globalización", localizado en http://www.rebelion.org/cultura.htm, 20 de marzo de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Capellán, Jorge, "Arte y Globalización", localizado en http://www.rebelion.org/cultura.htm, 20 de marzo de 2002.
- Dussel, Enrique, (1984), "La cuestión de un modelo general de diseño", en *Filosofía de la producción*, Editorial Nueva América, Bogotá 1984
- _____, (1994a), "Estética y Ser", en *Historia de la Filosofía de la Liberación*, Editorial Nueva América, Bogotá
- _____, (1994b), "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", en *Un proyecto ético y político para América Latina,* Editorial Anthropos, Barcelona.