

Yuk Hui

Arte y Cosmotécnica

Nota de lectura

emilio.sola@cedcs.eu

Colección: Bibliografía. Notas de lectura.
Fecha de Publicación: 18/08/2025 y 22/10/2025
Número de páginas: 12
I.S.B.N. 978-84-690-5859-6

Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos.
Más documentos disponibles en www.archivodelafrontera.com



Licencia Reconocimiento – No Comercial 3.0 Unported.

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial.

El *Archivo de la Frontera* es un proyecto del
Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales (CEDCS), bajo la dirección del Dr. Emilio Sola.

www.cedcs.org
info@cedcs.eu

Yuk Hui: Arte y Cosmotécnica

Traducción de Maximiliano Gonnet

Buenos Aires, 2025, Caja Negra, Futuros Próximos



En 1964, Heidegger postuló que la función histórica de la filosofía de proporcionar una explicación unificada del mundo estaba quedando obsoleta. La cibernética la había vencido, como disciplina capaz de dar cuenta tanto de la interacción de una célula con su entorno hasta del comportamiento humano o el funcionamiento de una computadora. La proclama de Heidegger del “fin de la filosofía” venía acompañada de una importante advertencia: este nuevo *ethos tecnológico* corre el riesgo de adoptar una actitud colonizadora hacia los seres humanos y el mundo natural. Por ese motivo, sugiere Yuk Hui en este libro, es que Heidegger recurre a artistas como Cézanne y Paul Klee, buscando descubrir una relación más ética entre la vida humana y la naturaleza. Este diálogo que cruza arte, filosofía y tecnología constituye el eje central de *Arte y cosmotécnica*. Recuperando los interrogantes de sus anteriores trabajos, Hui insiste en la posibilidad de superación de la modernidad desde una perspectiva no europea, esta vez tomando la experiencia estética china como camino para imaginar formas de tecnodiversidad.

Se trate de pinturas rupestres o de imágenes hechas con inteligencia artificial, el arte siempre dependió de la técnica como medio para expresarse. Esta imbricación es tal que observar la técnica a partir del arte nos permite reconocer de manera intuitiva su participación en un orden moral y cósmico determinado. A través de un recorrido comparativo entre la tragedia griega y la pintura de paisaje china –la pintura *shan shui*– Hui diferencia dos grandes modos de pensamiento estético (y filosófico). Mientras que la razón occidental se define por una lógica de discontinuidad trágica plagada de intentos por afirmar lo que Hegel llamó el “derecho superior de la Idea contra la naturaleza”, el arte chino exhibe una lógica de continuidad oposicional que se identifica con la noción taoísta de *xuan*. Esta dinámica pone la continuidad y la armonía por encima de la discontinuidad y la ruptura: *shan* y *shui*, “montaña” y “agua”, representan dos polos contrapuestos que se relacionan sin subordinarse, como el *yin* y el *yang*. Esta óptica nos abre a un modo de vinculación no instrumental con el mundo natural que se distancia del implacable proyecto tecnoextractivista moderno.

Siempre resulta de gran interés el encuentro de China y Occidente, las dos culturas básicas de China y Grecia/Europa puestas en relación: pueden generar importantes perspectivas novedosas, abrir puertas y ventanas a otras posibles realidades o, al menos, posibilidades de abordajes diferentes a cuestiones de siempre. Es así, bastante al principio del largo ensayo, cuando parece que va a suceder de manera más frecuente de lo que al final será; en una alusión a Kitaro Nishida, “fundador de la escuela de Kioto”, alude a una de sus declaraciones: “la investigación filosófica de Occidente se basa en el ser y la de Oriente en la nada” (p.69). Y aclara a continuación esta rotunda afirmación:

Señalemos aquí que la nada es equívoca, pues la nada del taoísmo diverge de la nada del budismo japonés, que a su vez difiere del *nihil* del pensamiento occidental. [...] por el momento podemos decir que el *tao* no es ni el ser ni la nada, ya que los chinos no desarrollaron un “principio de contradicción” [...] en el mismo sentido en que lo hicieron los griegos” (Ib.)

Y eso a pesar de que el *Tao Te Ching* “está repleto de oposiciones” y “la oposición (o la vuelta atrás) es la dinámica del *tao*” (Ib.)

Pero a este anuncio inicial prometedor, no le sigue un desarrollo similar pues el autor Yuk Hui se va a enredar demasiado con el mundo filosófico de Heidegger, del que se impregnó en sus años de estudio en Europa, en Alemania. Como punto de partida ensaya una definición de lo que entiende por “cosmotécnica” (p.66): “...la unificación del orden moral y el orden cósmico por medio de actividades técnicas”. Una primera aproximación que se hace para mejor comprender el título general de su ensayo, “arte y cosmotécnica”; pues el arte lo considera “el modo experimental del pensamiento entre la filosofía y la ingeniería” (p.90), y ahí saca a relucir su propia formación como científico e informático; como a Heidegger, también le interesa Klee y su formulación de que “la pintura hace visible lo invisible” (Ib.). Y completa sus formulaciones:

El pensamiento científico quiere mejorar la capacidad de los sentidos, mientras que el pensamiento filosófico quiere desarrollar otros sentidos. Es en el arte donde ambos pueden unificarse. Por lo tanto, la relación entre arte y tecnología aún está por decidirse (p.91).

Partiendo de Hegel, su “juego triádico” y la consideración de que “el arte, la religión y la filosofía son presentados como tres estadios distintos del conocimiento del Absoluto en la historia por parte del espíritu” (p.94), llega a una afirmación de Heidegger en 1966 de que después de la filosofía viene la cibernética (p.96):

¿Podríamos decir que hoy el espíritu, tras pasar por los estadios del arte, la religión y la filosofía, finalmente llega a la cibernética?

Como remate de posible argumentación, para Heidegger “el fin de la filosofía” vendría a significar “comienzo de la civilización mundial basada en el pensamiento europeo-occidental” (p.130).

Retomando la idea de careo entre China/Oriente y Grecia/Occidente, aparece en el primer término la pintura llamada de “montaña y agua”, “shan shui”, a la que se le da la misma importancia estética global para Oriente que a la tragedia griega para Occidente:

...la tragedia griega y la pintura *shan shui* caracterizan dos grandes modos distintos de pensamiento estético (y filosófico) en Europa y China...

Si se podía hablar de una lógica “tragicista” occidental, Yuk Hui presenta una lógica taoísta de la pintura *shan shui*. En su ensayo utiliza los ideogramas chinos para completar o redondear el término chino, lo que no puedo hacer aquí por ese desconocimiento tremendo que tenemos de esa escritura tan diferente y difícil para nosotros. Pero sin duda que un sinólogo podrá penetrar con mayor profundidad en esas argumentaciones con la ayuda de esos ideogramas complementarios que acompañan al texto.

Para intentar presentar los conceptos de *xiang* y *xing* – que no vamos a abordar aquí, a los que dedica todo el capítulo 14.1 –, parte de una observación del sinólogo francés François Jullien, de su libro de 2000, *De la esencia o del desnudo* (p.176):

[...] ¿por qué la antigua China no tenía la pintura de desnudos que encontramos en la antigua cultura indoeuropea? Jullien muestra que la desnudez está estrechamente relacionada con la forma platónica: el desnudo “tiene vocación de ideal, sirve de ‘imagen’ (*eicón*) a la Idea” [...]

Es sólo el arranque de una interesante argumentación que desemboca en la afirmación de que este “impulso platónico”, simplificando mucho, no tuvo repercusión en China “porque la ausencia y la presencia permanecen unificadas, lo cual obliga a una forma de pensamiento *no ontológica y no teleológica*” (p.178).

En un paso más de esta argumentación (p.180):

En el arte zen, vemos que el ser proviene de la nada y regresa a la nada, a lo informe. La verdad no se manifiesta en la simple presencia (*Anwesenheit*), sino más bien en el nunca-llegar-a-la-plenitud de lo presente (*Anwesend*).

Y como una conclusión primera de gran interés (p.181): “Jullien asocia el pensamiento griego antiguo con el ‘ser (esencia)’ y el pensamiento chino con el ‘proceso’”. Son aproximaciones sin duda de importancia, a pesar de su globalidad o precisamente por ello. Aproximaciones siempre.

Un paso más en la explicación de este pensamiento chino sobre arte/pintura, como ilustración más aproximada:

Shan y *shui*, “montaña” y “agua”, constituyen de suyo una continuidad oposicional como el *yang* y el *yin* (la montaña es el *yang* y el agua el *yin*). No podemos decir que el pensamiento oposicional no exista en China, por el contrario, es omnipresente, siendo la diferencia fundamental con Occidente la continuidad entre las dos partes opuestas. La *shan* es dura y rígida, mientras que la *shui* es blanda y flexible (p.190).

Otra relación oposicional clave en este razonamiento es entre el *you* y el *wu*, que nos interesa aquí; en el *Tao Te Ching* se dice que todo (“los diez mil seres”) nace del *you* (ser) y el *you* nace del *wu* (no-ser), así como que “el tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres” (p.194):

Si el *you* (“tener”, traducido a menudo como “ser”) se opone al *wu* (“no-tener”, traducido a menudo como “no-ser”), pero también proviene del *wu*, ¿cómo es siquiera posible esa proveniencia?

Pero siempre teniendo en cuenta que hay que alejarse “del marco de la ontología occidental, ya que la discontinuidad ontológica entre el ser y la nada, que es la condición de la lógica *tragicista*, no puede aplicarse al *you* y al *wu*” (p.201). Un nuevo concepto, el *xuan*, como “híbrido del yo y del wu”, hace hablar a Mou Zongsan de una suerte de trinidad básica para comprender el *tao*. Con sus palabras (p.215):

[...] en el primer capítulo del *Tao Te Ching* el *wu* es uno; el *you* es dos; la mezcla de *wu* y *you* es *xuan*; el *xuan* es tres. Sólo el tercero es la puerta de todos los seres.

En el corazón de los debates sobre el pensamiento chino, Yuk Hui puede llegar a afirmar que “la pintura *shan shui* sirve como un lugar de encuentro entre el mundo humano y el cosmos” (p.239). Y de ahí ya puede dar el salto al abordaje de un grado más de la argumentación sobre el tao, la filosofía y el arte, que puede abrirse a un espacio anti-racionalista particular.

Para los sabios chinos, lo Desconocido se llama *tao*. En Laozi, leemos que el *tao* puede ser articulado, pero nunca demostrado como tal. Laozi continúa con la triada *wu*, *you* y *xuan*. En uno de los primeros escritos sobre el tema (“Sobre la pintura de paisajes”), el poeta y pintor Zong Bing sugiere que la tarea de la pintura de paisajes es revelar el *tao*. Zong Bing empieza asociando el *tao* con los sabios como aquellos que contienen el *tao* o ven el *tao* reflejado en todos los seres. Otro tipo de personas, el virtuoso, es distinto de los sabios, pues uno puede ser educado en la virtud sin convertirse necesariamente en sabio... (p.240)

Está abriendo las puertas a una sensibilidad sin la que el tao “queda reducido rápidamente a la ‘ley de la naturaleza’ o a un ‘principio de las cosas’ (como a menudo se lo considera hoy)” (p.241). Estamos en el inicio del capítulo 16. *Sentimiento y resonancia*. Y se está abriendo la puerta ampliamente a algo que en Occidente siempre fue algo sospechoso, la intuición, aunque incluso hoy algunos matemáticos valoran eso que denominan la “intuición matemática”, y está claro que es básica para el trabajo de un gran artista.

Cuando Mou Zongsan leyó la *Crítica de la razón pura* de Kant, quedó asombrado e inspirado de encontrar que la razón especulativa que Kant quería limitar era precisamente lo que la filosofía china quiere cultivar. En la unidad de confucianismo, taoísmo y budismo que constituye

el pensamiento chino, predomina el cultivo de una forma de pensamiento que penetra más allá del fenómeno a fin de reunirlo con el noúmeno. No obstante, la intuición intelectual no es a priori. Uno no puede convertirse en un sabio, un buda o un *zhenren* (literalmente “persona verdadera o genuina”) sin cultivo, ya que solo mediante un entrenamiento constante puede desarrollarse la intuición intelectual. Esa es también la diferencia entre Mou Zongsan y Schelling (y Fichte): dicha intuición intelectual necesita desarrollo, pues no está dada ya al principio como fundamento del conocimiento. Así, la intuición intelectual de Mou no es ni puramente a priori ni a posteriori: es distinta de la intuición sensible transmitida dentro de la especie (a priori), y no se desarrolla meramente a partir de la experiencia (a posteriori), puesto que es aquello que distingue a los humanos de los demás animales (p.242).

Es ahí también en donde la pintura de montañas y agua, que “busca abrir los ojos y el corazón al *tao*, parece confluir de nuevo con Paul Klee cuando desarrolla su “teoría de la intuición”, cuando dice que la intuición “causaría una revolución” (pp.247-248). Y termina Yuk Hui este capítulo con una suerte de significativa disculpa:

Si cualquier discurso sobre la intuición y lo desconocido es acusado de misticismo, aceptemos esta acusación, pues esto podría ser precisamente lo que nuestra época reclama. La incapacidad de abordar lo desconocido solo deja al descubierto el límite de toda forma de racionalismo. El racionalismo, al seguir siendo lineal y mecanicista, no logra reconocer verdaderamente la recursividad, por lo que ha tenido que recurrir a la teoría de la complejidad para ocultar su debilidad y salvarse a sí mismo (p.248).

Recurriendo a Simondon, a *El modo de existencia de los objetos técnicos*, expone que si este autor llegó a plantear la prioridad del pensamiento filosófico sobre el pensamiento estético como forma de pensamiento reflexivo, llegó también a afirmar que “la cibernética estaba suplantando a la filosofía como pensamiento reflexivo” (p.251). Y abre a continuación su capítulo 17. “El estatus actual de la inteligencia artificial”. Plena actualidad.

El predominio de la ciencia desde el siglo XVII no ha obedecido principalmente a su forma de conocimiento, sino más bien al triunfo del método científico que encontramos en Kepler, Galileo y Newton, entre otros. En el siglo XX, la cibernética triunfó como otro método científico. (p.253).

Tras recordar de nuevo la afirmación de Heidegger de que “En el mundo cibernéticamente representado desaparece la diferencia entre las máquinas automáticas y los seres vivos” (Ib.), y – en el capítulo 18. “El límite del organicismo” – concluir que “debemos reconocer la necesidad de superar la oposición entre lo mecánico y lo orgánico” (p.274), parece más lógica la pregunta que se puede uno plantear (p.295):

¿Qué deberíamos esperar de un futurismo basado en la inteligencia artificial?
¿Cómo debemos responder al desafío que ha emprendido el ser humano
de eliminar su propia condición de existencia?

Ante estas cuestiones tan básicas y actuales, parece volver los ojos a ese saber oriental, y vuelve a recordar a Mou Zongsan, “nuevo confuciano”, y su desacuerdo con Kant (p.297): “Mou sugiere que la intuición intelectual que Kant excluye de lo humano está en el núcleo de la filosofía china.” Y de ahí, de alguna manera, y la confluencia del pensamiento oriental y occidental nos parece especialmente interesante a este respecto, pasa a plantearse en qué podría consistir la inteligencia misma, a reflexionar sobre ella (p.300):

La estructura jerárquica que va de la intuición a la razón, pasando por el entendimiento y la imaginación, ha sido el modelo cognoscitivo que define la inteligencia. No estamos diciendo que esté mal, sino que más bien queremos cuestionar hasta qué punto esta definición de inteligencia es suficiente. O tal vez haya muchos tipos de inteligencia, por ejemplo, la inteligencia racional basada en la lógica formal, así como la inteligencia artística basada en la intuición. ¿En qué medida esas facultades socavadas por la razón pueden tener su papel en lo que se llama “inteligencia”? Si Mou Zongsan sostenía que lo que la filosofía china pretende incesantemente cultivar es la intuición intelectual, ¿cómo puede encajar eso en la estructura jerárquica de la cognición?
[...]

La inteligencia no proviene necesariamente de un sistema filosófico, sino que también puede venir del pensamiento estético. No solo porque para los chinos no hay distinción entre el pensamiento estético y el pensamiento filosófico, sino también porque un gran artista es necesariamente un filósofo (aunque no necesariamente a la inversa).

Y aquí Yuk Hui recoge en nota otra apreciación de otro de esos sinólogos admirable por uno de esos libros inolvidables, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, François Cheng: “en China, arte y arte de vivir son una misma cosa”. Una suerte de pie a tierra que parece confirmarse también en Occidente, cuando Heidegger considera como “la consumación de la metafísica occidental” (p.327) las imágenes de la tierra tomadas desde la órbita lunar en 1966...

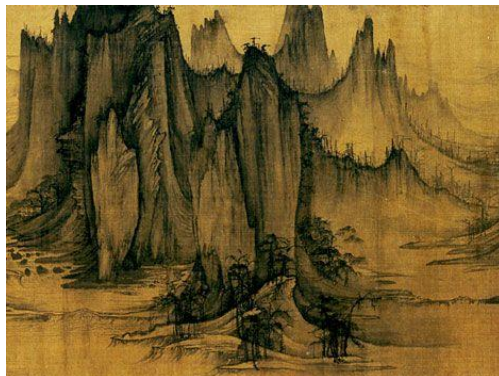
Tal vez nadie me enseñó tanto sobre las diferencias esenciales entre el pensamiento chino y el occidental como Emmánuel Lizcano en su libro *Imaginario colectivo y creación matemática. La construcción social del número, el espacio y lo imposible en China y en Grecia* (Barcelona, 1994, Gedisa), en donde esa noción del vacío, no-ser o *wu* podía perfilarse como ese lugar/no-lugar o qué en donde pueden surgir las transformaciones, y explicaba cómo los chinos manejaban con soltura la negatividad y el número negativo, algo que en Europa no comenzó a plantearse en serio hasta el siglo XIX, desde la época de Confucio al menos, con ese misterio matemático del menos por menos igual a más, por

ejemplo. En el Archivo de la frontera le dedicamos un contenido ya en octubre de 2018:

<https://www.archivodelafrontera.com/bibliografia/emmanuel-lizcano-una-entrevista-y-un-libro-metaforas-que-nos-piensen-sobre-ciencia-democracia-y-otras-poderosas-ficciones-en-trafficantes-de-suenos/>

Por ello, en esta imposible reseña del libro de Yuk Hui, de ricas sugerencias y reflexiones cruzadas que desbordan mis conocimientos, quiero cerrar sin más con esta cita a modo de colofón – que no lo es en absoluto, pues sigue con un capítulo 22. “El arte como revolución epistémica” que no entro a glosar a pesar de su interés como conclusión del trabajo.

En las pinturas *shan shui* y los jardines de letrados, la nada no es la negatividad de todo ser, sino más bien un sitio histórico en el que los seres encuentran su lugar, y donde su desarrollo no se verá obstaculizado. Su posibilidad de reflexión es preservada gracias a la historia y el lugar, así como gracias a encuentros, como el que acabamos de escenificar entre Mou Zongsan y Nishida, no en virtud de su tema en común, el budismo, sino de la técnica, que ninguno de los dos tematiza. Cuando el lugar desaparece, ya no hay efecto reflejante, solo datos de GPS y mera representación. El arte, en cuanto ciencia de lo sensible, puede intervenir estableciendo relaciones entre el pensamiento religioso, filosófico, científico, técnico y estético, para refundar el pensamiento estético como el pensamiento primordial tras la muerte de Dios, el final de la filosofía y la hegemonía de la tecnociencia. (p.329).



Xu Daoning, Canción del pescador al atardecer, hacia 1049

He aquí el índice:

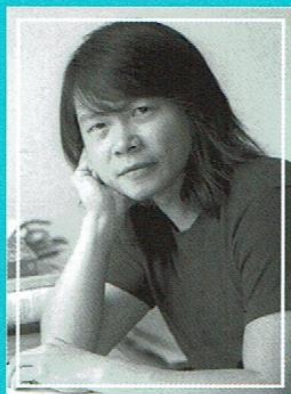
ÍNDICE

<u>15</u>	Prefacio
<u>19</u>	INTRODUCCIÓN - SOBRE LA EDUCACIÓN DE LA SENSIBILIDAD
<u>19</u>	1. La psicología histórica del cosmos trágico
<u>27</u>	2. La lógica recursiva del arte trágico
<u>40</u>	3. Variedades de la experiencia del arte
<u>61</u>	4. Cosmotécnica taoísta y cosmotécnica tragicista
<u>74</u>	5. El adelantamiento de las máquinas recursivas
<u>85</u>	6. Arte y filosofía después de Europa
<u>93</u>	CAPÍTULO 1 - MUNDO Y TIERRA
<u>93</u>	7. El arte después del final de la filosofía
<u>102</u>	8. El otro comienzo a través del arte
<u>117</u>	9. La verdad en lo artificial
<u>127</u>	10. Pensamiento y pintura
<u>141</u>	11. El arte y lo cósmico
<u>154</u>	12. Epistemología de lo desconocido
<u>163</u>	CAPÍTULO 2 - MONTAÑA Y AGUA
<u>163</u>	13. Lo visible y lo invisible: notas sobre fenomenología
<u>174</u>	14. Primera aproximación al <i>shan shui</i> : lógica
<u>176</u>	14.1. El concepto de <i>xiang</i> y <i>xing</i>
<u>190</u>	14.2. La lógica del <i>xuan</i> : continuidad oposicional
<u>212</u>	14.3. La recursividad del <i>xuan</i> : unidad oposicional
<u>223</u>	14.4. Lo cósmico y lo moral
<u>231</u>	15. El ámbito del nóumeno
<u>240</u>	16. Sentimiento y resonancia

<u>249</u>	CAPÍTULO 3 - ARTE Y AUTOMATIZACIÓN
<u>252</u>	17. El estatus actual de la inteligencia artificial
<u>263</u>	18. El límite del organicismo
<u>274</u>	19. Lo incomputable y lo incalculable
<u>291</u>	20. Inteligencia, razón e intuición
<u>301</u>	21. Segunda aproximación al <i>shan shui</i> : lugar
<u>302</u>	21.1. El <i>basho</i> del <i>shan shui</i>
<u>316</u>	21.2. Emplazar en el <i>basho</i> como resituar
<u>323</u>	21.3. Espacio y lugar
<u>329</u>	22. El arte como revolución epistémica

Y una nota sobre el autor:

YUK HUI



Nació en China. Estudió Ingeniería Informática y Filosofía en la Universidad de Hong Kong y en Goldsmiths, Universidad de Londres, con un enfoque en Filosofía de la Tecnología. Actualmente da clases en la Universidad Bauhaus en Weimar y en la Escuela de Medios Creativos de la Universidad de Hong Kong. Fue investigador asociado en el Instituto de Cultura y Estética de los Medios (ICAM), investigador postdoctoral en el Instituto de Investigación e Innovación del Centro Pompidou en París y científico visitante en los Laboratorios Deutsche Telekom en Berlín. Es el iniciador de la Red de Investigación en Filosofía y Tecnología, una red internacional de intercambio de investigaciones y colaboraciones. Hui ha publicado artículos en distintos medios como *Research in Phenomenology*, *Metaphilosophy*, *Cahiers Simondon*, *Deleuze Studies*, *e-flux* y *Techné*. Publicó, entre otros, los libros *On the Existence of Digital Objects* (2016), *Fragmentar el futuro* (Caja Negra, 2020), *Recursividad y contingencia* (Caja Negra, 2022) y *La pregunta por la técnica en China* (Caja Negra, 2024). Sus escritos han sido traducidos a una docena de idiomas.



Guo Xi, Inicio de la primavera, 1072