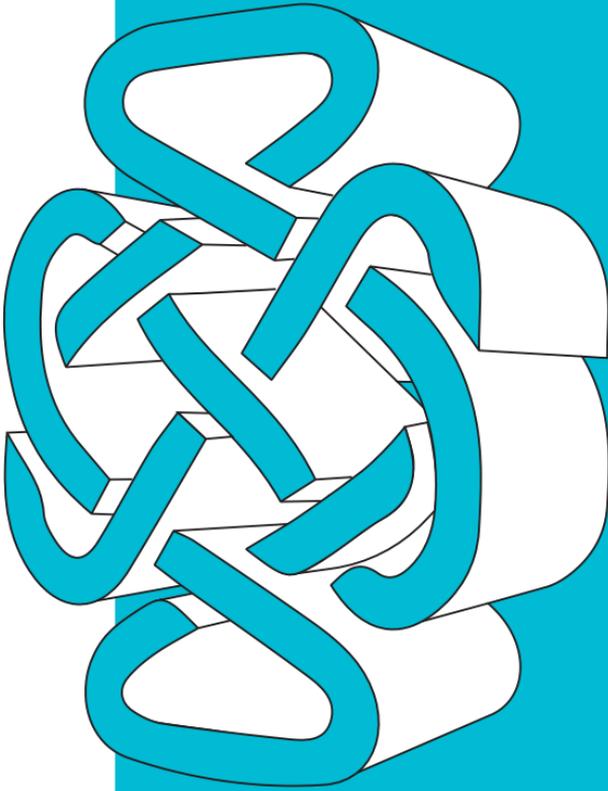


YUK HUI

ARTE Y COSMOTÉCNICA

---



## ARTE Y COSMOTÉCNICA

---

Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Queda prohibida la reproducción total o parcial de  
esta obra sin la autorización por escrito del editor.

Hui, Yuk  
Arte y cosmotécnica  
1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Caja Negra, 2025  
344 p.; 20 x 13 cm. - (Futuros Próximos; 65)

Traducción de Maximiliano Gonnet  
ISBN 978-987-8272-32-0

1. Filosofía China. 2. Arte. 3. Cibernética.  
I. Gonnet, Maximiliano, trad. II. Título.  
CDD 181

Título original: *Art and Cosmotecnics* (e-flux)

© Yuk Hui, 2021  
© Caja Negra Editora, 2025

## **Caja Negra Editora**

Buenos Aires / Argentina  
info@cajanegraeditora.com.ar  
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:  
Diego Esteras / Ezequiel Fanego  
Producción: Malena Rey / Sofía Stel  
Coordinación: Candelaria Pera  
Diseño de Colección: Consuelo Parga  
Diseño de Tapa: Emmanuel Prado  
Maquetación: Sabrina Simia  
Corrección: Guillermina Canga  
y Dina Camorino Bua

## 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 nómeno
<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 resituarse
<u>323</u>	21.3. Espacio y lugar
<u>329</u>	22. El arte como revolución epistémica



## PREFACIO



La presente obra puede ser leída como la continuación de mi último libro, *Recursividad y contingencia*, en el que introduje y amplíe el concepto de recursividad y elaboré una historia del pensamiento recursivo en la filosofía occidental. Este libro toma la estética como su objeto; en lugar de tratarla como una facultad inferior del conocimiento, la traspone al ámbito de la lógica. En yuxtaposición con la recursividad de la *lógica tragicista* y la *lógica cibernética* explorada en esta obra, también procura bosquejar la recursividad en el pensamiento taoísta, que yo llamo *lógica taoísta*. Esta interpretación se inspiró en gran medida en el pensamiento de Wang Bi (226-249), del período Wei-Jin, así como en el filósofo del nuevo confucianismo Mou Zongsan (1909-1995).

No soy historiador del arte ni crítico de arte, y este libro no pretende inscribirse en estos campos. *Arte y cosmotécnica* responde en primer lugar a los otros comienzos aún por identificar después de lo que Heidegger llamó el final de la filosofía occidental, al preguntar: ¿cuál es la posición del arte después del final de la filosofía y en la

filosofía posteuropea? En segundo lugar, este libro intenta abordar la relación entre el arte y esa filosofía aún por venir retomando la cuestión del arte y sus variedades de experiencia, para preguntar cómo el pensamiento estético podría contribuir a nuestra indagación.

Esta obra comenzó como una meditación sobre la pintura *shan shui* (literalmente “montaña y agua”), una estética que ha habitado dentro de mí desde mi infancia. En 2015, cuando fui invitado por primera vez por el profesor Gao Shiming a dar una conferencia en la Academia China de Arte en Hangzhou, redescubrí esta estética que había dejado de lado luego de que me fui a estudiar y enseñar a Europa. Me beneficié de muchas discusiones, aunque breves, con Gao Shiming, y siempre me ha impresionado su conocimiento de los clásicos tanto chinos como occidentales, así como su creativa y provocativa forma de mirar el mundo contemporáneo. Desde entonces he enseñado en Hangzhou cada primavera junto con Bernard Stiegler, con quien he mantenido muchas conversaciones y he dado muchos paseos por el lago del Oeste. La Academia China de Arte y el lago del Oeste de Hangzhou han sido fuentes de inspiración fundamentales para este estudio. Recuerdo las noches de fines de primavera sentados a la orilla del lago bajo los sauces, escuchando a los insectos y mirando los reflejos del agua durante horas sin ser molestados. Lamentablemente, esta rutina se vio interrumpida por la pandemia de coronavirus en 2020; y, después de todo, la conversación con Bernard ya no será posible. Hangzhou no será el mismo lugar sin él. Fue también en Hangzhou donde tuve la oportunidad de conocer a Johnson Chang, y me he beneficiado enormemente de su rico conocimiento de la cultura y la estética chinas, su curiosidad y pasión por casi todo, y su generosidad. Esta obra está dedicada a él.

La colección de pinturas modernas del Museo Berggruen en Berlín Charlottenburg ha sido de gran inspiración; fue un lugar donde pasé muchos fines de semana. La cálida

invitación del profesor Henning Schmidgen a enseñar en la Universidad Bauhaus me permitió reflexionar siguiendo las huellas de Klee y Kandinsky, así como redactar este manuscrito. También quisiera expresar mi gratitud a amigos y colegas que han leído y comentado distintas versiones del manuscrito, incluyendo a Barry Schwabsky, Martijn Buijs, Pieter Lemmens, Anders Dunker, Jude A. Keeler y Kohei Ise; así como a mis estudiantes en Lüneberg, Weimar, Hangzhou y Hong Kong que participaron en mis seminarios entre 2016 y 2020. Por último, también me gustaría agradecer a Brian Kuan Wood y Colin Beckett por su gran trabajo editorial, comentarios críticos e invaluable sugerencias.

Yuk Hui  
Hong Kong, primavera de 2021



INTRODUCCIÓN:  
SOBRE LA EDUCACIÓN  
DE LA SENSIBILIDAD



1. LA PSICOLOGÍA HISTÓRICA DEL COSMOS TRÁGICO

En diciembre de 2016, durante una mesa redonda con François Jullien en el Goldsmiths College de Londres, el poeta y crítico de arte estadounidense Barry Schwabsky planteó una pregunta: ¿existió en China la tragedia, en el sentido griego? En caso de que no, ¿por qué esa idea no surgió allí? Monsieur Jullien respondió inmediatamente que “los chinos inventaron una forma de pensamiento [*pensée*] para evitar la tragedia”. ¿Para evitar la tragedia? ¿Es cierto que los chinos querían evitar la tragedia? O, más bien, ¿no había en China el terreno propicio para que floreciera el pensamiento trágico? Lo cual quiere decir que la psicología histórica de China nunca cultivó el pensamiento trágico en el sentido en que lo hicieron los griegos de los siglos VI y V a.C. En un diálogo con el sinólogo Jacques Gernet, el helenista Jean-Pierre Vernant sugirió que probablemente fuera la ausencia en China de las oposiciones polares de la cultura griega –hombre vs.

dioses, visible vs. invisible, eterno vs. mortal, permanente vs. cambiante, poderoso vs. impotente, puro vs. impuro, cierto vs. incierto— lo que podría explicar en parte por qué fueron los griegos quienes inventaron la tragedia, y no los chinos.<sup>1</sup>

Lo que dijo Jullien solo tiene sentido si entendemos la tragedia en su acepción vulgar, es decir, como historias con un final triste. Jullien, sin embargo, es helenista y sinólogo, de manera que no podemos suponer que entienda la tragedia en un sentido tan coloquial. El arte trágico ocupa una posición muy especial en el arte occidental. En palabras de Arthur Schopenhauer, la tragedia es “la cima del arte poético” y la “suprema obra de arte poética”.<sup>2</sup> Los chinos no inventaron propiamente una forma de pensamiento a fin de evitar la tragedia. Al mismo tiempo, debemos reconocer que el nacimiento de la tragedia en Grecia surgió de una psicología histórica específica. Con todo, esta especificidad no justifica la afirmación de Vernant de que las oposiciones polares de la antigua Grecia estuvieran ausentes en China.

¿Cuál es la psicología histórica de la Grecia trágica? Durante mucho tiempo, los estudiosos han cuestionado la especificidad de la tragedia en la antigua Grecia y su ausencia en otras culturas. Por ejemplo, George Steiner escribe en *La muerte de la tragedia*:

El arte oriental conoce la violencia, el pesar y los embates de los desastres naturales o provocados; el teatro japonés está repleto de ferocidad y muertes rituales. Pero esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales

---

1. Jean-Pierre Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 85-86.

2. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, Madrid, Círculo de Lectores-FCE, 2005, §51, p. 346.

a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental.<sup>3</sup>

Steiner tiene razones para decir esto, ya que, en China, por ejemplo, el género conocido como teatro trágico solo surgió durante la dinastía Yuan (1279-1368), el período de la ocupación mongola y cuando, según se dice, Marco Polo llevó la pasta de China a Europa. Pero el teatro trágico chino carece del heroísmo asociado con la tragedia griega y está impulsado principalmente por la ira y la melancolía provocadas por una injusticia –corrupción, traición, etc.– que solo puede ser resuelta por la justicia impuesta desde el cielo.

Por ejemplo, en la obra trágica más famosa de la literatura china, *La injusticia contra Dou E* (*Dou E Yuan*, 竇娥冤), la viuda Dou E no realiza ningún acto heroico contra la injusticia que se le impone.<sup>4</sup> Siendo todavía una niña, Dou E fue vendida como novia a una familia. Tras la muerte de su joven esposo, es acusada injustamente de asesinar al padre de un granuja que la codiciaba. De hecho, el propio malviviente intentó usar veneno para matar a la suegra de Dou E, pero su padre lo bebió por error. Antes de ser decapitada, Dou E insiste en que su inocencia quedará demostrada por tres acontecimientos después de su muerte: su sangre se derramará sobre su ropa, pero no caerá al suelo; una inusual nevada en junio expresará su agravio; y su ciudad de Chuzhou sufrirá tres años de sequía. El cielo atestigua la injusticia y los deseos de Dou E se hacen realidad. Solo tres años después, cuando el fantasma de Dou E se le aparece a su padre (que ahora se ha convertido en funcionario del gobierno)

---

3. George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, 2001, p. 9; también citado en Miriam Leonard, *Tragic Modernities*, Boston, Harvard University Press, 2015, p. 1.

4. Guan Hanqing, *La injusticia contra Dou E*, en *Tres dramas chinos*, Madrid, Gredos, 2002.

para expresarle su agravio, el caso es reabierto y se restablece la justicia. En el relato no hay *hamartia* heroica (ἁμαρτία), una falta o pecado trágico que conduzca a la caída de la heroína. En efecto, esta obra trágica no heroica de la literatura china indica una relación fundamentalmente distinta entre los humanos y el cosmos en comparación con los griegos.

¿Caracteriza adecuadamente esta diferencia la afirmación de Vernant de que las oposiciones polares de la antigua Grecia estaban ausentes en China? ¿O se trata aquí de una distinción más profunda? Las oposiciones binarias son fundamentales para el pensamiento chino, como en el discurso taoísta sobre el *you* (有, “ser/tener”) y el *wu* (無, “no-ser”). ¿No hay en todo caso una diferencia más sutil que necesita ser rearticulada concretamente en lo que respecta al *funcionamiento* de tales polaridades? Esta cuestión clave será abordada en el capítulo 2 a través de la lógica del *xuan* (玄). Por el momento, no podemos negar la especificidad histórica y cosmológica de la tragedia griega.

Contra la lectura moderna de la tragedia –en especial la reinención freudiana del complejo de Edipo–, Vernant y Pierre Vidal-Naquet criticaron en *Mito y tragedia* el intento de universalizar la especificidad de la época trágica de los griegos:

Bajo la perspectiva de Freud, este carácter histórico de la tragedia resulta totalmente incomprensible. Si la tragedia obtiene sus materiales de un tipo de sueño con valor universal, si el efecto trágico tiende a la movilización de un complejo afectivo que cada uno de nosotros porta en sí, ¿por qué nació la tragedia en el mundo griego en el paso del siglo VI al V? ¿Por qué las demás civilizaciones la han ignorado completamente? ¿Por qué, en la misma Grecia, la vena trágica se secó tan rápidamente para desvanecerse ante una reflexión filosófica que hizo desaparecer, dando

cuenta de ellas, estas contradicciones sobre las que la tragedia construía su universo dramático?<sup>5</sup>

El estudio de Vernant de la antigua Grecia estaba basado en la teoría de la psicología histórica de su maestro, Ignace Meyerson (1888-1983), quien sostenía que no hay una verdad psicológica como tal ni una función psicológica de la voluntad universal y permanente.<sup>6</sup> La tragedia puede ser vista como una forma objetivada del espíritu exteriorizado por funciones psicológicas. En la medida en que la psicología es histórica, su forma objetivada (la tragedia) también lo es. Esto recuerda a Johann Gottfried von Herder en su ensayo *Shakespeare* de 1773, en el que afirmaba que las tragedias de Pierre Corneille o Jean Racine en Francia, o las de Shakespeare en Inglaterra, no se pueden comparar con las tragedias griegas y su “estructura del mundo, sus costumbres, la situación de las repúblicas, las épocas heroicas, la creencia, incluso la música, la expresión y la importancia de la ilusión”.<sup>7</sup>

Insistamos en la especificidad tanto histórica como cosmológica de la tragedia griega. La época trágica refiere a los siglos VI y V a.C. en la antigua Grecia, pero ¿qué caracteriza a este período? Nietzsche nos ha dicho que los filósofos de la época trágica de Grecia vieron “los enormes peligros y seducciones de la secularización” (*ungeheuren Gefahren und Verführungen der Verweltlichung*), es decir, el nihilismo.<sup>8</sup> Los filósofos presocráticos que Nietzsche retrató en *La filosofía*

---

5. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002, p. 83, mi subrayado; también citado en Miriam Leonard, *Tragic Modernities*, op. cit., p. 7.

6. *Ibíd.*, p. 46.

7. Johann Gottfried von Herder, *Shakespeare*, en *Obra selecta*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 255.

8. Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 2003, pp. 38-39. La palabra *Verweltlichung* a menudo se traduce como “mundanización”, para diferenciarla de *Säkularisierung*.

en la época trágica de los griegos, de Tales a Anaxágoras, tuvieron que enfrentarse a la creciente incompatibilidad entre el mundo sensible y el mundo de la racionalidad que caracteriza la época trágica.<sup>9</sup> La ciencia, o la racionalidad en general, está en tensión con el mundo de los mitos y las pasiones, como la racionalidad apolínea lo está con el impulso dionisiaco, o el arte plástico con la música. La racionalidad quiere explicar el mundo sensible de acuerdo con la *episteme*, mientras que el mundo como tal no puede ser aprehendido plena y objetivamente. La tarea de la filosofía era, por tanto, reconciliar o superar este conflicto. Para Nietzsche, fue Tales, el primer filósofo, quien encarnó este intento al teorizar el agua como el elemento constitutivo del mundo:

¿Es realmente necesario mantener la calma y la seriedad ante semejante afirmación? Sí, y por tres razones:

---

9. En lo que respecta al concepto de tragedia que fue elaborado por primera vez por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872), se suele señalar que el autor todavía estaba por esos años bajo la gran influencia del pesimismo de Schopenhauer, encarnado en la música de Wagner, y que su giro hacia un pensamiento trágico afirmativo solo tuvo lugar alrededor de 1876. Ver Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 28. "Y dado que, como habré de sugerir, en las obras 'positivistas' escritas después de 1876 Nietzsche abandonó el pesimismo, estamos justificados a considerar 1876 como un año que marca una ruptura radical en su pensamiento, a ver *El nacimiento* como una obra radicalmente discontinua con esas obras (aunque no con las últimas) [...] En la sección 853 de *La voluntad de poder*, por ejemplo, Nietzsche dice que el pesimismo cuenta en *El nacimiento* como una verdad, y en la sección 1005 de la misma obra identifica 1876 como el año en el que 'comprendí que mi instinto iba en la dirección opuesta a la de Schopenhauer: hacia una justificación de la vida', lo cual parece implicar que en la época de *El nacimiento* veía la vida como injustificable." Este debate está más allá de mi alcance, pero parecería que en estas notas (escritas alrededor de 1873) Nietzsche ya ha dado el paso hacia ese pensamiento trágico afirmativo que queda plenamente expresado en *Así habló Zaratustra*. [N. del T.: para la correspondencia de los pasajes citados de *La voluntad de poder* con la edición crítica de los escritos de Nietzsche, ver *Fragmentos póstumos. Vol. IV: 1885-1889*, Madrid, Tecnos, 2008, 14 (24), p. 514 y 9 (42), p. 244.]

la primera, porque la tesis enuncia algo acerca del origen de las cosas; la segunda, porque la enuncia sin imagen o fabulación alguna; y, finalmente, la tercera razón, porque en ella se incluye, aunque solo en estado de crisálida, el pensamiento "Todo es uno". La primera de las razones enunciadas deja aún a Tales en compañía de la religión y la superstición, mientras que la segunda, sin embargo, lo excluye ya de tal compañía y nos lo muestra como un investigador de la Naturaleza; pero, a causa de la tercera razón, puede considerarse a Tales el primer filósofo griego.<sup>10</sup>

Tales le hablaba tanto al mundo religioso como al científico, pero iba más allá de las tentaciones de ambos. Si hubiera dicho: "El agua se convierte en tierra", eso sería meramente una hipótesis científica, pero "Todo es uno" solo puede ser un pensamiento filosófico y abstracto. Una investigación filosófica sobre la cuestión de los orígenes o los comienzos (*archē*) es mucho más que un principio científico, y esto hace de Tales el primer filósofo de Occidente y de la época trágica. Si Tales merece este título, no es solo porque teorizó el mundo como una unidad que consiste en agua, sino también porque aspiraba a una reforma de la cultura en vista de conflictos inevitables, como los que más tarde Hegel consideraría necesarios para el progreso histórico.

En otras palabras, la filosofía en la antigua Grecia se origina como crisis bajo la forma de un conflicto, y esta es la condición del pensamiento trágico. Este conflicto es omnipresente en Anaximandro, Heráclito y otros filósofos que Nietzsche analiza, y probablemente culminó en las dudas de Parménides acerca del problema lógico del no-ser como necesidad en el llegar-a-ser. Durante la época trágica de los griegos, la noble simplicidad de la epopeya apolínea homérica –lo que Nietzsche llamó la "bella ilusión"– deja de ser profiláctica contra el nihilismo, mientras que el

---

10. Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica*, op. cit., pp. 44-45.

nacimiento de la filosofía es fundamentalmente una respuesta a las oposiciones y contradicciones cada vez más radicales que surgen del progreso histórico.

La tragedia en su forma dramática expresa la contradicción entre la necesidad del destino y la contingencia de la libertad humana. Esta contradicción fue proyectada en la oposición entre dioses y humanos, Estado y familia, o, en términos más generales, entre dos tipos de *dikē* (Δίκη, "orden"), como la oposición entre la *dikē* de la muerte y la *dikē* celestial que encontramos en *Antígona*. En la gran obra de Sófocles, Edipo es un hombre de gran inteligencia que resolvió el enigma de la Esfinge, pero no pudo evitar cometer los crímenes de matar a su padre (que lo insultó) y acostarse con su madre. Sin embargo, los dioses vieron claramente lo que Edipo ignoraba, como cuenta Tiresias, el profeta de Apolo. La hija de Edipo, Antígona, tuvo que enfrentarse al conflicto entre la ley del Estado (no enterrar a un enemigo del Estado) y la obligación familiar (enterrar a su propio hermano) –al igual que Creonte, como jefe de Estado, pero también tío de Antígona y padre de su prometido–. Este conflicto, según Vernant, es al mismo tiempo social, político y psicológico, y en este sentido la tragedia puede ser vista no solo como una forma artística, sino también como una institución social:<sup>11</sup>

El momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que se pongan de relieve claramente las oposiciones entre el pensamiento jurídico y político, por un lado, y las tradiciones míticas y heroicas, por el otro; pero a la vez lo bastante reducida para que los conflictos de valor se sigan sintiendo dolorosamente y no deje de producirse la confrontación.<sup>12</sup>

---

11. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia*, op. cit., p. 27.

12. *Ibid.*, pp. 20-21.

El héroe trágico está confinado en el espacio creado por el *ethos* y por el *daimon* –un poder religioso en una encrucijada decisiva–.<sup>13</sup> Nietzsche y otros autores han sugerido que la decadencia de la tragedia se produjo por el antiguo “solucionismo” científico del optimismo socrático, que vemos reflejado en el optimismo enciclopedista del arte mecánico, y hoy en el optimismo transhumanista de la biotecnología y la tecnología espacial. El triunfo de la racionalidad científica puso fin a la época trágica porque la tragedia ya no es enteramente compatible con la psicología de la filosofía ateniense.

La crítica de Nietzsche obedece en parte a su descontento con la filosofía, pues esta solo puede cumplir plenamente su promesa en una cultura sana. Es la cultura sana de la antigua Grecia la que permitió que la filosofía se manifieste “como una ayuda, como algo salvador, como algo protector”. Por el contrario, en una cultura enferma, como por ejemplo la de la propia época de Nietzsche, la filosofía solo puede empeorar la enfermedad. Lo que le interesaba a Nietzsche no era la disciplina llamada filosofía, de la que él fue excluido, sino más bien la reforma de la cultura a través de la educación. Para Nietzsche, la antigua Grecia se erigió como la “autoridad suprema para establecer qué se entiende por ‘sano’ en un pueblo”, y “los griegos, en cuanto pueblo verdaderamente sano, legitimaron de una vez por todas la filosofía por el simple hecho de que filosofaron y, precisamente, lo hicieron con mayor intensidad que todos los demás pueblos”.<sup>14</sup>

## 2. LA LÓGICA RECURSIVA DEL ARTE TRÁGICO

En este sentido, la tragedia y el teatro trágico pueden ser vistos como intentos de “reforma cultural” mediante la

---

13. *Ibíd.*, p. 33.

14. Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica*, op. cit., p. 34.