

SUN FLOWER SEEDS DE AI WEIWEI:
EN TORNO A LAS POSIBILIDADES DE UNA POÉTICA
DEL TIEMPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Sandra Molina

Resumen

Si miramos el arte contemporáneo desde sus procesos técnicos y metodologías de producción, el tiempo como problema se vuelve un asunto fundamental, tomando en cuenta que las obras en sí mismas son un registro del «hacer» en el tiempo. Si los procesos de producción se ordenan bajo la lógica de una línea temporal ¿a qué se refiere entonces una poética del tiempo en el arte contemporáneo? ¿De qué manera interviene el tiempo en la articulación de un lenguaje visual? Y ¿qué implica esa intromisión del tiempo en el proceso constituyente de las obras? El artista chino Ai Weiwei en la exposición del 2010 *Sunflower Seeds* (Tate modern, Londres) mandó a hacer más de cien millones de semillas de maravilla de porcelana pintadas a mano, proponiendo así, mediante la consideración metodológica de sus dispositivos plásticos, una puesta en crisis de la propia representación del tiempo en el espectador. Tomando como referencia este ejemplo, una posible poética del tiempo se refiere a la articulación del lenguaje desde la incidencia del tiempo en el sujeto, que se materializa mediante el despliegue de las técnicas que dan forma a la obra. Así, el modo en que el arte apela a nuestra percepción interna, proviene del potencial significante que tienen los objetos que son puestos ante nosotros y que nos afectan.

Palabras clave: tiempo, arte contemporáneo, manufactura, técnica, oriente-occidente

Abstract

If we look the technical processes and production methodologies of contemporary art, we realize that the problem of time is an important issue. We can even notice that works themselves are a record of «doing» in time. If production processes are ordered according to a time line logic, we can ask: what would be a *poetic of time* in contemporary art? How does time get involved in the articulation of a visual

language? and What does time do, in the process of constructing a work of art? In the 2010 *Sunflower Seeds* exposition (Tate Modern, Londres), Chinese artist Ai Weiwei ordered over one hundred million handcrafted porcelain sunflower seeds painted by hand. Considering methodological devices, I propose that Ai Weiwei's work represents a crisis of time itself. Drawing on this example, a possible *poetic of time* would refer to the impact of time in the individual, produced by the articulation of a language by techniques that shape the work. Therefore, the ways in which art appeals to our inner perception, comes from the significant potential of objects when put before us.

Keywords: time, contemporary art, manufacturing, technical, east-west

REFLEXIONANDO EN TORNO a las relaciones que puede haber entre las artes visuales y la naturaleza, ha habido en general una tendencia a comparar la obra con algún posible referente conocido, especialmente en términos formales. Esto es, articulando el rendimiento significativo de la obra en relación con algo a lo que se parece, o bien, con algo de lo que se diferencia. De cualquier forma, la relación ha sido siempre de comparación: la naturaleza hace, el hombre (o el arte) representa. En la actualidad, el arte, emancipado de la función representativa, cuestiona de qué forma la presentación material de la obra es, en sí, algo que remite a su propia ontología significativa, y no necesariamente a un ordenamiento impuesto desde el exterior por su vinculación con naturaleza. El arte articula sentidos en cuanto sus objetos han sido fabricados —y no han aparecido espontáneamente— requiriendo de una definición formal y material que lo instala en un contexto determinado por sus propiedades cualitativas. De este modo, el arte se relaciona con la naturaleza, en cuanto irrumpe formalmente mediante la organización de sus dispositivos, articulando significación en concordancia con ella, pero sin estar subordinado o limitado a sus disposiciones. El arte propone categorizaciones al espectador, articulando lenguajes desde los que se asimilan las diversas formas de relación con lo natural.

Si hablamos de procesos técnicos y metodologías de producción en el arte contemporáneo, el problema del tiempo se involucra como un factor transversal al tipo de trabajo. El origen conceptual y material de las diversas obras articulan en su corporalidad el relato de todos los factores que intervinieron en su producción, de tal modo que las obras en sí mismas son un registro del «hacer» en el tiempo. Si todo proceso de producción —independientemente de que sea de un objeto de uso cotidiano, una construcción arquitectónica o una obra de arte— puede ser instalado en la lógica de una línea temporal ¿a qué se refiere entonces una posible poética

del tiempo en el arte contemporáneo? ¿De qué manera interviene el tiempo en la articulación de un lenguaje visual? Y ¿qué implica esa intromisión del tiempo en el proceso constituyente de las obras?

Los métodos de manufactura y las técnicas industriales están puestos al servicio de la producción de todo tipo de objetos según las necesidades y el quehacer humano. En este contexto, las poéticas contemporáneas se vinculan y demandan la utilización de medios productivos que no necesariamente son los tradicionales «para hacer arte». Por el contrario, la materia modificada que compone las obras proviene de un origen común a cualquier otro objeto, y por ende, de un mismo paradigma de producción.

En la obra *Sun Flower Seeds* del artista chino Ai Weiwei, exhibida el año 2010 en la Tate Modern de Londres, el potencial significativo se oculta en la diferencia que implica la utilización de una técnica tradicional, para realizar un objeto común y un objeto de arte. Es en esa incisión en el paradigma que despliega la técnica, donde se introduce la puesta en crisis del tiempo en la obra, y es en ese punto precisamente donde se focalizará este estudio.

En esta obra el artista cubrió el suelo del Turbine hall —de 3.400 metros cuadrados de superficie aproximadamente— con alrededor de cien millones de semillas de maravilla hechas de porcelana china a escala 1:1, pintadas a mano. Desde lejos, la intervención aparentaba ser un conjunto uniforme y gris, muy similar a las tonalidades del concreto de la misma galería. Se veía un encuadre en la disposición de las semillas que dejaba una franja a modo de pasillo por el que se podía transitar y observar el espesor de la acumulación; sin embargo, la distancia no permitía diferenciar los detalles de la intervención. Al acercarse un poco más al montaje, el espectador podía notar que lo que desde lejos se veía como una masa monótona resultaba ser una enorme cantidad de pequeñas semillas de maravilla que cubrían el suelo, comportándose físicamente como una cobertura rocosa o como arena gruesa. La intervención se activaba con la participación de los espectadores, pues las semillas envolvían sus pies al caminar, sonaban, y podían ser tomadas para ver el detalle de cada una. Seguramente recién ahí algunos espectadores habrían notado que no eran semillas de maravilla verdaderas, sino que estaban hechas de un material frío y duro como la porcelana. Quizás otros se habrían mantenido en la duda de su autenticidad o incluso no habrían notado diferencia alguna con las semillas reales. De cualquier modo, toda incertidumbre acerca de la naturaleza de las semillas se expresaba como componente de la obra, la cual se disipaba al conocer su proceso de producción mediante un video que acompañaba la exhibición.

Los procesos descritos en el video eran los siguientes: extracción de la materia prima, molienda, lavado y filtrado de los minerales; moldaje y selección de las semillas en bruto; preparación del pigmento y aplicación manual de la pintura a cada una de las semillas; cocción, lavado y secado. Finalmente, las semillas eran pesadas, embaladas y transportadas de Jingdezhen a Londres para luego ser esparcidas en el suelo de la galería. Otros datos importantes que entregaba este registro eran los concernientes

a las cuantificación del trabajo. Fueron alrededor de 30 procesos los necesarios para la realización de las porcelanas, trabajaron aproximadamente 1600 artesanos especializados y cada semilla requirió entre tres y cinco pinceladas por cada lado.



Sun Flower Seed, Ai Weiwei. Fotografías tomadas del montaje realizado en Mary Boone Gallery de un fragmento de la obra original, New York, 2012.

El registro y exhibición, de cada uno de los pasos que se realizaron para llegar a constituir las semillas, actúa como potencial de significación desde la puesta en obra de un tiempo insondable. A simple vista, la obra no muestra la riqueza del desarrollo de su producción; sin embargo, este proceso es el origen de su estructura poética y no es sino hasta después de conocer cada paso, mediante el cual se llegó a esos resultados, que aparece la obra en cuanto tal a los ojos del espectador.

La obra emerge en significación, una vez que se nos vuelven explícitos los vestigios materiales y el recorrido que realizó físicamente cada una de las semillas de forma individual. El enfrentamiento a la obra tiene, de este modo, tres instancias. Primero, sin tener conocimiento de su proceso de producción, puede asombrar la cantidad de semillas y probablemente el énfasis interpretativo se enfoque en aspectos relacionados con la acumulación y distribución de semillas que se presumen naturales. Segundo, cuando se percibe que son semillas hechas de porcelana, el enfoque continúa aún bajo el predicado de cantidad. La perspectiva de análisis se relaciona con la semejanza, quizás con el precio y con los procedimientos técnicos, llegando posiblemente a la conclusión anticipada de que las semillas fueron hechas de manera industrial. Y en un tercer momento, cuando se toma conocimiento del proceso por el que se realizó la obra, continúa siendo fundamental el componente de la cantidad, las implicancias técnicas, los materiales, pero se agrega el factor primordial del tiempo que requirió su manufactura en un trabajo colectivo de cientos de personas.

La elección plástica del artista, de utilizar las técnicas tradicionales chinas para la realización de la obra, le permitió traspasar los límites formales del trabajo en porcelana que se acostumbra a ver en los diversos mercados chinos y las importaciones en occidente, sin modificar la naturaleza de la materia y sus tratamientos. Dicha operación transgrede el pragmatismo del objeto que debía resultar del trabajo en porcelana, al poner los métodos de factura al servicio de la forma y no de la utilidad. Por lo mismo, la obra expone en la figuración de las semillas aquello que la materia en su uso común mantiene en silencio. En otras palabras, el objeto común —el jarrón, la vasija, el plato, etc.— presenta su materia y su forma sin que los procedimientos que los conformaron aparezcan ante nosotros como significativos. No hay un lenguaje en la coordinación de sus características —en la relación forma materia—, por lo que se perciben simples, sin movilidad significativa. No es sino hasta que aparece la reformulación de la forma en la materia que se conjuga en la obra, que se puede atender a las técnicas de producción como expresiones más allá de lo práctico. La idea del objeto irrumpe ante nosotros, solo una vez que se articulan todas sus disposiciones materiales. En este sentido, el único acceso que tenemos a lo que manifiesta la obra físicamente es dimensionando los procesos que le dieron cuerpo. Una formulación interesante para expresar este enfrentamiento con la técnica es la que realiza Heidegger en *El origen de la obra de arte* preguntando: «¿no es evidente que el hombre transporta su manera de concebir la cosa en la enunciación a la estructura de la cosa?». (1952: 46)

Como se mencionaba anteriormente, el potencial significativo de la obra se orienta a una resemantización del uso de la porcelana tradicional. Esa filtración del paradigma que desarrolla la técnica cuestiona las nociones de tiempo occidental. Y es este cuestionamiento de la noción de tiempo occidental, mediante una resemantización de la técnica, lo que orienta mi lectura de esta obra. Es importante mencionar que si se va a hablar de tiempo en el arte a partir de la obra de un artista chino, no se pueden pasar por alto los contrastes y las consecuentes implicancias conceptuales que acarrearán las diferencias culturales entre oriente y occidente. Sin ánimo de basar el análisis en tales diferencias, es importante precisar que la sensibilidad de fondo que propone esta obra es intrínsecamente oriental, pensando en una noción de tiempo sistémico donde la desmesura de las labores en las cooperativas de artesanos se proyectan en el tiempo más allá de los requerimientos prácticos, y por lo tanto, se valora el trabajo de manera diferente. La exposición de esta obra, en occidente, resalta los rasgos que diferencian las concepciones de trabajo y tiempo. De este modo, lo que en la mentalidad europea puede desequilibrar la concepción del tiempo lineal —como propone esta obra— en oriente puede no revestir gran potencia significativa, debido a que la representación subjetiva del tiempo no requiere, necesariamente, ser medida matemáticamente por reloj.

La concepción oriental y occidental de tiempo serían dos formas diferentes de organización o representación. En occidente, el tiempo en la experiencia se concibe como concatenación de sucesos, siendo posible relacionarlo con los procesos industrializados y secuenciales de los trabajos. Se puede pensar en un tiempo lineal delimitado por márgenes y cotas. En cambio, en oriente, la noción del tiempo se fundamenta en la experiencia del presente. El tiempo refiere a ciclos, eras, en una suerte de movimiento circular que recomienza una y otra vez. Según Marcel Granet, el tiempo para los chinos no se aparece como un lugar neutro. «*Ningún filósofo ha pensado concebir el Tiempo en el aspecto de una duración monótona constituida por la sucesión, según un movimiento uniforme de momentos cualitativamente semejantes*» (1934:59) como puede ser la mediación del tiempo en horas, minutos y segundos) «*Todos prefieren ver en el tiempo un conjunto de eras, de estaciones y de épocas*» (Op.Cit p. 59) Más adelante sigue: «*Ningún filósofo chino ha querido ver en el Tiempo un parámetro...*» «*Los chinos descomponen el tiempo en períodos como descomponen el Espacio en regiones; pero definen cada una de las partes componentes por un lote de atributos.*» (Op. Cit p. 66) De este modo, el tiempo está ligado a las condiciones cualitativas de la naturaleza y sus cambios representándolo cíclicamente, por ejemplo, a partir del cambio en las estaciones del año. En contraste a lo anterior, si bien el tiempo occidental también puede representarse desde la fragmentación, esa delimitación temporal se independiza de la cualidad de la naturaleza, por lo que se distingue del tiempo oriental principalmente por la neutralidad en su parcelación.

Kant postula en la *Estética trascendental* (1781), que si bien el tiempo se emancipa del arraigo objetual (por lo tanto de la consecuente medición por reloj), también lo hace respecto de los cambios cualitativos de la naturaleza. Si antes de

Kant, el tiempo era considerado una propiedad de elementos particulares —astrales, cósmicos, etc.—, ahora el tiempo emancipado de la determinación objetiva es liberado a la interioridad del sujeto, donde la proyección ya no tiene una limitación en términos reales, sino solo en su representación. Para Kant, el tiempo como condición de posibilidad de los fenómenos es la representación necesaria para que los objetos se manifiesten ante nuestra sensibilidad. Sin esta forma a priori no habría intuición ni habría fenómeno, ya que sería imposible experimentar algo que esté fuera de las posibilidades de nuestra propia sensibilidad. El tiempo ya no es cualidad de los objetos ni es inherente a su conformación y no proviene de la especificidad de cada cosa que percibimos. El proceso de experimentación del mundo en el tiempo se articula en el interior del sujeto, debido a que el tiempo es la forma en que nos intuimos intuendo.

El carácter fenoménico del conocimiento sensible se caracteriza por el hecho de que conocemos nuestra propia forma de intuir los objetos y no por tener acceso a los objetos como tales (a la cosa en sí). En este sentido el tiempo a priori es una noción subjetiva que, al no tener ningún tipo de contención objetual, no está sometido a cualidades, es absolutamente puro. Tal como define Deleuze en el libro *Kant y el tiempo*, a partir de Kant:

«[...] El tiempo ha dejado de ser el número de la naturaleza, ha dejado de ser el número del movimiento periódico. [...] Deviene tiempo en sí mismo y por sí mismo, deviene tiempo vacío y puro, ya no mide nada. El tiempo ha adquirido su propia desmesura. Sale de sus goznes, es decir, de su subordinación a la naturaleza. Es la naturaleza la que va a estar subordinada a él.» (1978: 42)

El tiempo como forma del sujeto desligado de las leyes naturales adquiere una potencia indefinible. La idea originaria y pura de tiempo es independencia, es exceso, infinitud y vacío, desmarcada de cualidades objetivas. El tiempo, al estar referido al sujeto y no al objeto, si bien es irrepresentable en su totalidad trascendiendo al sujeto, es cuantificable en tanto viabiliza la experiencia. La imposibilidad de pensar en un tiempo absoluto nos lleva a la concepción de tiempo a partir de parcelaciones consecutivas —y nunca simultáneas— dejando en la oscuridad todo lo que no es representado. La concatenación de fracciones temporales es modulada internamente como una continuidad en la que los procesos no refieren a ciclos circulares, sino que se proyecta como una línea recta dentro de la cual diversos acontecimientos se ordenan sucesivamente. Esta parcelación de la concepción total del tiempo permite representarlo en conceptos (minutos, días, meses), sin embargo, no da cuenta de la totalidad expandida e incuantificable. El individuo busca ubicarse en el tiempo infinito, busca parámetros dentro de los cuales no pueda perder de vista el supuesto control que tiene sobre la medición de este tiempo experimentable.

La línea recta de la temporalidad propone una forma de concepción del mundo en el que la experiencia está «atravesada» por el tiempo, según plantea Deleuze. Esta línea temporal no conduce hacia un nuevo comienzo sino que lleva

directo a un futuro, como ya se dijo, absolutamente irrepresentable. Un futuro en el que, posterior a todo tipo de representación posible, se encontraría la nada como exceso. En esta línea temporal que irrumpe en el mundo como presente, se demarca un pasado y un futuro sin compensación. Como dice Deleuze: «*Son ese antes y ese después, distribuidos por la cesura, los que no riman.*» (Op. Cit p. 52). La fractura de la línea temporal supone una grieta que atraviesa la percepción interna del sujeto, afectando toda forma de pensamiento. La intuición interna del sujeto como intuición temporal lo somete a una variedad constante, lo somete a una autopercepción siempre cambiante.

Llevando estas reflexiones a los asuntos conceptuales y materiales que despliega la obra de Ai Weiwei, lo fundamental es vislumbrar de qué manera la línea temporal aparece en la conciencia del espectador a modo de remanente que dejaron sus componentes materiales. Cualitativamente, la obra se presenta sobria, pero despliega su excedente una vez que entendemos de qué y cómo fue hecha. Sólo en el ámbito físico tenemos alguna noción de los elementos que conforman la poética temporal de la propuesta, donde cada pincelada de cada una de las semillas es única, cristalizando un transcurso incuantificable de minutos, horas y días que tomó realizarlas.

En el libro *Esculpir en el tiempo* Tarkovsky plantea (1988) que a partir del surgimiento de la imagen cinematográfica, el arte fue capaz de «fijar el tiempo» y reproducirlo. Esta idea de sujeción o captura del tiempo, por medio de la técnica, condensa la posibilidad de trabajar con el tiempo como medio plástico. El tiempo se considera un material que transcurre, se corta, se desmonta, y se reproduce, es decir, se vuelve elemento constituyente de la obra. Si bien el tiempo, como percepción subjetiva es un elemento interno del sujeto, lo que Tarkovsky propone es introducir una poética de montaje —de relación imagen-forma— en ese límite en el que el sujeto percibe su afección interna. Esculpir en el tiempo es esculpir en la subjetividad del individuo, y orientar la percepción de la realidad —como define él— a su indisoluble relación con la materia (1988). Mientras el cine captura los acontecimientos en el tiempo desde un transcurso de hechos, de fotograma en fotograma, relacionando el método de registro con la linealidad de un transcurso temporal con un comienzo y un final. La idea de esta captura del tiempo en la obra de Ai Weiwei desestructura esa representación lineal. Si bien los procesos de producción se ordenaron en una causalidad de fases técnicas —una ilación de procedimientos en el tiempo— la exhibición propone un caos donde todos los registros materiales —las semillas— se independizan, mezclan y desordenan. Encarnan materialmente una suma de transcurros, de capturas de tiempo que, por la gran cantidad, se vuelven inclasificables. Es como una imagen cinematográfica digital que se materializa en píxeles, ordena su figuración desde una lógica mimética, y organiza el montaje de los sucesos en un transcurso y que luego de todo eso, cada píxel de cada imagen en cada fotograma se materializara y se desperdigara en el piso de una galería. Toda esa infinidad inimagizable de unidades queda como rastro material de un proceso en el tiempo.

La repetición del molde que produjo las semillas dan, como resultado, una monotonía formal en la que, en un comienzo, el tiempo parece no hacerse presente, ya que aparenta estar a una escala industrial. Es por medio del rastro manual de la pincelada que percibimos la sutileza con la que los vestigios temporales han quedado registrados en las imperfecciones de cada semilla —la línea a mano alzada y la variación tonal en la aplicación del pigmento— reclaman ese tiempo como gestor expresivo de la obra, desviando el foco de la interpretación del carácter mimético de las semillas a los detalles que señalan su propia manufactura.

El requerimiento de conceptos, para enfrentarse a una experiencia, es el que apela a una búsqueda de magnitud del tiempo, con el fin de representar lo que estamos viendo. Por lo mismo, al abordar la obra en busca de un parámetro de magnitud, lo que encontramos son sólo antecedentes que podríamos llamar estéticos y no numéricos. Aun cuando se podría llegar a calcular el tiempo que tomó la realización de la obra, multiplicando los segundos que demora pintar cada semilla por la cantidad de semillas, el resultado de esa ecuación no implica que se pueda conmensurar internamente ese tiempo. El número seguramente excede nuestras posibilidades de representación. Se requiere internamente que la obra entregue un dato específico que nos permita representar cuánto duró su producción; sin embargo, la obra no puede satisfacer esa petición. El solicitar internamente un número es solo una forma de silenciar, por medio de la cuantificación, el vértigo de lo irrepresentable que pone de manifiesto esta acumulación de semillas. La pregunta por la magnitud del tiempo empleado pone al espectador frente a su propia incapacidad de asir el tiempo y tomar posesión de su curso. Lo ubica justo en la fractura del presente y en la consecuente emancipación del tiempo respecto de la naturaleza y de sí mismo.

Paradójicamente, el tiempo como forma de la sensibilidad necesaria e intrínseca al sujeto según lo planteado por Kant, hace que éste se perciba a sí mismo como algo que sucede en el tiempo. Sin embargo, el tiempo mismo no puede independizarse del sujeto, ya que sin él el tiempo no es nada. La obra nos somete a tomar conciencia de esta paradoja, ubicando al espectador frente a su propia incapacidad de representar esa línea de tiempo en la que está inserto. El espectador mientras se enfrenta a la obra ensaya una representación del proceso pasado al cual no tiene acceso sino por medio de la imaginación. Es debido a esto que su experiencia en el aquí y el ahora queda sometida a ese tiempo denegado, es decir, a ese pasado inexperimentado. La obra exhibe la desmesura del tiempo como tal, quedando de manifiesto la posición en la que se encuentra el sujeto respecto de éste. Se proyecta así la posibilidad de término del sujeto, en el sentido en que al ser imposible conmensurar el tiempo como representación originaria, ya sea del pasado como del futuro, lo único que se encuentra en esa proyección infinita es la medida del propio tiempo de la existencia, y por consiguiente, el origen y término de ésta. Ante la proyección de perdurabilidad Didi Huberman plantea lo siguiente:

«[...] ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el

elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración» (2000:32)

De cualquier modo, el hecho de que la obra de Ai Weiwei —realizada en china bajo técnicas y procesos tradicionales chinos— sea exhibida en Londres, desafía el tiempo occidental como gesto de montaje y como contenido significativo. El tiempo se presenta en la obra como «saliendo de sus goznes», articulando en su estructura poética la aficción del sujeto desbordado y trascendido, proponiendo una sublimación del sentido temporal.

Una posible poética del tiempo en el arte contemporáneo, se refiere a esa articulación eventual del lenguaje desde la incidencia del tiempo en el sujeto, que se materializa mediante el despliegue de las técnicas que dan forma a las obras. Desde esa irrupción inicial, donde la materia se conforma, proyecta los residuos del tiempo como vestigios plásticos y cualitativos de cada obra. De este modo, la forma en que el arte apela a nuestra percepción interna proviene desde el potencial significante que tiene los objetos que son puestos ante nosotros y que nos afectan.

A modo de conclusión, el filósofo Gianni Vattimo define que «[...] la condición irreductible de la obra de arte a lo ya existente puede entenderse como una «casi subjetividad» suya, en el sentido de que la obra no se puede experimentar como una cosa puesta en el mundo, sino que pretende ser ella misma una nueva perspectiva global del mundo» (1985:63) Por lo mismo, la articulación de una poética a partir del tiempo, es la emergencia de una nueva disposición del mundo, desde la cual se puede tomar conciencia de los alcances significativos de tal o cual obra, reflejando en la forma de intuirnos a nosotros mismos, la constante decadencia del tiempo subjetivo.

Bibliografía:

- DELEUZE, Gilles (1978): *Kant y el tiempo*, (trad. Esp. *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Equipo editorial Cactus, 2008).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000): *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris), (Trad. Esp. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo editores, 2008).
- GRANET, Marcel (1934): *La pensée chinoise* (Paris), (trad. Esp. *El pensamiento chino*, México, Vicente Clavel, UTHEA, 1959)

- HEIDEGGER, Martin (1952): *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Frankfurt), (trad. Esp. *El origen de la obra de arte en Arte y Poesía*, Ciudad de México, Samuel Ramos, Fondo de cultura económica, 1997).
- KANT, Immanuel (1781): *Kritik der reinen vernunft*, (Trad. Esp. *Crítica de la razón pura*, Madrid, Pedro Rivas, Taurus, 2006)
- TARKOVSKY, Andrei (1988): *Sapetshatljonnoje wermja*, (trad. Esp. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Enrique Banús Irusta, Ediciones Rialp S.A., 2008)
- VATTIMO, Gianni (1985): *La fine della modernità* (Torino), (Trad. Esp. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Editorial Gedisea, 2007)