



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hacia una teoría del arte en Edmund Husserl

Un estudio de algunos de los manuscritos sobre la imaginación desde los años de Göttingen hasta los primeros años de Freiburg

María Pia Cordero Cordero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesis doctoral

HACIA UNA TEORÍA DEL ARTE EN EDMUND HUSSERL

**Un estudio de algunos de los manuscritos sobre la
imaginación desde los años de Göttingen hasta los
primeros años de Freiburg**

Tesis doctoral presentada por:

María Pia Cordero Cordero

Dirigida por:

Dr. Francesc Pereña

Dr. Josep María Esquirol

Tutorizada por:

Dr. Josep María Esquirol

Programa de Doctorat Filosofia Contemporània i Estudis Clàssics

Facultat de Filosofia

Universitat de Barcelona

Diciembre, 2022

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido posible gracias a los siguientes programas e instituciones: Becas Chile Doctorado en el Extranjero de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo; programas de becas para estudiar alemán del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD); Fondo de la Cultura y de las Artes (Fondart) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile; Programa de Residencias del Centro de Estudios y Documentación MACBA y Husserl–Archive Freiburg de la Albert–Ludwigs–Universität Freiburg. Agradezco especialmente a mis supervisores Dr. Francesc Pereña y Dr. Josep María Esquirol por todas las orientaciones, la confianza y el apoyo para la realización de este trabajo. Finalmente, agradezco a mi querida familia, en especial, a Verónica y Hugo, y a mis amigos por todo el afecto.

ÍNDICE

Resumen / Abstract.....	4
Introducción.....	6

Capítulo I.

1. Introducción	14
2. Fantasía y conciencia de imagen como presentificaciones intuitivas.....	18
3. La posición de Husserl respecto a la interpretación de la fantasía de Brentano	22
4. Figuración (<i>Verbildlichung</i>) como presentación en imagen	31
4.1 Funciones de imagen de la conciencia de imagen	32
4.1.2 Función de imagen interna	35
A. Imagen física	37
B. Objeto Imagen	39
C. Sujeto Imagen	42
4.1.3 Función de imagen externa	47
5. Fantasía como presentificación pura	51
6. Conclusión	59

Capítulo II

1. Introducción	66
2. Conciencia de imagen como presentificación perceptiva	69
2.1. Correlación noesis-noema.....	74
2.2 Modificación de neutralidad en <i>Ideen I</i> (1913)	80
3. Algunas consideraciones sobre el Yo, la conciencia de imagen y la fantasía	85
4. Conciencia de imagen como percepción pura sin posición	92
5. Conclusión	100

Capítulo III.

1. Introducción	104
2. Algunas reflexiones sobre temporalidad e individuación en 1917/18.....	108
3. Fantasía e Individuación	116
4. Crítica a la teoría temprana de la reproducción.....	119
5. <i>Fictum</i> de imagen como objeto ideal.....	125
6. La consideración intersubjetiva del <i>fictum</i> de imagen.....	137
7. Conclusión	151

Capítulo IV.

Hacia una teoría del arte en Husserl	156
Bibliografía: obras de Edmund Husserl.....	193
Bibliografía: obras de referencia	194

RESUMEN

El propósito de esta investigación es explorar una teoría del arte en el pensamiento de Edmund Husserl (1859–1938) en base al análisis de algunos de sus manuscritos sobre la imaginación que datan desde los años Göttingen (1904/05–1912) hasta los primeros años de Freiburg (1917/18). A lo largo de estos años las reflexiones sobre fantasía y conciencia de imagen se basan en las presentificaciones intuitivas, así como en la teoría de la reproducción de los actos en relación con las modalidades de posición y la individuación de los objetos de experiencia. Cada uno de estos temas articula una comprensión de las experiencias estético-artísticas y del arte que nos permite formular ciertos elementos para una teoría husserliana del arte a través del modo de donación de los objetos artísticos, llamados *ficta* de imágenes, por su carácter irreal, autónomo y atemporal.

ABSTRACT

The purpose of this research is to explore a theory of art in the thought of Edmund Husserl (1859-1938) based on the analysis of some of his manuscripts on imagination dating from the Göttingen years (1904/05-1912) to the early Freiburg years (1917/18). Throughout these years the reflections on phantasy and image-consciousness are based on intuitive presentifications as well as on the theory of the reproduction of acts about the modalities of position and the individuation of objects of experience. Each of these themes articulates an understanding of aesthetic-artistic experiences and art that allow us to formulate certain elements for a Husserlian theory of art through the mode of donation of the objects of art, called *ficta* of images, because of their unreal, autonomous, and atemporal character.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación reconstruyo los principales elementos de la filosofía de la imaginación de Edmund Husserl (1859–1938) en relación con las experiencias estético–artísticas con el fin de explorar una teoría del arte. Para este propósito he seleccionado un conjunto de textos que, si bien abarcan distintos años y, por tanto, distintos desarrollos del pensamiento de Husserl respecto de la fantasía y la conciencia de imagen, tienen un único hilo conductor, a saber, mostrarse como fundamentos para comprender qué es la figuración. Por figuración me refiero a la experiencia estético–artística por la que tenemos la figura de un objeto no presente y que aparece perceptivamente. Si bien Husserl emplea a lo largo de sus manuscritos las palabras *Bild*, *Bildbewusstsein*, *Bildlichkeit*, etc., que he traducido, respectivamente, por imagen, conciencia de imagen y carácter de imagen, la palabra «figura» y su verbo homónimo «figurar» tienen la misma raíz que la palabra *fingir*, en el sentido de producir un objeto con el carácter de ficción, tal como Husserl lo señala con el empleo de las palabras *fictum* y *ficta* para referirse al carácter particularmente fingidor de la conciencia de imagen y que se distingue del carácter fingidor de la conciencia de ilusión. El crítico literario y filólogo Eric Auerbach en su ensayo titulado *Figura* observa sobre la expresión que: «La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*, significa originalmente 'imagen plástica', y se documenta por primera vez en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* ['una belleza peculiar']» (Auerbach 1998: 43). Auerbach plantea que las dos citas más antiguas en las que aparece la palabra *figura* refieren a lo nuevo, sin afirmar si es una mera casualidad o no, su significado ha permanecido referido a «la

expresión de 'lo que se manifiesta de nuevo' y de 'lo que se transforma» (Auerbach 1998: 44). Podríamos decir que el análisis del carácter figural de la conciencia de imagen está presente en las reflexiones de Husserl sobre las experiencias estético-artísticas por las que tienen lugar distintos tipos de figuras o imágenes, sean visuales, sonoras, auditivas e inclusive táctiles. Si bien las reflexiones de Husserl sobre las experiencias figurales están en función de la ilustración de tesis generales sobre percepción, fantasía, conciencia de imagen y recuerdo, en los primeros años de Husserl en Freiburg comienzan a tener más protagonismo tal como lo muestran algunos de los manuscritos de 1918 con reflexiones sobre los tipos de arte y su clasificación en «arte en imagen» y «arte fantástico puro». Explorar una teoría del arte en Husserl implica conectar retrospectivamente sus reflexiones sobre el arte que aparecen de manera fragmentada, permitiéndonos observar un desplazamiento desde una exposición referida al estudio de las peculiaridades de las presentificaciones intuitivas a la elaboración de tesis más específicas sobre el arte.

Los textos de esta investigación provienen de Husserliana XXIII *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen (Fantasía, conciencia de imagen, recuerdo. Sobre la fenomenología de las presentificaciones intuitivas)* (1898-1925), conjunto de manuscritos escritos en distintos años sobre fantasía, conciencia de imagen y recuerdo que datan de la época de Husserl en Halle hasta sus primeros años en Freiburg.¹ Para este trabajo he seleccionado del período de Göttingen los textos 1 «Phantasie und Bildbewusstsein» (Fantasía y conciencia

¹ Damos en este trabajo la traducción castellana y el original alemán de los distintos textos de Husserl en los que se basa la investigación, no así la literatura secundaria que es traducida directamente al castellano.

de imagen) (1904/05) y su apéndice V «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische)» (Representaciones en imagen [representaciones figurativas–simbólicas]) (1905), 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» (Reproducción y conciencia de imagen) (1912) y 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» (Sobre la teoría de la conciencia de imagen y la conciencia de *fictum*) (1912). Y, del período de Freiburg, el texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis» (Sobre la teoría de las intuiciones y sus modos) (1918) y sus apéndices: LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände» (Sobre la teoría de la reproducción: *ficta* como objetos ideales) (1917), LIX «Zur Kunsttheorie» (Sobre la teoría del arte) (1916 o 1918) y LX «Objektivierung der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke» (1926) (Objetivación de los *ficta* y de los *ficta* artísticos como obras de arte). La extensión temporal de los textos abarca el estudio de las presentificaciones intuitivas, particularmente, de la fantasía y el recuerdo como formas de conciencia de imagen, la teoría de la reproducción de los actos en relación con las modalidades de posición y la individuación de los objetos de experiencia. Quisiera señalar que al analizar las distintas aproximaciones de Husserl a la imaginación nos enfrentamos a dos dificultades, la primera es la fragmentación de sus reflexiones que muchas veces son estimadas erróneas, eliminadas o integradas en nuevas reflexiones. Ilustra la importancia de los manuscritos y su carácter complejo un pasaje de una carta escrita a Paul Natorp en 1922, donde Husserl señala que: «Estoy en una posición mucho peor que la suya, ya que *la mayor parte de mi trabajo está en mis manuscritos*. (...) Quizá estoy trabajando con toda la energía humanamente posible de mis fuerzas solo para mi legado» (Marbach 1980: XXXI). Que la mayor parte del trabajo de Husserl se encuentre en sus manuscritos está en relación con una segunda dificultad, llamada por Eduard Marbach, editor del volumen XXIII, «prueba de posibilidades» y que refiere al modo de tratar los problemas tal como señala el mismo

Husserl: «No obtendremos una verdad cierta de los fundamentos sin haber pensado seriamente en todas las posibilidades. Pero solo quien cree en una posibilidad la piensa seriamente» (Marbach 1980: XLIV). Por ejemplo, podemos observar en «Phantasie und Bildbewusstsein» cómo Husserl pone a prueba las posibilidades de una interpretación al inicialmente interpretar fantasía y recuerdo como representación en imagen, para concluir al final del mismo texto que percepción y fantasía son modos de referencia directa de la conciencia a su objeto. Con ello Husserl determina que la fantasía es conciencia de presentificación pura, interpretándola en analogía con la plenitud e inmediatez de la percepción tal como se expone de manera determinante en los años 1912/13.

La selección de textos de 1904/05 a 1918 se justifica en que nos muestran las distintas aproximaciones de Husserl a las experiencias estético-artísticas y que en su conjunto nos permiten formular una teoría del arte que consiste en la manera en como se dan en la conciencia las objetividades del arte, llamados *ficta* por su carácter irreal. Los primeros tres capítulos de esta investigación presentan las distintas aproximaciones de Husserl a las experiencias estético-artísticas, así como a las objetividades del arte y sus contextos, a través de manuscritos pertenecientes a distintos años, mientras que el capítulo final presenta una síntesis de estas reflexiones de cara a la formulación de una teoría del arte en Husserl. Específicamente, el primer capítulo nos muestra una comprensión de la conciencia de imagen, también llamada imaginación física por estar en relación con un objeto físico, en la que distintas intencionalidades convergen para conformar una imagen. El capítulo se basa, principalmente, en el texto 1 «Phantasie und Bildbewusstsein» de Hua XXIII y en el apéndice V «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische)». Si bien estos textos nos muestran cómo Husserl intenta esclarecer la relación entre percepción y fantasía, sus reflexiones toman como paradigma la conciencia de imagen en experiencias estético-artísticas. Por ello introduce la

distinción entre una función de imagen interna y una función externa de la conciencia de imagen. La función de imagen interna expresa el modo de relación inmanente de las intencionalidades que conforman la conciencia de imagen, por las que podemos ver—en (*Hineinschauen*) imagen el tema de representación. Mientras que la función de imagen externa, también llamada función de imagen simbólica, expresa la relación que establecemos fuera de lo que muestra la imagen, al asociar elementos a su contenido intuitivo. Tomando distancia de lo expuesto en 1904/05 el segundo capítulo nos muestra una comprensión de la conciencia de imagen como percepción pura sin posición, es decir, con independencia de las intencionalidades que la conforman, lo que está en conexión con la generalización de la fantasía como presentificación pura tal como aparece en *Ideen I* (1913). Husserl reformula la idea de que la conciencia de imagen funciona de manera simbólica tal como fue expuesto en el texto 1 y en su apéndice V. Asimismo, vemos cómo Husserl profundiza en la distinción entre conciencia de ficción y conciencia de imagen, adelantando una definición terminada de conciencia en actitud estético—artística. El capítulo se basa en los análisis de los textos 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» y 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein», que datan probablemente de la primavera del año 1912. En la introducción a Hua XXIII Marbach observa que los textos del año 1912 son los más importantes del volumen porque «dan testimonio elocuente de la elucidación fenomenológica de la 'intencionalidad extremadamente extraña de las 'modificaciones', que está en proceso de cambio» (Marbach 1980: LXI). Si bien en el período de Freiburg Husserl parece haber elaborado análisis más conclusivos respecto a los temas que trata el volumen, los análisis principales sobre fantasía y conciencia de imagen fueron realizados en el período de Göttingen, que corresponde a la publicación de *Logische Untersuchungen* (1900/01) e *Ideen* (Marbach 1980). El tercer capítulo es el más extenso porque nos muestra una interpretación

de la conciencia de imagen y de las objetividades del arte en relación a con la conciencia interna del tiempo, así como la tematización de cuestiones referidas al arte como el carácter figurador de la conciencia, el estatus ideal de los objetos del arte y su carácter intersubjetivo. El capítulo se basa en el texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis» (1918) y los apéndices LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände» (1917), LIX «Zur Kunsttheorie» (1916 o 1918) y LX «Objektivierung der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke» (1926). En general, los textos pertenecen a la primera década de la estadia de Husserl en Freiburg que se corresponde con su estancia de investigación en Bernau entre 1917 y 1918, donde desarrolló importantes reflexiones sobre la individuación y la conciencia interna del tiempo. Finalmente, el capítulo cuatro corresponde a la conclusión de esta investigación y nos muestra una síntesis de las reflexiones expuestas con el fin de explorar una teoría del arte en Husserl. Para ello confronto los principales postulados de esta teoría, llevándola a una «prueba de posibilidades» a través de los trabajos del artista Alfredo Jaar, cuya relevancia consiste en que en la década de los 80 comienza a problematizar el cambio de la fotografía a la postfotografía. Este tránsito consiste en el cambio de las imágenes fotográficas como evidencia objetiva de la realidad a la circulación masiva de sus imágenes. Sobre este tránsito Joan Fontcuberta observa lo siguiente: «No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura: el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio» (Fontcuberta 2020: 28). Este desmantelamiento ha marcado el interés de las reflexiones contemporáneas sobre la imagen, cuyas más fructíferas reflexiones se encuentran en el pensamiento estético fenomenológico y en la *Bildwissenschaft*, ciencia de la imagen, también llamada teoría de la imagen. Mi propósito es contribuir a este debate por medio de la comprensión de Husserl del arte. Desde el punto

de vista de la fenomenología husserliana, más que comprender qué son las imágenes, podemos comprender cómo nos relacionamos con ellas y, por consiguiente, cómo configuran nuestra subjetividad.

CAPÍTULO I

1. INTRODUCCIÓN

«Phantasie und Bildbewusstsein» (1904/05) forma parte de las lecciones del semestre de invierno titulada *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (*Partes Principales de la fenomenología y de la teoría del conocimiento*) que Husserl impartió en la Georg-August-Universität Göttingen en los años 1904/05 (Marbach 1980). En estas lecciones Husserl profundiza sus investigaciones sobre fenomenología de la percepción por medio de detallados análisis sobre fantasía, recuerdo y conciencia de imagen en base al esquema contenido–aprehensión que fue fundamental en sus reflexiones hasta el año 1909 (Bernet 2002). Los conceptos del esquema fueron desarrollados en *Logische Untersuchungen* (1900/01), en especial en la 5^{ta} y 6^{ta} Investigación Lógica, donde se examinan los diferentes modos de relación de la conciencia con su objeto. En «Phantasie und Bildbewusstsein» el esquema contenido–aprehensión fue empleado para interpretar la presentación de la fantasía y del recuerdo como presentación en imagen, es decir, como un tipo de conciencia de imagen. Según Rudolf Benet, después de 1905 Husserl rechazó esta interpretación debido a: «1. El fracaso del esquema de 'aprehensión de un contenido de aprehensión', derivado del análisis de la percepción, en la clarificación de los actos de presentificación intuitiva. 2. El análisis del carácter temporal de la conciencia interna y su forma impresional y reproductiva» (Bernet 2002: 332).

Husserl realizó distintas formulaciones sobre la imaginación como en *Logische Untersuchungen* (1900/01), *Ideen I* (1913) y *Erfahrung und Urteil* (1939). Sin embargo, el no haber desarrollado un tratamiento explícito y definitivo, así como el cambio de puntos de vista en el curso de sus investigaciones, hacen difícil abarcar desde una única mirada sus reflexiones sobre la imaginación (Jansen 2016: 70). John Brough (2005), el traductor de la versión inglesa de *Hua XXIII*, afirma que en este volumen podemos observar cómo Husserl se enfrenta a una madeja de fenómenos y cómo al desenredarlos tiene que hacer distinciones y mostrar conexiones de manera efectiva.² De acuerdo con Marbach (2019) estas dificultades, a veces frustrantes, constituyen ventajas cuando posibilitan seguir el curso de los procesos de pensamiento de Husserl y sus respectivos desarrollos conceptuales a través de una labor reconstructiva. Como las reflexiones sobre la fantasía que son fragmentarias, mientras que las reflexiones sobre la conciencia de imagen aparecen con leves variaciones entre los años 1898 y 1920 y que, según Brough, esta última se convirtió «en el modelo de Husserl para la explicación de la constitución de actos reproductivos como la fantasía y el recuerdo» (Brough 2005: XLIV).

² Sobre las distintas líneas de análisis de la teoría de las presentificaciones intuitivas compiladas en *Hua XXIII*, Brough observa: «En un principio, confrontan al filósofo como una madeja de fenómenos, y *Hua XXIII* puede leerse como una crónica de los intentos de Husserl de separarlos. Volvió a esta tarea una y otra vez, sus puntos de vista evolucionaron a lo largo de los años y, en algunos casos, sufrieron cambios drásticos. Lo que logró al final de su vida fue un relato completo, si no exhaustivo, de las formas de re-presentación y sus relaciones entre sí y con otros fenómenos. Su proceso de desenredo supone hacer distinciones y mostrar conexiones, un procedimiento fenomenológico bastante común, pero en ninguna parte más evidente o más efectivo que aquí. Los bocetos y apuntes de las lecciones de Husserl presentan al filósofo en acción, no hablando de fenomenología, sino haciéndola» (Brough 2005: XXXI).

En «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl plantea que la conciencia de imagen tiene un doble carácter porque es una conciencia de presentificación con una dimensión perceptiva (Brough 2005).³ A diferencia de la percepción, donde hay una relación directa de la conciencia con su objeto, la conciencia de imagen involucra tres objetos: 1. la imagen física (*physisches Bild*), 2. el objeto imagen (*Bildobjekt*) y 3. el sujeto imagen (*Bildsujet*). La imagen física que es percibida actual y presentemente otorga a la imagen estabilidad y durabilidad. Si miramos un retrato fotográfico antiguo, descolorido y resquebrajado, de una familia del siglo XIX, podemos distinguir la imagen física, a saber, el aspecto material desgastado y deteriorado, del objeto imagen que representa a los integrantes del grupo familiar. El objeto imagen, concebido por Husserl como la imagen genuina de la imaginación, soporta el sujeto imagen (*Bildsujet*), es decir, el sujeto de representación. Sobre el sujeto imagen cabe decir que el empleo del término francés *Sujet* en lugar del alemán *Subjekt* indica que el sujeto imagen no es el sujeto consciente, es decir, el sujeto trascendental (o empírico) que percibe, recuerda, etc. Marbach describe la distinción entre *Bildobjekt* y *Bildsujet* como una distinción entre objeto pictórico y objeto representado, dándonos a entender que con el término *Bildsujet* Husserl tiene en mente de qué trata una imagen, su objeto o motivo, como un paisaje representado en una pintura o una persona representada por una escultura (Marbach 1993a: 150).

³ Hemos optado traducir *Vergegenwärtigung* por «presentificación» y *vergegenwären* por «presentificar», y no por «representación» o «re-presentación». Como Julia Jansen (2016) observa, «presentificar» enfatiza el sentido de hacer presente lo que no está por sí mismo presente, así como la idea de que este acto implica necesariamente una repetición o el recuerdo de una experiencia anterior (Cf. Julia Jansen, «Husserl», en *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Ed. Amy Kind. Routledge: London y New York, 2016, pp. 69-81).

Si bien la conciencia de imagen tiene lugar por medio de una imagen física, no tenemos un objeto percibido, sino la aparición de una imagen. Por ello la conciencia de imagen es considerada de forma inmanente, esto es, prescindiendo de su dimensión física, y como forma ejemplar para la interpretación de la fantasía. Como veremos en este capítulo, el modo de donación del objeto imagen (*Bildobjekt*), que aparece en medio de la realidad perceptiva, es lo que se vuelve problemático en el análisis de la fantasía. Si bien el objeto imagen funciona como representante en imagen de un objeto no presente (*nichtgegenwärtigen*), aparece de manera actual y presente porque tiene lugar a partir de una percepción. Asimismo, que el resultado de la aprehensión perceptiva sea una imagen implica que en conciencia de imagen la coexistencia entre percepción e imagen es conflictiva y no resolutive. En la tesis de Brough el conflicto es parte fundamental de la conciencia de imagen y se caracteriza por «la tensión entre la imagen física y el objeto imagen, entre el objeto imagen y su entorno, y entre la imagen, el objeto y su tema» (Brough 2005: XLIX).

2. FANTASÍA Y CONCIENCIA DE IMAGEN COMO PRESENTIFICACIONES INTUITIVAS

El carácter conflictivo de la conciencia de imagen no tiene lugar por la voluntad de quien imagina libremente y se confronta con la realidad empírica, como el artista que voluntariamente produce fantasías. Esta sería la explicación de la psicología genético-causal que sostiene que la fantasía permitiría una variación voluntaria de sus formaciones en la medida en que sus objetos no están sujetos a la causalidad del mundo, mientras que en percepción no habría tal variación porque sus objetos dependen de una causalidad más bien rígida. En los primeros párrafos de «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl observa que la psicología genético-causal atribuye la diferencia entre percepción y fantasía al sistema nervioso periférico, por el que la plenitud y fuerza del objeto percibido sería proporcional a la duración de los estímulos que lo originan, mientras que la pobreza de los estímulos del objeto fantaseado sería suficiente para explicar que carece de la estabilidad de la percepción.

La explicación genético-causal se basa en la propuesta empirista de Alexander Bain (1818-1903) que sentó las bases fisiologistas de la psicología moderna. Por medio del paralelismo entre mente y cuerpo, Bain propone que el hecho mental tiene una cara subjetiva que corresponde a sentimientos y pensamientos, y una cara física que responde a la estimulación nerviosa (Bain 1873).⁴ Husserl es crítico con la epistemología psicologista que

⁴ Dentro de los trabajos de Alexander Bain destacan *The Senses and the Intellect* (1855) y *The Emotions and the Will* (1859), prologadas por el filósofo inglés John Stuart Mill, cuyos trabajos sobre el sistema periférico influyeron en psicólogos como Laycock (1980), Wundt (1863), Spencer (1870) y Carpenter (1874), llegando a ser un antecedente del conductismo de John B. Watson (Rieber 2012: 908-911).

estudia la mente desde una perspectiva fisicalista tal como unos años más tarde lo expone en el artículo de la Revista Logos *Philosophie als strenge Wissenschaft (La filosofía como ciencia rigurosa)* (1911). En este artículo plantea que concebir lo psíquico como un hecho natural implica su determinación objetiva y temporal igual que las cosas de la realidad física. Frente a la epistemología psicologista Husserl propone renovar la crítica de la experiencia y de la ciencia empírica, partiendo de la conciencia misma:

Todo tipo de objeto que deba ser objeto de un discurso racional, de un conocimiento precientífico y luego científico, debe manifestarse en el conocimiento, por lo tanto, en la conciencia misma, y debe ser llevado, de acuerdo con el sentido de todo conocimiento, a la donación (*Gegebenheit*) (Hua XXIII: 16).⁵

En vez de una explicación basada en los estímulos nerviosos y sus grados e intensidad, la diferencia entre percepción y fantasía debe hacerse evidente desde la conciencia y sus distintas formaciones. Desde la perspectiva de las formaciones o formas de donación es excluida la determinación de lo psíquico como naturaleza, a saber, como unidad sustancial con propiedades reales. Visto fenoménicamente, lo psíquico no es idéntico ni constante y, por tanto, no puede ser estudiado desde las ciencias naturales que estudia individualidades

⁵ «Jede Gegenstandsart, die Objekt einer vernünftigen Rede, einer vorwissenschaftlichen und dann wissenschaftlichen Erkenntnis sein soll, muß sich in der Erkenntnis, also im Bewußtsein selbst, bekunden und sich, dem Sinne aller Erkenntnis gemäß, zur Gegebenheit bringen lassen» (Hua XXIII: 16).

idénticas sin variación. Dado que no es una unidad experimentable de manera idéntica, su estudio debe comprender la contemplación intuitiva de esencias:

La visión de esencias no entraña más dificultad o secretos 'místicos' que la percepción. Si intuitivamente llevamos el 'color' a claridad completa, a donación completa, esto ya define una 'esencia'. Y si también en visión pura, por ejemplo, pasando de percepción a percepción llevamos a donación lo que la 'percepción' es, lo que la percepción misma es, – esto idéntico a cualquier singularidad perceptiva que fluye- entonces hemos captado intuitivamente la esencia de la percepción. Hasta dónde llega la intuición, el tener consciente intuitivo, se extiende la posibilidad de la 'ideación' correspondiente (como solía decir en las *Logische Untersuchungen*) o 'visión de esencias' (Hua XXV: 32).⁶

Podemos acceder a la contemplación intuitiva de esencia y fijarla por medio de conceptos que se hacen efectivos en la misma intuición de esencia. Sin ser ni experiencia ni generalización empírica, Husserl lo deja claro:

⁶ «Wesensschauung birgt nicht mehr Schwierigkeiten oder 'mystische' Geheimnisse als Wahrnehmung. Wenn wir uns intuitiv zu voller Klarheit, zu voller Gegebenheit bringen 'Farbe', so ist das Gegebene ein 'Wesen', und wenn wir uns ebenso in reiner Schauung, etwa von Wahrnehmung zu Wahrnehmung blickend, zur Gegebenheit bringen, was 'Wahrnehmung', Wahrnehmung an sich, selbst — dieses Identische beliebiger fließender Wahrnehmungssingularitäten — ist, so haben wir das Wesen Wahrnehmung schauend gefaßt. Soweit Intuition, anschauliches Bewußthaben reicht, soweit reicht die Möglichkeit entsprechender 'Ideation' (wie ich in den *Logischen Untersuchungen* zu sagen pflegte) oder der 'Wesensschauung'» (Hua XXV: 32).

La visión capta la *esencia* como *ser esencial* y no postula de ningún modo la *existencia*. Por consiguiente, el conocimiento de esencia no es un conocimiento de *matter-of-fact*, no incluye el mas mínimo contenido asertivo en relación con una existencia individual, por ejemplo, natural (Hua XXV: 33).⁷

Se trata de pensar que lo psíquico no es una cuestión de hechos porque no afirma la existencia individual, tampoco es introspección ni experiencia interna. Además, el conocimiento de esencia no implica una oposición a la conciencia porque refiere al modo en que la cosa se presenta en la conciencia, dado que no existe desde el punto de vista de la fenomenología una diferencia entre ser y aparecer. Emmanuel Levinas, observando que para Husserl el pensamiento por sí mismo no puede plantear la existencia del objeto, dice que «El modo de la conciencia o de la representación a través de la cual entramos en contacto con el ser es un acto con una estructura determinada; es, digámoslo ya, la intuición» (Levinas 1995: 93). Es decir, los objetos se dan «en persona» en la intuición ya sea por presentación (*Gegenwärtigung*) o por presentificación (*Vergegenwärtigung*) y el contacto inmediato y directo con el objeto, a saber, la aparición del objeto mismo, es la base para todo acto de significación, en donde el objeto no es visto ni alcanzado.

La distinción de *Logische Untersuchungen* entre actos intuitivos y actos de significación tiene un antecedente en la distinción realizada por Husserl en la década de 1890 entre presentaciones conceptuales y presentaciones intuitivas. Éstas últimas abarcaban

⁷ «Die Schauung erfaßt das *Wesen* als *Wesenssein* und setzt in keiner Weise *Dasein*. Demgemäß ist Wesenserkenntnis keine *matter-of-fact* Erkenntnis, nicht den leisesten Behauptungsgehalt in betreff eines individuellen (etwa natürlichen) *Daseins* befassend» (Hua XXV: 33).

presentaciones perceptivas, presentaciones en imagen física y presentaciones en fantasía – recuerdo y expectativa (Marbach 1993a: 141). Asimismo, la distinción referida a la percepción como una presentación genuina en oposición a la presentación no genuina de la fantasía determinó los esfuerzos de Husserl por definir los tipos y estructuras de presentación, a las que pertenecen fantasía y conciencia de imagen como presentaciones intuitivas genuinas (Aldea 2013). Esta comprensión se encuentra en Franz Brentano que diferencia el objeto que se da directamente del objeto al que se hace referencia de manera indirecta, vacía o simbólica (Moran 2017).⁸ En sus consideraciones Brentano sugiere que la presentación en fantasía no es intuitiva, aunque se aproxima a la presentación intuitiva de la percepción (Marbach 1993a). Sin diferir en el modo de presentación, percepción y fantasía solo serían distintos modos de apercepción, cuyos contenidos estarían mediados por un tránsito. Con ello la diferencia entre percepción y fantasía consistiría en un ascenso o caída de la intensidad de la aparición que permitiría que la vivacidad de los fantasmas se incrementara al punto de transformarse en sensaciones y convertirse en ilusiones perceptivas. Como veremos en el siguiente apartado, Husserl critica a Brentano el planteamiento de que la presentación en fantasía es equivalente a lo presentado porque reduce el acto a la aparición de los contenidos.

⁸ Husserl comenzó a asistir a las conferencias de Brentano en Wien en 1884, poco después de estudiar matemáticas en Berlin y Wien y completar su doctorado con una disertación sobre cálculo diferencial, *Beiträge zur Theorie der Variationsrechnung* (Moran 2017). Para ampliar su estudio sobre la relación entre percepción y fantasía, Husserl asistió por dos años a los seminarios de Brentano como el seminario sobre el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de David Hume y el seminario sobre «Ausgewählte psychologische und ästhetische Fragen» (Cuestiones psicológicas y estéticas seleccionadas) (1885/86) (Schuhmann 1977; Moran 2017).

3. LA POSICIÓN DE HUSSERL RESPECTO A LA INTERPRETACIÓN DE LA FANTASÍA DE BRENTANO

Husserl considera relevantes los análisis de Brentano, de quien fue estudiante en Viena y en cuyas conferencias y seminarios participó, sobre las presentaciones en fantasía tal como como lo expresa en los primeros párrafos de «Phantasie und Bildbewusstsein» al describir el trabajo de su maestro como «perspicaz» (*scharfsinnig*) frente las investigaciones de su tiempo.⁹ Como asistente al seminario «Ausgewählte psychologische und ästhetische Fragen» (Cuestiones psicológicas y estéticas seleccionadas) (1885/86) Husserl conocía buena parte de las tesis de Brentano sobre la fantasía y en opinión de Marbach: «No hay duda de que Husserl recibió de estas conferencias las sugerencias críticas más importantes de Brentano y también referencias a la historia de la filosofía, en particular, a Hume y los empiristas ingleses del siglo XIX» (Marbach 1980: XXXVIII).

En términos generales, Brentano propone que la tarea de la psicología descriptiva consiste en el análisis de los fenómenos percibidos internamente, es decir, «de nuestros hechos inmediatos de experiencia, lo que es lo mismo, de los objetos que aprehendemos en

⁹ Cf. <§ 3. Versagen der zeitgenössischen psychologischen Forschung in der Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmungs- und Phantasievorstellung. Fehlen des Begriffs der objektivierenden Auffassung> (Fracaso de la investigación psicológica contemporánea en la cuestión de la relación de la presentación perceptiva y la presentación en fantasía. Ausencia del concepto de aprehensión objetivante) y <§ 4. Kurze Darstellung und Kritik von Brentanos Lehre vom Vorstellen!> (Breve exposición y crítica de la teoría del “presentar” de Brentano) (Hua XXIII: 6–10).

nuestra percepción» (Brentano 1982: 130). Brentano formula un método psicológico empírico para estudiar y describir los fenómenos percibidos internamente, cuya característica fundamental es la presentación, planteando que «Nada puede ser juzgado, nada puede ser deseado, nada puede ser esperado o temido, si no es presentado» (Brentano 1973: 112). Además, en oposición a los fenómenos físicos que son percibidos de manera externa, los fenómenos psíquicos pueden tener presentaciones como fundamento, siendo sus características la referencia a un objeto y ser percibidos por la conciencia interna. Brentano también menciona la falta de extensión como rasgo fundamental, aunque no la considera dentro de esta caracterización porque observa que tiene que ser discutida en profundidad (Brentano 1973). En síntesis, los fenómenos psíquicos se oponen a lo que existe real y verdaderamente y se caracterizan por la inexistencia intencional, a saber, por dirigirse a una objetividad inmanente. Tim Crane (2017) plantea que la inexistencia intencional nos permite comprender dos características fundamentales de los fenómenos psíquicos, en primer lugar, que «El 'objeto' de un fenómeno mental es a lo que se dirige» (Crane 2017: 43) y, en segundo lugar, que «La 'inexistencia intencional' no tienen nada que ver con la inexistencia posible o real del objeto de un acto, más bien significa que el objeto mental 'existe en' el fenómeno mental mismo» (Crane 2017: 43). De hecho, Brentano descarta que ciertas disposiciones o actividades sirvan para esclarecer las presentaciones en fantasía y parte de la inexistencia intencional para comprender como las presentaciones en fantasía son percibidas por la conciencia interna. Una idea con la que Husserl también inicia en 1904/05 sus reflexiones sobre la fantasía, señalando que la fantasía no concierne a una facultad o disposición porque

«La esfera fenomenológica es la de lo dado de verdad, de lo hallado adecuadamente y la de sus componentes reales (*reellen*)¹⁰» (Hua XXIII: 3).¹¹

En «Ausgewählte psychologische und ästhetische Fragen» Brentano examina las formulaciones de la fantasía en la opinión común, que la concibe como una disposición y actividad, y en la de Aristóteles, John Stuart Mill, Hermann Lotze y Wilhelm Wundt, para quienes las presentaciones en fantasía se oponen a las presentaciones de la percepción y, sin embargo, están estrechamente relacionadas bajo una «relación de similitud» (*Verhältnis der Ähnlichkeit*) (Brentano 1988: 69). Brentano concluye que tanto en la opinión común como en la de los filósofos, la fantasía es concebida como una presentación, cuyas imágenes son copias que pueden confundirse con las percepciones. Por ello sus investigaciones se orientan a la dilucidación de la relación entre presentación en fantasía y percepción interna. Esta última es un caso ejemplar de percepción porque hay un conocimiento inmediato y evidente, mientras que en percepción externa no hay un acceso directo al objeto, sino una expectativa

¹⁰ Con el uso de la palabra alemana *reell* (real) Husserl se está refiriendo a los contenidos inmanentes, también llamados ingredientes, a la conciencia. Siguiendo la exposición de *Logische Untersuchungen*, en «Phantasie und Bildbewusstsein» los contenidos reales aparecen referidos a la cualidad de aprehensión, la forma de aprehensión y los contenidos de aprehensión (sensaciones y fantasmas). En *Ideen I* los contenidos reales son llamados datos hiléticos y noesis, correspondiendo a los contenidos de aprehensión y las aprehensiones que los animan, y están en unidad con el noema, esto es, con el objeto tal como es intencionado.

¹¹ «Die phänomenologische Sphäre ist die des wahrhaft Gegebenen, des adäquat Vorfindlichen, und die seiner reellen* Bestandstücke» (Hua XXIII: 3).

o conclusión inductiva. Respecto a las presentaciones en fantasía Brentano propone: «*Las presentaciones en fantasía son presentaciones no intuitivas o no genuinas, que se aproximan a las presentaciones intuitivas. (...) El límite, ciertamente, es borroso*» (Brentano 1988: 86). Es decir, la diferencia entre presentaciones en fantasía y presentaciones perceptivas se basaría en las diferencias de intensidad de los contenidos de los actos y, por tanto, debido a un aumento de intensidad de los contenidos el el objeto fantaseado se aproximaría al objeto percibido. Precisamente, la explicación de esta diferencia basada en el umbral de intensidad de los contenidos sensibles fue criticada por Husserl al objetar que fundamentar las diferencias de las presentaciones en la intensidad de los contenidos sensibles convierte el acto de presentación en una ficción vacía. Si el contenido sensible de los actos fuera el único responsable de las diferencias, entonces no habría diferencias en los actos de presentación. Más bien, el problema consiste en comprender cómo actos radicalmente distintos pueden tener la misma referencia o componentes esenciales que deben volver a repetirse. Asimismo, Husserl plantea que si se asumiera una diferencia total entre contenidos de percepción y contenidos de fantasía, el problema tampoco desaparecería porque si ambos contenidos fueran completamente distintos no se podría explicar la relación de similitud que nos permite tomar la fantasía como imagen de un objeto percibido.

Frente a la indistinción entre acto y contenido de presentación planteada por Brentano, Husserl propone el concepto de aprehensión para esclarecer la relación de la conciencia con sus objetos. En la 5^{ta} Investigación Lógica, «Über intentionale Erlebnisse und ihre 'Inhalte'» (Sobre las vivencias intencionales y sus 'contenidos'), Husserl presenta el concepto de aprehensión junto con el de contenido y materia en relación con el análisis del acto y la referencia de la conciencia a su objeto. Con estas distinciones explica el rasgo esencial de las vivencias intencionales: «El referirse (*Beziehen*) al objeto es una peculiaridad

pertenece a los componentes esenciales de las vivencias de acto, y las vivencias que indican se llaman (por definición) vivencias intencionales o actos» (Hua XIX/I: 427).¹² En *Logische Untersuchungen* la aprehensión es definida como un carácter de acto independiente de los contenidos sensibles, lo que quiere decir que podemos vivenciar distintos contenidos sensibles y, sin embargo, percibir un mismo objeto. Por ello Husserl introduce el concepto materia del acto, también llamado sentido de aprehensión, que determina las especificidades del objeto como «este» objeto juzgado o como «este» objeto representado. A la materia del acto corresponde la cualidad del acto que designa el modo de referencia intencional, es decir, el modo en que la conciencia se refiere a su objeto. Husserl ejemplifica la cualidad del acto de la siguiente manera: «Quien se representa que, *hay seres inteligentes en Marte*, plantea lo mismo que quien dice, *hay seres inteligentes en Marte*, e igualmente, como quien pregunta, *¿hay seres inteligentes en Marte?* O como quien desea que, *¡haya seres inteligentes en Marte!* etc.» (Hua XIX/I: 426).¹³ Con este ejemplo Husserl está indicando que el objeto intencional puede ser el mismo en diferentes actos y su existencia real, posible o ideal es indiferente para la consideración fenomenológica.

¹² «Das sich auf den Gegenstand Beziehen ist eine zum eigenen Wesensbestande des Akterlebnisses gehörige Eigentümlichkeit, und die Erlebnisse, die sie zeigen, heißen (nach Definition) intentionale Erlebnisse oder Akte» (Hua XIX/I: 427).

¹³ «Wer sich vorstellt, *es gebe auf dem Mars intelligente Wesen*, stellt dasselbe vor, wie derjenige, der aussagt, *es gibt auf dem Mars intelligente Wesen*, und abermals wie derjenige, der fragt, *gibt es auf dem Mars intelligente Wesen?* oder wie derjenige, der wünscht, *möge es doch auf dem Mars intelligente Wesen geben!* usw.» (Hua XIX/I: 426).

En «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl analiza la relación de la conciencia con sus objetos teniendo en cuenta una comprensión parcial y una comprensión total de la materia del acto tal como son expuestas en el capítulo 3 de la 6^{ta} Investigación Lógica, «Zur Phänomenologie der Erkenntnisstufen» (Sobre la fenomenología de los grados de conocimiento). En esta investigación se plantea que de manera parcial la materia refiere a los contenidos presentativos –sensaciones en percepción externa y fantasmas sensibles en fantasía externa– que están en correspondencia con la aprehensión y que exponen por medio de escorzos aspectos particulares del objeto. Y, de manera total o unitaria la materia refiere a las determinaciones y relaciones del objeto como «este» objeto, es decir, a la identidad de una situación objetiva o estado de cosas específico a pesar de la variación de plenitud de los contenidos dentro de las series de cumplimiento. De modo que el contenido total intuitivo, sea perceptivo o imaginativo, nos da una idea general del objeto que incluye los momentos no expuestos o no visibles del mismo. Sobre la identificación total, que nos permite comprender cómo el contenido de un enunciado puede ser objeto de creencia o cómo el mismo contenido puede ser objeto de duda Husserl observa: «Es entonces claro que el concepto de *materia* está definido por la unidad de identificación total, a saber, como aquello que en los actos sirve como fundamento de la identificación» (Hua XIX/I: 618).¹⁴

Desde la perspectiva de la materia como unidad de identificación, los contenidos de percepción son caracterizados como «presentativos» (*präsentierende*) y los contenidos de imaginación como «analogizantes» (*analogisierende*). Estos últimos, en las imágenes que

¹⁴ «Danach ist es klar, daß der Begriff der *Materie* durch die Einheit der totalen Identifizierung, und zwar als dasjenige in den Akten, *was in ihnen als Fundament der Identifizierung dient*, definiert ist» (Hua XIX/1: 618).

tienen lugar por medio de un objeto físico, como veremos en detalle en el próximo apartado, pueden funcionar de manera presentativa en la medida en que son la base para la aprehensión imaginativa. Es importante mencionar que en *Logische Untersuchungen* los contenidos de aprehensión de los actos tienen especial importancia en la determinación de las diferencias entre percepción y fantasía. De modo que en percepción pura el objeto está libre de elementos imaginativos, es decir, la correspondencia total entre contenidos presentativos y aprehensión permite al objeto aparecer como dado en sí mismo. Mientras que la presentación en fantasía es pura cuando el contenido expositivo es totalmente análogo al objeto fantaseado. Hechas estas caracterizaciones Husserl sugiere que en percepción y fantasía: «La diferencia consiste solo en el hecho de que la imaginación aprehende el contenido como análogo, *como* imagen, mientras que la percepción lo aprehende como autoaparición (*Selbsterscheinung*) del objeto» (Hua XIX/I: 614).¹⁵ Para investigar las diferencias entre ambas presentaciones Husserl introduce el concepto de forma de aprehensión, llamado también forma de representación funcional, que expresa la relación entre sentido (materia) del acto y contenido del acto, así como es establecido el carácter de la intención, si ésta es significativa, intuitiva o mixta. En la aprehensión significativa la relación entre sentido del acto y contenido del acto es accidental y extrínseca, mientras que en la aprehensión intuitiva la relación entre sentido del acto y contenido del acto es esencial e intrínseca. Husserl observa que en la aprehensión intuitiva hay una conexión interna y necesaria entre representante y materia: «Como representante intuitivo de un objeto solo puede servir un contenido que sea similar o igual que él» (Hua

¹⁵ «Nur darin besteht der Unterschied, daß die Imagination den Inhalt als Analogon, *als* Bild auffaßt, die Wahrnehmung aber als Selbsterscheinung des Gegenstandes» (Hua XIX/I: 614).

XIX/I: 623).¹⁶ De acuerdo con estas distinciones, los tipos de presentaciones no pueden ser reducidos a diferencias de contenidos porque el mismo objeto puede ser referido en el mismo sentido por diferentes actos. Con ello Husserl subraya que determinar las diferencias entre presentaciones perceptivas y presentaciones en fantasía por la intensidad de los contenidos es complejo, pero en «Phantasie und Bildbewusstsein» sus análisis se orientan a la determinación de las diferencias de contenidos de ambas presentaciones.

¹⁶ «Als intuitiver Repräsentant eines Gegenstandes kann nur ein Inhalt dienen, der ihm ähnlich oder gleich ist» (Hua XIX/I: 623).

4. FIGURACIÓN (*VERBILDlichUNG*) COMO PRESENTACIÓN EN IMAGEN¹⁷

En «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl explica la distinción entre fantasía y percepción a través del esquema contenido–aprehensión de *Logische Untersuchungen*. Una doble aprehensión caracteriza la presentación en imagen de la fantasía porque hay una doble objetividad, esto es, una imagen que representa y una cosa representada. Si bien fantasía y conciencia de imagen tienen en común esta doble objetividad, ambas se diferencian por sus contenidos de aprehensión, en fantasía solo hay fantasmas (*Phantasmata*), mientras que en conciencia de imagen fantasmas y sensaciones (*Empfindungen*). La sensación no es tomada como la imagen de algo, por lo que Husserl la describe de la siguiente manera: «Ella misma es el sello de la realidad, en ella se mide toda realidad, es un presente actual y primario» (Hua XXIII: 80).¹⁸ El carácter heterogéneo de la conciencia de imagen, conformado por el presente de las sensaciones y el no presente de los fantasmas, determina los intentos de Husserl por

¹⁷ Traducimos *Verbildlichung* por «figuración», así como las palabras equivalentes *verbildlichen* y *verbildlichend* por «figurar» y «figurador». La palabra «figurar» refiere tanto al acto de visualizar e ilustrar algo como a su posible carácter ficticio y fingido. En la versión inglesa de Hua XXIII John Brough (2005) ha traducido *Verbildlichung* por *pictorialization*, al igual que en «The Phenomenology of Intuitional Presentation» (1993a) de Marbach, donde se ha traducido *verbildlichend* por *picturing*. Creo que la palabra «pictorizar» para *verbildlichen*, si bien está en conexión con imagen y, especialmente, con las artes pictóricas o artes visuales, no recoge el carácter ficcional y fingidor de la presentación en imagen que Husserl problematiza a lo largo de «Phantasie und Bildbewusstsein» y que refiere al carácter presentificador de la presentación en imagen.

¹⁸ «Sie ist selbst Stempel der Realität, an ihr misst sich alle Realität, sie ist primäre, aktuelle Gegenwart» (Hua XXIII: 80).

comprender cómo sensaciones y fantasmas pueden repetir género y especie al igual que la relación que hay entre un original y su imagen. Por este motivo, propone el concepto de aprehensión en imagen, llamado figuración (*Verbildlichung*), para explicar cómo en conciencia de imagen el contenido genera una relación objetiva y produce la aparición de la imagen. Para distinguir entre la aprehensión en imagen de conciencia de imagen y la aprehensión en imagen de la fantasía, Husserl introduce los conceptos de función de imagen interna y función de imagen externa, que le permiten explicar cómo tiene lugar la doble aprehensión en imagen de la fantasía que prescinde de la dimensión sensible de la conciencia de imagen.

4.1 FUNCIONES DE IMAGEN DE LA CONCIENCIA DE IMAGEN

El concepto de función de imagen está en relación con el concepto de figuración y expresa específicamente cómo en fantasía y conciencia de imagen hay una imagen interna que presenta un objeto no presente. Así también el concepto de función de imagen expresa cómo la conciencia de imagen funciona externamente, digamos, pictorializa externamente, cuando opera como un original, buscando su «doble» en una imagen del recuerdo. Tanto la función de imagen interna como la función de imagen externa son diferentes modos de relación presentificadora que, según Marbach (2019), se caracterizan por la transición gradual entre ambas, permitiéndonos la comprensión del carácter simbólico de la imaginación física.

Con función de imagen interna Husserl se refiere al modo en que vemos por medio de la imagen el objeto figurado. Particularmente, en la imaginación física el funcionamiento interno es llamado representación por similitud (*Ähnlichkeit*) que expresa cómo convergen distintas intencionalidades que, remitiendo unas a otras, hacen que un objeto percibido presente un objeto ausente:

Para hacernos presente el objeto, debemos dirigir la mirada *A* la imagen; en lo que es aquí portador de la función de imagen debemos encontrar representado (*dargestellt*) el objeto, cuanto más vivamente captamos esto, tanto más vivamente está para nosotros el sujeto (*Sujet*) en la imagen, se nos hace intuitivo, presentificado en ella (Hua XXIII: 34)¹⁹

Si bien en la imaginación física nos sumergimos en la imagen, presentificando el objeto figurado, puede no haber una correspondencia total entre imagen y objeto y, por tanto, la posibilidad de que la conciencia de imagen funcione externamente. Cuando una imagen física

¹⁹ «Um uns den Gegenstand vorstellig zu machen, sollen wir uns *In* das Bild hineinschauen; in dem, was darin Träger der Bildfunktion ist, sollen wir den Gegenstand dargestellt finden, je lebendiger wir dies erfassen, um so mehr ist uns das *Sujet* im Bild lebendig, ist uns darin veranschaulicht, vergegenwärtigt» (Hua XXIII: 34).

presenta un original de manera defectuosa, por ejemplo, una mala reproducción fotográfica, la conciencia puede funcionar de manera externa para tener una representación (*Darstellung*) más perfecta a través de una imagen alterna del recuerdo.²⁰ Sobre este desplazamiento Husserl observa que «Una fotografía, si es sobretodo muy buena, nos presentifica una persona. Miramos dentro de la fotografía. Sin embargo, una fotografía también puede *recordar* una persona en un modo similar a como un signo recuerda lo designado» (Hua XXIII: 52).²¹

²⁰ La palabra alemana *Darstellung* tiene diferentes significados y funciones dentro de los textos de Husserl y dependiendo del contexto la hemos traducido principalmente por representación y exhibición. Por ejemplo, en este apartado hemos traducido «*sollen wir den Gegenstand dargestellt finden*» por «debemos encontrar representado el objeto» (Hua XXIII: 34) con el fin de distinguir la objetividad que se presenta y que al mismo tiempo presentifica un objeto que se representa en la imagen. Con ello, al traducir *darstellen* por «representar» acentuamos la función de imagen por la que las aprehensiones se entrelazan y ejecutan la conciencia de imagen. Asimismo, en este trabajo encontramos de manera recurrente la traducción de *Darstellung* y *darstellen* por «exhibición» y «exhibir» para referirnos a objetos especialmente artísticos que se exhiben y son capaces de exhibir algo como una fotografía o una escultura. Es el caso de la siguiente frase: «*Gehen wir vom Bild aus, mit den darstellenden und dargestellten Figuren, Landschaften usw. Diese ideelle Welt ist eine Welt für sich*» (Hua XXIII: 46) que hemos traducido por «Partamos de la imagen, con las figuras, paisajes, etc. que exhiben y que son exhibidas. Este mundo ideal es un mundo por sí mismo».

²¹ «Eine Photographie, wenn sie zumal sehr gut ist, vergegenwärtigt uns eine Person. Wir schauen uns in die Photographie hinein. Eine Photographie kann aber auch an die Person in ähnlicher Weise *erinnern* wie ein Zeichen an das Bezeichnete» (Hua XXIII: 52).

4.1.2 FUNCIÓN DE IMAGEN INTERNA

Cuando fantasía y conciencia de imagen funcionan internamente hay dos objetividades en oposición, a saber, la imagen que aparece y la cosa figurada en la imagen. En conciencia de imagen física, llamada también imaginación física, el funcionamiento interno es más complejo que en fantasía porque hay una imagen física (*physische Bild*), por la que tiene lugar el objeto imagen (*Bildobjekt*) que porta la cosa figurada, a saber, el sujeto imagen (*Bildsujet*). Imagen física y objeto imagen tienen un aparecer directo en la medida en que son mentados de manera presentativa al igual que un objeto de percepción. Aunque el objeto imagen tiene lugar por medio de la percepción de los trazos de pintura no es un objeto real porque funciona como representante de un objeto figurado. De hecho, si estuviéramos ante un objeto percibido efectuaríamos una distinción conceptual y una conexión entre la vivencia de imagen y la realidad percibida. Lo mismo sucede en fantasía, tal como en el ejemplo de Husserl, al fantasear con el palacio de Berlín no separamos el recuerdo que tenemos del palacio de Berlín de la aparición del palacio fantaseado. Dicho más precisamente, en presentación en fantasía no hacemos una distinción entre el palacio real y el palacio que aparece en imagen porque la vivencia es directa e inmediata y no una distinción conceptual que establece una relación entre distintos elementos.

Husserl tiene en cuenta que la presentación de la imaginación física es compleja porque hay dos objetividades en cuestión, la imagen física y el objeto imagen, que aparecen de manera presentativa y directa, y el sujeto imagen que se funda en el objeto imagen. Esta caracterización lo conduce a elaborar detallados análisis sobre las intencionalidades que

conforman la aparición de la imagen por medio de la idea de «conflicto» (*Widerstreit*) que explica cómo la imagen se distingue de la realidad física y del mundo de ficción que evoca a pesar de estar en continuidad con el campo de sensación visual (*Gesichtsempfindungsfeld*):

La percepción da el carácter de la realidad presente. El entorno es entorno *real*, también el papel es presente real; la imagen aparece, pero está en conflicto con el presente real, es, por lo tanto, mera 'imagen', por mucho que aparezca es una *nada* (Hua XXIII: 46)²²

Afirmar que la imagen es una «nada» quiere decir que la imagen considerada por sí misma es independiente del campo perceptivo del que emerge y de las sensaciones que le otorgan la característica de realidad presente. En otras palabras, como aparición de la forma plástica la imagen es independiente del presente real, aunque está en continuidad con el entorno físico en la medida en que comparte los contenidos de aprehensión con la imagen física. Podemos comprender este conflicto desde la perspectiva del esquema contenido-aprehensión por el que Husserl plantea que hay solo una aparición, la aparición de la imagen, y más de una aprehensión por la que podemos figurar (*verbildlichen*) la cosa (*Sache*) en la imagen. Sobre las distintas aprehensiones que constituyen la aparición de la imagen Husserl observa:

²²«Die Wahrnehmung gibt den Charakter der gegenwärtigen Wirklichkeit. Die Umgebung ist *wirkliche* Umgebung, auch das Papier ist *wirkliche* Gegenwart; das Bild erscheint, aber es streitet mit der wirklichen Gegenwart, es ist also bloß 'Bild', es ist, wie sehr es erscheint, ein *Nichts*» (Hua XXIII: 46).

«La nueva aprehensión, si embargo, no es algo meramente externo asociado a la aparición de la imagen, solo conectado desde afuera con ella. La nueva aprehensión impregna a la antigua y la ha absorbido en sí» (Hua XXIII: 30).²³ Cuando miramos una fotografía no tenemos dos presentaciones separadas, por una parte, la presentación del papel resquebrajado y descolorido, y, por otra, la presentación del tema de representación. Por el contrario, en conciencia de imagen la aparición es solo una, a saber, la aparición de la imagen fotográfica, en la medida en que las aprehensiones de la imagen física y del objeto imagen se han impregnado (*durchdringen*) y absorbido (*aufgenommen*) entre sí. Con ello, Husserl concluye que en la imaginación física tenemos un único objeto, pero con las complejidades de las objetividades que lo componen: imagen física, objeto imagen, y sujeto imagen.

A. IMAGEN FÍSICA

La imagen física corresponde al aspecto material de la imagen como el papel de la fotografía o el bronce de la escultura. Si bien en conciencia de imagen las sensaciones (*Empfindungen*) que conforman la imagen física no llegan a conformar un objeto percibido, sino un objeto figurador (*verbildlichend*), otorgan estabilidad a la imagen. Esto quiere decir que la

²³ «Die neue Auffassung ist aber nicht etwas bloß äußerlich der Bilderscheinung sich Anhängendes, nur von außen her mit ihr Verknüpftes. Die neue Auffassung durchdringt die alte und hat sie in sich aufgenommen» (Hua XXIII: 30).

continuidad y constancia de la aparición de la imagen, por ejemplo, la Madonna de Leonardo que miramos en el Louvre, también está en correspondencia con la estabilidad y unidad del entorno físico porque su aparición tampoco ocurre de manera aislada. De hecho, la aparición de la imagen, a saber, la aparición del objeto imagen, tiene su momento de realidad actual y presente debido a los contenidos sensibles que la suscitan y, sin embargo, Husserl también observa que el mundo de la imagen es un mundo autónomo:

Un único complejo objetivo que, sin embargo, se divide en dos complejos según el valor de realidad. Partimos de la imagen, con las figuras, paisajes, etc. que exhiben y son exhibidas. Este mundo ideal es un mundo por sí mismo» (Hua XXIII: 46).²⁴

Que la imagen sea parte de un único complejo objetivo, dividido en dos complejos, quiere decir que, aunque la aprehensión perceptiva constituye la base de la imagen, no concebimos la imagen desde su dimensión física. Más bien, la imagen hace presente algo que trasciende su dimensión material, por lo que su exclusiva consideración física es insuficiente para responder cómo tiene lugar la imaginación física.

²⁴ «*Ein gegenständlicher Zusammenhang, der sich aber nach Realitätswert in zwei Zusammenhänge spaltet. Gehen wir vom Bild aus, mit den darstellenden und dargestellten Figuren, Landschaften usw. Diese ideelle Welt ist eine Welt für sich*» (Hua XXIII: 46).

B. OBJETO IMAGEN

Husserl formula el concepto de representación por similitud para explicar cómo el objeto imagen asimila los contenidos de aprehensión de la imagen física, dando lugar al sujeto imagen (*Bildsujet*). Sobre el funcionamiento del objeto imagen Marbach señala: «En la medida en que vivo dentro de la conciencia de imagen, este objeto imagen se me da por intuición. En él aprehendo los rasgos asimilantes (*verähnlichend*) como tales, es decir, como representantes (*darstellend*)» (Marbach 1993a: 150). Este aprehender es llamado representación por similitud en la medida en que el objeto imagen asimila las características del objeto que es percibido, estableciendo, digamos, un símil con el sujeto imagen. Es importante destacar que, si bien estamos ante un objeto material, el objeto imagen aparece como tal inmediatamente y es precisamente esta inmediatez de su aparición lo que determina que estemos en conciencia de imagen y no en percepción. Esto se explica porque el objeto imagen está entrelazado con la imagen física, lo que Husserl ilustra por medio de la contemplación de una fotografía del palacio de Berlín: «Hay una aprehensión primaria, en ésta tenemos una aparición del palacio; con ello, sin embargo, presentamos en imagen el palacio en el Berlín mismo, nosotros captamos el palacio como un representante por similitud» (Hua XXIII: 27).²⁵ Se trata de comprender que en imaginación física la aprehensión de los contenidos de sensación de la imagen física, por ejemplo, el papel

²⁵ «Da ist eine primäre Auffassung, in ihr haben wir eine Schlosserscheinung; damit aber stellen wir bildlich das Schloss in Berlin selbst vor, wir fassen das Schloss als Ähnlichkeitsrepräsentanten auf» (Husserl XXIII: 27).

fotográfico con sus líneas y colores, nos otorga una imagen que nos presenta por medio de la similitud el sujeto de representación. Asimismo, que la imagen física y el sujeto de representación estén mediados por el objeto imagen significa que la conciencia de imagen es fundamentalmente conflicto entre el presente actual del objeto imagen y el no presente del sujeto de representación. Por este motivo, en los textos del volumen XXIII Husserl llama al objeto imagen con la expresión latina *fictum* (*Fiktum*) para acentuar su carácter no presente, así como objeto de semblanza (*Scheinobjekt*).²⁶ Sobre esta última denominación es importante mencionar que no significa que el objeto imagen sea una ilusión perceptiva porque «no 'aparece' dentro de la unidad de la realidad, sino dentro de un espacio propio que en sí mismo no tiene relación directa con el espacio real» (Marbach 1993a: 152) como nos recuerda Marbach. Para analizar el carácter ficcional y conflictivo del objeto imagen Husserl describe la siguiente situación en la que podemos transitar desde una aparición perceptiva a una aparición en imagen:

²⁶ Hemos traducido la palabra alemana *Schein* por «semblanza» que Husserl emplea para referirse a la apariencia de un objeto que es imaginada como en «Der ästhetische Schein ist nicht Sinnentzug» (Hua XXIII: 41) que hemos traducido por «La semblanza estética no es una ilusión sensible».

Si veo en la muñeca una persona, tengo una aparición perceptiva. Tan pronto como me doy cuenta del engaño, puede que tenga todavía la misma aparición, puedo dejar que los contenidos de sensación me sigan apareciendo como una persona, pero ahora tengo el conflicto con la realidad. El *presente* actual está determinado aquí por el entorno y por la figura vista, pero vista como muñeca de cera, que comparte con él la unidad objetiva. Si interpreto diferente, siento justamente lo 'diferente', siento el conflicto, tengo la aparición de una *nada* (Hua XXIII: 48).²⁷

Con este ejemplo Husserl está sugiriendo que el tránsito desde una aparición directa a una aparición presentificadora es posible debido a los contenidos sensibles del objeto físico (la muñeca de cera) que dan lugar a una imagen que presentifica a una persona y que está en conflicto con la realidad. Lambert Wiesing, al sugerir que el objeto imagen es una superficie que media la imagen física con el sujeto de representación, observa que el objeto imagen es «el lugar donde aparece la representación inmaterial de algo ausente» (Wiesing 2016: 161). La consideración del objeto imagen como una doble visibilidad significa que el objeto imagen encubre la materialidad de la imagen y que al mostrar el sujeto imagen se invisibiliza. Por lo tanto, el objeto imagen no es el aspecto material de la imagen ni tampoco su aspecto identificable, sino el medio por el cual podemos traer a presencia, es decir, presentificar, el sujeto de representación.

²⁷ «Sehe ich in der Puppe einen Menschen, so habe ich eine Wahrnehmungserscheinung. Sowie ich der Täuschung inne bin, mag ich dieselbe Erscheinung noch haben, die sinnlichen Inhalte als Menschen noch weiter mir erscheinen lassen, aber nun habe ich den Widerstreit gegen die Wirklichkeit. Die aktuelle *Gegenwart* ist hier bestimmt durch die Umgebung und durch die gesehene, aber als Wachspuppe gesehene Figur, die mit ihr gegenständliche Einheit teilt. Interpretiere ich anders, so fühle ich eben das 'anders', ich fühle den Widerstreit, ich habe die Erscheinung eines *Nichts*» (Hua XXIII: 48).

C. SUJETO IMAGEN

Para explicar cómo aparece el sujeto imagen (*Bildsujet*) mientras nuestra mirada se «desliza» por el objeto imagen, Husserl introduce el concepto de «ilustración intuitiva» (*Veranschaulichen*). Este concepto le permite expresar la coincidencia de momentos intuitivos entre sujeto imagen y objeto imagen que se apuntan entre sí y por los que tiene lugar la representación por similitud. Sobre la coincidencia entre sujeto imagen y objeto imagen Husserl observa que:

Dirigimos la mirada al interior del objeto imagen, a aquello *por medio de* lo cual es objeto imagen, a estos momentos de similitud. El sujeto se nos presenta *en ellos*, y a través de ellos miramos al sujeto. La conciencia de sujeto se extiende a través de la conciencia del objeto imagen con respecto a los momentos analogizantes. En tanto estos momentos son suficientes, esto da una conciencia de identidad, de manera que nosotros de hecho contemplamos al sujeto en ellos (Husserl XXIII: 31)²⁸

La coincidencia entre objeto imagen y sujeto imagen no es total ni perfecta. Si el objeto figurado fuera total y completamente presentado en la imagen aparecería en el modo de un objeto percibido. Por este motivo Husserl designa la relación de «identidad» entre objeto

²⁸ «Wir blicken *in* das Bildobjekt hinein, wir blicken auf das, *wodurch* es Bildobjekt ist, auf diese Momente der Ähnlichkeit. Und *in ihnen* stellt sich uns das Sujet dar, durch sie blicken wir in das Sujet hinein. Das Bewusstsein des Sujets breitet sich durch das Bewusstsein vom Bildobjekt nach seiten der analogisierenden Momente hindurch. Soweit sie reichen, gibt das ein Identitätsbewusstsein, so dass wir in der Tat in ihnen das Sujet erschauen» (Hua XXIII: 31).

imagen y sujeto imagen con la locución «como-si» (*als-ob*) para expresar que al estar en actitud figurante nos sentimos «como» en percepción.

Si bien el sujeto imagen, este es, el objeto presentificado, tiene rasgos y componentes del objeto imagen, no es propiamente una aparición. El sujeto imagen aparece solo por medio del objeto imagen, lo que quiere decir que vemos «en» el objeto imagen el sujeto imagen. Por ello Husserl plantea que el objeto imagen es el portador de la conciencia de representación porque lleva al sujeto imagen a presentación intuitiva a través de momentos intuitivos que coinciden y se indican entre sí:

Los unos son los genuinos portadores de la conciencia de representación interna, los otros no tienen esta función. En los unos, el objeto imagen nos presenta el sujeto (*Sujet*); dirigiendo la mirada a ellos, resaltándolos, por así decir, en la conciencia, pero de ninguna manera en el modo de su abstracción, contemplamos el sujeto (*Sujet*), en ellos está presentificado en sentido genuino. En virtud de este carácter específico tienen una validez especial, justamente la validez como momentos que hacen intuitivo (Hua XXIII: 50)²⁹

²⁹ «Die einen sind nämlich die eigentlichen Träger des Bewusstseins der inneren Repräsentation, die anderen haben diese Funktion nicht. In den einen stellt uns das Bildobjekt das Sujet dar; auf sie hinblickend, sie im Bewusstsein sozusagen betonend, aber keineswegs in der Weise ihrer Abstraktion, schauen wir das Sujet, in ihnen ist es im eigentlichen Sinn vergegenwärtigt. Vermöge dieser Auszeichnung haben sie eine besondere Geltung, eben die Geltung als veranschaulichende Momente» (Hua XXIII: 50).

Mediante distintos grados y niveles de adecuación el sujeto imagen puede ser intuido en el objeto imagen. Por ello, cuando la adecuación es mínima estamos ante una figuración deficiente, lo que significa que presentificamos de manera defectuosa el objeto por medio de la imagen. En la contemplación de un busto de yeso, citando el ejemplo de Husserl, la forma plástica de la cabeza y los rasgos faciales modelados a escala real en el yeso nos dan una imagen fiel del objeto figurado. Pero la coloración blanca del busto de yeso no participa de la figuración porque no lleva a presentación intuitiva las cualidades del objeto figurado como el color de la piel o del cabello. Así, Husserl concluye que en imaginación física hay momentos que no cumplen una función figurativa porque no presentifican al sujeto imagen, aunque son parte de la imagen física. Cabe mencionar que en una nota añadida más tarde Husserl menciona sobre los momentos no intuitivos, también llamados no-analogizantes, lo siguiente:

Pero incluso si hay una diferencia considerable, la intención que va más allá del objeto imagen o que tiene como objetivo complementarlo hacia una intuición más rica, puede retroceder si, como es el caso en la contemplación estética, dada la misma base de aprehensión la mención no se dirige únicamente al sujeto (*Sujet*); más bien, un interés, a saber, un interés del sentimiento estético, pende del objeto imagen, y pende de éste incluso respecto de sus momentos no-analogizantes (Hua XXIII: 51).³⁰

³⁰ «Doch kann auch bei beträchtlicher Differenz die über das Bildobjekt hinausgehende oder auf Ergänzung, auf reichere Anschauung gerichtete Intention zurücktreten, wenn, wie es bei der ästhetischen Betrachtung der Fall ist, bei gleicher Auffassungsgrundlage die Meinung eben nicht ausschließlich auf das Sujet geht, vielmehr ein Interesse, und zwar ein ästhetisches Gefühlsinteresse, am Bildobjekt hängt, und an ihm auch nach nichtanalogisierenden Momenten hängt» (Hua XXIII: 51).

En esta cita podemos observar cómo Husserl amplia su comprensión de la imaginación física al afirmar que los momentos no-analogizantes pertenecientes a elementos tales como la profundidad de la pincelada, la porosidad de la piedra esculpida o el grano del papel del grabado pueden participar de la conciencia de imagen de manera complementaria. En el apéndice V «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische)» (Representaciones en imagen [representaciones figurativas-simbólicas]) (1905)³¹, Husserl también observa que en la contemplación de una obra de arte los momentos no-analogizantes participan de la imaginación física, cumpliendo una función que va más allá de lo que muestra la imagen internamente:

³¹ El título completo del apéndice V es: «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische). Übergang vom Bildbewusstsein zum Bewusstsein analogischer Repräsentation (Symbolbewusstsein). Klare empirisch zusammenhängende Phantasievorstellungen» (Representaciones en imagen (Representaciones figurativas—simbólicas). Transición de la conciencia de imagen a la conciencia de representación analógica (conciencia de símbolo). Presentaciones en fantasía claras, empíricamente conectadas) (Hua XXIII: 141–144).

Busto blanco: una cabeza blanca (fenómenos psíquicos correspondientes, etc.). Por lo demás, en la línea opuesta, no blanco. Color facial natural. Cabeza pequeña - cabeza grande. Diferentes aprehensiones que se interpenetran. Un complejo de captación. ¿Qué significa tener presentificada la cosa en la imagen? Vivir en la conciencia de similitud y fusión de los momentos similares con los momentos no analogizados, pero co-intencionados, asociados por los momentos adyacentes. Además: analogía de este todo con lo intencionado (cambio de tamaño, complementando el tamaño correspondiente, la perspectiva, etc.) (Husserl 1980, 141).³²

Husserl está proponiendo que los momentos analogizantes presentifican internamente y que los momentos no-analogizantes indican más allá de la imagen dando paso a un tipo de conciencia simbólica. Desde esta perspectiva podemos concluir que en la contemplación de un objeto artístico el indicar de manera interna y externa constituye la característica esencial del objeto imagen que lo distingue de otras apariciones sensibles que también se caracterizan por estar en conflicto con la realidad perceptiva. Podemos comparar el objeto imagen con las características de la figura real como el color facial, el tamaño de la cabeza, las proporciones del torso, etc., lo que significa que las aprehensiones interpenetradas nos dan tanto la presentificación de la imagen como los momentos no-analogizantes que están co-

³² «Weiße Büste: Weißer Kopf (zugehörig psychische Phänomene etc.). Weiter in umgekehrter Linie aber nichtweiß. Natürliche Gesichtsfarbe. Kleiner Kopf - großer Kopf. Verschiedene Auffassungen sich durchdringend. Erfassungszusammenhang. Was heißt das, im Bild die Sache vergegenwärtigt haben? Im Ähnlichkeitsbewusstsein leben und Verschmelzung der ähnlichen Momente mit den nicht-analogisierten, aber mitintendierten, durch Angrenzung zugehörigen. Ferner: Analogie dieses Ganzen mit dem Intendierten (Änderung der Größe, Ergänzung in entsprechende Größe, Perspektive etc.)» (Hua XXIII: 141).

intencionados y asociados con los momentos analogizantes. Ante lo que Husserl pregunta: «Por lo tanto, ¿no tiene *toda* imagen necesariamente en sí una relación externa?» (Hua XXIII: 141).³³

4. 1.2 FUNCIÓN DE IMAGEN EXTERNA

Gracias a los momentos no-analogizantes del objeto imagen caracterizados como incapaces de figurar porque no otorgan elementos relevantes para la presentificación del objeto, comienza a tomar importancia lo que Husserl denomina funcionamiento externo, también llamado funcionamiento simbólico, de la conciencia de imagen. Ante una reproducción imperfecta, esto es, ante la inadecuación de los momentos intuitivos de objeto imagen y sujeto imagen, la conciencia puede indicar fuera de sí para presentificar el objeto. Si miramos un retrato fotográfico, por ejemplo, cuyo papel descolorido nos otorga una forma incompleta del rostro retratado, Husserl observa que la atención puede desviarse y buscar fuera de la imagen:

³³ «Hat also nicht *jedes* Bild äußere Beziehung notwendig in sich?» (Hua XXIII: 141).

En este caso las imágenes portan, al igual que los símbolos, un carácter fenomenológico propio, ellas están afectadas por un *deber (Sollen)*, no solo llevan consigo la presentación del objeto significado, también indican a éste como <a> eso, a lo que debe ser mentado, ellas desvían el interés de sí y en cierto modo quieren apartarlo (Hua XXIII: 53).³⁴

Dado el carácter indicativo de la conciencia de imagen, que al igual que los símbolos indica más allá de su ámbito de inscripción, surgen interrogantes sobre si la conciencia de imagen es también presentificación intuitiva dado que signos y símbolos son casos paradigmáticos de experiencias no intuitivas. En *Logische Untersuchungen* Husserl observa que «todo signo es signo de algo; pero no todo signo tiene una *significación*, un 'sentido' que esté '*expresado*' por el signo» (Hua XIX/I: 30).³⁵ De modo que la bandera como signo de la nación y el estigma como signo del esclavo no significan genuinamente y, por lo tanto, no pertenecen al ámbito de las significaciones. Más bien, en las indicaciones la conexión entre significado y significante se debe a motivos psicológicos y no a conexiones estables como es el caso de los signos matemáticos y lingüísticos. Por ello la efectividad de los signos que funcionan indicativamente depende de las asociaciones de quienes los significan en la medida en que no hay una conexión visible y objetivamente necesaria de los elementos en cuestión. Lo que hay, por el contrario, es un nexo establecido por medio de convenciones y disposiciones,

³⁴ «In diesem Fall tragen die Bilder, so wie die Symbole, einen eigenen phänomenologischen Charakter, sie sind mit einem *Sollen* behaftet, sie führen nicht nur die Vorstellung des bedeuteten Objekts mit sich, sie weisen auch darauf hin als <auf> das, was gemeint sein soll sie lenken das Interesse von sich ab und wollen es gleichsam ablenken» (Hua XXIII: 53).

³⁵ «Jedes Zeichen ist Zeichen für etwas, aber nicht jedes hat eine '*Bedeutung*', einem 'Sinn', der mit dem Zeichen '*ausgedrückt*' ist» (Hua XIX/I: 30).

cuya fundamentación yace en una demanda sentimental y volitiva. Bernet, refiriéndose al uso del signo y a la indicación del significado, dice que «la voluntad de hacer que un objeto sensible signifique corresponde necesariamente a la obligación de pasar del signo a su significado. Esta voluntad es generalmente una voluntad que pertenece a una persona o a una comunidad de personas» (Bernet 1988: 8). Desde la perspectiva de Bernet, la demanda de significar reside en una voluntad subjetiva que está implícita en las alocuciones querer (*Wollen*) y deber (*Sollen*) empleadas por Husserl a lo largo de sus textos. Si bien en «Phantasie und Bildbewusstsein» todavía no es tematizada esta voluntad subjetiva, sino solo la estructura intencional del fenómeno de imagen, podemos observar que en la transición hacia el recuerdo sí estaría implícita la voluntad subjetiva de quien hace que las imágenes indiquen externamente. Cuando miramos una fotografía, por ejemplo, podemos presentificar y también recordar en la medida en que la imagen funciona como un símbolo que desencadena recuerdos que inclusive pueden diferir del sujeto de representación. Por ello Husserl señala que en el funcionamiento externo: «Las imágenes, sin embargo, pueden funcionar totalmente también como símbolos *en la medida* en que como éstos adquieren, convencionalmente o sobre la base de una propia estipulación arbitraria, la determinación de funcionar en este modo como 'motores del recuerdo'» (Hua XXIII: 52).³⁶

³⁶ «Bilder können aber auch ganz wie Symbole *insofern* fungieren, als sie wie diese, konventionell oder auf Grund einer willkürlichen eigenen Festsetzung, die Bestimmung erhalten, in dieser Weise als 'Erinnerungs-Motoren' zu fungieren» (Hua XXIII: 52).

En el apéndice V «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische)» Husserl realiza algunas precisiones sobre la transición al funcionamiento externo de la conciencia de imagen. En este texto continúa planteando que el objeto imagen presentifica en sí mismo el sujeto imagen mediante rasgos analogizantes, pero si el sujeto imagen no encuentra su cumplimiento, la intención puede encontrarlo a través de una presentación en fantasía. Hay que considerar que en el texto de 1905 Husserl se está refiriendo específicamente a la conciencia en actitud estético-artística y a las deficiencias que pueden surgir entre objeto imagen y sujeto imagen en una reproducción deficiente:

Una mala reproducción. Coincidencia y en ello conciencia de distancia en diferentes grados. El contorno de la Madonna 'aproximadamente'. Sin embargo, de otra manera. Y así en todo. Aquí no vemos en lo similar lo similar, sino que mientras estamos vueltos a lo similar del objeto, tenemos la conciencia de sujeto (*Sujet*) coincidiendo confusamente con lo similar, mientras estamos vueltos hacia lo similar, pero una conciencia de algo otro (Hua XXIII: 142).³⁷

Que la conciencia de imagen desvíe el interés desde sí misma hacia otro lugar quiere decir que ante un funcionamiento interno imperfecto se origina un desplazamiento hacia el exterior a través de una sucesión. Es decir, el tránsito de una presentación en imagen a una imagen del recuerdo no ocurre de manera simultánea porque es producido por un desplazamiento

³⁷ «Schlechte Reproduktion. Deckung und dabei Abstandsbewusstsein in verschiedenen Graden. Die Kontur der Madonna 'ungefähr'. Und doch anders. Und so in allem. Hier schauen wir nicht im Ähnlichen das Ähnliche, sondern wir haben, während wir dem Ähnlichen des Objekts zugewendet sind, das Subjektbewusstsein verworren sich deckend mit dem Ähnlichen, aber doch ein Bewusstsein des Anders» (Hua XXIII: 142).

intelectivo. En este desplazamiento la imagen se vuelve símbolo en la medida en que suscita conexiones para tener, digamos, una nueva imagen en fantasía o recuerdo. Por ello Husserl denomina a la conciencia de imagen «transeúnte» (*transeunt*) porque vuelve al objeto imagen y completa aquellos momentos que presentan un déficit con respecto a la presentificación del objeto como cuando recordamos para establecer una relación de continuidad entre los estratos.

5. FANTASÍA COMO PRESENTIFICACIÓN PURA

Para comprender el funcionamiento externo de la conciencia de imagen es necesario retomar las reflexiones de Husserl sobre la fantasía tal como las expone en los últimos capítulos de «Phantasie und Bildbewusstsein» y que también nos muestran las dificultades de su estudio. Una de estas dificultades es la desconexión entre el campo de la fantasía y el campo de la percepción debidas a los contenidos de aprehensión de la percepción, que Husserl describe de la siguiente manera: «Solo las sensaciones tienen la realidad genuina, o sea la realidad del presente, y son las fundadoras de la realidad genuina en complejos intencionales» (Hua XXIII: 77).³⁸ Si las sensaciones nos otorgan la realidad genuina, Husserl

³⁸ «Die Empfindungen allein haben die echte Realität, und zwar Gegenwartsrealität, und sind die Begründer echter Realität in intentionalen Zusammenhängen» (Hua XXIII:77).

plantea que los contenidos de aprehensión de la fantasía son «(...) irreales, no valen nada por sí mismos, sino solo como presentadores de algo otro, que si fuera dado, sería a su vez precisamente sensación» (Hua XXIII: 77).³⁹ Entonces, dado el carácter disímil de sensaciones y fantasmas, ¿cómo se vinculan el campo de la percepción y el campo de la fantasía? Husserl sugiere que las objetividades de la percepción se vinculan con las objetividades de la fantasía por lazos intencionales, pero no por una unidad de copertenencia. Es decir, en la percepción las objetividades perceptivas aparecen a la vez como el campo de visión donde percibimos distintas objetividades coexistiendo de manera uniforme. Por el contrario, las objetividades de la percepción y las objetividades de la fantasía carecen de tal unidad, vinculándose a través de una conciencia intelectual de transición (*intellektiven Übergangsbewusstsein*) opuesta a la unidad intuitiva de la percepción y la conciencia de imagen. Como Husserl observa: «Si estamos totalmente inmersos en la fantasía, entonces, aunque no prestamos atención a los objetos de la percepción, aparecen continuamente, están ahí y ejercen su tensión frente al campo correspondiente de la fantasía» (Hua XXIII: 67).⁴⁰ De modo que si miramos la pantalla del ordenador mientras escribimos un artículo y fantaseamos con un bosque cerca de la montaña, lo que hay es una discontinuidad entre lo visto y lo fantaseado, así como una transición intelectual entre ambos campos. Precisamente, esta discontinuidad se explica por el carácter irreal de la fantasía, cuyas aprehensiones ponen

³⁹ «(...) irreal, sie gelten nichts für sich, sondern nur als Darsteller für anderes, das gegeben eben wieder Empfindung wäre» (Hua XXIII: 77).

⁴⁰ «Sind wir in die Phantasie ganz versunken, so achten wir zwar auf die Wahrnehmungsobjekte nicht, aber sie erscheinen immerfort, sie sind da und üben ihre Spannung gegen das entsprechende Phantasiefeld» (Hua XXIII: 67).

los fantasmas como la imagen de algo que la sensación nos daría. Por el contrario, tal como Husserl lo plantea: «La sensación se defiende, por así decirlo, contra la pretensión, de valer como mera imagen de algo. Ella misma es el sello de la realidad, en ella se mide toda realidad, ella es presente actual y primario» (Hua XXIII: 80).⁴¹

La conciencia intelectual de transición que explica la unidad del campo de percepción con el campo de fantasía conduce a Husserl a intentar resolver una segunda dificultad, a saber, explicar cómo se produce la presentación en imagen en la fantasía en la medida en que no hay un objeto imagen como en la imaginación física. Si bien en fantasía no hay contenidos sensibles que constituyan un objeto imagen estable, hay una imagen de lo que la sensación nos daría en su calidad de presente real y primario. Dado el carácter irreal de los fantasmas en la fantasía, no puede haber un objeto imagen porque simplemente no hay nada presente. Por ello Husserl señala: «En la *fantasía clara* vivenciamos fantasmas y aprehensiones objetivantes, que no constituyen algo dado como presente, que primero tendría que funcionar como portador de una conciencia de imagen. La relación con el presente está por completo ausente en la aparición misma» (Hua XXIII: 79).⁴² Por ello al final de «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl sugiere que en la fantasía se presentifica un objeto que aparece

⁴¹ «Die Empfindung wehrt sich sozusagen gegen die Zumutung, als blosses Bild für etwas zu gelten. Sie ist selbst Stempel der Realität, an ihr misst sich alle Realität, sie ist primäre, aktuelle Gegenwart» (Hua XXIII: 80).

⁴² «Bei der *klaren Phantasie* erleben wir Phantasmen und vergegenständlichende Auffassungen, die kein als gegenwärtig Dastehendes konstituieren, das erst als Träger eines Bildlichkeitsbewusstseins zu fungieren hätte. Die Beziehung auf die Gegenwart fehlt in der Erscheinung selbst ganz und gar» (Hua XXIII: 79).

inmediatamente como no presente, a diferencia de la doble objetividad de la conciencia de imagen, donde hay un objeto imagen físico que presentifica el sujeto imagen. Por esta razón, concluye que la fantasía es conciencia de presentificación pura y que está en analogía con la plenitud e inmediatez de la percepción.

Los objetos de la fantasía aparecen de manera directa e inmediata porque no indican hacia algo más para completar lo que muestran sus apariciones, no funcionan como copias de un original, representando por similitud como ocurre en imaginación física. Para describir el carácter directo e inmediato de la fantasía, Husserl propone una distinción entre fantasía mediada por una imagen y fantasía simple, señalando sobre la primera:⁴³

En la fantasía imaginativa se construyen una sobre otra dos funciones de presentación que están referidas una a otra por una relación de imagen: la fundante es una presentación en fantasía. Constituye un objeto en el modo de la fantasía, que por su parte está dotado de una función imaginativa (Hua XXIII: 84)⁴⁴

⁴³ Cf. § 41. <Unterscheidung der schlichten Phantasievorstellung, und der bildlich sich vermittelnden; schlichte Phantasievorstellung als Voraussetzung der echten imaginativen Funktion in der Phantasie> (Diferencia entre la presentación en fantasía simple y la presentación en fantasía mediada por imagen; la presentación en fantasía simple como presuposición de la función imaginativa genuina en la fantasía) (Hua XXIII: 84–85).

⁴⁴ «In der bildlichen sind zwei Vorstellungsfunktionen aufeinandergebaut und durch Bildlichkeitsbeziehung aufeinander bezogen: Die fundierende ist eine Phantasievorstellung. Sie konstituiert phantasiemässig ein Objekt, das nun seinerseits mit einer imaginative Funktion ausgestattet ist» (Hua XXIII: 84).

Que la fantasía esté mediada por una imagen quiere decir que puede funcionar de manera interna y externa tal como la conciencia de imagen. Husserl ilustra la fantasía mediada por una imagen con la simulación de una teoría o un modelo científico en base a conocimientos previos. Pero en este caso aparece también una fantasía simple fundamente, directa e inmediata, que se refiere a su objeto de manera simple (*einfältig*) del mismo modo que en percepción la intención se dirige a su objeto. Al carecer de un objeto imagen Husserl describe la fantasía simple en base a la performatividad de la aparición que puede ser confusa, fluctuante y fugaz, así como clara y determinada como los recuerdos claros que son parte de lo que ha definido como fantasías claras:

Consideremos las *fantasías claras*, por ejemplo, los recuerdos claros, y dirijámonos a todo lo mencionado más arriba, en primer lugar, sin ocuparnos de las fantasías borrosas. Vale ahora de las fantasías claras que, sobre la base de los fantasmas y la aprehensión objetivante tiene lugar una conciencia de presentificación pura (Hua XXIII: 85)⁴⁵

La fantasía simple se caracteriza por la inmediatez y la claridad al modo de los personajes mitológicos que son fantaseados. Rasgos que también son propios de los recuerdos claros en la medida en que los fantasmas objetivados no constituyen un objeto imagen presente porque lo que inmediatamente aparece es algo no presente. En este sentido, Husserl define los

⁴⁵ «Betrachten wir die *klaren Phantasien*, z.B. die klaren Erinnerungen, und führen wir alles obige zunächst durch, ohne uns um die unklaren Phantasien zu kümmern. Von den klaren Phantasien gilt nun, dass sich bei ihnen auf Grund der Phantasmen und der sie objektivierenden Auffassung ein reines Vergegenwärtigungsbewusstsein vollzieht» (Hua XXIII: 85).

recuerdos claros como imágenes estables que no tenemos que imaginar a través de la representación por similitud y que, al igual que las fantasías claras, coinciden con la percepción en la intensidad de los contenidos de presentación. Pero, a diferencia de las fantasías claras, los recuerdos claros comparten con la percepción el carácter de creencia que Husserl describe de la siguiente manera: «La percepción indudable es creencia, a saber, originariamente creencia intuitiva, que constituye fenoménicamente lo realmente presente como tal» (Hua XXIII: 81).⁴⁶ Dado el carácter de creencia que comparten percepción y recuerdo, Husserl divide las presentaciones de la fantasía «(...) en presentaciones simples y recuerdos. Los últimos se caracterizan igualmente por la creencia» (Hua XXIII: 81).⁴⁷ Esta propuesta se basa en la distinción fenomenológica entre sensación y fantasma que refiere a la distinción fundamental entre realidad e irrealidad en la medida en que el recuerdo es reproducción de una vivencia actual y presente. Otra de las conclusiones a las que llega Husserl al final del texto es que, dado el carácter directo e inmediato de la fantasía, fantasía y percepción son distinciones de conciencia, fantasía es conciencia de presentificación y

⁴⁶ «Die unbestrittene Wahrnehmung ist Glaube, und zwar ursprünglich intuitiver Glaube, der das wirklich Gegenwärtige als solches phänomenal konstituiert» (Hua XXIII: 81).

⁴⁷ «(...) in blosse Vorstellungen und Erinnerungen. Die letzten <sind> ebenfalls durch Glauben ausgezeichnet» (Hua XXIII: 81).

percepción es conciencia de presentación.⁴⁸ Asimismo, toda vivencia presente es susceptible de una modificación que la convierta en presentificación como en fantasía simple donde los fantasmas reciben el carácter de modificación.⁴⁹ Por su parte, la imaginación física es indirecta y mediata porque se construye sobre la base de sensaciones y aprehensiones que nos dan un objeto imagen presente que aparece como parte del campo visual de la percepción. Sin embargo, al final del texto de 1904/05 Husserl no responde a la cuestión de la diferencia entre percepción y fantasía, afirmando que la distinción fenomenológica entre sensación y fantasma conforma un delineamiento del problema y que es necesaria la conciencia del tiempo para su aclaración:

⁴⁸ Según Marbach el concepto de modificación, que en los años de *Ideen I* se conoce como modificación de neutralidad, ya está presente en el concepto de modificación cualitativa de *Logische Untersuchungen*: «La modificación cualitativa se introduce en *Logische Untersuchungen* con respecto a la clase de actos objetivantes, es decir, como una modificación que tiene lugar dentro de los actos de 'cualidad' 'presentación (Vorstellung)'. En relación a estos actos objetivantes, Husserl plantea la posibilidad de transición desde el acto ponente de presentación a un acto de mera presentación del mismo material, y viceversa» (Marbach 1993a: 146).

⁴⁹ En base a estas distinciones Husserl propone los conceptos presentificación (*Vergegenwärtigung*) y representación (*Repräsentation*) para la fantasía y el de presentación (*Gegenwärtigung; Präsentation*) para la percepción. Mientras que para la presentación en imagen propone el concepto de presentificación genuina y para presentación simbólica y signitativa el concepto de presentificación no genuina. Cf. § 43. Die Sachlage bei den unklaren Phantasien: die schlichte Phantasievorstellung jedenfalls vorausgesetzt. Abschliessende Übersicht über die in den Analysen hervortretenden Vorstellungsmodi (La situación en las fantasías confusas: la presentación en fantasía simple presupuesta en todos los casos. Sinopsis final de los modos de presentación que surgen en los análisis) (Hua XXIII: 87–89).

Pero en todo caso, con nuestras distinciones se realiza una primera aproximación que otorga a la verdad una primera expresión y que se puede asumir provisionalmente. La disolución de las dificultades que aquí solo son señaladas tendrá que formar una parte principal del análisis de la conciencia del tiempo (Hua XXIII: 91).⁵⁰

Estas dificultades se hacen visibles cuando queremos comprender el funcionamiento externo de la conciencia de imagen que implica el desplazamiento a una imagen del recuerdo cuando ciertos momentos del objeto imagen son incapaces de exhibir el sujeto imagen y exigen ser completados con una imagen externa. En este caso la imagen adquiere un funcionamiento exclusivamente presentificador en la medida en que está en discontinuidad con los contenidos de sensación de la imagen física de la que surge imperfectamente, transitando al ámbito del recuerdo caracterizado por ser reproducción de una vivencia actual y presente.⁵¹ Si bien las imágenes del recuerdo pertenecen al dominio intuitivo de la fantasía, la transición desde el ver-en del objeto imagen hacia el recuerdo tiene lugar gracias a conexiones contingentes establecidas por una demanda subjetiva de asociar y conectar significados con independencia de lo que puede mostrar la imagen. Dicho más precisamente, la discontinuidad del objeto imagen con el campo de percepción desde el que emerge significa que, si bien estamos ante

⁵⁰ «Aber jedenfalls ist mit unseren Unterscheidungen eine erste Approximation vollzogen, die der Wahrheit einen ersten und vorläufig anzunehmenden Ausdruck verleiht. Die Auflösung der hier nur angezeigten Schwierigkeiten wird ein Hauptstück der Analyse des Zeitbewusstseins bilden müssen» (Hua XXIII: 91).

⁵¹ En «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl distingue el recuerdo claro de la fantasía del «recuerdo fresco» (*frischen Erinnerung*) que refiere a la transformación inmediata de la percepción en recuerdo y se caracteriza por la continuidad entre ambos campos (Cf. Hua XXIII: 67).

un objeto real situado aquí y ahora, podemos mentar una imagen del recuerdo y transitar a una presentificación pura.

6. CONCLUSIÓN

En «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl propone interpretar fantasía y conciencia de imagen como presentificaciones intuitivas en oposición a la explicación de la epistemología psicologista. Al realizar sus análisis toma distancia de Brentano, quien sostiene que fantasía y percepción se diferencian por la intensidad de los contenidos de presentación. Sin embargo, Husserl continúa con la propuesta de su maestro de que las presentaciones en fantasía se relacionan con las presentaciones perceptivas por medio de una «relación de similitud» (*Verhältnis der Ähnlichkeit*). Para Brentano las imágenes de la fantasía son copias que pueden confundirse con los objetos de percepción en la medida en que los contenidos de fantasía y los contenidos de percepción son parte del mismo espectro de intensidad, donde los contenidos de fantasía conformarían el extremo débil y los contenidos de percepción el extremo fuerte y estable de este espectro. Pero para Husserl tal explicación no es aceptable porque reduce el acto de fantasía y el acto de percepción a los contenidos de los actos. Por ello, plantea que fantasía y percepción son modos de conciencia, lo que quiere decir que en la percepción hay una aprehensión, cuyos contenidos conforman el presente actual y primario, mientras que en la fantasía hay una doble aprehensión, cuyos contenidos son copias

de lo que la sensación daría en su calidad de presente actual y primario. Si bien la fantasía y la conciencia de imagen tienen en común una doble objetividad, ambas se diferencian por sus contenidos de aprehensión: sensaciones y fantasmas en la conciencia de imagen y fantasmas en la fantasía. El carácter complejo de la conciencia de imagen, dado por sensaciones y fantasmas, comienza a tomar relevancia en los análisis de Husserl al punto de volverse paradigmático en «Phantasie und Bildbewusstsein» y orientar las reflexiones en el ámbito estético–artístico para ilustrar tesis generales sobre la imaginación. Una de estas tesis es la representación por similitud (*Ähnlichkeit*) que se refiere al carácter a la vez presentativo y presentificador de la conciencia de imagen, la cual está conformada por tres objetividades, la imagen física (*physisches Bild*), el objeto imagen (*Bildobjekt*) y el sujeto imagen (*Bildsujet*). Desde la perspectiva del esquema contenido–aprehensión, estas tres objetividades tienen lugar gracias a los contenidos de aprehensión y las aprehensiones que los animan, permitiéndonos tomar el objeto de la conciencia de imagen en relación con un objeto percibido.

Podemos comprender la identidad del objeto imaginado desde lo expuesto en *Logische Untersuchungen* sobre la materia de aprehensión, también llamada sentido de aprehensión, que otorga una comprensión total del objeto con independencia de las variaciones de los contenidos de aprehensión, que permiten una comprensión parcial de uno y el mismo objeto. En *Logische Untersuchungen* Husserl también afirma que gracias a los contenidos de aprehensión podemos hablar de un objeto imaginado puro cuando el objeto imaginado está libre de contenidos perceptivos y viceversa. Asimismo, en «Phantasie und Bildbewusstsein» fantasía y percepción son diferenciados por sus contenidos dado que la sensación es tomada como «sello de la realidad» (Hua XXIII: 80), mientras que los fantasmas son tomados como «irreales, no valen nada por sí mismos» y «como presentadores de algo otro, que si fuera

dado, sería a su vez precisamente sensación» (Hua XXIII: 77). Entonces, dada estas consideraciones, ¿la distinción entre fantasía y percepción propuesta por Husserl también se basaría en una distinción de los contenidos de aprehensión de los actos? Para responder a esta interrogante tenemos que detenernos en el carácter complejo de la conciencia de imagen que está dado tanto por los contenidos de aprehensión como por las aprehensiones que la conforman. Si bien Husserl propone que la aprehensión en imagen, también llamada figuración (*Verbildlichung*), es propia de la fantasía y de la conciencia de imagen, también plantea que en la conciencia de imagen hay una doble aprehensión que determina que tengamos una presentificación a partir de un contenido de sensación. Tenemos que tener en cuenta que aprehender imaginativamente significa que hay una aparición inmediata y directa del objeto imagen, del contenido sensible que es aprehendido perceptivamente, y que da paso al objeto imagen que, a su vez, es el portador de la aparición del sujeto imagen. Dicho en otras palabras, en la conciencia de imagen hay dos aprehensiones, la aprehensión de la imagen física y la aprehensión del objeto imagen, y una aparición, la aparición del sujeto imagen. Aquí me gustaría detenerme en el concepto de aprehensión tal como Husserl lo describe en «Phantasie und Bildbewusstsein»: «Por consiguiente, en verdad uno pasa por alto completamente la aprehensión en fantasía como modo de objetivación; tal como ocurre en la percepción. Lo que le es característico, la aprehensión del presente, no se reconoce como característica fenomenológica» (Hua XXIII: 7).⁵² Tal objetivación está en relación con el Ego

⁵² «Infolgedessen übersieht man eigentlich die Phantasieauffassung als Weise der Objektivierung ganz und gar; ebenso geschieht es ja bei der Wahrnehmung. Das für sie gerade Charakteristische, die Gegenwartsauffassung, wird nicht als phänomenologisches Charakteristikum erkannt» (Hua XXIII: 7).

puro y no puede ser analizada de la misma manera que los contenidos dado que la tematización de un contenido es precisamente un nuevo acto objetivante y no un nuevo contenido. Se trata de comprender la aprehensión como el momento presente que anima los contenidos y que, en conjunto, conforman el acto intencional. Tal como ocurre en conciencia de imagen, donde las aprehensiones, que están entreveradas, comparten los contenidos de aprehensión, conformando una imagen. En este sentido la expresión «conflicto» (*Widerstreit*) también resulta importante para comprender cómo las objetividades que conforman la conciencia de imagen son incapaces de producir la aparición del sujeto imagen. Por ello, Husserl introduce la distinción entre función de imagen interna y función de imagen externa, ésta última expresa la idea de que la conciencia de imagen es capaz de establecer alteridad, indicando más allá de su ámbito por medio de una imagen del recuerdo, cuando los contenidos sensibles no permiten la aparición del sujeto imagen.

Como podemos observar, si bien los contenidos de aprehensión de la fantasía y los contenidos de aprehensión de la percepción expresan la distinción fundamental entre irrealidad y realidad, Husserl explica las diferencias entre conciencia de imagen y percepción en base a las aprehensiones de los actos. Con ello reformula sus consideraciones iniciales, caracterizando percepción y fantasía como modos genuinos y directos de presentación, y tomando la fantasía como forma ejemplar de presentación en imagen. Así también, al final de «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl concluye que la imaginación, entendida como el acto de formar imágenes (*Einbildung*), comprende la imaginación física y la fantasía

simple.⁵³ Si bien Husserl plantea que la imaginación física es una aparición indirecta y mediata porque se conforma en la realidad presente, hace la siguiente reflexión sobre la imagen estético–artística:

Pero este es el fundamento esencial de la posibilidad del sentimiento estético en las artes plásticas. Sin una imagen, no hay artes plásticas. Y la imagen debe escindirse *claramente* de la realidad, es decir, de manera puramente intuitiva, sin la ayuda de pensamientos indirectos. Debemos ser sacados de la realidad empírica y elevados al mundo igualmente intuitivo de la imagen. La semblanza estética no es una ilusión de los sentidos (Hua XXIII: 41).⁵⁴

Realmente Husserl no estaba interesado en desarrollar una teoría estética, ni mucho menos una teoría del arte en 1904/05, sino en trazar un camino para la teoría de las presentificaciones intuitivas, por lo que no publicó análisis sistemáticos referidos a cuestiones estético–artísticas. Pero al concluir este primer capítulo surgen las siguientes interrogantes: ¿es necesario para tener una función estético–artística que la imagen esté separada de la realidad empírica? ¿Hay alguna relación entre la función de imagen externa de la conciencia de

⁵³ Cf. § 40. Bestimmung des wesentlichen Unterschiedes zwischen der Imagination im eigentlichen Sinn (perzeptiver Imagination) und Imagination als Phantasie (Determinación de la diferencia esencial entre el imaginación en el sentido genuino [imaginación perceptiva] e imaginación como fantasía) (Hua XXIII: 82–83).

⁵⁴ «Dies aber ist das wesentliche Fundament für die Möglichkeit ästhetischen Fühlens in der bildenden Kunst. Ohne Bild keine bildende Kunst. Und das Bild muss sich *klar* von der Wirklichkeit scheiden, d.h. rein intuitiv, ohne alle Beihilfe von indirekten Gedanken Wir sollen aus der empirischen Wirklichkeit herausgehoben und in die ebenfalls intuitive Welt der Bildlichkeit emporgehoben werden. Der ästhetische Schein ist nicht Sinnentzug» (Hua XXIII: 41).

imagen, que implica una discontinuidad con el campo de percepción, y el ser sacados de la realidad empírica por una imagen del ámbito del arte?

CAPÍTULO II

1. INTRODUCCIÓN

En la primera parte de este capítulo presento algunas consideraciones sobre la correlación noético–noemática y la modificación de neutralidad tal como son desarrolladas en *Ideen I* (1913) para obtener un marco conceptual que nos permita comprender la interpretación reproductiva de la conciencia de imagen propuesta por Husserl en 1912. En la segunda parte analizo los textos 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» (Reproducción y conciencia de imagen) y 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» (Sobre la teoría de la conciencia de imagen y la conciencia de fictum) del año 1912.⁵⁵ En ambos textos podemos observar cómo Husserl va tomando distancia de su temprana teoría de la imaginación por medio de la idea de que la conciencia de imagen es percepción pura sin posición (*reine setzungslose Perception*). Sobre el distanciamiento del esquema contenido–aprehensión y la aproximación a la idea de que la conciencia es «conciencia de principio a fin» que articulan esta nueva comprensión de la imaginación, Marbach observa que «claramente comienza a afirmarse en los textos del verano/otoño de 1909» y que «puede tomarse correctamente como fundamental para la teoría fenomenológica de la conciencia de Husserl» (Marbach 1980:

⁵⁵ El título completo del texto 16 es: <Reproduktion und Bildbewusstsein. Trennung von Bildobjektauffassung und Bewusstsein eines Perzeptiven Scheines. Verallgemeinerung des Begriffs der Phantasie (Vergegenwärtigung): 1) Reproduktive 2) Perzeptive, d.h. Vergegenwärtigung im Bild, in bildlicher Darstellung> (<Reproducción y conciencia de imagen. Separación de la aprehensión del objeto imagen de la conciencia de una apariencia perceptiva. Generalización del concepto de fantasía (presentificación): 1) fantasía reproductiva 2) fantasía perceptiva, esto es, presentificación en imagen, en representación figurativa>) (Hua XXIII: 464–477).

LX). En efecto, en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» podemos observar cómo Husserl interpreta la fantasía como modificación reproductiva y la trata en dos formas fundamentales: presentificación reproductiva (*reproduktive Vergegenwärtigung*) y presentificación perceptiva (*perzeptive Vergegenwärtigung*).⁵⁶ Al analizar el modo de relación de las intencionalidades que conforman la conciencia de imagen –objeto imagen, imagen física y sujeto imagen- Husserl concluye en estos años que tiene que ser interpretada como presentificación perceptiva, es decir, con el carácter inmediato y directo de la fantasía. Especial interés tiene el análisis del funcionamiento simbólico de la conciencia de imagen que confirma su carácter reproductivo, a la vez que conduce a Husserl, paradójicamente, a sostener que su rasgo fundamental es prescindir de cualquier relación de alteridad. No sabemos si los análisis que nos muestran estos textos sobre el carácter reproductivo de la conciencia de imagen fueron definitivos para la generalización del concepto de fantasía tal como fue expuesto en *Ideen I*. Pero lo que está fuera de duda es que contribuyen a ampliar nuestra comprensión de la fantasía y la conciencia de imagen en relación con el desarrollo

⁵⁶ En la introducción a *Hua XXIII* Marbach señala que en el verano de 1921, probablemente, en su estadía en St. Märgen entre el 31 de julio y el 26 de agosto, Husserl tomó los manuscritos correspondientes a los textos 15 y 16, ya ordenados por Edith Stein, titulándolos con la letra R de reproducción y añadiendo la siguiente descripción: «Importante ... Modos de reproducción y fantasía, conciencia de imagen» (Wichtig ... Modi der Reproduktion und Phantasie, Bildbewusstsein) (Marbach 1980: XXXIX; Schuhmann 1997: 250). Según Marbach, la importancia de esta anotación clasificatoria consiste en que: «(...) en el verano u otoño de 1921 Husserl aparentemente les atribuyó importancia en asociación con la preparación para un trabajo fundamental sistemático de su fenomenología» (Marbach 1980: XXXIX). Si bien Husserl mantuvo la idea de un trabajo sistemático, tal como lo indica una carta a Roman Ingarden, Marbach también señala que es imposible saber más sobre el uso de los manuscritos para esta obra que no se produjo.

gradual del pensamiento de Husserl y con sus análisis estético-artísticos que en esta investigación propongo visibilizar.

Específicamente, el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» nos permite comprender las reflexiones de Husserl sobre la relación entre el Yo que contempla una imagen estético-artística y el Yo que se fantasea dentro de la misma imagen. Estas reflexiones no están orientadas a formular una definición exhaustiva del Yo, sino a acentuar el carácter reproductivo de la fantasía y de la conciencia de imagen, razón por la cual Husserl propone que la conciencia de imagen es percepción pura sin posición. Al plantear la siguiente pregunta: «¿Qué se debe destacar como lo esencial a la imagen?» (Hua XXIII: 489)⁵⁷ Husserl responde, más determinadamente que en «Phantasie und Bildbewusstsein» (1904/05), que lo esencial a la conciencia de imagen es el objeto imagen. Para destacar su carácter presentificador, en el texto 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» (Sobre la teoría de la conciencia de imagen y la conciencia de *fictum*)⁵⁸ Husserl reafirma la interpretación reproductiva de la conciencia de imagen por medio de la distinción entre objeto imagen no ponente de la conciencia de imagen y objeto imagen ponente de la conciencia de ilusión perceptiva. Esta distinción le permite reafirmar el carácter inmediato y directo de la conciencia de imagen, y, por tanto, que no remite a algo otro, en oposición a la doble objetividad de la conciencia de ilusión que resulta de estar exclusivamente circunscrita al campo de percepción.

⁵⁷ «Was ist nun als Bild-Wesentliches herauszuheben?» (Hua XXIII: 489).

⁵⁸ Texto 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» (1912) (Sobre la teoría de la conciencia de imagen y la conciencia de *fictum*) (Hua XXIII: 486–494).

2. CONCIENCIA DE IMAGEN COMO PRESENTIFICACIÓN PERCEPTIVA

En los años de *Ideen I* la exposición de Husserl se estructura en base a los conceptos de reproducción y presentación, que contribuirán a clarificar la estructura intencional de la presentificación. A este respecto, Marbach indica: «Esto se refiere al hecho de que una presentificación no es meramente conciencia de un objeto, sino que está en sí misma en la 'conciencia interna' o conciencia del tiempo» (Marbach 1993a: 145). Con la idea de que el objeto presentificado se constituye en la conciencia interna o conciencia del tiempo Husserl quiere explicar cómo la intencionalidad se dirige al objeto presentificado. En «Zeitvorlesungen» (Lecciones del tiempo) (1905), cuarta parte y final «Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis» (Partes principales de fenomenología y teoría del conocimiento), Husserl había establecido una diferencia entre conciencia impresional originaria del tiempo y los modos reproductivos de esta forma originaria de impresión o presentación.⁵⁹ Así, también había comenzado a tomar distancia del esquema contenido-aprehensión al observar que bajo esta interpretación los contenidos de aprehensión se presentaban como «una especie de cosa» en la medida en que aparecían como presentes para

⁵⁹ Según Bernet, parte de «Zeitvorlesungen» (1905) que fueron ordenadas por Edith Stein, y publicadas posteriormente por Martin Heidegger, corresponden a la cuarta parte principal de *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928). Asimismo, Bernet señala que también son parte de «Zeitvorlesungen» los textos Nro. 29 al Nro. 33 de Husserliana X, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Editado por Bernet, R. Hamburg: Meiner, 1985) (Bernet 1985).

luego experimentar aprehensión (Marbach 1980). Sobre las dificultades del esquema Husserl señala:

Tenía el esquema contenido aprehensión y aprehensión, y ciertamente esto tiene un buen sentido. Pero, en primer lugar, en el caso de la percepción, en ella como la vivencia concreta, no tenemos un color como contenido de aprehensión y luego el carácter de la aprehensión que hace la aparición. E igualmente en el caso de la fantasía no tenemos de nuevo un color como contenido de aprehensión y luego una aprehensión modificada, la que hace la aparición de la fantasía.

Más bien: 'conciencia' consta de principio a fin en conciencia, y tanto sensación como fantasma son 'conciencia'.

Y ahí tenemos, en primer lugar, percepción como conciencia *impresional* (originaria) del presente, conciencia de lo que está ello mismo ahí, etc., y fantasía (¡en el sentido en que la percepción es lo contrario!) como la *conciencia del presente modificada reproductivamente*, conciencia de lo que es en cierto modo ello mismo, de lo en cierto modo presente, de la fantasía del presente (Hua XXIII: 265).⁶⁰

⁶⁰ «Ich hatte das Schema Auffassungsinhalt und Auffassung, und gewiss hat das einen guten Sinn. Aber nicht haben wir, zunächst im Fall der Wahrnehmung, in ihr als dem konkreten Erlebnis, eine Farbe als Auffassungsinhalt und dann den Charakter der Auffassung, der die Erscheinung macht. Und ebenso haben wir im Fall der Phantasie nicht wieder eine Farbe als Auffassungsinhalt und dann eine geänderte Auffassung, diejenige, die die Phantasieerscheinung macht.

Vielmehr: "Bewusstsein" besteht durch und durch aus Bewusstsein, und schon Empfindung so wie Phantasma ist "Bewusstsein".

Und da haben wir zunächst Wahrnehmung als *impressionales* (originäres) Gegenwartsbewusstsein, Selbstda-Bewusstsein u.dgl. und Phantasie (in dem Sinn, in dem Wahrnehmung der Gegensatz ist!) als das *reproduktiv modifizierte Gegenwartsbewusstsein*,

Según la teoría de la reproducción de los actos, el pasado no puede formar parte directamente de lo dado en la conciencia, sino que solo puede hacerlo por mediación de una conciencia que reproduce la vivencia pasada. Llamada «implicación intencional», la mediación por medio de la reproducción de una vivencia pasada fue decisiva para la revisión del esquema contenido–aprehensión en el que se había basado el estudio de la conciencia de imagen y de la fantasía hasta aproximadamente el período de 1904/05 (Marbach 1993a). Marbach, reflexionando sobre la distinción entre impresión y reproducción, esto es, entre presentación y presentificación, dice: «Husserl logró hacer inteligible la distinción entre la intuitividad inmediata de lo que está corporalmente presente [*leibhafti*] (en la percepción) y lo que no está corporalmente presente (en la fantasía, la memoria, la expectativa)» (Marbach 1993a: 144).

Si bien la fantasía es interpretada como conciencia del presente modificado reproductivamente, el estudio de las presentificaciones intuitivas desde el punto de vista de la conciencia originaria del tiempo es desarrollado con posterioridad al período de *Ideen I*. El mismo Husserl expresa en esta obra que, debido a la extrema dificultad del tema del tiempo, lo desarrollará en futuras investigaciones: «Por cierto, como se desprenderá de las investigaciones que siguen más adelante, el tiempo es un título para una *esfera de problemas* completamente cerrada, y de una dificultad excepcional» (Hua III/I: 181).⁶¹ De modo que en *Ideen I* los análisis son todavía estáticos, es decir, no hay una explicación genética de la

Bewusstsein des gleichsam Selbstda, des gleichsam Gegenwärtig, der Gegenwartsphantasie» (Hua XXIII: 265; citado en: Marbach 1993a; 145; 1980: 61).

⁶¹ «Zeit ist übrigens, wie aus den später nachfolgenden Untersuchungen hervorgehen wird, ein Titel für eine völlig *abgeschlossene Problemsphäre* und eine solche von ausnehmender Schwierigkeit» (Hua III/I: 181).

constitución que podrá conciliar, parafraseando a Robert Sokolowski (1970), la exposición de la intencionalidad con el ámbito más profundo de la conciencia, a saber, con el de la temporalidad. Respecto a estos dos ámbitos, Husserl expone en esta obra que la intencionalidad es el tema general de la fenomenología objetiva y que es lo que caracteriza a la conciencia y, de alguna manera, toda vivencia participa de la intencionalidad. Asimismo, en la sección tercera de *Ideen I*, dedicada al estudio de las estructuras de la conciencia pura, distingue entre el tiempo objetivo cuantificable y el tiempo fenomenológico. Este último es definido como la «forma homogénea de todas las vivencias», a saber, como el tiempo «que pertenece esencialmente a la vivencia como tal, con sus modos de donación (...), no puede ser medido por ninguna posición del sol, por ningún reloj, por ningún medio físico, y en suma no se puede medir» (Hua III/I: 181).⁶² Teniendo en cuenta que el tiempo es la forma de todas las vivencias, Husserl propone que la propiedad esencial de la temporalidad de las vivencias se refiere a «una forma *necesaria que vincula vivencias con vivencias*» (Hua III/I: 182).⁶³ Se trata de pensar las vivencias como duración, tal como se ofrecen a la reflexión inmanente, y, por tanto, en una corriente de duraciones de vivencias sin término. Por ello Husserl formula como «ley esencial» que toda vivencia se encuentra inserta en un nexo de vivencias, cuya característica fundamental es la continuidad y la simultaneidad que constituye «(...) *un horizonte de originariedad del yo puro*, su completo *ahora* de conciencia originario» (Hua

⁶² «die wesensmäßig zum Erlebnis als solchem gehört, mit ihren Gegebenheitsmodis (...), ist durch keinen Sonnenstand, durch keine Uhr, durch keine physischen Mittel zu messen und überhaupt nicht zu messen» (Hua III/I: 181).

⁶³ «(...) eine *Erlebnisse mit Erlebnissen verbindende notwendige Form*» (Hua III/I: 182).

III/I: 184).⁶⁴ Quisiera señalar que en el período de *Logische Untersuchungen* (1900/01) Husserl analiza la estructura intencional de la conciencia sin incluir dentro de sus reflexiones el Yo puro por considerarlo una ficción.⁶⁵ Pero, sobre la base de la reducción fenomenológica introducida por primera vez en el período de 1905 y 1907, comienza a incorporar el punto de vista del Yo que encuentra su madurez en los años de Freiburg a partir de 1916 (Marbach 1980). Por lo tanto, el análisis del Yo en los años de *Ideen I* y el estudio de la subjetividad trascendental referida al ámbito de la temporalidad, tal como será desarrollada en los manuscritos de investigación y en las obras posteriores, todavía no son los motivos centrales de las reflexiones de Husserl, sino la estructura de la conciencia desde el punto de vista de intencionalidad y de los actos.

⁶⁴ «(...) *einen Originaritätshorizont des reinen Ich ausmachen, sein gesamtes originäres Bewusstseins-Jetzt*» ((Hua III/I: 184).

⁶⁵ Cf. 5ª Investigación Lógica, §§1, 2, 3 y 4, capítulo 1: *Bewusstsein als phänomenologischer Bestand des Ich und Bewusstsein als innere Wahrnehmung* (Conciencia como acervo fenomenológico del Yo y la conciencia como percepción interna) (XIX/I: 355–364).

2.1 CORRELACIÓN NOESIS–NOEMA

En términos generales, Husserl investiga cómo se constituyen conscientemente las unidades objetivas de toda región y categoría y cómo están articulados los nexos de conciencia real y conciencia posible. Desde esta perspectiva, la tarea de la fenomenología es la descripción de los distintos tipos de objetos según la estructura noético-hylética que constituye las objetividades. Al final de la sección tercera de *Ideen I* Husserl distingue entre datos hyléticos y noesis, a saber, entre materia y forma. La materia corresponde a los contenidos de aprehensión y está «animada» por los momentos noéticos, por lo que funciona como el material para la conformación o donación de sentido en niveles simples y niveles fundados. Tanto los datos hyléticos como las aprehensiones que los animan pertenecen a lo que Husserl llama el acervo de «ingredientes» de la vivencia y son algo «evidentemente» dado. Sobre los datos hyléticos y las noesis, Sokolowski explica que «son los componentes reales de la vivencia intencional, son los componentes que encontramos cuando simplemente reflexionamos sobre nuestros actos» (Sokolowski 1970: 140). Desde el punto de vista de los componentes reales (*reell*) de la vivencia, la corriente de conciencia pura tiene un nivel hylético y un nivel noético en la medida en que la noesis dota de sentido a los datos hyléticos por medio de una aprehensión. Tiene importancia mencionar que, a diferencia de lo expuesto en *Logische Untersuchungen* (1900/01), la unión de materia sensible y forma intencional tiene lugar dentro de la temporalidad constituida de la conciencia. Por ello Husserl describe

el componente hylético de la siguiente manera: «sensación no es otra cosa que *conciencia inmanente originaria del tiempo*» (Hua XXIII: 251).⁶⁶

A los componentes reales (*reell*) de la vivencia, a saber, los datos hiléticos y las noesis, se corresponden con un correlato noemático, el cual es introducido en la reflexión fenomenológica por ser parte del fenómeno reducido, es decir, puesto entre paréntesis. El noema tiene una estructura compuesta por un núcleo, el sentido objetivo puro, al que se agregan distintas capas de sentido. Husserl describe el núcleo noemático del siguiente modo: «Frente al idéntico ‘árbol que aparece como tal’ en el Como idéntico ‘objetivo’ del aparecer, quedan las diferencias del *modo de donación*, que cambian de un tipo de intuición a otra y según otros tipos de presentación» (Hua III/I: 233).⁶⁷ Aquello que aparece «en cuanto tal» aparece desde el lado noemático de la vivencia y no desde su composición ingrediente. Es decir, el «en cuanto tal» no refiere al modo en que se intenciona el objeto –los momentos noéticos: si es recordado, percibido o fantaseado–, sino al modo en que se da lo consciente mismo. Por ello Husserl afirma: «Como caracteres *en*, por así decirlo, lo 'ideal', ellos mismos son 'ideales' y no reales (*reell*)» (Hua III/I: 233).⁶⁸ Gracias al núcleo del noema tenemos un único sentido objetivo, cuyas múltiples capas corresponden a sentidos o predicados pertenecientes al objeto. Sobre la sucesión de sentidos que conforman el noema, Sokolowski

⁶⁶ «Empfindung ist gar nichts andres als *ursprüngliches immanentes Zeitbewusstsein*» (Hua XXIII: 251; citado en: Marbach 1980: LVI).

⁶⁷ «Gegenüber dem identischen 'erscheinenden Baum als solche' mit dem identischen 'objektiven' Wie des Erscheinens verbleiben die von Anschauungsart zu Anschauungsart und nach sonstiger Vorstellungsart wechselnden Unterschiede der *Gegebenheitsweise*» (Hua III/I 233).

⁶⁸ «Als Charaktere *am* sozusagen 'Ideellen' sind sie selbst 'ideell' und nicht reell» (Hua III/I 233).

precisa que «los diversos sentidos se suceden en el fluir de la vivencia, pero todos están relacionados con un solo objeto. Su multiplicidad converge en la unidad del objeto, el portador, al que todos son atribuidos» (Sokolowski 1970: 151).

A propósito de la «idealidad» del noema que refiere a lo consciente mismo, me gustaría mencionar brevemente algunas de las principales críticas al concepto de noema de Husserl que tienen relevancia en el debate sobre la interpretación idealista y realista de la conciencia. Dan Zahavi, en su estudio sobre las distintas lecturas del noema de Husserl, distingue entre quienes lo han interpretado de manera internalista, es decir, como una representación mental cerrada que media la conciencia con sus objetos, y quienes lo han interpretado como aquello por lo que se tematiza lo intencionado en cuanto intencionado (Zahavi 2004). Entre los primeros sobresale Hubert Dreyfus, quien siguiendo la lectura fregueana de Dagfinn Føllesdal y la lectura mentalista de Martin Heidegger sobre el noema de Husserl, toma la reducción fenomenológica como un modo de acceso a las representaciones mentales. Dreyfus observa: «En *Ideen* I Husserl llama las entidades que hacen la intencionalidad posible, sentidos o *noemas*, y afirma que los fenomenólogos pueden estudiarlas mediante la realización de la reducción fenomenológica, por ejemplo, al poner entre paréntesis el mundo y reflexionar directamente sobre estos sentidos» (Dreyfus 1991: 73; citado en: Zahavi 2004: 44). Según Dreyfus, que la existencia real o posible del objeto intencional sea indiferente para la consideración fenomenológica implica que el estudio de las estructuras universales de conciencia no toma en consideración los componentes trascendentales de la conciencia, sino solo entidades mentales separadas del mundo. Para confrontar esta crítica Zahavi cita un pasaje de los manuscritos de investigación en el que Husserl se aparta decididamente de la interpretación del noema como significado ideal:

Decir que la conciencia se 'refiere' a un objeto trascendente a través de su sentido noemático immanente (es decir, el polo de sentido X en sus determinaciones noemáticas y su modo de posición como existente) es un modo cuestionable y, para ser más precisos, un falso modo de hablar. Nunca he querido decir algo como esto. Me sorprendería si esta formulación pudiera ser encontrada en '*Ideen*', pero en su contexto seguro que no tendría propiamente este sentido (Ms. B III 12 IV, 82a; citado en: Zahavi 2004: 49).⁶⁹

En una posición más cercana a la de Husserl se encontrarían Aron Gurwitsch y la escuela de la Costa Este con Robert Sokolowski, John Drummond, James G. Hart, y Richard Cobb-Stevens, quienes proponen que con la epojé y la reducción fenomenológica tiene lugar la reducción del fenómeno y no una representación mental. A diferencia de Dreyfus y de quienes interpretan el noema como un ideal de significado, argumentan que el noema es el objeto mismo, el objeto «en cuanto tal», dado en la reflexión fenomenológica y abstraído de la posición de la actitud natural. En este mismo sentido, Julia Jansen (2014), en su investigación sobre el concepto de representación (*Vorstellung*) de Husserl, observa que en *Ideen I* se evita el concepto de representación por las confusiones que puede suscitar y lo reemplaza por «un par de términos técnicos que son mentados para capturar los dos momentos de la intencionalidad, el subjetivo y el objetivo: 'noesis' (el acto de intención) y

⁶⁹ «Zu sagen, daß das Bewußtsein sich durch seinen immanenten noematischen Sinn (bzw. den Sinnespol X in seinen noematischen Bestimmungen und seinem Setzungsmodus als seiend) auf einen transzendenten Gegenstand 'beziehe', ist eine bedenkliche und, genau genommen, falsche Rede. Ist so verstanden nie meine Meinung gewesen. Ich würde mich wundern, wenn diese Wendung sich in den '*Ideen*' fände, die im Zusammenhang dann sicher nicht diesen eigentlichen Sinn hätte». (Ms. B III 12 IV, 82a; citado en: Zahavi 2004: 49).

‘noema’ (el objeto tal como es intencionado)» (Jansen 2014: 84). Según la propuesta de Jansen, Husserl tomaría el objeto intencional en un sentido trascendental en la medida en que está referido a los modos de cognición de las cosas que son distintas de nosotros. Así también, Jansen observa que una lectura aislada de algunos pasajes de *Ideen I*, como el que leemos a continuación, puede llevarnos a una interpretación mentalista del noema:

El árbol simplemente, la cosa en la naturaleza, lo que menos es este *árbol percibido como tal*, que como sentido de percepción pertenece inseparablemente a la percepción. El árbol simplemente puede arder, disolverse en sus elementos químicos, etc. Pero el sentido –sentido *de esta* percepción es algo que pertenece necesariamente a su esencia– no puede arder, no tiene elementos químicos, ni fuerzas, ni propiedades reales (Hua III/I: 205; citado en: Jansen 2014: 85).⁷⁰

Pero Jansen también observa que en el siguiente pasaje de *Ideen I* Husserl señala claramente su posición respecto al noema:

⁷⁰ «*Der Baum schlechthin*, das Ding in der Natur, ist nichts weniger als dieses *Baumwahrgenommene als solches*, das als Wahrnehmungssinn zur Wahrnehmung und unabtrennbar gehört. Der Baum schlechthin kann abbrennen, sich in seine chemischen Elemente auflösen usw. Der Sinn aber - Sinn *dieser* Wahrnehmung, ein notwendig zu ihrem Wesen Gehöriges - kann nicht abbrennen, er hat keine chemischen Elemente, keine Kräfte, keine realen Eigenschaften» (Hua III/I: 205; citado en: Jansen 2014: 85).

Percibo la cosa, el objeto de la naturaleza, el árbol allí en el jardín; que no es otra cosa que el objeto real (*wirkliche*) de la 'intención' perceptiva. Un segundo árbol inmanente, o incluso una 'imagen interna' del árbol real que está fuera ante mí, no es dado en absoluto, y suponer esto hipotéticamente, solo conduce a un absurdo (Hua III/I: 207; citado en: Jansen 2014: 85).⁷¹

Lo que parece confuso en el primer pasaje es la aparente separación entre objeto intencionado, «*El árbol simplemente*», y noema, «*este árbol percibido como tal*». Pero en el segundo pasaje podemos apreciar cómo Husserl establece una identidad entre el objeto tal como es intencionado y el noema, sin proponer una tercera entidad. La interpretación mentalista del noema se debe, según Jansen, a una confusión entre el nivel empírico y el nivel trascendental, es decir, entre «una 'cosa en sí misma', esto es, una cosa considerada independientemente de su aparecer a una conciencia, y un 'objeto intencional', esto es, una cosa considerada en su relación con la conciencia (en el 'sentido' que tiene *para* la conciencia)» (Jansen 2014: 85). Por ello esta interpretación se basaría en una comprensión de la filosofía de Husserl como representacionista e idealista atascada en un post-subjetivismo cartesiano (Jansen 2016). Por el contrario, Husserl está planteando que la teoría de la intencionalidad parte de nuestra relación con el mundo, es decir, de la realidad en la que desplegamos nuestra existir tal como lo muestra su interpretación del fenómeno de imagen.

⁷¹ «Das Ding, das Naturobjekt nehme ich wahr, den Baum dort im Garten; das und nichts anderes ist das wirkliche Objekt der wahrnehmenden 'Intention'. Ein zweiter immanenter Baum oder auch ein 'inneres Bild' des wirklichen, dort draußen vor mir stehenden Baumes ist doch in keiner Weise gegeben, und dergleichen hypothetisch zu supponieren, führt nur auf Widersinn» (Hua III/I: 207; citado en: Jansen 2014: 85).

2.2 MODIFICACIÓN DE NEUTRALIDAD EN *IDEEN I*

Teniendo en consideración la estructura del noema Husserl distingue entre el núcleo noemático y sus caracteres téticos, es decir, entre lo que hay consciente en cada acto y el modo en que es consciente. Las distintas capas de sentido que rodean al núcleo noemático corresponden a los caracteres téticos, a saber, a las modalidades dóxicas del ser cierto, posible, cuestionable, etc., que corresponden a la tesis de existencia por las que un acto es puesto o *cuasi*-puesto. Husserl propone que en el lugar primordial está la creencia sobre la que se ejecutan modificaciones en distintos grados y combinaciones y que en toda modificación pueden tener lugar nuevas conformaciones. Este último caso quiere decir que puede haber conformaciones integradas como recuerdos «en» recuerdos o fantasías «en» fantasías. Un ejemplo son los complejos del recuerdo donde podemos incluso volvernos a una conciencia de imagen:

Al nombrar un nombre nos recuerda la galería de Dresde y nuestra última visita a la misma: nos paseamos por las salas, nos detenemos ante un cuadro de Teniers que exhibe una galería de cuadros. Si añadimos, por ejemplo, que los cuadros de la última exhibirían a su vez cuadros, que por su parte exhiben inscripciones legibles, etc., entonces medimos qué entrelazamiento de presentaciones y qué mediaciones se pueden producir realmente con respecto a las objetividades captables (Hua III/I: 236).⁷²

Se trata de pensar cómo las vivencias pueden relacionarse unas con otras y originar nuevos sentidos como en la modificación de neutralidad, que Husserl define como una modificación que anula toda modalidad dóxica: «Ella no tacha, no 'rinde' nada, es la contraparte consciente de todo rendir: su *neutralización*» (Hua III/I: 247).⁷³ El carácter anulador de esta modificación no quiere decir que haya una voluntad consciente que neutralice una creencia

⁷² «Ein Name erinnert uns nennend an die Dresdner Galerie und an unseren letzten Besuch derselben: wir wandeln durch die Säle, stehen vor einem Teniersschen Bilde, das eine Bildergalerie darstellt. Nehmen wir etwa hinzu, Bilder der letzteren würden wieder Bilder darstellen, die ihrerseits lesbare Inschriften darstellten usw., so ermessen wir, welches Ineinander von Vorstellungen und welche Mittelbarkeiten hinsichtlich der erfassbaren Gegenständlichkeiten wirklich herstellbar sind» (Hua III/I: 236).

⁷³ «Sie durchstreicht nicht, sie ‚leistet‘ nichts, sie ist das bewußtseinsmäßige Gegenstück alles Leistens: dessen *Neutralisierung*» (Hua III/I: 247).

porque, como Husserl observa, es un mero rendir: «Por el contrario, *el mero imaginarse no 'pone' nada*, no es *una conciencia posicional*. El 'mero pensamiento' de realidades, de posibilidades, etc. 'pretende' nada, no debe ser reconocido como correcto ni rechazado como incorrecto» (Hua III/I: 249).⁷⁴ Eugen Fink, el último asistente de Husserl, explica en *Vergegenwärtigung und Bild (Presentificación e imagen)* (1930) que la modificación de neutralidad no está en relación con el problema del ser o no ser de los objetos intencionales, sino con las vivencias que llevan su objeto a intuición en el modo de la *cuasi*-existencia. Por ello la modificación de neutralidad no se reduce exclusivamente a los fenómenos de conciencia de imagen, sino, como Fink sugiere: «se extiende a toda vivencia constituyente, incluidas las que no son objetivadoras en sentido estricto, como estados de ánimo, sentimientos, etc.» (Fink 1966: 68).

En concordancia con lo expuesto por Fink, en *Ideen I* la fantasía es concebida como modificación de neutralidad «(...) en que, a pesar de la peculiaridad de su tipo, es de significado universal, aplicable a *toda* vivencia (Hua III/I: 250)».⁷⁵ Por lo tanto, Husserl distingue entre modificación de neutralidad y fantasía, definiendo esta última como forma fundamental de presentificación y que debe distinguirse de la modificación general de neutralidad que corresponde a toda especie de posición. La modificación de neutralidad neutraliza todo tipo de posición, mientras que la fantasía, como Husserl plantea, es «(...) la

⁷⁴ «Hingegen *das bloÙe Sich-denken* ‚setzt‘ nichts, es ist kein *positionales Bewußtsein*. Der ‚bloÙe Gedanke‘ von Wirklichkeiten, Möglichkeiten usw. ‚prätendiert‘ nichts, er ist weder als richtig anzuerkennen, noch als unrichtig zu verwerfen» (Hua III/I: 249).

⁷⁵ «(...) daß sie trotz der Besonderheit ihres Typus von universeller Bedeutung ist, anwendbar auf *alle* Erlebnisse» (Hua III/I: 250).

modificación de neutralidad de la presentificación 'ponente', por consiguiente, del recuerdo en el sentido más amplio concebible» (Hua III/I: 250).⁷⁶ En esta misma obra, el recuerdo es definido como presentificación ponente porque es reproducción de una conciencia de creencia, lo que significa que lo consideramos respecto de algo realmente dado. Por el contrario, la fantasía pura no está mezclada con la vivencia actual, por lo que Husserl la llama reino del como-si y la describe «sin una posición espacial y temporal absoluta en el espacio y el tiempo objetivos», como nos recuerda Marbach (1993a: 148).

Dentro de esta distinción, la vivencia estético-artística es concebida como una modificación de neutralidad de la percepción normal, cuyo objeto imagen es neutral porque reproduce una objetividad en el modo del como-si, es decir, como *cuasi-existente*. Husserl observa en *Ideen I* que: «Este *objeto imagen reproductivo* no está ante nosotros *ni como existente ni como inexistente*, ni en ninguna otra *modalidad de posición*; o más bien, es consciente como existente, pero como en cierto modo-existente en la modificación de neutralidad del ser» (Hua III/I: 252).⁷⁷ Teniendo en cuenta que la modificación de neutralidad hace referencia a todas las vivencias que presentan irrealidad en el noema, es decir, una ruptura con la creencia en la experiencia, Fink propone distinguir entre modificación de neutralidad de ejecución y modificación de neutralidad de contenido, distinción que resulta esclarecedora para la

⁷⁶«(...) die *Neutralitätsmodifikation der ‚setzenden‘ Vergegenwärtigung*, also der Erinnerung im denkbar weitesten Sinne» (Hua III/I: 250).

⁷⁷ «Dieses *abbildende Bildobjekt* steht weder *als seiend, noch als nichtseiend*, noch in irgendeiner sonstigen *Setzungsmodalität* vor uns; oder vielmehr, es ist bewußt als seiend, aber als gleichsam-seiend in der *Neutralitätsmodifikation des Seins*» (Hua III/I: 252).

comprensión de la conciencia de imagen.⁷⁸ Según Fink, la modificación de neutralidad de ejecución refiere a la ruptura con la creencia en la experiencia, mientras que la modificación de neutralidad de contenido refiere a la constitución de semblanza por la que el correlato noemático del acto se vuelve irreal, es decir, existe en el modo del como-si. Fink observa que, visto desde la modificación de neutralidad de contenido, «los momentos neutros que han entrado, por así decirlo, en el ser material, yacen en el 'núcleo de sentido' mismo, y no en los 'caracteres téticos'» (Fink 1966: 71). No se trata de pensar la modificación de neutralidad como una relación de fundación entre un acto posicional y un acto neutral que otorgaría a la parte anulada del acto una base posicional sobre la que fundarse. Husserl es claro al afirmar que la modificación de neutralidad no es iterable, es decir, no debe ser tomada como una transformación que afecte una posición previa. Como veremos al final de este capítulo, la no iterabilidad expresa el carácter inmediato de la modificación de neutralidad en oposición la doble objetividad de la conciencia de imagen que resultaba del esquema contenido-aprehensión. Asimismo, que la irrealidad del acto neutralizado sea solo accesible desde su sentido noemático quiere decir que está en relación con el aspecto subjetivo del acto. Como

⁷⁸ En el prólogo de *Vergegenwärtigung und Bild* (1930) Husserl menciona sobre el ensayo de Fink lo siguiente: «A petición de los editores de los 'Kant-Studien', he leído este ensayo con detalle, y me complace poder decir que no hay en él una oración que yo no me apropie completamente, que no pudiera reconocer explícitamente como mi propia convicción» (Auf Wunsch der verehrten Redaktion der ‚Kant-Studien‘ habe ich diese Abhandlung genau durchgegangen, und ich freue mich, nun sagen zu können, dass in derselben kein Satz ist, den ich mir nicht vollkommen zueigne, den ich nicht ausdrücklich als meine eigene Überzeugung anerkennen könnte) (Husserl 1966: VIII).

Fink sugiere «El rendimiento constitutivo de la neutralidad de ejecución permanece, por así decirlo, en lo ‘subjetivo’ y propiamente no tiene fuerza objetivadora» (Fink 1966: 70).

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL YO, LA CONCIENCIA DE IMAGEN Y LA FANTASÍA

En el período de 1904/05 las reflexiones de Husserl se orientan a dilucidar la estructura intencional de la conciencia que constituye el fenómeno de imagen sin tener en cuenta el Yo puro por considerarlo una ficción. Marbach, refiriéndose a la ausencia del Yo en las reflexiones de Husserl de aquel período, repara en que «(...) al principio parecía como si el análisis fenomenológico tuviera que ver con vivencias inmanentes 'en tierra de ninguna parte'» (Marbach 1993b: 206). Pero es sobre la base de la reducción fenomenológica que en los años de *Ideen I* Husserl comienza a introducir algunas reflexiones sobre el Yo, aunque la subjetividad trascendental todavía está referida al estudio de la estructura de la conciencia. En esta obra Husserl formula como ley esencial que: «(...) toda vivencia *ahora* tiene un horizonte de vivencias, que precisamente también tienen la forma originaria del 'Ahora', y como tales constituyen *un horizonte de originariedad del yo puro*, su completo Ahora de

conciencia originaria» (Hua III/I: 184).⁷⁹ Este horizonte de originariedad es analizado en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» (Reproducción y conciencia de imagen) (1912), donde Husserl plantea la siguiente pregunta sobre la relación del Yo con la vivencia de imagen:

¿Cómo se relacionan entonces las vivencias del Yo (*mis* vivencias del Yo) en la imagen, en la fantasía, con mis vivencias del Yo *frente a* la imagen, *frente a* la fantasía, es decir, con las vivencias actuales que me pertenecen como el que imagina, como el que fantasea? (Hua XXIII: 468)⁸⁰

Antes de proponer una posible respuesta, quisiera mencionar que los análisis del texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» no están orientados a formular una definición exhaustiva del Yo, sino a la dilucidación del carácter reproductivo de las vivencias estético-artísticas. Si tomamos la pregunta planteada por Husserl, teniendo en cuenta que todo nexo de vivencias está referido a un Yo originario y que la conciencia en percepción es ponente, mientras que la conciencia de imagen es no ponente, entonces podemos reformularla en un contexto estético-artístico. Cuando miramos una fotografía de Francesc Boix que captura situaciones de los prisioneros republicanos españoles en el campo de concentración nazi de

⁷⁹ «(...) jedes Erlebnis *jetzt* einen Horizont von Erlebnissen hat, die eben auch die Originaritätsform des 'Jetzt' haben, und als solche den *einen Originaritätshorizont des reinen Ich* ausmachen, sein gesamtes originäres Bewusstseins-Jetzt» (Hua III/I: 184).

⁸⁰ «Wie verhalten sich nun die Icherlebnisse (*meine* Icherlebnisse) im Bild, in der Phantasie, zu meinen Icherlebnissen *vor* dem Bild, vor der Phantasie, d.h. meinen aktuellen mir als Bildvorstellendem, als Phantasierendem zugehörigen?» (Hua XXIII: 468).

Mauthausen y nos imaginamos a nosotros mismos dentro de la imagen, desconectando la actualidad del entorno, ¿se produce una duplicación del Yo por la que tendríamos un Yo en la imagen y un Yo frente a la imagen? Para responder a esta interrogante Husserl nos da algunas pistas en el mismo texto cuando afirma: «Igualmente, imaginarse a sí mismo, imaginarse dentro del mundo de la imagen, es una vivencia y algo puesto de la conciencia interna» (Hua XXIII: 469).⁸¹ Husserl está planteando que la conciencia interna hace consciente los actos que ya son conciencia de algo, así también que el comportamiento del espectador sumido en el mundo de la imagen pertenece al Yo que tiene una posición interna. Pero esto no implica que se efectúe una tematización del acto porque el Yo, concebido como conciencia originaria, solo puede ser distinguido de las vivencias por abstracción. A este respecto, Zahavi explica: «Cuando la subjetividad funciona es consciente de sí misma, pero no es temáticamente consciente de sí misma, y por lo tanto vive en el anonimato» (Zahavi 2003: 161).

Podemos aproximarnos a la cuestión de si hay o no una duplicación del Yo atendiendo a los sentimientos que la representación estético-artística nos despierta cuando miramos una imagen y nos sumergimos dentro de ella. Como se planteó en el apartado anterior, la modificación de neutralidad puede extenderse a cualquier vivencia constitutiva, como los sentimientos que pueden ser llevados a intuición en el modo de la *cuasi*-existencia. Si bien los sentimientos pueden estar representados en una pintura como estados de ánimo, son los espectadores quienes los vivencian. De hecho, Husserl observa que los sentimientos que

⁸¹ «Ebenso ist das Sich-einbilden, sich in die Bildwelt Hineinbilden ein Erlebnis und Gesetztes des inneren Bewusstseins» (Hua XXIII: 469).

produce una pintura no están representados en la imagen del mismo modo que la enfermedad o la vestimenta del enfermo:

La resurrección de la hija de Jairo. Cristo que se compadece. Si me imagino meramente la exhibición de un enfermo y siento compasión, entonces la compasión misma no está exhibida, tal como lo está la enfermedad, tal como lo está la vestimenta del enfermo, etc. Por lo tanto, no puedo poner mi compasión al nivel de la visión de la vestimenta. La compasión de Cristo, esto pertenece a la imagen (Hua XXIII: 466).⁸²

La afirmación «no puedo poner mi compasión al nivel de la visión de la vestimenta» significa que, si bien la compasión tiene lugar cuando miramos la pintura y, por tanto, es *cuasi*-compasión, la vivencia del Yo autopercebido «siento compasión» experimenta su posición por la conciencia interna. Por ello Husserl señala: «El sentimiento modificado es algo puesto de la conciencia interna y como tal es vivencia del Yo puesto actualmente» (Hua XXIII: 470).⁸³ Es decir, en la conciencia de imagen, los sentimientos, los estados de emoción y el querer son *cuasi*-sentimientos, *cuasi*-estados de emoción y querer que están puestos en la conciencia interna y, como tales, son vivencias del Yo actual. Para comprender esta relación tenemos que considerar lo enunciado en *Ideen* I sobre los actos y los estados de emoción y

⁸² «Die Erweckung der Tochter des Jairus. Christus, der mitleidet. Denke ich mir bloss die Darstellung eines Kranken, und ich fühle Mitleid, dann ist das Mitleid nicht selbst Dargestelltes, so wie es die Krankheit ist, wie es die Kleider des Kranken sind etc. Also darf ich doch mein Mitleid nicht auf eine Stufe stellen mit der Anschauung der Kleider. Das Mitleid Christi, das gehört zum Bild» (Hua XXIII: 466).

⁸³ «Das modifizierte Gefühl ist Gesetztes des inneren Bewusstseins und ist als solches Erlebnis des aktuell gesetzten Ich» (Hua XXIII: 470).

el querer como *cogitaciones*. Definido como «forma fundamental de toda vida 'actual'», el *cogito* está presente tanto en el mundo de la actitud natural como en el mundo de las objetividades ideales. Husserl describe su función en relación con el mundo de la experiencia y el mundo ideal de la siguiente manera: «Los dos mundos existentes a la vez están *fuera de conexión*, prescindiendo de su relación con el yo, según la cual puedo dirigir libremente mi mirada y mis actos hacia lo uno o lo otro» (Hua III/I: 60).⁸⁴ El tránsito entre ambos mundos solo es posible por el Yo que aparece como fundamentalmente atencional y, como Marbach afirma: «constitutivo del concepto de acto en el sentido fecundo» (Marbach 1993b: 208). Quisiera señalar que tanto en *Ideen I* como en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» Husserl no se está refiriendo al Yo consciente, sino al Yo del tiempo interno, es decir, a la conciencia interna. Por ello el Yo está en toda vivencia, dirigiéndose a lo objetivo por medio de cada *cogito* actual y manteniéndose idéntico, por lo que Husserl llega a plantear en *Ideen I* que «(...) por otro lado, ninguna desconexión puede suprimir la forma del *cogito* y tachar el sujeto 'puro' del acto» (Hua III/I: 179).⁸⁵ Aquí no está en juego una tesis cartesiana por la que el Yo sería el sostén de todas las representaciones, sino la manera en que la conciencia se da en las vivencias. Según Zahavi (2003) se trata de pensar que la distinción entre el Yo y el *cogito* está siempre activa, pero no es captada de manera separada, es decir, tematizada.

⁸⁴ «Die beiden zugleich vorhandenen Welten sind *außer Zusammenhang*, abgesehen von ihrer Ichbeziehung, der gemäß ich frei meinen Blick und meine Akte in die eine und andere hineinlenken kann» (Hua III/I: 60).

⁸⁵ «(...) andererseits kein Ausschalten die Form des *cogito* aufheben und das 'reine' Subjekt des Aktes herausstreichen kann» (Hua III/I: 179).

Para explicar la distinción entre el Yo y el *cogito*, Zahavi define la subjetividad como autoconciencia tácita y como autoconciencia explícita. En la autoconciencia tácita no nos tematizamos en el acto cuando nos dirigimos intencionalmente al objeto, dado que no somos conscientes de nosotros mismos, mientras que la autoconciencia explícita refiere al acto por el cual nos tematizamos en una reflexión, el cual permanece atemático.

Si consideramos la relación del Yo con la referencia objetiva de la conciencia, así como la relación de la vivencia intencional con su objeto, entonces la posición de la alegría fantaseada en la conciencia interna no convierte la alegría fantaseada en alegría ponente. Se trata de comprender que el sentimiento de la fantasía es no ponente y, sin embargo, puesto en la conciencia interna. A este respecto, Husserl observa: «No se debe confundir la posición que la alegría misma ejerce, e igualmente la *cuasi*-posición, la que justamente ella *cuasi* ejerce, con la posición que experimenta la alegría y que ejerce la conciencia interna» (Hua XXIII: 470).⁸⁶ Dicho de otro modo, si tenemos en cuenta que el Yo está originariamente en toda vivencia y que es atencional porque se dirige a lo objetivo por medio del *cogito*, entonces es el mismo Yo que, atendiendo a una u otra vivencia, está sumido en la imagen o está frente a la imagen contemplándola. Asimismo, el tránsito al mundo de la ficción desde el mundo de la experiencia sería posible por la función atencional del Yo, que permite que podamos fantasearnos dentro de la imagen, extendiendo el espacio de la imagen más allá del espacio físico e inclusive más allá del espacio del entorno donde nos encontramos. Sobre esta última situación, Husserl plantea que nuestra relación con la imagen sería la de un espectador

⁸⁶ «Man darf nicht verwechseln die Setzung, die die Freude selbst übt, und ebenso die *quasi*-Setzung, die sie eben *quasi* übt, und die Setzung, die die Freude erfährt und die das innere Bewusstsein übt» (Hua XXIII: 470).

imaginario: «Entonces mi participación es la participación de un espectador imaginario (la cual pertenece al objeto imagen), no de uno que simpatiza frente a la imagen» (Hua XXIII: 467).⁸⁷ Si bien en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» Husserl reflexiona brevemente sobre el Yo, distingue de manera clara entre conciencia reproductiva no ponente y conciencia reproductiva ponente. La primera es propia del Yo en la reproducción (*Abbildung*) como en la fantasía y en la conciencia de imagen, mientras que la segunda es propia del Yo en el recuerdo.⁸⁸ Con estas reflexiones sobre la relación del Yo con la imagen, Husserl comienza a dar relevancia al carácter reproductivo de la conciencia de imagen y a distinguir, como veremos en el próximo apartado, las diferencias entre *fictum* de imagen y *fictum* de ilusión.

⁸⁷ «Dann ist meine Teilnahme die Teilnahme eines bildlichen Zuschauers (sie gehört zum Bildobjekt), nicht eines sympathisierenden vor dem Bild» (Hua XXIII: 467).

⁸⁸ Hemos traducido *Abbildung* por «reproducción» y *abbilden* por «reproducir» en el sentido de representación y representar algo. Si bien Husserl no es unívoco con el empleo de estas palabras, hemos traducido *abbilden* por «reproducir» cuando aparece en un contexto estético-artístico como en el título del apéndice LVIII del texto 18: «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände», que se ha traducido por: «Sobre la teoría de la reproducción: *ficta* como objetos ideales», así como en el siguiente pasaje: «*Ich habe früher gemeint, dass es zum Wesen der bildenden Kunst gehöre, im Bild darzustellen, und habe dieses Darstellen als Abbilden verstanden. Aber näher besehen ist das nicht richtig*» (Hua XXIII: 514) que se ha traducido por «Antes entendía que era parte de la esencia de las bellas artes representar en imagen y entendía este representar como reproducir. Pero mirado con más detalle, esto no es correcto». Como veremos en este capítulo y en el siguiente, la distinción entre representar (*Darstellen*) y reproducir (*Abbilden*) que se menciona en este pasaje está en relación con la idea inicial de Husserl de que el representar en imagen consistía en una presentación indirecta y mediada por la imagen física y el sujeto imagen, pero a partir de la década de 1910 modifica esta interpretación al concluir que la presentación en imagen es una presentación directa e inmediata.

4. CONCIENCIA DE IMAGEN COMO PERCEPCIÓN PURA SIN POSICIÓN

En el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» (Reproducción y conciencia de imagen) (1912) Husserl reflexiona sobre la relación entre objeto imagen, imagen física y sujeto imagen, concluyendo que la conciencia de imagen es fundamentalmente percepción pura sin posición (*reine setzungslose Perzeption*).⁸⁹ Esto significa que la aparición del objeto imagen carece de la tensión entre realidad persistente y pretensión de realidad propia de la conciencia de ilusión. Si bien la imagen física determina el modo en que el objeto imagen se visibiliza, es decir, si la representación es plena como en una escultura a escala real o anómala como en una fotografía en escala de grises, el objeto imagen tiene una autonomía especial entre las intencionalidades que conforman la conciencia de imagen.

⁸⁹ Las palabras alemanas *Perzeption* y *Wahrnehmung* han sido traducidas por «percepción», así como sus distintas variantes léxicas. Dentro de la terminología de Husserl, *Perzeption* refiere tanto a la percepción interna como a la percepción externa y se caracteriza por la presencia directa de un lado o aspecto de un objeto (Drummond 2008: 154). En los textos del Husserliana XXIII que aquí analizamos, *Wahrnehmung* está restringida al objeto exterior y refiere a los actos de percepción que tienen lugar por medio de los contenidos sensibles de un objeto físico. En este último sentido, los actos perceptivos se oponen a los actos imaginativos dado que presentan de manera directa y actual su objeto. La siguiente cita del volumen XXIII recoge de manera clara la distinción entre *Perzeption* y *Wahrnehmung*: «Das modifizierte Perzipieren, das da setzungslos heisst (*quasi* Perzipieren) ist das Gegenstück des unmodifizierten Perzipierens, des setzenden, des Wahrnehmens, das da setzend ist hinsichtlich seines, des äusseren Gegenstandes» (Hua XXIII: 469), que hemos traducido por: «El percibir modificado, que aquí se llama sin posición (*cuasi* percibir), es la contraparte del percibir inmodificado, del ponente, del percibir, que aquí es ponente respecto a su objeto exterior».

Para dilucidar la autonomía del objeto imagen Husserl propone que la relación entre objeto imagen e imagen física es un tipo de relación de indicación, lo que quiere decir que la orientación espacial de la imagen física depende del objeto imagen. Pero entonces debemos preguntarnos si el objeto imagen puede perder su función de indicación frente a las alteraciones de la imagen física, por ejemplo, frente a una fotografía que está impresa en un papel arrugado o una escultura desmembrada. En el apartado «Bild und Orientierung des Bildobjekts» (Imagen y orientación del objeto imagen)⁹⁰ del texto 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» (Sobre la teoría de la conciencia de imagen y la conciencia de *fictum*) (1912) Husserl observa sobre la posición anómala de una imagen:

Aquí hay que tener en cuenta que, cuando se gira la imagen de su 'posición normal', aparece también una exhibición del objeto imagen mientras se siga viendo la superficie de la imagen; sin embargo, todas estas exhibiciones no son apariciones del objeto imagen, que en la posición de imagen normal es, por así decir, lo 'mentado', aquello *para lo* que la fotografía es aquí el *substrato* (Hua XXIII: 492).⁹¹

⁹⁰ El título completo del apartado es: «Bild und Orientierung des Bildobjekts. Bildsubstrat und berufenes Bild. Symbolische Inhalte in jeder Bilddarstellung (Imagen y orientación del objeto imagen)». Substrato de imagen e imagen designada. Contenidos simbólicos en toda exhibición de imagen) (Hua XXIII: 491–492)

⁹¹ «Es ist dabei zu beachten, dass bei Drehung des Bildes aus seiner 'normalen Stellung' heraus zwar, solange die Bildfläche noch gesehen wird, auch eine Bildobjektdarstellung erscheint, dass aber all diese Darstellungen nicht Erscheinungen des Bildobjekts sind, das in der normalen Bildstellung gleichsam das 'Gemeinte' ist, dasjenige, *wofür* die Photographie hier das *Substrat* ist» (Hua XXIII: 492).

De modo que si pensamos en la exposición equívoca de una obra de arte como la conocida escultura Kouros de Samos, cuya cabeza dispuesta sobre la superficie de un plinto sería el soporte de las piernas y los pies, no tendríamos una representación correcta en la medida en que lo que determina el sentido de la representación no es la orientación de la imagen física, sino la orientación del objeto imagen. Por ello Husserl describe la imagen física como substrato porque, aunque accidentes y alteraciones puedan modificar su orientación espacial, el objeto imagen continúa siendo idénticamente el mismo. A este respecto quisiera mencionar el caso del Ecce Homo de Borja, una pequeña pintura del siglo XIX del santuario de la Misericordia en Borja, Zaragoza, cuya restauración se convirtió en motivo de discusiones y burlas públicas debido a que la imagen restaurada no se correspondía en absoluto con la imagen original. Lo que ilustra la anécdota es la función indicativa del objeto imagen respecto a la imagen física porque, ante la espacialidad alterada de la imagen original por la restauradora amateur, la imagen del Ecce Homo original continuaba apareciendo como lo que «debía ser mentado».

Husserl también hace referencia a la correspondencia perfecta entre la espacialidad de la imagen física y la espacialidad del sujeto imagen como en la estatua de la Beata Ludovica Albertoni de Gian Lorenzo Bernini que tiene la escala de una mujer real. Al igual que en «Phantasie und Bildbewusstsein» (1904/05), Husserl continúa afirmando que ante tal correspondencia perfecta no tenemos dos percepciones en conflicto, sino un objeto percibido, la escultura de mármol, y una intuición de imagen, por la que intuimos a la mujer en éxtasis místico. Si bien la conciencia perceptiva tiene en común con la conciencia de imagen contenidos de sensación, lo que las distingue es el aparecer directo e inmediato del objeto imagen. Por esto Husserl concluye en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» que lo propio de la aparición en imagen es la exhibición en imagen: «(...) el contenido de

sensación exhibe algo, y *la aparición misma exhibe la aparición, la aprehensión no es simplemente aprehensión, sino exhibición de la aprehensión*» (Hua XXIII: 471).⁹² En este mismo sentido, en el texto 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» plantea que el espacio de la imagen desplaza de la intuición el espacio real, lo que no significa que el objeto imagen sea una ilusión perceptiva porque en conciencia de imagen no hay una doble objetividad, es decir, dos aprehensiones por las que tenemos lo exhibido y la exhibición. Con estas reflexiones Husserl plantea que hay solo una aprehensión, a saber, la aprehensión modificada que exhibe la aparición de la imagen. De modo que al mirar una fotografía el sujeto imagen es lo inmediatamente exhibido, lo que también significa que lo intuido en imagen no sea tomado como un objeto ilusorio. Una ilusión, por el contrario, tiene lugar cuando distinguimos una aprehensión que exhibe y una aprehensión exhibida, es decir, cuando distinguimos entre aprehensión perceptiva y aprehensión imaginativa. Ante esta separación, la aprehensión perceptiva tiene el carácter de fingimiento dado que hay un objeto imagen que, apareciendo perceptivamente, puede ser suprimido o caracterizado como nulo por el complejo perceptivo de creencia.

Al concluir que lo propio de la conciencia de imagen es una relación presentificadora entre objeto imagen y sujeto imagen, Husserl descarta que lo propio de la conciencia de imagen sea funcionar simbólicamente. Continuando con lo expuesto en «Phantasie und Bildbewusstsein», afirma que el objeto imagen puede funcionar como original para completar la representación en imagen por medio de una imagen adicional, pero en el texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» añade lo siguiente: «Aquí no he tenido

⁹² «(...) stellt der Empfindungsinhalt etwas dar, und *die Erscheinung selbst stellt Erscheinung dar, die Auffassung ist nicht einfach Auffassung, sondern Darstellung von Auffassung*» (Hua XXIII: 471).

suficientemente en cuenta que esta función simbolizadora en modo alguno es absolutamente necesaria para la posibilidad de una conciencia de 'imagen'» (Hua XXIII: 467).⁹³ A diferencia de «Phantasie und Bildbewusstsein», en los textos de 1912 la conciencia de imagen se define por la relación de correspondencia entre objeto imagen y sujeto imagen por la que nos mantenemos en lo que la imagen muestra sin tener que completar la representación por medio de imágenes anexas. Husserl observa que cuando miramos una fotografía en colores: «Aquí la forma exhibe la forma, el color exhibe el color, precisamente el 'mismo' color: naturalmente para mi conciencia. En las 'apariciones' veo el sujeto (*Sujet*)» (Hua XXIII: 473).⁹⁴ Es decir, la aparición de la imagen exhibe cada uno de los componentes que conforman la representación figurativa respecto a lo que es representado. Asimismo, si miramos una imagen en escala de grises como un retrato fotográfico monocromo, aunque la aparición de la imagen no exhibe los colores reales del rostro y del cabello, no deja de exhibir a la persona retratada. A este respecto, Husserl formula la siguiente interrogante: «¿Puedo decir ahora que el gris exhibe un *gris*, que lo que aparece es algo exhibido, que <está> ahí una representación, que 'representa' la figurita gris?» (Hua XXIII: 474).⁹⁵ La respuesta es que no hay un doble aparecer, por el que tendríamos la aparición del color gris y la aparición del

⁹³ «Hier habe ich nun dem nicht hinreichend Rechnung getragen, dass für die Möglichkeit eines 'Bild' bewusstseins diese symbolisierende Funktion keineswegs unbedingt notwendig ist» (Hua XXIII: 467).

⁹⁴ «Hier stellt die Form Form, die Farbe Farbe, und zwar 'dieselbe' Farbe dar: natürlich für mein Bewusstsein. Im 'Erscheinenden' sehe ich das *Sujet*» (Hua XXIII: 473).

⁹⁵ «Kann ich nun sagen, das Grau stellt ein *Grau* dar, das Erscheinende ist Dargestelltes, eine Darstellung <ist> da, die das graue Figürchen 'darstellt'?» (Hua XXIII: 474).

color gris de la representación, sino solo el aparecer de lo representado. Estas reflexiones evidencian cómo Husserl se va aproximando a la idea de que la conciencia de imagen es fantasía perceptiva en la medida en que la imagen es lo que inmediatamente aparece, haciendo intuitivo el sujeto imagen. Por el contrario, cuando la conciencia de imagen funciona simbólicamente modifica su carácter reproductivo no ponente:

Asimismo, puede tener lugar una relación externa semejante a lo que ocurre con algo recordado: la imagen que aparece se identifica con algo presentado (clara u oscuramente) en un determinado complejo del recuerdo. En este caso, podría ser desde un principio exhibición ponente (Hua XXIII: 475).⁹⁶

Cuando una imagen del recuerdo completa la representación en imagen, la conciencia de imagen modifica su carácter de *cuasi*-existente porque transita a una conciencia reproductiva ponente que tiene el carácter de creencia. Por ello Husserl observa que el concepto de fantasía debe ser generalizado y diferenciado en dos formas de presentificación, presentificación reproductiva (*reproduktive*) y presentificación perceptiva (*perzeptive*). La fantasía reproductiva hace referencia al recuerdo y a la fantasía ficcional, mientras que la fantasía perceptiva lo hace a la conciencia de imagen propia de los actos estético-artísticos. Sobre la distinción entre ambas fantasías Husserl indica: «Ahora bien, hay que considerar que lo que distingue el caso de la presentación en imagen del caso de la fantasía (reproducción) es que

⁹⁶ «Ebenso kann eine der-artige äussere Beziehung auf Erinnerunges statthaben: Das Bilderscheinende wird identifiziert mit einem in bestimmtem Erinnerungszusammenhang Vorstelligen (dunkel oder klar). Sie ist dann evtl. von vornherein setzende Darstellung» (Hua XXIII: 475).

la primera, si nos atenemos al objeto imagen, es precisamente percepción, la última reproducción» (Hua XXIII: 466).⁹⁷ Se trata de pensar que si bien hay contenidos sensibles de percepción, lo que prima es una aparición imaginativa que presentifica en imagen y que difiere de una aparición perceptiva en la medida en que es una aparición modificada. Por ello Husserl plantea: «Por *objeto imagen* puede entenderse el objeto realmente percibido (o perceptible) frente a la objetividad de la representación» (Hua XXIII: 473).⁹⁸ El objeto imagen tiene cierta primacía respecto a cualquier otro aparecer porque en la contemplación la imagen de los angelitos grises de una pintura de Raphael, siguiendo el ejemplo de Husserl, la imagen no es tomada como una ilusión perceptiva. Al contrario, Husserl señala que la aparición del objeto imagen no es una aparición normal de cosa, es decir, carece del carácter de creencia propia también de la ilusión perceptiva. Por ello en el texto 17 «Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein» propone que el objeto imagen es un *fictum*, lo que significa que es un objeto con el carácter ficcional, pero que difiere del carácter ficcional de un objeto ilusorio. Husserl afirma «El objeto imagen es un *fictum*, pero no uno ilusorio, porque no es, como en el caso de la ilusión, algo en sí concordante anulado por la realidad circundante (es decir, en la posición donde algo concordante está en conflicto con algo

⁹⁷ «Nun ist zu bedenken: Was den Fall der Bildvorstellung von dem der Phantasie (Reproduktion) unterscheidet, ist, dass die erstere, wenn wir uns an das Bildobjekt halten, eben Perzeption, die letztere Reproduktion ist» (Hua XXIII: 466).

⁹⁸ «Unter *Bildobjekt* kann verstanden werden das wirklich perzipierte (oder perzipierbare) Objekt gegenüber der Darstellungs-Objektivität» (Hua XXIII: 473).

concordante)» (Hua XXIII: 490).⁹⁹ Para aclarar la diferencia entre el carácter ficcional del objeto imagen y el carácter ficcional del objeto ilusorio, en este texto Husserl se refiere brevemente a la representación teatral, planteando que en este tipo de expresión artística el objeto imagen es completo, es decir, conforma una imagen total que incluye tanto los personajes como los decorados del escenario. Husserl propone que cada componente de la puesta en escena contribuye al surgimiento de un conflicto que hace aparecer al objeto imagen como *fictum*, «pero no se llega a un conflicto ilusorio que requiere por ambas partes la posición de todo lo que aparece; sino solo desviar la mirada de lo perceptivamente dado hacia el *fictum* que se interpenetra con ello» (Hua XXIII: 491).¹⁰⁰ Así, Husserl comienza a introducir la idea, que desarrollará en los primeros años de Freiburg, de que el *fictum* de imagen (*Bildfiktum*) es un tipo peculiar de nulidad que consiste en que, a diferencia del *fictum* de ilusión, es una posición suprimida en sí misma. Es decir, no es suprimida por la imagen física y su entorno perceptivo.

⁹⁹ «Das Bildobjekt ist ein Fiktum, aber nicht ein illusionäres, weil es nicht wie im Fall der Illusion ein in sich Einstimmiges ist, das durch die umgebende Wirklichkeit aufgehoben wird (bzw. in der Setzung, wo Einstimmiges mit Einstimmigem widerstreitet)» (Hua XXIII: 490).

¹⁰⁰ «(...) es kommt aber nicht zu einem illusionären Widerstreit, der die beiderseitige Setzung des Gesamterscheinenden fordert, sondern nur zur Blickwendung vom wahrnehmungsmässig Gegebenen zu dem sich damit durchdringenden Fiktum» (Hua XXIII: 491).

5. CONCLUSIÓN

Si en «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl interpreta la conciencia de imagen como una conciencia de fantasía entrelazada con una conciencia perceptiva, en los textos de 1912 plantea que lo propio de la conciencia de imagen es su carácter reproductivo y la define como percepción pura sin posición, es decir, prescindiendo de toda relación con algo otro. Por medio del concepto de modificación de neutralidad podemos comprender el carácter presentificador de la conciencia de imagen en la medida en que no es negación de la realidad, sino intuición que toma el objeto como irrealidad. Tal como Husserl propone en *Ideen I*, accedemos a la irrealidad de los objetos de los actos neutralizados a través de su sentido noemático, es decir, a través del objeto «en cuanto tal» que podemos neutralizar y contemplar como *cuasi-existente*. En este sentido, las reflexiones sobre el Yo puro del texto 16 «Reproduktion und Bildbewusstsein» nos permiten comprender cómo podemos coparticipar de la imagen como protagonistas en ella o relacionarnos con ella como meros espectadores. Esto significa que desde la perspectiva del espectador imaginario que coparticipa de la imagen, el espacio imaginario se extiende por sobre el espacio físico, desplazando incluso el entorno físico donde se sitúa la obra. Precisamente, la perspectiva del espectador imaginario que coparticipa de la imagen comienza a tomar importancia en la exposición porque acentúa el carácter reproductivo de la imaginación física al punto de ser tomada como fantasía perceptiva. Por este motivo Husserl concluye que la imagen, a saber, el objeto imagen, está en una relación de indicación con la imagen física. Así también, que el funcionamiento

simbólico no debe ser considerado como lo propio de la conciencia de imagen porque implica la modificación del carácter de *cuasi*-existencia de su objeto.

La consideración del objeto imagen con independencia de cualquier relación de alteridad nos obliga a preguntarnos si Husserl está considerando el fenómeno de imagen como un fenómeno ideal. La respuesta en este período no es del todo clara y nos obliga a seguir tomándolo como un fenómeno más bien híbrido. En la medida en que el objeto imagen depende de la imagen física no puede ser concebido con independencia del mundo real y, sin embargo, determina indicativa la espacialidad de la imagen física. Se trata de pensar que la visibilidad de la imagen es un ámbito independiente del carácter físico de la imagen tal como Husserl lo sugiere: «Y así, en general, puedo tener lo visible de manera no visible» (Hua XXIII: 488).¹⁰¹ Para comprender la hibridez del fenómeno de imagen resulta interesante la expresión *Fensterhaftigkeit* (cualidad de ventana) empleada por Fink para señalar que la imagen es una estructura unitaria con cierta transparencia. Como el reflejo en el agua que cubre la superficie y que al mismo tiempo la hace brillar, el fenómeno de imagen es transparencia y recubrimiento. Como Fink observa, «el ‘recubrimiento’ tampoco pertenece al mundo real, sino que constituye el ‘entre’ del mundo de la imagen y del mundo del portador, es el modo de localización del mundo de la imagen en el mundo real, el portador» (Fink 1966: 76). Siguiendo la idea de recubrimiento podemos comprender que, si bien el espacio físico y el espacio imaginario están en una relación de indicación, el objeto imagen eclipsa al portador. Podemos ver dentro de la imagen, pero también podemos salir fuera de su marco y mentar lo que está fuera de sus límites. La posibilidad de desplazarnos fuera de

¹⁰¹ «Und so überhaupt das Sichtliche nicht sichtlich haben kann» (Hua XXIII: 488).

su dominio evidencia que la irrealidad del objeto imagen no es total ni absoluta, sino más bien momentánea. Es decir, el objeto imagen es susceptible de disipación cuando tiene lugar una imagen del recuerdo que reproduce una creencia pasada o incluso cuando la imagen física nos confronta con la realidad presente. Estas reflexiones nos permiten retomar la interrogante formulada en la conclusión del capítulo anterior sobre la relación entre la función de imagen externa de la conciencia de imagen y la imagen artística que está separada del mundo de la realidad empírica. En 1912 Husserl se refiere de manera más determinante al funcionamiento simbólico de la conciencia de imagen, llamado en el período de 1904/05 función de imagen externa. Cuando no hay correspondencia entre objeto imagen y sujeto imagen, la conciencia tiene que indicar más allá de sí para completar la figuración. Husserl concluye que, al tomar una imagen del recuerdo, esto es, una imagen que no tiene relación directa con el objeto imagen, dejamos el ámbito de la conciencia de imagen que se caracteriza por la irrealidad y pasamos al ámbito reproductivo no ponente. Al afirmar que lo esencial a la conciencia de imagen es ser percepción pura sin posición toda relación de alteridad que modifique el carácter de *cuasi*-existente del objeto figurado, es decir, su carácter de irrealidad, queda excluida del dominio imaginativo.

CAPÍTULO III

1. INTRODUCCIÓN

El texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis» (*Sobre la teoría de las intuiciones y sus modos*) (1918) de Husserliana XXIII fue escrito durante los primeros años de Husserl en Freiburg y nos muestra los análisis de los actos intuitivos como intuiciones de individuos de la experiencia. Al examinar los actos intuitivos de manera individual, Husserl analiza los correlatos hiléticos de los actos, a saber, sensaciones y fantasmas. Así, desarrolla de manera fecunda reflexiones referidas al ámbito estético–artístico porque, como Marbach señala en la introducción de Hua XXIII, le permiten «la tematización que ahora se está dando de los problemas de *sentido* y el 'Como del cumplimiento'» (Marbach 1980: LXXI) en los diversos tipos de presentificación intuitiva.

Husserl, inspirado en un análisis ontológico, realiza entre 1917 y 1918 una investigación fenomenológica de la individuación en base a los análisis de la conciencia interna del tiempo. De este modo, determina los actos intencionales según su estructura temporal y distingue entre objetos empíricos y objetos ideales. Según Rudolf Bernet la originalidad del tratamiento de la individuación de Husserl es que, además de la distinción entre objetos empíricos y objetos ideales, incluye una tercera clase de objetos, a saber, los objetos de la fantasía. En *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (*Los manuscritos de Bernau sobre la conciencia del tiempo*) (1917/18) Husserl plantea que la diferencia entre objetos empíricos y objetos ideales reside en la temporalidad: «Lo ideal 'atemporal' es algo absolutamente idéntico, pero que necesariamente se da en el conocimiento como un vivenciar temporal en una forma temporal» (Hua XXXIII: 326; citado en: Bernet

2004: 48).¹⁰² Por el contrario, los objetos empíricos pertenecen al tiempo objetivo propio del mundo trascendente. Frente a la diferencia temporal entre objetos ideales y objetos empíricos, Husserl intenta responder a la cuestión de si los objetos de la fantasía son atemporales como los objetos ideales, tal como podemos observar en el texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis».

Para examinar las reflexiones de Husserl sobre el fenómeno de imagen en los años 197/18, presento en la primera parte de este capítulo algunas consideraciones sobre la individuación y la conciencia interna del tiempo realizadas por Husserl, que nos permiten contextualizar sus reflexiones sobre la fantasía y la conciencia de imagen en este período. En segundo lugar, presento un análisis del texto 18, que he dividido en 18a y 18b, tal como aparece en el volumen XXIII, principalmente por el carácter de sus contenidos. En el texto 18a «Gebendes Bewusstsein und Phantasie; Akte, in denen Individuen bewusst sind» (Conciencia donante y fantasía; actos en los que los individuos son conscientes) Husserl reflexiona sobre la fantasía desde la perspectiva de la intuición de individuos y la irrealidad del objeto imagen a través del examen del mundo de experiencia y de los mundos fingidos.

¹⁰² «Das 'unzeitlich' Ideale, das ist ein absolut Identisches, das sich aber notwendig in der Erkenntnis als einem zeitlichen Erleben in einer Zeitgestalt gibt» (Hua XXXIII: 326; citado en: Bernet 2004: 48).

Husserl revisa su teoría temprana de la reproducción en imagen en el texto 18b «Ästhetisch künstlerische Darstellung und perzeptive Phantasie» (Representación estético–artística y fantasía perceptiva).¹⁰³ A través del análisis de experiencias estético–artísticas como el drama teatral, Husserl concluye que las imágenes de la fantasía perceptiva son inmediatas y que el *factum* de imagen perceptivo, a saber, el objeto imagen, es un objeto ideal porque tiene una temporalidad que difiere de la temporalidad de los objetos empíricos de experiencia. Para indagar en el carácter ideal del *factum* de imagen perceptivo he seleccionado los siguientes apéndices al texto 18, cuyo análisis constituye la parte final de este capítulo: LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände» (Sobre la teoría de la reproducción: *ficta* como objetos ideales) (1917), LIX «Zur Kunsttheorie» (Sobre la teoría del arte) (1916 o 1918) y LX «Objektivierung der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke» (1926) (Objetivación de los *ficta* y de los *ficta* artísticos como obras de arte).¹⁰⁴ Estos textos nos

¹⁰³ El título completo del texto 18b es: «Ästhetisch künstlerische Darstellung und perzeptive Phantasie. Objektive Wahrheit in der Phantasiesphäre und in der Erfahrungssphäre. <Revision der früheren Theorie des Bildbewusstseins als Abbildlichkeit; näher ausgeführt am Schauspiel>» (Representación estética–artística y fantasía perceptiva. Verdad objetiva en la esfera de la fantasía y en la esfera de la experiencia. <Revisión de la anterior teoría de la conciencia de imagen como reproductividad; desarrollado con más detalle en el drama>) (Hua XXIII: 514–524).

¹⁰⁴ Los títulos completos de los apéndices son: LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände. Weiterhin auch zur Lehre von den Gegenständen ästhetischer Wertung. <Erscheinungen als Gegenstände>» (Sobre la teoría de la reproducción: *ficta* como objetos ideales. Además, sobre la teoría de los objetos de valoración estética. <Apariciones como objetos>) (1917) (Hua XXIII: 536–539), LIX «Zur Kunsttheorie. <Gegebene Welt und Zeit als voll bestimmte – «Es war einmal», irgendwo, irgendwann: alle Kunst sich zwischen diesen beiden Extremen bewegend – realistische und idealistische Kunst>» (Sobre la teoría del arte. <Mundo dado y tiempo como plenamente determinados –«érase una vez», en algún lugar, en algún momento: todo arte moviéndose entre estos dos extremos– arte realista y arte idealista>) (Hua XXIII: 540–542) y LX «Objektivierung

permiten establecer algunos de los supuestos generales de una teoría husserliana del arte en base a la exposición de una teoría de la reproducción (*Abbildung*) fundada en una comprensión temporal de los objetos artísticos. Después de concluir que el *fictum* de imagen perceptivo tiene una aparición directa e inmediata, en el apéndice LVIII Husserl argumenta, en base a su modo de donación que caracteriza como idéntico y permanente, que es una entidad ideal, cuya temporalidad difiere de la temporalidad de los objetos empíricos de experiencia. En el apéndice LIX Husserl formula una teoría del arte orientada a la clasificación de las obras de arte desde la perspectiva temporal de nuestra relación con las imágenes. Finalmente, en el apéndice LX retoma de manera general el estudio del *fictum* de imagen perceptivo desde la perspectiva de la intersubjetividad y en conexión con su carácter atemporal.

der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke. Einfühlung und Objektivierung der geistigen Gegenstände» (Objetivación de los *ficta* y de los *ficta* artísticos como obras de arte. Empatía y objetivación de los objetos espirituales) (1926) (Hua XXIII: 542–545).

2. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE TEMPORALIDAD E INDIVIDUACIÓN EN 1917/18

En el texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis» (1918) Husserl reflexiona sobre la individuación de los objetos de la fantasía de manera paralela a sus investigaciones sobre la temporalidad desarrolladas en Bernau entre 1917 y 1918.¹⁰⁵ Según John B. Brough, las investigaciones de Husserl sobre la temporalidad son un trabajo en progreso como lo demuestran sus manuscritos de investigación en los que «hilos de continuidad atraviesan los análisis laberínticos de Husserl, y estos pueden servir como guías para sus preocupaciones centrales» (Brough 2010: 22) y, no obstante, como señala el mismo Brough: «no existe una sola obra husserliana que dé cuenta completa y definitiva de su posición» (Brough 2010: 21). A este respecto, Bernet propone que *Ideen I* (1913) puede cohesionar las reflexiones de Husserl que tienen lugar entre los años 1911 y 1917 dado que los problemas fundamentales de la obra de 1913, como la reducción fenomenológica, la correlación noesis noema y el Yo puro, los encontramos en las investigaciones sobre el tiempo por medio de la fenomenología de la individuación temporal de los objetos intencionales (Bernet 2010).

Si bien las reflexiones sobre la individuación son amplias y extensas, en favor de continuar con el estudio del texto 18 «Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis», en este apartado solo presento algunos de los principales conceptos que nos permitan

¹⁰⁵ Cf. Husserl, Edmund. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/18), editado por Bernet, R., Lohmar, D. (Dordrecht: Springer, 2001).

comprender qué entiende Husserl por individuación de los objetos de la fantasía. De hecho, en el texto 18a «Gebendes Bewusstsein und Phantasie; Akte, in denen Individuen bewusst sind» Husserl investiga cómo lo individual es aprehendido en la fantasía, pero es en los manuscritos de Bernau donde encontramos las reflexiones más profundas sobre la individuación en conexión con la conciencia interna del tiempo. Bernet, refiriéndose a la individuación del ser objetivo y la conexión con los modos del tiempo que abarca, observa lo siguiente: «La individualidad de un objeto de experiencia depende siempre, en última instancia, de su donación temporal y, especialmente, de su donación presente 'primera' y, por lo tanto, 'única' (*einmalig*)» (Bernet 2010: 17). Esto se debe a que Husserl toma el tiempo como el fundamento de la individuación, por lo que la conciencia interna del tiempo se vuelve paradigmática para comprender la donación de los objetos de experiencia.

Quisiera mencionar que las reflexiones de Husserl sobre la individuación están presentes tanto en *Logische Untersuchungen* (1900/01) como en *Formale und Transzendente Logik* (1929), así también en *Ideen I* (1913) y en los manuscritos de investigaciones, especialmente, en los manuscritos de Seefeld (1905) y en los manuscritos de Bernau (1917/18).¹⁰⁶ Pero es en la sección primera de *Ideen I*, «Wesen und Wesenserkenntnis» (Esencia y conocimiento de esencia), donde Husserl hace referencia a la esencia individual y a la esencia general, conceptos fundamentales de los manuscritos posteriores, como el 17 «Zur Phänomenologie der Individuation» (Sobre la fenomenología

¹⁰⁶ Para una revisión completa del concepto de individuación en el pensamiento de Husserl ver: Summa, Michela. *Spatio-temporal Intertwining: Husserl's Transcendental Aesthetic* (Cham, Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer, 2014).

de la individuación) de Hua XXXIII.¹⁰⁷ En este texto la temporalidad aparece como fundamento de la individuación en la medida en que el «ahora» es definido por Husserl como «Es aquí el *punto de origen de la individualidad, facticidad*, de la diferencia en la *existencia*» (Hua XXXIII: 292).¹⁰⁸ Comprender la individuación de los objetos de experiencia desde su temporalidad significa comprenderlos desde su protoaparición, que está en continuidad con sus distintas apariciones, y que funda la forma el tiempo interno. La protoaparición, es decir, la primera aparición en la conciencia, según Bernet: «otorga al objeto de una vez su carácter individual o 'único', que lo diferencia de todos los demás objetos similares» (Bernet 2004: 40). Se trata de comprender la protopresentación desde su actualidad, más precisamente, desde el contenido como hecho diferenciado, que Husserl describe como «(...) el carácter primero y más radical de la existencia individual» (Hua XXXIII: 292).¹⁰⁹ Con ello, podemos observar que las reflexiones sobre la temporalidad de 1917/18 se caracterizan por presentar una consideración dinámica de la conciencia y por estar en conexión con las lecciones del tiempo de 1905 sobre la fenomenología del tiempo interno.¹¹⁰ En las lecciones de 1905 si

¹⁰⁷ Cf. § 1. *Natürliche Erkenntnis und Erfahrung* (Conocimiento natural y experiencia) (Hua III/I: 10–11); §2. *Tatsache. Untrennbarkeit von Tatsache und Wesen* (Hecho. Inseparabilidad de hecho y esencia) (Hua III/I: 12–13); §14. *Substratkategorien. Das Substratwesen und das τὸδε τι* (Categorías del substrato. La esencia del substrato y el τὸδε τι) (Hua III/I: 33–34).

¹⁰⁸ «Es ist hier der *Ursprungspunkt der Individualität, Tatsachlichkeit*, des Unterschiedes im *Dasein*» (Hua XXXIII: 292).

¹⁰⁹ «(...) der erste und radikalste Charakter des individuellen Daseins tritt in Form des Jetzt-Seins auf» (Hua XXXIII: 292).

¹¹⁰ Cf. Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917), editado por: R. Bernet (Hamburg: Meiner, 1985).

bien los objetos de percepción son concebidos como dándose en el tiempo, esto es, como objetos con una duración, las vivencias son analizadas como ya constituidas. Brough, refiriéndose al descubrimiento del flujo absoluto en los años posteriores a 1905, observa que «se hizo evidente que una descripción exhaustiva de la conciencia del tiempo tendría que aventurarse más allá, alcanzando el flujo mismo y el papel que desempeña en el proceso de constitución de las vivencias en el tiempo inmanente» (Brough 2010: 23). Para dilucidar cómo tiene lugar esta constitución Husserl propone una división de la conciencia del tiempo en tres niveles: «1) la conciencia interna, el *vivenciar*, 2) la *vivencia*, 3) el *objeto* intencional de la vivencia» (Hua XXIII: 326; citado en: Brough 2010: 23).¹¹¹

Gracias a la conciencia interna, llamada conciencia absoluta» (*absolute Bewusstsein*) en *Ideen I* y «protoproceso» (*Urprozeß*) en los manuscritos de Bernau, toda vivencia se constituye como objeto, incluidos los datos inmanentes de sensación y sus apercepciones. Sobre la unidad de los objetos individuales y la conciencia interna Husserl afirma:

Toda vivencia concreta es una unidad de devenir y se constituye como objeto en la conciencia interna en la forma del tiempo. Esto vale para todos los datos inmanentes de sensación, así como vale para todas las apercepciones que los abarcan y todas las demás vivencias intencionales (Hua XXXIII: 318)¹¹²

¹¹¹ «1) Das innere Bewusstsein, das *Erleben*, 2) das *Erlebnis*, 3) der intentionale *Gegenstand* des Erlebnisses» (Hua XXIII: 326; citado en: Brough 2010: 22).

¹¹² «Jedes konkrete Erlebnis ist eine Werdenseinheit und konstituiert sich als Gegenstand im inneren Bewusstsein in der Form der Zeit. Das gilt für alle immanenten Empfindungsdaten mit, wie es gilt für die sie umspannenden Apperzeptionen und alle sonstigen intentionalen Erlebnisse» (Hua XXXIII: 318).

Husserl está planteando que toda vivencia puede volverse objeto para la conciencia interna por medio de un captar interno que de manera continúa conecta, parafraseando a Bernet, el acto presente con los actos futuros o actos ya desvanecidos (Bernet 2004). Dentro de los niveles de la conciencia del tiempo, el objeto intencional de la vivencia y la vivencia corresponden al ámbito hylético de la conciencia, a saber, a los actos y sus contenidos sensibles, y tienen lugar como unidades del tiempo inmanente. Brough, refiriéndose a los distintos niveles que abarca la conciencia del tiempo, dice: «Husserl a veces describe su investigación de estos niveles como una indagación en lo que él llama la 'estructura asombrosa' de la conciencia del tiempo, y particularmente de la conciencia absoluta o protoflujo» (Brough 2010: 28). El carácter asombroso de esta estructura refiere a la doble dirección de la intencionalidad, a saber, a la «intencionalidad longitudinal» (*Längsintentionalität*) y a la «intencionalidad transversal» (*Querintentionalität*), que conforma el protoflujo y que constituye las unidades del tiempo inmanente, así como la unidad del flujo de conciencia.¹¹³ Aquí quisiera realizar algunas observaciones sobre la intencionalidad longitudinal que expresa la extensión del fluir del ahora, donde están implicadas retención y protención –conceptos que corresponden a los de recuerdo fresco y expectación de los textos tempranos. La reformulación de estos conceptos en los años 1917/18 implica una explicación más dinámica de la constitución de los objetos temporales tal como lo muestra el empleo de los conceptos de protopresentación (*Urpräsentation*) y desvanecimiento (*Abklang*) de la experiencia del ahora. Dentro de esta comprensión

¹¹³ Brough describe la doble intencionalidad de la siguiente manera: «Cuando la fase actual del flujo transcurre y da paso a una nueva fase actual, la nueva fase retiene la fase recién transcurrida del flujo y, junto con ella, sus momentos primitivos de impresión, retención y protección» (Brough 2010: 29).

dinámica de la conciencia, aunque los objetos inmanentes están en constante expansión, Husserl observa que:

(...) tienen una fusión con la unidad de una objetividad total, con la forma de conexión del tiempo que precisamente la lleva constantemente a la unidad, pero de tal manera que todo objeto inmanente dura y que esta duración en todas sus fases es algo absoluto, algo único (Hua XXXIII: 330).¹¹⁴

La unión de los objetos inmanentes en la unidad del tiempo significa que, aunque tienen lugar en el ahora (*nunc*) de manera individual, se extienden en el tiempo ocupando el mismo lugar por medio de las modificaciones que conservan su identidad. Para abordar el carácter dinámico y procesual de la conciencia tenemos que analizar los conceptos de protoimpresión, retención y protención. La protoimpresión corresponde a la conciencia de la fase del ahora de una vivencia, mientras que las fases de la vivencia transcurrida corresponden a la retención y las fases de la vivencia que están por venir a la protención. J. N. Mohanty, refiriéndose a la individuación de los objetos de experiencia, describe la relación entre individuación y conciencia del tiempo de la siguiente manera: «Escucho una melodía; las sensaciones fluyendo, los momentos de escuchar sonidos desvaneciéndose. Pero, el mismo tono, digamos C, se capta de nuevo. Este tono C es un individuo, y cada tono individual, sostiene Husserl,

¹¹⁴ «(...) sie einen Zusammenschluss haben zur Einheit einer Gesamtgegenständlichkeit, mit der sie eben zur Einheit fortlaufend bringenden Verbindungsform der Zeit das aber so, dass jeder immanente Gegenstand dauert, und dass diese Dauer nach allen ihren Phasen ein Absolutes, Einmaliges ist» (Hua XXXIII: 330).

tiene como contenido una esencia concreta» (Mohanty 2011: 78). Es decir, hay una esencia común que tiene lugar como entidad separada en cada uno de los tonos, aunque la esencia individual no admite repetición porque tiene un carácter único.

Asimismo, en relación con el tiempo dado tenemos que distinguir entre objetos de percepción externa y objetos de percepción interna, lo que nos sitúa en la distinción entre conciencia interna y percepción interna. Tanto en la percepción interna como en la percepción externa la conciencia interna es condición de la posibilidad de tematización de los objetos de experiencia en la medida en que ya los ha individualizado. Ahora bien, en percepción interna los objetos inmanentes se caracterizan por la inmediatez en la medida en que acto y objeto intencional residen en el mismo flujo de conciencia. Sobre la inmediatez de los objetos de percepción interna Bernet observa que «no es solo un objeto real, sino también un objeto que, desde el primer momento de su existencia, adquiere una localización individual y definitiva dentro del tiempo 'absoluto' en el que se despliega toda la vida real de un sujeto real» (Bernet 2004: 45). Por el contrario, en percepción externa hay una separación entre acto y objeto intencional porque, parafraseando a Bernet, la percepción de un objeto trascendente está mediada por la aprehensión de un objeto inmanente. Ante las diferencias entre percepción interna y percepción externa respecto al tiempo dado, surge uno de los principales problemas para la fenomenología, a saber, el de la conexión de las experiencias en la corriente de conciencia. Frente a este problema el mismo Husserl plantea que en la conciencia interna las experiencias se unifican por medio de intencionalidades retencionales y protencionales:

Toda retención posterior se 'vacía' en el progreso. De ambos lados tenemos intencionalidad mediata, y a toda intencionalidad mediata pertenece la doble 'dirección' de la intencionalidad, hacia el objeto primario y hacia el objeto secundario, es decir, hacia los 'actos' y los objetos primarios en el Como de su modo de donación (Hua XXXIII: 10; citado en: Brough 2010: 29).¹¹⁵

En términos generales, la continuidad entre los objetos de experiencia tiene lugar por la retención, que es retención de la fase transcurrida, junto con la nueva fase del flujo, que también retiene el momento de la retención de la fase transcurrida. Por lo tanto, en el flujo retencional hay a la vez una conciencia de transición y una protopresentación que comparten los componentes reales (*reell*).

¹¹⁵ «Jede spätere Retention 'entfüllt' sich im Fortgang. Beiderseits haben wir mittelbare Intentionalität, und zu jeder mittelbaren Intentionalität gehört die doppelte 'Richtung' der Intentionalität, auf das primäre Objekt und auf das sekundäre Objekt, d.i. auf die 'Akte' und die primären Objekte im Wie ihrer Gegebenheitsweise» (Hua XXXIII: 10; citado en: Brough 2010: 29).

3. FANTASÍA E INDIVIDUACIÓN

En el texto 18a «Gebendes Bewusstsein und Phantasie; Akte, in denen Individuen bewusst sind», Husserl reflexiona sobre la fantasía desde la perspectiva de la individuación, para responder a la interrogante, ya planteada en «Phantasie und Bildbewusstsein», sobre cómo fantasía y percepción pueden compartir el mismo contenido y, sin embargo, diferenciarse por la posición de existencia. Por este motivo, Husserl comienza a examinar expresiones artísticas donde los horizontes de apercepción no son desplegados, como en el teatro, que comporta la simulación de un entorno a escala real. En la medida en que Husserl comienza a indagar en el carácter inmersivo de este tipo de expresión artística, la autonomía del objeto imagen va adquiriendo mayor relevancia, al punto de conducirlo a reformular su teoría de la reproducción tal como fuera expuesta en «Phantasie und Bildbewusstsein».

Como expuse en el apartado anterior, la esencia concreta de un objeto, llamada esencia individual (*individuelles Wesen*) en el texto 18a «Gebendes Bewusstsein und Phantasie; Akte, in denen Individuen bewusst sind», corresponde a la singularización de lo general y Husserl la describe de la siguiente manera: «El individuo es esencia individual en una diferencia individual (*el τόδε τι*) que es algo distinto para cada individuo y una determinación que, por lo tanto, no es repetible, no es especificable» (Hua XXIII: 499).¹¹⁶ Al igual que en los manuscritos de Bernau, con la expresión aristotélica *τόδε τι* Husserl no se

¹¹⁶ «Das Individuum ist individuelles Wesen in einer individuellen Differenz (dem τόδε τι), die für jedes Individuum eine andere ist und eine Bestimmung, die also nicht wiederholbar, nicht spezifizierbar ist» (Hua XXIII: 499).

refiere al individuo, sino al *principium individuationis*, es decir, a la diferencia entre cada esencia individual que conforma el objeto y que no es repetible ni tampoco especificable. Mohanty, refiriéndose al *τόδε τι* como el modo en que cada esencia es individualizada de manera única, expone: «Cada esencia se individualiza a través de un *to de ti* diferente. En cada caso, es un esto-ahí absolutamente único. Esto-ahí es la categoría de lo extra esencial, los individuos contingentes» (Mohanty 2011: 86).

Podemos comprender la esencia individual atendiendo a las nociones de contenido y forma, tal como Husserl lo expresa: «Se da el individuo, es decir, se da el contenido en la forma de la individualidad» (Hua XXIII: 499).¹¹⁷ El contenido muestra la esencia individual que se caracteriza por ser consciente y estar dada, mientras que la forma muestra la determinación individualizadora del individuo que otorga la posición de realidad. Que el contenido del objeto, su *eidos* o noema, esté ahí puesto expresa el carácter propio de la percepción y la fantasía como actos intuitivos. Este carácter de lo inmediatamente presente no significa que esté presente el ser corpóreamente (*Leibhaftigkeit*) porque incluso en la percepción, aunque somos conscientes del objeto percibido de manera actual y presente, el noema no es una entidad autónoma. Husserl es claro al señalar: «Lo percibido como tal, el 'contenido de la percepción', no es nada por sí mismo, como si el carácter de 'real' pudiera adherirse y desprenderse de él» (Hua XXIII: 501).¹¹⁸ Ahora bien, cuando decimos que «percibimos» la Madonna al contemplar una pintura, no queremos decir que aparece la Madonna «corpóreamente», sino que en fantasía perceptiva el sujeto (*Sujet*) es exhibido en imagen

¹¹⁷ «Es gibt das Individuum, d.i. es gibt den Inhalt in der Form der Individualität» (Hua XXIII: 499).

¹¹⁸ «Das Wahrgenommene als solches, der 'Wahrnehmungsinhalt' ist aber nichts für sich, als ob diesem das 'wirklich' angeklebt und davon abgelöst werden könnte» (Hua XXIII: 501).

como realidad viva, es decir, como realidad presente en el modo del como–si. Pero, como Husserl observa, el «mismo» contenido individual pueda ser intuido en un acto de fantasía y en un acto de percepción es problemático porque el contenido está vinculado inseparablemente con la forma, es decir, con la tesis de existencia del objeto. En los actos *cuasi*–experienciadores de la fantasía lo consciente es intuido como–si fuera presente, lo que significa que las modalidades temporales de la fantasía son las mismas que las de la percepción, pero son *cuasi*–modalidades temporales que no tienen la misma fuerza que el presente actual percibido. Por ello Husserl plantea que hay una igualdad entre lo que se intuye en fantasía y lo que se intuye en percepción respecto al contenido individual. Es decir, por el lado de los correlatos, lo mismo que es consciente en la percepción lo es en la fantasía por medio de una modificación que no niega la realidad. Cabe mencionar que Husserl emplea la expresión «irrealidad» (*Unwirklichkeit*) para señalar que el *fictum* de la fantasía implica conflicto, pero no una cancelación en el sentido de una no realidad.

Para ampliar la consideración de las intuiciones que están en conflicto cuando contemplamos un objeto artístico Husserl comienza a reflexionar sobre el entorno que delimita la imagen de la fantasía perceptiva, formulando los conceptos de conflicto potencial de imagen y conflicto real de imagen. El conflicto es potencial cuando las intenciones del entorno de la imagen se adhieren al objeto intuitivo, por ejemplo, al mirar una fotografía y mentar la pared en la que cuelga, así como la habitación contigua. En este caso el espacio de la imagen está mediado y, por tanto, Husserl plantea que «(...) ya no está dado intuitivamente, sino que es mediatamente consciente en intenciones del entorno» (Hua XXIII: 511).¹¹⁹ Por su parte, el

¹¹⁹ «(...) der nicht mehr anschaulich gegeben, aber in Umgebungstentionen mittelbar bewusst ist» (Hua XXIII: 511).

conflicto es real cuando el carácter de realidad de la experiencia es sustituido por el carácter de cancelación pasiva, es decir, cuando la apercepción del *fictum* de imagen inhibe de forma pasiva la apercepción de experiencia. La mera pasividad quiere decir que no hay una participación activa del Yo por la que podemos sumergirnos en una de las dos apercepciones. Como en el drama teatral, donde podemos sumergirnos en la apercepción rey y no ser conscientes del actor que está interpretándolo. La cancelación activa, por el contrario, solo tiene lugar cuando transitamos a la apercepción «actor» y somos conscientes de la «negación» de la realidad.

4. CRÍTICA A LA TEORÍA TEMPRANA DE LA REPRODUCCIÓN

En el texto 18b «Ästhetisch künstlerische Darstellung und perzeptive Phantasie» Husserl desarrolla la distinción entre conflicto real de imagen y conflicto potencial de imagen tomando el drama teatral como un caso paradigmático de experiencia estético-artística. Estos análisis lo llevarán a interpretar de manera definitiva la fantasía perceptiva como imaginación inmediata y a revisar su temprana teoría de la reproducción. Sobre esta revisión Husserl

menciona: «Antes creía que era parte de la esencia de las bellas artes representar en imagen y entendía este representar como reproducir. Pero mirado con más detalle esto no es correcto» (Hua XXIII: 514).¹²⁰ Como veremos en este apartado, lo que está en juego en esta comprensión es la idea de que lo propio de la fantasía perceptiva es ser un acto inmediato y directo, interpretación que se opone a lo expuesto en «Phantasie und Bildbewusstsein» sobre el carácter mediato e indirecto de la imaginación física. Para llegar a esta interpretación, el drama teatral se vuelve paradigmático dado que es una sucesión de acciones que conducen al desarrollo de un suceso dramático. En el análisis de Husserl es significativa la referencia específica a la comedia burguesa (*bürgerlichen Lustspiel*) porque, a diferencia del drama histórico, se caracteriza por referirse a sucesos y personajes cotidianos que están en relación con el mundo actual del espectador.¹²¹ Antes de continuar quisiera mencionar que a partir de ahora llamaré al drama teatral *performance* teatral porque la expresión anglosajona *performance* tiene un carácter activo y está en relación directa con la expresión *performing arts* que designa las artes que deben ser ejecutadas por un intérprete o cuerpo de intérpretes (música, teatro, danza, etc.). Asimismo, la expresión *performance* teatral nos permite cierta

¹²⁰ «Ich habe früher gemeint, dass es zum Wesen der bildenden Kunst gehöre, im Bild darzustellen, und habe dieses Darstellen als Abbilden verstanden. Aber näher besehen ist das nicht richtig» (Hua XXIII: 514).

¹²¹ Sobre la comedia burguesa Etienne Souriau observa que «se aproxima a la tragedia en lo que tiene de serio, de *éthos* trágico, dramático o patético. Se acerca a la comedia en cuanto que la acción es contemporánea, situada en la sociedad misma en la que viven el autor y los espectadores. Por esta razón, este género ha sido denominado en ocasiones 'drama burgués': los personajes no son reyes o príncipes como en la tragedia, sino gente de condición media, corrientes como todo el mundo» (Souriau 1998: 469).

actualización de los términos empleados por Husserl referidos a las expresiones artísticas ejecutadas en un escenario.

Una vez hecha la distinción entre conflicto potencial y conflicto real, comienza a tomar importancia el análisis de la experiencia de contemplar una *performance* teatral, donde actores producen imágenes de personajes y, en conjunto, una imagen de un suceso dramático. A este respecto, Husserl plantea que, a diferencia de la contemplación de una representación pictórica como una pintura o una fotografía, en la contemplación de una *performance* teatral no hay una «imagen de»:

Ni el actor ni la imagen, que para nosotros es su rendimiento (aquí la representación del actor, por tanto, es la generación de una 'imagen' a través de sus actividades reales, incluyendo sus movimientos, sus gestos, su 'apariencia' externa que es su producto) es objeto imagen en el que se reproduce un objeto distinto, sea un sujeto imagen real o incluso uno ficticio (Hua XXIII: 515).¹²²

Husserl está planteando que en la *performance* teatral el *fictum* de imagen perceptivo se corresponde con la cosa real, esto es, con el cuerpo de los actores tal como son percibidos. Por lo tanto, este tipo de imagen no debe ser interpretada como la imagen de la representación pictórica, donde hay una «imagen de» debido a la correspondencia intuitiva entre objeto imagen y sujeto imagen. Dicho más precisamente, en la imagen de la *performance* teatral el

¹²² «Weder der Schauspieler, noch das Bild, das seine Leistung für uns ist (Darstellung des Schauspielers heisst hier also die Erzeugung eines 'Bildes' mittels seiner wirklichen Tätigkeiten und darunter seiner Bewegungen, seines Mienenspiels, seiner äusseren 'Erscheinung', die sein Erzeugnis ist), ist Bildobjekt, in dem sich ein anderes Objekt, ein wirkliches oder selbst fiktives Bildsujet abbildet» (Hua XXIII: 515).

objeto imagen no reproduce un objeto distinto porque se conforma por medio de actividades reales, como movimientos corporales, expresiones faciales y vocales, que el cuerpo del actor es capaz de producir y no de reproducir.

Dada la inmediatez de este tipo de representación Husserl descarta que estemos en una ilusión porque cuando miramos una *performance* teatral no nos relacionamos con la imagen afirmando la realidad percibida. Si bien sabemos que los astronautas son actores y que la nave espacial es de cartón, no hay una cancelación activa de la realidad en la que también situemos la puesta en escena con sus personajes y decorados. Por el contrario, ejecutamos pasivamente la conciencia de realidad y, por tanto, la puesta en escena con sus personajes y decorados aparecen con el carácter de *cuasi-existentes*, pero de tal manera que se imponen sobre la realidad en la que tienen lugar. Husserl se refiere a este tipo de imagen de la siguiente manera: «No son imágenes de *ficta*, en la actitud del espectador que vive en el espectáculo no son muebles reales que sirven para algo, sino muebles en el despacho del presidente y similares, esto es, muebles de la fantasía» (Hua XXIII: 518).¹²³ Podemos interpretar el conflicto real de la imagen a través del concepto de uso en la medida en que, en la actitud pasiva del espectador, los muebles en el escenario son muebles tan reales y operativos como los muebles de la experiencia real. De modo que el arma de fuego que en el mundo de la experiencia sirve para herir y matar, en el mundo de la imagen sirve para *cuasi-herir* y *cuasi-matar*. El contraste entre objetos y usos y *cuasi-objetos* y *cuasi-usos* lleva a Husserl a preguntarse de qué manera son las *cuasi-realidades* artísticas representadas, es

¹²³ «Sie sind nicht Bilder für Fikta, sie sind in der Einstellung des im Spiel lebenden Zuschauers nicht wirkliche Möbel, die zu etwas dienen, sondern Möbel in dem Zimmer des Präsidenten u. dgl., also Phantasiemöbel» (Hua XXIII: 518).

decir, de qué manera son representantes las personas que actúan. Esta cuestión se vuelve fundamental dado que, al contemplar este tipo de imagen, podemos percibir, juzgar y emocionarnos de manera activa, aunque no estemos ejecutando ninguna posición de realidad, es decir, no estemos tomando partido por la realidad dentro de la que acontece la ficción estético-artística. Por ello Husserl confronta el mundo de la ficción con el mundo de la experiencia, planteando que el mundo de experiencia es un reino único y fijo que está vinculado con las experiencias del sujeto cognoscente. Éstas últimas están decididas *a priori* en la medida en que el mundo empírico ya está dado, por lo cual Husserl señala: «El mundo que está detrás de los astros, que están más allá de lo que ha llegado nuestra experiencia, es desconocido, pero empíricamente cognoscible» (Hua XXIII: 523).¹²⁴ Por el contrario, el mundo de la ficción se extiende hasta donde se extienden los límites del *fictum* perceptivo.

Las reflexiones de Husserl sobre el conflicto real que tiene lugar cuando miramos una puesta en escena performática nos permiten esgrimir una caracterización inicial de la fantasía perceptiva de cara a una teoría husserliana del arte. En primer lugar, podemos concluir que la unidad de la fantasía perceptiva, tomada como *cuasi*-mundo, acontece dentro de una parte de la experiencia actual y presente. Husserl define la relación entre el *cuasi*-mundo de la fantasía y el mundo de la experiencia como «(...) el entregarse a un propósito extraño frente a lo puesto empíricamente» (Hua XXIII: 520).¹²⁵ Esto significa que, dentro de la unidad del mundo de la fantasía que es independiente del mundo real, sus *cuasi*-enunciados funcionan

¹²⁴ «Die Welt hinter den fernsten Gestirnen, in die unsere Erfahrung bisher reichte, ist unbekannt, aber sie ist empirisch erkennbar» (Hua XXIII: 523).

¹²⁵ «(...) also das Sich-hingeben gegenüber einer empirisch gesetzten fremden Absicht» (Hua XXIII: 520).

como medida de objetividad. Por ello Husserl plantea: «Más allá de esto todo enunciado está completamente indeterminado. A la pregunta, qué comerá el centauro fantaseado en el mañana de la fantasía, con quién conversará o luchará, no hay respuesta» (Hua XXIII: 523).¹²⁶ En segundo lugar, podemos comprender la indeterminación del *cuasi*-mundo de la fantasía a través de la idea de autorreferencialidad, lo que quiere decir que tales enunciados y estados de cosas solo tienen sentido dentro de *cuasi*-contextos y *cuasi*-mundos. En tercer lugar, la existencia de *cuasi*-mundos evidencia que la fantasía perceptiva es una ficción reproductiva libre que está conformada por tramas que, aunque pueden concordar entre sí, también pueden estar desconectadas dado que carecen de una unidad concordante que las cohesionen. A este respecto, Husserl caracteriza los mundos de la fantasía, en oposición a la unidad del mundo de la experiencia, de la siguiente manera: «(...) por otro lado, los mundos de la fantasía son infinitamente numerosos, son una multiplicidad no del todo desordenada y no del todo ordenada, por lo tanto, a fin de cuentas, una multiplicidad desordenada de infinitos mundos posibles» (Hua XXIII: 522).¹²⁷ Esto quiere decir que desde la perspectiva del receptor (*Aufnehmenden*), esto es, del espectador, la ficción estético-artística que aparece ha sido previamente determinada por el artista, cuyos horizontes carecen de la unidad de la experiencia actual. Bernet, refiriéndose a la conexión entre el mundo de la fantasía y la vida del Yo del espectador, plantea que los diferentes *cuasi*-mundos imaginarios «están

¹²⁶ «Darüber hinaus ist jede Aussage völlig unbestimmt. Auf die Frage, was der phantasierte Zentaur am Phantasiemorgen essen wird, mit wem er sich unterhalten oder kämpfen wird, gibt es keine Antwort» (Hua XXIII: 523).

¹²⁷ «(...), andererseits sind der Phantasiewelten unendlich viele, sie sind eine nicht ganz ungeordnete und nicht ganz geordnete, also alles in allem ungeordnete Mannigfaltigkeit von unendlich vielen möglichen Welten» (Hua XXIII: 522).

completamente separados y 'sin relación', sus *cuasi*-objetos individuales solo pueden ser inconmensurables, es decir, ni diferentes ni idénticos. Como escribe Husserl, no tiene sentido preguntar 'si Gretel en un cuento y Gretel en otro cuento son la misma Gretel'» (Bernet 2004: 55).

5. *FICTUM* DE IMAGEN COMO OBJETO IDEAL

En el apéndice LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände» (1917) Husserl propone una interpretación del *fictum* de imagen, a saber, del objeto imagen, como un objeto ideal. Para comprender esta interpretación es necesario tener presente la distinción entre la individuación de los objetos empíricos y la individuación de los objetos ideales. En términos generales, la diferencia entre ambos tipos de objetos consiste en que los objetos empíricos son temporales, mientras que los objetos ideales son atemporales. Dicho más precisamente, los objetos empíricos pueden ser individualizados en el tiempo, por el contrario, los objetos ideales son invariables en el tiempo y, por tanto, no son tomados como

individualidades de experiencia.¹²⁸ Sobre esta diferencia, Bernet plantea que los objetos empíricos se constituyen gradualmente en el tiempo de la conciencia, mientras que los objetos ideales carecen de esta gradualidad dado su carácter atemporal e inmediato. Sobre la conexión del tiempo subjetivo con los objetos ideales, Bernet señala: «La distancia entre el tiempo inmanente de la conciencia y el tiempo del objeto es así máxima para los objetos ideales. La determinación de su universalidad objetiva ya no se deriva de un tiempo real subjetivo dado» (Bernet 2004: 48).

Expuesta de modo general la distinción entre objetos empíricos y objetos ideales, podemos comprender que la interpretación del carácter ideal del *fictum* de imagen tiene relación con el carácter temporal de su modo de donación. En distintas partes del apéndice LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände» Husserl caracteriza el modo de donación del *fictum* de imagen como un persistir y permanecer inalterado, en suma, como referido a una fase de aparición y no a una unidad de fases de apariciones como ocurre con los objetos de la percepción externa. Para ilustrar el modo de donación del *fictum* de imagen,

¹²⁸ Dentro de los distintos significados de la palabra «ideal» empleada por Husserl, en este contexto «ideal» refiere a los objetos ideales en oposición a los objetos reales (*realen*), así como también refiere a los objetos conocidos en actos de ideación como, siguiendo la exposición de Drummond, «una especie o una esencia conocida a través de un proceso de abstracción, o una esencia exacta captada en la formalización, o un individuo ideal conocido a través de un proceso de idealización» (Drummond 2008: 99). Sin embargo, hay que tener en cuenta que Husserl afirma claramente que los «*Ficta* son objetividades *ideales* que se pueden aprehender por un cambio de actitud. ¡Pero, naturalmente, no son especie!» («Fikta sind durch Änderung der Einstellung erfassbare *ideale* Gegenständlichkeiten. Aber natürlich keine Spezies!») (Hua XXIII: 537). Se trata de pensar que los *ficta* de imágenes tampoco son objetos universales que pueden obtenerse por abstracción a partir de los objetos individuales, sino objetos ideales individuales a los que accedemos por medio de la rememoración.

esto es, el objeto imagen, y plantear la cuestión de cómo es mentado con independencia del sujeto imagen y de la imagen física, Husserl menciona los siguientes actos estético-artísticos:

Si hago que una representación cinematográfica transcurra *repetidamente*, entonces el objeto imagen (en relación con el sujeto) se da en el Como de sus modos de aparición y cada uno de estos modos lo hace como idénticamente el mismo o los mismos; igualmente sucede, naturalmente, si hago que un aparato mecánico toque para mí varias veces una pieza de piano. Finalmente, también si escucho las repetidas representaciones de Don Carlos en el teatro. De igual manera sucede con toda imagen en 'repose'. Cada vez que contemplo la figurita, el objeto imagen es el mismo, así como lo son cada uno de sus modos de aparición (Hua XXIII: 537).¹²⁹

En este pasaje Husserl está planteando que no hay diferencias entre el modo de donación de un objeto imagen en movimiento y el modo de donación de un objeto imagen estático dado que en ambos casos el modo de donación se caracteriza por el Como invariable de las apariciones. Por ello Husserl hace la siguiente pregunta: «¿Pero, ¿qué tipo de ser persistente, ser idéntico, corresponde a la reproducción, al objeto imagen que aparece de tal o cual

¹²⁹ «Wenn ich eine kinematographische Darstellung *wiederholt* ablaufen lasse, so gibt sich Bildobjekt (im Verhältnis zum Sujet) im Wie seiner Erscheinungsweisen und jede dieser Erscheinungsweisen selbst als identisch dasselbe oder dieselben; ebenso natürlich, wenn ich ein Klavierstück mehrmals vom mechanischen Apparat mir spielen lasse. Schliesslich aber auch, wenn ich im Theater die wiederholten Darstellungen des Don Carlos anhöre. Ebenso aber bei jedem 'ruhenden' Bild. Sooft ich das Figürchen ansehe, das Bildobjekt ist dasselbe und jede seiner Erscheinungsweisen» (Hua XXIII: 537).

manera, así como al sujeto que se da en ellos como tales?» (Hua XXIII: 537).¹³⁰ Husserl responde a esta interrogante destacando la diferencia entre la duración de la imagen física y la duración del *fictum* de imagen en la medida en que la imagen física como objeto de percepción externa se caracteriza por sus distintas posiciones temporales en el flujo de la conciencia, mientras que el objeto imagen se caracteriza por la invariabilidad de sus modos de aparición. Sobre esta distinción Husserl observa lo siguiente:

La cosa de bronce es cósicamente inalterada y dura objetivamente en el tiempo. El corredor pertenece a un tiempo y a un espacio diferentes. Es un *fictum*. Pero la fase del tiempo a la que pertenece solo está 'representada' y no persiste en el tiempo y no es realmente duradera, sino precisamente solo una fase y siempre la misma fase, cuantas veces la contemple (Hua XXIII: 537).¹³¹

Husserl está contrastando el tiempo objetivo, a saber, el tiempo del mundo real, al que pertenece la escultura de bronce del corredor, con el tiempo del *fictum* de imagen, al que pertenece el corredor que vemos en imagen y que siempre es el mismo cuantas veces lo contemplemos. Esto tampoco significa que el *fictum* de imagen sea una imagen del recuerdo,

¹³⁰ «Was ist das aber für ein verharrendes Sein, identisches Sein, das dem Abbild, dem so und so erscheinenden Bildobjekt, wie dem sich darin gebenden Sujet als solchen zukommt?» (Hua XXIII: 537).

¹³¹ «Das Ding aus Bronze ist dinglich unverändert und dauert objektiv in der Zeit. Der Läufer gehört einer anderen Zeit wie einem anderen Raum an. Er ist Fiktum. Aber die Phase der Zeit, der er angehört, ist allein 'dargestellt', und die verharrt nicht in der Zeit und ist keine real dauernde, sondern eben nur eine Phase und immer wieder dieselbe Phase, wie oft ich sie ansehe» (Hua XXIII: 537).

que nos conecta con la misma fase del pasado, porque la reproducción se caracteriza por la *cuasi*-posición y no por la posición que caracteriza una imagen del pasado. Hecha esta distinción, plantea que los *ficta* de imágenes son objetos ideales debido a que no persisten en el tiempo, es decir, carecen de la continuidad propia de las apariciones de los objetos de la percepción externa. Si bien podemos recorrer el sistema de apariciones que conforma en su totalidad el *fictum* de imagen, no hay una continuidad estable y duradera, sino una única aparición que refiere a lo representado como una totalidad. Para comprender esta distinción hay que tener en cuenta que el tiempo del mundo, esto es, el tiempo objetivo, tiene lugar a partir del tiempo subjetivo que es experimentado a través de la continuidad de nuestro pasado. Dieter Lohmar se refiere a esta continuidad como «historias ordenadas internamente» (Lohmar 2010: 115), señalando que la constitución del tiempo objetivo comienza a partir de las vivencias internas que aparecen en continuidad, aunque todavía carecen del orden del tiempo objetivo que surge de la interacción de las personas. En oposición a la continuidad que conforma el tiempo objetivo, el *fictum* de imagen aparece únicamente en una fase que no persiste en el tiempo y que es, parafraseando a Husserl, solo una fase y siempre la misma fase, cuantas veces se la contemple.

La explicación del carácter ideal del *fictum* de imagen se basa en su modo de donación que está en relación con el goce estético y con la valoración de lo reproducido. A este respecto Husserl señala lo siguiente:

El goce estético apunta a lo *representante como tal* en esta reproducción, que se da en este modo de aparición en esta reproducción y, por lo tanto, solo concierne a lo representado en la medida en que y según los momentos (y según el Como de los momentos) que están representados en los correspondientes representantes (Hua XXIII: 537).¹³²

Cuando recorremos las apariciones del *fictum* de imagen, dirigiendo la mirada al Como de su aparición, no estamos interesados en la posición de existencia de lo representado, sino en su existencia ideal, esto es, en la existencia separada del tiempo objetivo del mundo real. Dicho más precisamente, el *fictum* de imagen es lo que valoramos estéticamente, cuya duración difiere de la duración de los objetos empíricos y que se caracteriza por la continuidad de las apariciones en el tiempo. A este respecto, Husserl plantea que valorar estéticamente un objeto significa determinar un aspecto específico del objeto de forma invariable, por ello observa: «El objeto 'bello', esta montaña vista desde aquí, tiene siempre su idéntica belleza mientras tenga justamente 'este aspecto', y cada vez que vaya y la contemple desde aquí tendré la misma visión estéticamente» (Hua XXIII: 538).¹³³ De modo que al valorar estéticamente el Aneto de los Pirineos, valoramos el modo de donación de los fantasmas y no el modo de donación de los contenidos sensibles que conforman la aparición

¹³² Die ästhetische Freude geht auf das in solchem Abbild, einem in solcher Erscheinungsweise sich gebenden *sich Darstellende als solches* und betrifft also nur das Dargestellte soweit und so wie nach den Momenten (und nach dem Wie der Momente), die dargestellte, in den betreffenden darstellenden dargestellt sind» (Hua XXIII: 537).

¹³³ «Das 'schöne' Objekt, dieser Berg von da aus gesehen, hat immer seine identische Schönheit, solange er eben 'diese Ansicht' hat, und sooft ich hingehe und von da aus ansehe, habe ich dieselbe Ansicht-ästhetisch» (Hua XXIII: 538).

de la montaña que es percibida y que conforma el paisaje real. Como Husserl observa: «La misma 'imagen'. Esta 'imagen' es un objeto *ideal* (no por así decir algo real que perdura en el tiempo); la montaña ofrece esta imagen duraderamente, pero la imagen misma no es algo duradero» (Hua XXIII: 538).¹³⁴ Se trata de pensar que lo que funciona para la conciencia de valoración estético-artística es la existencia ideal y no la existencia real de un objeto. Si bien podemos valorar el Aneto de los Pirineos como realmente existente, también podemos valorar el Como de sus modos de aparición que no apuntan al cumplimiento total de las apariciones que nos dan el objeto y que están en conexión con el entorno natural donde la montaña se encuentra.

Esta distinción nos obliga a detenernos en una aparente ambigüedad en la interpretación de los *ficta* de imágenes como objetos ideales tal como es expuesto en el apéndice LVIII «Zur Lehre von der Abbildung: Fikta als ideale Gegenstände». En el mismo texto Husserl señala que es necesario determinar el modo de ser individual de los fantasmas que están en conexión con un objeto percibido externamente. Sobre la consideración individual de los fantasmas, Husserl indica:

¹³⁴ «Dasselbe 'Bild'. Dieses «Bild» ist ein *idealer* Gegenstand (nicht etwa ein Reales in der Zeit Dauerndes), der Berg bietet dieses Bild dauernd, aber es selbst ist kein Dauerndes» (Hua XXIII: 538).

Los fantasmas orientados también tienen su existencia, su ser en el contexto del tiempo subjetivo, y sus modos de aparición como los perfiles momentáneos (referidos a la mera constitución del fantasma) en su estrato de representación; es decir, en su aprehensión como perfiles y funcionando para la constitución del fantasma, tienen ellos mismos a su vez su ser individual, de la misma manera que precisamente cada etapa de la constitución de la cosa tiene su ser individual mediante objetividades de nivel inferior (Hua XXIII: 538).¹³⁵

Asimismo, como vimos en el texto 18a «Gebendes Bewusstsein und Phantasie; Akte, in denen Individuen bewusst sind» Husserl toma los objetos de la fantasía como individualidades de experiencia, interpretación que también aparece en el texto 17 de Hua XXXIII. En este último texto Husserl plantea sobre la individuación de los objetos de la fantasía:

¹³⁵ «Die orientierten Phantome haben auch ihre Existenz, ihr Sein im Zusammenhang der subjektiven Zeit, und ihre Erscheinungsweisen als die momentanen Abschattungen in ihrer (auf die blosse Phantom-konstitution bezogenen) Darstellungsschicht, also in ihrer Auffassung als Abschattung und funktionierend für die Konstitution des Phantoms, haben selbst wieder ihr individuelles Sein, wie eben jede Etappe in der Dingkonstitution durch Gegenständlichkeiten unterer Stufe» (Hua XXIII: 538).

Dentro de un tal mundo de la fantasía tenemos para todo objeto individual de la fantasía (como *cuasi-realidad*) una singularización 'individual' en cada punto temporal y en cada duración temporal. Primero, tenemos tal singularización en la unidad más estrecha de una fantasía, a saber, dentro de una presencia: cosas que son iguales se diferencian individualmente en ella (Hua XXXIII: 336).¹³⁶

Con el carácter más bien híbrido de los *ficta* de imágenes, Husserl está señalando que la individuación del *cuasi*-mundo de la fantasía es distinta de la individuación del mundo de la naturaleza objetiva. De hecho, Husserl plantea que los *ficta* de imágenes pueden ser indirectamente naturalizables como «los respectivos 'contenidos' de los correspondientes actos del sujeto, de las correspondientes percepciones o 'posibles' percepciones» (Hua XXIII: 539).¹³⁷ Pero no pueden ser trasladados a la naturaleza objetiva del mismo modo que un objeto percibido que se caracteriza por la existencia real. Por ello Husserl concluye que si bien los objetos estéticos-artísticos son individualidades de experiencia, hay una distinción entre los modos de aparición del objeto real para el sujeto cognoscente y los modos de aparición del objeto estético-artístico para el sujeto fingidor (*fingiertes Subjekt*), esto es, para el espectador imaginario. Siguiendo la tesis de Bernet, si bien la individuación también caracteriza a los objetos de la fantasía, tiene sus propias características que la distinguen de

¹³⁶ «Innerhalb einer solchen Phantasiewelt haben wir für jedes individuelle Phantasieobjekt (als Quasi-Wirklichkeit) eine 'individuelle' Vereinzelung für jeden Zeitpunkt und jede Zeitdauer. Wir haben eine solche zunächst in der engsten Einheit einer Phantasie, nämlich innerhalb einer Präsenz: Gleiches darin unterscheidet sich individuell» (Hua XXXIII: 336).

¹³⁷ «(...) die jeweiligen 'Inhalte' der betreffenden Subjektakte, der betreffenden Wahrnehmungen oder 'möglichen' Wahrnehmungen» (Hua XXIII: 539).

la individuación de los objetos empíricos. Podemos comprender esta diferencia desde la caracterización del *fictum* de imagen expuesta en el apartado anterior. En primer lugar, los objetos que son percibidos externamente están referidos al mismo mundo de experiencia actual, que está vinculado con las experiencias reales y posibles del sujeto cognoscente, mientras que los objetos del mundo de la fantasía carecen de esta conexión general y uniforme, dado que pertenecen a un mundo autorreferencial, cuya extensión temporal es limitada. Pero, si bien la persistencia y la permanencia conforman el carácter ideal de los objetos de la fantasía, la individuación también continuaría siendo parte de su modo de donación en la medida en que está referida a un objeto real que es susceptible de valoración estética. En este caso, al valorar estéticamente una montaña, los modos de aparición para el sujeto fingidor continúan referidos al tiempo y al espacio realmente dados. De hecho, Husserl menciona que si el objeto real, que es valorado estéticamente, se convirtiera en un objeto aparente, no variaría. Esto está en relación con la tesis de que el modo de aparición del *fictum* de imagen, sea en reposo o en movimiento, precisamente se vuelve estético cuando se hace duradero, duración que, parafraseando a Husserl, pertenece a la idealidad y no a la realidad con sus modos de aparición reales. Sin poder ahondar más en esta ambigüedad, me gustaría mencionar que en la interpretación de Lohmar, la individuación de los objetos de experiencia propuesta por Husserl solo sería aplicable a los objetos que pueden mantenerse alterados en el tiempo, a diferencia de los objetos que se mantienen inalterados como tonos constantes y objetos que no varían sus perspectivas. Lohmar argumenta que estos últimos objetos no pueden ser individualizados porque «(...) no se presentan en modos diferentes de sensaciones sensibles y, por lo tanto, su individualidad no puede depender de las diferencias entre sensaciones anteriores y sensaciones siguientes» (Lohmar 2010: 120). Desde esta perspectiva, la consideración de los *ficta* de imágenes como objetos ideales es posible en la

medida en que no tenemos presentes las fases que conforman la aparición del objeto, como sí ocurre con un objeto percibido que, siguiendo la exposición de Lohmar, forma una unidad que en sí misma es identificable.

La caracterización de los *ficta* de imágenes como entidades ideales en las experiencias estético–artísticas nos conduce a la pregunta sobre cómo se vinculan con las imágenes físicas. Dicho más precisamente, la pregunta se orienta a la cuestión de la vinculación del tiempo de los objetos fantaseados con el tiempo real de los objetos de experiencia en la medida en que los *ficta* de imágenes se caracterizan por ser unidades que acontecen desconectadas del mundo, así como por la autorreferencialidad y por ser ficciones reproductivas libres. Para responder a esta interrogante podemos encontrar algunas indicaciones en los manuscritos de Bernau, donde Husserl describe los objetos de la fantasía de la siguiente manera:

*Cuasi-realidades, por lo que su forma temporal es una cuasi-forma temporal, solo en virtud de la relación con la realidad del acto al entrar en una relación de asignación con la forma de los objetos reales. Si vivo en la percepción, entonces tengo objetos reales en su tiempo real; si vivo en la fantasía, entonces tengo objetos de la fantasía en el tiempo de la fantasía. Si paso de una actitud a otra, puedo encontrar similitudes, igualdades, y dentro de ello puedo encontrar la 'Identidad' del orden del tiempo (Hua XXXIII: 354).*¹³⁸

¹³⁸ «Quasi-Wirklichkeiten, und so ist ihre Zeitform eine Quasi-Zeitform, nur vermöge der Beziehung auf die Wirklichkeit der Akte in ein Zuordnungsverhältnis zur Form der wirklichen Gegenstände tretend. Lebe ich in der Wahrnehmung, so habe ich wirkliche Gegenstände in ihrer wirklichen Zeit, lebe ich in der Phantasie, so habe ich Phantasiegegenstände in Phantasiezeit. Gehe ich von der einen in die andere Einstellung über, so kann ich Ähnlichkeiten, Gleichheiten finden, und darunter kann ich die 'Identität' der Zeitordnung finden» (Hua XXXIII: 354).

Que el tiempo de los objetos del mundo y el tiempo de los objetos del *cuasi*-mundo de la fantasía sean diferentes, no excluye la posibilidad de transitar de uno a otro y encontrar, como Husserl observa, la identidad del orden del tiempo. Según lo expuesto en el primer apartado, en la conciencia interna, que corresponde a la identidad del orden del tiempo, se vinculan las *cuasi*-experiencias de la fantasía con las experiencias del mundo empírico. Vinculación que se ejecuta de forma pasiva, es decir, sin la intervención del Yo que, de modo activo, por el contrario, nos permite comprender la estructura temporal del presente subjetivo. Sobre la intencionalidad pasiva de la conciencia interna Husserl afirma: «De este ámbito distinguimos, a saber, las *tendencias sensoriales* 'plenamente sin Yo': *tendencias sensoriales de asociación y de reproducción* y a través de ello determinadas formaciones de horizonte» (Hua XXXIII: 276).¹³⁹ Como sucede en el conflicto real, no tomamos partido por el mundo real del escenario o por el mundo del astronauta que está aterrizando en Saturno en su nave de cartón. Es decir, las objetividades del escenario son reproducidas por la conciencia interna de manera pasiva, distinguiendo de manera también pasiva entre mundo real y mundo de la fantasía, parafraseando a Bernet (2004), entre la vida real y la vida imaginaria de un sujeto.

¹³⁹ «Nämlich von diesem Gebiet unterscheiden wir die 'völlig Ichlosen' *sinnlichen Tendenzen: sinnliche Tendenzen der Assoziation und Reproduktion*, dadurch bestimmte Horizontbildungen» (Hua XXXIII: 276)

6. LA CONSIDERACIÓN INTERSUBJETIVA DEL *FICTUM* DE IMAGEN

En los dos últimos apartados hemos revisado la reformulación de la temprana teoría husserliana de la reproducción a través de la idea de que la fantasía perceptiva es imaginación inmediata, así como de la interpretación del *fictum* de imagen como un objeto ideal. Ambas consideraciones le permiten a Husserl esbozar una teoría del arte tal como aparece en el apéndice LIX «Zur Kunsttheorie. <Gegebene Welt und Zeit als voll bestimmte – «es war einmal», irgendwo, irgendwann: alle Kunst sich zwischen diesen beiden Extremen bewegend – realistische und idealistische Kunst>» (Sobre la teoría del arte. <Mundo y tiempo dados como plenamente determinados –«érase una vez», en algún lugar, en algún momento: todo arte moviéndose entre estos dos extremos– arte realista y arte idealista>) (1916 o 1918). En este texto Husserl reflexiona de manera general sobre los principios que rigen la recepción de las obras, que toma en el sentido griego de la expresión *αἴσθησις* (*aisthesis*), como un hecho concreto que es aprehendido sensiblemente, y que define de la siguiente manera: «producción de la ficción objetivante y de la creación de una encarnación de los *ficta*» (Hua XXIII: 543).¹⁴⁰ Como veremos, esta interpretación está en relación con una consideración intersubjetiva del arte tal como aparece en el apéndice LX «Objektivierung der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke. Einfühlung und Objektivierung der geistigen Gegenstände» (Objetivación de los *ficta* y de los *ficta* artísticos como obras de arte. Empatía y objetivación de los objetos espirituales) (1926). En este texto Husserl propone que hay una

¹⁴⁰ «Erzeugnis der objektivierenden Fiktion und Schöpfung einer Verkörperung der Fikta» (Hua XXIII: 543).

exigencia de contemplar las obras, sea por un sujeto individual o por una comunidad de sujetos, de la misma manera, dado que es el artista quien determina su sentido e incluso el modo de recepción de los sujetos experienciadores.

En el apéndice LIX «Zur Kunsttheorie», Husserl concibe las obras de arte, sea visuales o literarias, como formas que son introducidas en el mundo por el artista. Desde esta consideración, las obras pueden ser determinadas y, por tanto, reconocibles por el espectador, o indeterminadas, es decir, sin referencias que se puedan identificar. Husserl señala que entre estos dos extremos se sitúan las obras de arte y formula los conceptos de «arte en imagen» y «arte fantástico puro», que hacen referencia a la distinción entre fantasía perceptiva y fantasía reproductiva, respectivamente, y que define de la siguiente manera:

A) Arte en imagen: exhibiendo en imagen, reproduciendo, mediando a través de la conciencia de imagen. B) Arte fantástico puro, generando figuras de la fantasía en la simple modificación de neutralidad. Al menos no generando un carácter de imagen concreto. El 'érase una vez' sigue refiriéndose al ahora actual y al mundo, y el conflicto con él puede indicar un carácter de imagen que, sin embargo, no constituye un objeto imagen contemplado. Música. Fantasía lúdica (Hua XXIII: 540).¹⁴¹

¹⁴¹ «A) Bildkunst: im Bilde darstellend, abbildend, durch Bildbewusstsein vermittelnd.

B) Rein phantastische Kunst, Phantasiegestaltungen in blosser Neutralitätsmodifikation erzeugend. Mindestens keine konkrete Bildlichkeit erzeugend. Das «es war einmal» bezieht sich noch auf das aktuelle Jetzt und die Welt, und Widerstreit mit ihr kann eine Bildlichkeit anzeigen, die doch nicht ein erschautes Bildobjekt konstituiert. Musik. Spielende Phantasie.» (Hua XXIII: 540).

La relación entre «arte en imagen» y fantasía perceptiva expresa la vinculación del *fictum* de imagen con la imagen física y el sujeto imagen, esto es, las referencias a un mundo y a un tiempo histórica y geográficamente determinados, así como su identificación por parte del espectador. Husserl plantea que las narraciones literarias que describen sociedades y sus modos de vida son un buen ejemplo de «arte en imagen» porque el espectador puede identificar las referencias históricas y geográficas que construyen los relatos. Por su parte, la relación entre «arte fantástico puro» y fantasía reproductiva expresa que el *fictum* de imagen carece de referencias que puedan ser identificadas por el espectador en la medida en que no hay un objeto imagen determinado y captable. Si bien la expresión artística más cercana al «arte fantástico puro» es la música, Husserl solo la menciona dado que orienta sus reflexiones al *fictum* de imagen de las artes visuales, como la pintura y la escultura, y al *fictum* de imagen de las artes literarias, como la prosa y la poesía. De modo que las obras literarias que pertenecen al «arte fantástico puro» se caracterizan por el empleo de las siguientes expresiones: «Érase una vez, en algún lugar, en algún país fabuloso, en algún tiempo, en algún mundo con seres animales totalmente diferentes, incluso con leyes naturales diferentes» (Hua XXIII: 540).¹⁴² Por el contrario, las obras literarias que pertenecen al «arte en imagen» son propias del arte con tendencia realista, en las que el lector puede reconocer las referencias que construyen el relato e incluso participar de éste en el Como-si. Husserl se refiere a las narraciones realistas de Arthur Schnitzler (1862-1931), cuyas lecturas nos

¹⁴² «Es war einmal, irgendwo, in irgendeinem Fabelland, in irgendeiner Zeit, in irgendeiner Welt mit ganz anderen animalischen Wesen, sogar anderen Naturgesetzen etc» (Hua XXIII: 540).

permiten participar de una situación determinada como si fuéramos parte del relato, de la siguiente manera:

Somos 'en cierto modo espectadores', en cierto modo formamos parte de la sociedad. Descripción de este con-vivir', de este ser espectador, que pertenece a toda exhibición por medio de la palabra y la imagen. En una descripción de países 'extraños', no los conocemos, pero también formamos parte de él: sin embargo, aquí el viajero que describe está co-puesto, y tenemos la conciencia de comprender y de trasladarnos al interior de su narración (Hua XXIII: 540)¹⁴³

Que podamos identificarnos con los personajes y vivir dentro de las situaciones que describen los relatos es propio de la literatura realista, que se han construido en base a referencias identificables como representaciones de paisajes, de seres humanos y de situaciones convencionales. Cuando Husserl plantea que las objetividades del arte realista están en relación con un tiempo y un mundo específicos, no está formulando una visión mimética o ilusionista de este tipo de expresión. Su definición, basada en el modo de donación identificable del *fictum* de imagen y, por tanto, reconocible, está relación con la definición del crítico e historiador del arte Giulio Carlo Argan, que define el realismo como «enfrentamiento directo con la realidad, al margen de cualquier poética preconcebida»

¹⁴³ «Wir sind 'gleichsam Zuschauer', wir sind in der Gesellschaft gleichsam mit dabei. Deskription dieses 'Mitlebens', dieses Zuschauerseins, das zu jeder Darstellung durch Wort und Bild gehört. Bei einer Beschreibung von 'fremden' Ländern, wir kennen sie nicht, sind wir auch dabei: Aber hier ist der Reisende mitgesetzt, der beschreibt, und wir haben das Bewusstsein, nachzuverstehen und uns in seine Schilderung hineinzusetzen» (Hua XXIII: 540).

(Argan 2004: 68). Podemos decir que lo propio del realismo es que el *fictum* de imagen no refiere al artista que lo determina valorándolo, sino a la constatación de la realidad sin ningún tipo de inclinación moralizadora. En este sentido, las narraciones de Schnitzler pertenecen al arte realista, cuyas lecturas Husserl describe de la siguiente manera: «Es como si nos guiara un interés puramente contemplativo por la realidad y por los rasgos característicos y típicos de un sector dado del mundo. Una casa de campo característica de la Selva Negra, un paisaje de la Selva Negra, etc.» (Hua XXIII: 541).¹⁴⁴ Este interés puramente contemplativo significa que en la lectura de una narración realista, como *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, no tenemos que recrear mundos nuevos, como si ocurre en la lectura de *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll e incluso en la contemplación de obras visuales pertenecientes al expresionismo abstracto o al informalismo, donde no hay referentes que podamos identificar. Por el contrario, en el «arte en imagen» el goce estético está en relación directa con el reconocimiento inmediato del modo de donación del *fictum* de imagen y que Husserl define como:

¹⁴⁴ «Es ist ebenso, wie wenn ein rein betrachtendes Interesse an der Wirklichkeit uns leitet, und am Charakteristischen und Typischen eines gegebenen Weltausschnittes. Ein charakteristisches Schwarzwälder Bauernhaus, eine Schwarzwaldlandschaft etc.» (Hua XXIII: 541).

Goce en la visión de lo concreto que transluce en sus motivaciones, en su forma típica de representar, y goce en el arte de hacérselo transparente. *Θεοπία* en un sentido peculiar. Goce en el mirar que comprende, correlativamente el interés *teórico*, en la mirada adentro, comprensión del tipo concreto que pertenece a un tiempo como elemento característico. Empirismo artístico o positivismo artístico (Hua XXIII: 541).¹⁴⁵

Las artes con tendencia realista transmiten un saber, por lo que el goce en la contemplación del *fictum* de imagen está relación con la comprensión de los referentes de la obra, más que con el carácter novedoso e inventivo del relato. Al tomar el «arte en imagen» como representación concreta de una parte de la realidad, y no como imitación de la naturaleza, Husserl también contrasta el modo de producción del artista realista con el del artista idealista, mencionando: «El poeta idealista no contempla simples hechos ni tipos del mundo ni ámbitos de la vida empíricos, contempla ideas e ideales, y contemplándolos los valora y los establece como valores» (Hua XXIII: 541).¹⁴⁶ Si bien en el «arte en imagen», como en las narraciones realista de Schnitzler, también hay ideales, lo que lo caracteriza es una actitud positivista, esto es, la afirmación de un hecho o una situación específica. Por el contrario, el

¹⁴⁵ «Freude an der Anschauung des Konkreten, das in seinen Motivationen, seiner typisch repräsentierenden Art durchleuchtet ist, und Freude an der Kunst, uns das durchsichtig zu machen. *Θεοπία* im eigentümlichen Sinn. Freude am verstehenden Schauen, korrelativ das *theoretische* Interesse, am Hineinsehen, Verstehen des konkreten Typus, der zu einer Zeit als charakteristisches Stück gehört. Künstlerischer Empirismus oder Positivismus» (Hua XXIII: 541).

¹⁴⁶ «Der idealistische Dichter erschaut nicht bloss Fakta und Typen empirischer Welt- und Lebensgebiete, er erschaut Ideen und Ideale, und sie erschauend wertet er sie und stellt sie als Werte hin» (Hua XXIII: 541).

«arte fantástico puro», al que pertenece la poesía idealista, se caracteriza por una actitud normativa. Husserl señala que en la poesía idealista el poeta no contempla hechos, sino ideas e ideales que representa como valores: «Y no solo representa valores y la lucha del bien y el mal, sino que quiere inflamar en nuestras almas el amor por el bien sin moralizar ni predicar. Él lo transfigura en el medio de la belleza» (Hua XXIII: 542).¹⁴⁷ Si bien Husserl está interesado en el modo en que nos relacionamos con las obras de arte, en sus reflexiones comienzan a tomar importancia los motivos y las intenciones del artista que determinan el sentido en que las imágenes son contempladas y, por tanto, el modo de relacionarnos con ellas. Una referencia a las motivaciones y a las intenciones del artista que están implícitas en las obras también aparece de manera breve en el texto 18b. En este lugar Husserl se refiere a las novelas y a los dramas teatrales, cuya puesta en escena no depende de los espectadores, sino del artista que predefine su sentido.¹⁴⁸ Como veremos a continuación, la consideración intersubjetiva del arte consiste en que toda obra de arte, en la medida en que es una objetivación ideal, remite a la voluntad de quien la produce, definiendo su sentido y posibilitando que los espectadores tengan la misma referencia objetiva.

¹⁴⁷ «Und nicht nur Werte und Kampf des Guten und Bösen stellt er dar, er will die Liebe zum Guten in unseren Seelen entflammen: ohne zu moralisieren oder zu predigen. Er verklärt sie im Medium der Schönheit» (Hua XXIII: 542).

¹⁴⁸ Cf. 18b Ästhetisch künstlerische Darstellung und perzeptive Phantasie. Objektive Wahrheit in der Phantasiesphäre und in der Erfahrungssphäre. <Revision der früheren Theorie des Bildbewusstseins als Abbildlichkeit; näher ausgeführt am Schauspiel> (Representación estético-artística y fantasía perceptiva. Verdad objetiva en la esfera de la fantasía y en la esfera de la experiencia. <Revisión de la anterior teoría de la conciencia de imagen como reproductividad; desarrollado con más detalle en el drama>) (Hua XXIII: 514–524).

Husserl reflexiona sobre el carácter intersubjetivo de los *ficta* de imágenes en el apéndice LX «Objektivierung der Fikta und der künstlerischen Fikta als Kunstwerke. Einfühlung und Objektivierung der geistigen Gegenstände». A pesar de la distancia de casi una década entre los textos de 1917/18 y el de 1926, podemos observar cómo Husserl continúa reflexionando sobre el *fictum* de imagen como objeto ideal, pero desde una perspectiva intersubjetiva. Si bien en el apéndice LX no hay una definición rigurosa del concepto de intersubjetividad, está implícita la idea de que estamos ante una experiencia en la que participa un grupo de sujetos o una comunidad de sujetos, y que está referida, por ejemplo, a los objetos culturales como las obras de arte, que se distinguen de los objetos empíricos por la temporalidad.

Confrontando la naturaleza, que es tomada como realidad en general, con sujetos de conocimiento, Husserl propone que los valores y las obras pertenecen al ámbito subjetivo en la medida en que remiten a sujetos y a grupos de sujetos, así como a seres humanos sensibles. Desde esta perspectiva, Husserl sugiere que las obras de arte tienen dos características: son materias subjetivas, dado que los sujetos pueden valorar sus modos de donación, y tienen implícita una exigencia intersubjetiva en la medida en que remiten a la voluntad subjetiva del artista en relación con otros sujetos. Sobre esta caracterización Husserl observa:

Por ejemplo, una individualidad de la fantasía está *cuasi* dada en la imagen, descrita, dibujada por un *cuasi* hablante: a identificar en actos repetidos, en el leer repetido de libros (que como 'ejemplares de la obra' son individuos diferentes) captada como lo mismo. En la fantasía identifico, pongo lo *cuasi* dado como lo mismo. Pero el producto es realmente el mismo, y su valor de belleza es el mismo (Hua XXIII: 543)¹⁴⁹

Husserl está planteando que en las obras está implícita la exigencia de que tanto un sujeto como una comunidad de sujetos tomen el *fictum* de imagen, que el artista ha producido, como el mismo *fictum* de imagen. Husserl indica que podemos comprender esta exigencia desde la lectura de un poema que, como expresión lingüística, es intersubjetivamente accesible y actualizable cada vez que es leído: «Tanto en su cuerpo lingüístico como en su contenido 'espiritual', el poema es evidentemente una *idea* que se actualiza más o menos perfectamente en el leer y, por lo demás, en varios modos idealmente infinitos» (Hua XXIII: 543).¹⁵⁰ Que un poema sea una idea individual objetiva significa que el *fictum* de imagen es captado como lo mismo cada vez que es leído o declamado. Lo que no significa que el *fictum* de imagen

¹⁴⁹ «Es ist etwa eine Phantasieindividualität im Bilde *quasi* gegeben, von einem *quasi* Sprechenden beschrieben, gezeichnet: in wiederholten Akten zu identifizieren, im wiederholten Lesen von Büchern (die als 'Exemplare des Werkes' verschiedene Individuen sind) erfasst als dasselbe. In der Phantasie identifiziere ich, setze das *quasi* Gegebene als dasselbe. Aber das Gebilde ist wirklich dasselbe, und sein Schönheitswert ist derselbe» (Hua XXIII: 543).

¹⁵⁰ «Das Gedicht in seinem Sprachleib wie in seinem 'geistigen' Gehalt ist offenbar eine *Idee*, die mehr oder minder vollkommen und im übrigen in ideell unendlich vielfältigen Weisen zur Aktualisierung kommt im Lesen» (Hua XXIII: 543).

sea una esencia universal abstraída de casos individuales, sino que tiene su propia temporalidad que está en relación con su fundación originaria ejecutada por el artista.

Para aclarar el carácter ideal de los objetos de la fantasía podemos considerar algunas de las reflexiones de Husserl sobre los objetos ideales tal como aparecen en *Cartesianische Meditationen (Meditaciones cartesianas)* (1929). En esta obra Husserl plantea que los objetos ideales están en conexión con la constitución de la naturaleza intersubjetiva:

Su supratemporalidad se muestra como omnitemporalidad, como correlato de una productibilidad y reproductibilidad cualesquiera en cualquier momento. Esto se traslada entonces evidentemente, según la constitución del mundo objetivo con su tiempo objetivo y sus seres humanos objetivos como posibles sujetos de pensamiento, a las formaciones ideales que a su vez se objetivan y a su omnitemporalidad objetiva, con lo cual se hace comprensible el contraste con las realidades objetivas, como individuadas espaciotemporalmente (Hua I: 155).¹⁵¹

Husserl está señalando que la omnitemporalidad de los objetos ideales consiste en la posibilidad de poder ser reiterados por los miembros de una comunidad, lo que es propio de todos los objetos del mundo cultural que deben ser intersubjetivamente accesibles y, por

¹⁵¹ «Ihre Überzeitlichkeit erweist sich als Allzeitlichkeit, als Korrelat einer beliebigen Erzeugbarkeit und Wiedererzeugbarkeit an jeder beliebigen Zeitstelle. Das überträgt sich dann offenbar nach Konstitution der objektiven Welt mit ihrer objektiven Zeit und ihren objektiven Menschen als möglichen Denksubjekten auch auf die ihrerseits sich objektivierenden Idealgebilde und ihre objektive Allzeitlichkeit wobei der Kontrast gegen die objektiven Realitäten verständlich wird, als zeiträumlich individuierten» (Hua I: 155).

tanto, repetibles. Sobre estas relaciones, resulta esclarecedor analizar cómo se conforman los objetos del mundo cultural en relación con el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. Como mencionamos en el apartado anterior, el tiempo subjetivo es experimentado a partir de una continuidad de fases que transcurren en la conciencia, que tienen un orden interno y que tienen que ser ordenadas externamente de cara a una objetivación temporal. Sobre la conformación del tiempo objetivo y su conexión con la unificación de las fases del tiempo subjetivo que transcurren en la conciencia, Dieter Lohmar sugiere lo siguiente: «Pero, sin embargo, esta primera unificación sintética la hago solo yo y, por tanto, aún no hemos alcanzado un orden intersubjetivo-objetivo en el tiempo» (Lohmar 2010: 115). Podemos comprender esta conformación desde lo expuesto en los manuscritos de Bernau, donde Husserl conecta la conformación del tiempo objetivo con la individuación de los objetos de experiencia. Una conexión que surge de la posición del ahora del tiempo subjetivo, que conforma un ahora en el tiempo que se hunde en el pasado, y que produce pequeñas historias. En el caso de la percepción Lohmar observa: «Estas pequeñas historias de percepción son un elemento importante del tiempo subjetivo y forman unidades que podemos identificar. Por lo tanto, son objetividades de nivel inferior» (Lohmar 2010: 123). Visto desde una perspectiva más general, estos pequeños fragmentos que conforman la ordenación del tiempo subjetivo no están ordenados en el tiempo objetivo del mundo, aunque sí en el tiempo objetivo que se constituye para nosotros. Sobre esta sucesión de niveles, Lohmar señala: «Tan pronto como comencé a hablar sobre este tiempo—objetivo—para—mí, se hace evidente que queda un paso más de coordinación intersubjetiva por dar: otras personas pueden corregir mi primer borrador, porque cada persona tiene su propio orden-objetivo» (Lohmar 2010: 128). Justamente, el paso al orden objetivo del tiempo es un ordenamiento comunicativo y del que surgen los mayores problemas que plantea la noción de intersubjetividad y que por su

extensión no mencionaremos en este apartado. Sin embargo, podemos afirmar, siguiendo la interpretación de Lohmar, que el tiempo subjetivo encuentra su validez en el tiempo objetivo en la medida en que conforma aquel marco que nos permite ordenar y situar el tiempo subjetivo con sus objetividades de experiencia. Esta suerte de inversión planteada por Lohmar nos sirve para comprender lo expuesto en *Cartesianische Meditationen* respecto al mundo cultural, que está en conexión con el mundo objetivo donde se constituyen las comunidades sociales en distintos tipos y jerarquías. Si bien las comunidades sociales son parte del mundo objetivo, el entorno cultural de los seres humanos y de las comunidades es limitado dado que no es accesible a quien no es parte de la comunidad. Es decir, la accesibilidad al mundo cultural, esto es, su comprensión, está limitada a quienes lo conforman. A este respecto, Husserl indica lo siguiente:

Pero eso no excluye, ni *a priori* ni fácticamente, que los seres humanos de un mismo mundo vivan en una comunidad cultural dispersa o en ninguna y de acuerdo con ello constituyan distintos entornos culturales, como mundos de la vida concretos, en los que las comunidades relativa o absolutamente separadas viven padeciendo y actuando. Todo ser humano comprende ante todo *su* entorno concreto, o sea su cultura, según un núcleo y con un horizonte no descubierto, precisamente como ser humano de la comunidad que la conforma históricamente (Hua I: 160)¹⁵²

¹⁵² «Aber das schließt ja nicht aus, wie a priori so faktisch, daß die Menschen einer und derselben Welt in loser oder gar keiner kulturellen Gemeinschaft leben und danach verschiedene kulturelle Umwelten konstituieren, als konkrete Lebenswelten, in denen die relativ oder absolut gesonderten Gemeinschaften leidend und wirkend leben. Jeder Mensch versteht zunächst einem Kerne nach und mit einem unenthüllten Horizont *seine* konkrete Umwelt bzw. seine Kultur, eben als Mensch der sie historisch gestaltenden Gemeinschaft» (Hua I: 160).

Husserl no está afirmando que el entendimiento intercultural sea imposible, sino que puede ejecutarse a través de un proceso de asimilación histórica, por la que podemos comprender los mundos culturales ajenos de manera indirecta. Un proceso que Husserl describe de la siguiente manera: «De lo más generalmente comprensible debe primero abrir el acceso a la comprensión de cada vez mayores estratos del presente y desde ahí, del pasado histórico entonces ayuda a su vez a un esclarecer extendido del presente» (Hua I: 161).¹⁵³

Si retomamos la consideración ideal de los objetos de la fantasía como ideas individuales objetivas, lo que hace que una obra de arte pueda ser valorada a través del tiempo por una comunidad de sujetos es su temporalidad que refiere al modo de donación del *fictum* de imagen y que ha sido producido por la voluntad del artista. Sobre el quehacer del creador y la determinación del *fictum* de imagen como objeto ideal Husserl observa que «(...) para todo aquel que puede comprender produce una cosa que de modo firme despierta la figura ideal espiritual y lo indica con el sentido de algo permanente, que debe convertirse en apropiación y posesión internas» (Hua XXIII: 545).¹⁵⁴ En otras palabras, el espectador pone el *fictum* de imagen como objeto, es decir, lo contempla como algo repetible en la intuición de imagen, repitiendo el correlato, lo fantaseado, y mentándolo como lo mismo. Si bien el *fictum* de imagen es un objeto irreal, podemos rememorarlo repetidas veces e identificarlo como una

¹⁵³ «Er muß von dem allgemeinst Verständlichen aus sich erst Zugang zu dem Nachverstehen immer größerer Schichten der Gegenwart und von da der historischen Vergangenheit erschließen, das dann wieder für ein erweitertes Erschließen der Gegenwart hilft» (Hua I: 161).

¹⁵⁴ «(...), das in fester Weise für jedermann, der verstehen kann, das geistige Idealgebilde weckt und mit dem Sinn eines Bleibenden indiziert, das zur inneren Aneignung und zum inneren Besitz werden soll» (Hua XXIII: 545).

idea individual objetiva. Sobre la identidad de lo fantaseado Husserl observa: «Es una y la misma posibilidad de una existencia, uno y el mismo ejemplar de una existencia como si, a la que a menudo volvemos a recurrir discrecionalmente, en rememoraciones ulteriores tras haber dejado de 'pensar en ello'» (Hua XXIII: 544).¹⁵⁵ De modo que el carácter ideal del *fictum* de imagen hace que sea intersubjetivamente accesible e identificable, por ejemplo, que lo *cuasi*-dado en la imagen del aventurero y cándido Huckleberry Finn sea captado como lo mismo por quienes leen la novela de Mark Twain. Pero al mismo tiempo, esta accesibilidad inmediata no implica que accedamos de manera directa al significado de una obra como *Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Solo por medio de la comprensión del pasado histórico, que implica un proceso de comprensión gradual, podemos acceder al contexto donde la obra fue originariamente creada, la sociedad esclavista norteamericana. Accediendo al conocimiento de aquel mundo cultural mediante un proceso de asimilación, podemos comprender que la amistad entre el esclavo negro Jim y el chico blanco Huck haya sido tan polémica en la sociedad estadounidense, marcadamente racista, en los años posteriores a la guerra civil.

¹⁵⁵ «Es ist die eine und selbe Möglichkeit eines Daseins, das eine und selbe Exemplar eines Daseins als ob, zu dem wir beliebig oft zurückgreifend <zu->rückkehren, in späteren Wiedererinnerungen, nachdem wir nicht mehr 'daran dachten'» (Hua XXIII: 544).

7. CONCLUSIÓN

Las consideraciones sobre la temporalidad y la individuación de los objetos de experiencia caracterizan las reflexiones sobre la fantasía en 1917/18 y 1926, tomando especial importancia la conciencia interna del tiempo que nos permite comprender cómo se individualizan los objetos de experiencia. En este contexto Husserl retoma el estudio de la fantasía perceptiva, reflexionando sobre el correlato de la fantasía y considerando los conflictos que tienen lugar respecto al espacio real donde se despliega el *fictum* de imagen. Con ello distingue entre conflicto potencial de imagen y conflicto real de imagen, que hacen referencia, respectivamente, a la cancelación activa y a la cancelación pasiva de la realidad. El conflicto de imagen real, que es analizado desde la *performance* teatral, lleva a Husserl a modificar su teoría temprana de la reproducción, por la que proponía que lo esencial a la representación era una imagen mediadora entre sujeto imagen e imagen física. Precisamente el análisis de la *performance* teatral evidencia que la fantasía perceptiva también es imaginación inmediata en la medida en que lo que acontece en la puesta en escena remite, sin mediadores ni conflictos, al cuerpo del intérprete. Por el contrario, en el conflicto de imagen potencial, como al contemplar una pintura y considerar la pared en la que está colgada, la apercepción de experiencia tiene una «conciencia inquebrantable de realidad» que no es cuestionada por la conciencia del *fictum* de imagen, sino, parafraseando a Husserl, solo «perturbada» por su intromisión. Mientras que en el conflicto de imagen real, la conciencia de realidad queda fuera de juego dado que no cuestionamos el carácter ficcional del *fictum* de imagen. Si bien en este conflicto de imagen la apercepción reproductiva se muestra

concordante en sí, sus horizontes carecen de la continuidad del mundo empírico. Por este motivo, Husserl observa sobre el *fictum* de imagen en el horizonte de apercepción: «Aquí la apercepción está en el 'aire' y tendrá en ello el motivo para ejecutarse de antemano en el Como-si» (Hua XXIII: 514).¹⁵⁶

Con la idea de que la apercepción de la fantasía está en el aire, como flotando ante nuestra mirada con independencia del mundo de experiencia, Husserl emprende un análisis de los *cuasi*-mundos de la fantasía tomando como modelo el conflicto de imagen real, esto es, la cancelación pasiva de la realidad. El análisis de Husserl nos ha permitido formular una caracterización de los *cuasi*-mundos de la fantasía estético-artística como una unidad que acontece dentro de una parte del mundo actual y presente, y que se caracteriza por la autoreferencialidad en la medida en que es una ficción reproductiva libre. Características que expresan la discontinuidad entre el *cuasi*-mundo de la fantasía y el mundo de experiencia, y que comienzan a dominar la interpretación de los objetos de fantasía al punto de ser definidos como objetos ideales. Específicamente, el modo de donación del *fictum* de imagen, caracterizado por la persistencia y la permanencia, determina el carácter ideal de la fantasía perceptiva y posibilita la valoración estética. Ésta última no tiene relación con el tiempo empírico del substrato de la imagen, sino con el modo de donación del *fictum* de imagen. Ante esta distinción, a saber, la distinción entre el tiempo de la imagen física y el tiempo del *fictum* de imagen, surge la siguiente interrogante, ¿cambiaría nuestra valoración estética del bello canto del ruiseñor si sabemos que se trata es de un sonido hecho por un sintetizador como un Theremin? Siguiendo la exposición de Husserl, podríamos responder que la

¹⁵⁶ «Hier steht die Apperzeption in der 'Luft' und wird wohl darin das Motiv haben, von vornherein im Als-ob vollzogen zu sein» (Hua XXIII: 514).

valoración no cambiaría dado que el valor del *fictum* de imagen en tanto objeto ideal no radica en el modo de aparición sensorial del objeto, lo que quiere decir que la valoración es independiente de si es un sonido, digamos, sintético u orgánico.

La consideración de las intencionalidades en conflicto potencial y en conflicto real permiten a Husserl presentar de manera general una teoría del arte atendiendo al modo en que intuimos las imágenes. Sin embargo, esta consideración no es meramente formal porque atañe al carácter material de las obras, por el que Husserl establece una distinción entre «arte en imagen» y «arte fantástico puro». En la medida en que Husserl define la obra de arte como *αἴσθησις* (*aisthesis*), es decir, como hecho sensible y concreto, sus análisis se orientan mayoritariamente a la consideración del «arte en imagen» que conecta con el arte realista. Las consideraciones de Husserl sobre el arte realista nos hacen preguntarnos por qué destina gran parte del apéndice LX a reflexionar sobre este tipo de expresión. Sobre este punto me gustaría mencionar que el arte realista caracterizó gran parte de las artes visuales y las artes literarias del siglo XIX, con maestros como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert y Stendhal en literatura, cuyas obras se caracterizan por dar cuenta de la realidad describiéndola de manera casi obsesiva. Una obsesión que la fotografía continuaría a finales del mismo siglo con la captura de la realidad y que no implica, como habitualmente se cree, una representación objetiva de la misma, sino la distancia que de ella nos separa. Una distancia que ya estaba presente en la literatura realista, con la descripción minuciosa de personajes y de situaciones, cuyo propósito era mostrar y no explicar. Por ello, como diría el escritor y pintor Adolfo Couve (1998), el realismo consiste en describir, y no en escribir, el tema universal, el arquetipo, esto es, algo que no se lee por simple curiosidad o inventiva, sino a lo que se recurre una y otra vez dado que, en ello, en eso que se describe, nos encontramos como humanos.

Quisiera agregar que la distinción entre «arte en imagen» y «arte fantástico puro» orientan las reflexiones a la consideración del artista como productor de imágenes, quien otorga a la representación un carácter valorativo y un carácter meramente cosmético. A este respecto, en el apéndice LX Husserl indica que el artista produce una objetividad ideal y la concibe como una fundación originaria en la medida en que permanece idéntica en el tiempo, permitiendo su reproducción por quienes la actualizan. Sobre el quehacer del sujeto creador y la determinación del *fictum* de imagen como objeto permanente Husserl observa que «(...), para todo aquel que puede comprender produce una cosa que de modo firme despierta la figura ideal espiritual y lo indica con el sentido de algo permanente, que debe convertirse en apropiación y posesión internas» (Hua XXIII: 545). La objetividad ideal de la obra de arte, es decir, su permanencia idéntica a través del tiempo, posibilita que la obra sea un objeto intersubjetivo, cuya apropiación nos conduce al artista que produce y delimita el *fictum* de imagen como objetividad, sea como «arte en imagen» o «arte fantástico puro». Es importante considerar que en los textos aquí analizados del volumen XXIII, Husserl no reflexiona directamente sobre los modos de ver una obra, es decir, sobre los modos culturales que modifican nuestra forma de aproximarnos sensiblemente a una imagen. Por ejemplo, podemos mirar *Cuadrado negro* (1915) del pintor ucraniano Kazimir Malévich y contemplar el *fictum* de imagen como un cuadrado negro sobre un fondo blanco y por su grado de abstracción interpretar las formas incluso figurativamente. Pero, como se expone en *Cartesianische Meditationen*, solo un conocimiento histórico puede proporcionarnos un adecuado acceso al significado real, como en el caso de la obra de Malévich, quien toma la decisión explícita de eliminar las formas de los objetos.

CAPÍTULO IV

1. HACIA UNA TEORÍA DEL ARTE EN HUSSERL

La teoría de la representación por similitud de Husserl tal como se expone en el texto 1 «Phantasie und Bildbewusstsein» (1904/05) se basa en la idea de que la imagen de la imaginación física no es idéntica, sino similar al sujeto (*Sujet*) de representación dado que entre ambas siempre hay un margen de diferencia. Es decir, la conciencia en actitud estético-artística es tomada como una conciencia de la diferencia en la medida en que el objeto imagen pone en relación el soporte físico de la imagen (*physisches Bild*) con el sujeto de la representación (*Bildsujet*). Al plantear que la similitud implica conflictos, Husserl afirma que en la figuración «un objeto debe estar ante nuestros ojos, para que podamos hacer presente otro en él» (Hua XXIII: 39).¹⁵⁷ Esto quiere decir que el objeto imagen tomado por sí mismo, es decir, sin presentificar el sujeto (*Sujet*), es incapaz de conformar una imagen. A este respecto, sobre el objeto imagen Husserl observa: «Si con la imagen no está dada la referencia a algo reproducido, no tenemos ninguna imagen» (Hua XXIII: 31)¹⁵⁸, por lo que en la conciencia de imagen el objeto imagen sería preponderante en razón de que es el medio para la aparición de lo figurado. No obstante, lo que vuelve al objeto imagen triunfante es en definitiva el sujeto imagen, dado que con el sujeto (*Sujet*) figurado el objeto imagen se convierte en mero portador y adquiere el carácter de irrealidad.

¹⁵⁷ «ein Gegenstand muss uns vor Augen stehen, damit wir in ihm einen anderen vorstellig machen können» (Hua XXIII: 39).

¹⁵⁸ «Wenn mit dem Bild nicht die bewusste Beziehung auf ein Abgebildetes gegeben ist, haben wir ja kein Bild» (Hua XXIII: 31).

Una de las críticas a la formulación de 1904/05 consiste en afirmar que las ideas de Husserl sobre la imaginación física solo consideran los conflictos de las intencionalidades que conforman la representación en imagen. De este modo, en la explicación de Husserl de la conciencia de imagen no se consideraría la dimensión histórica de los objetos del arte (Lotz 2007). También es el punto de vista de Lambert Wiesing (2016), para quien los análisis de Husserl sobre la representación en imagen son comparables con los de la estética formal. Wiesing afirma que Husserl, al describir las estructuras inmanentes de la conciencia para esclarecer cómo se dan los objetos, reduce la interpretación del fenómeno de imagen a «un proceso de estetización, es decir, de sensibilización de los aspectos antiestéticos de la imagen» (Wiesing 2016: 163). Al igual que la estética formal, las ideas de Husserl sobre la imaginación nos darían, como Wiesing indica, «una mirada artificial de la imagen que abre el estrecho camino entre una descripción de la obra que es materialista -dirigida únicamente hacia la obra física- y una que es idealista -dirigida únicamente hacia el contenido» (Wiesing 2016: 163). Solo podemos aceptar la validez de estas críticas si Husserl es estricto en afirmar que la conciencia de imagen, más precisamente, los actos de la imaginación física, están exentos de conocimiento. Si bien en el período de 1904/05 Husserl realiza un análisis de la estructura de los actos intencionales, la consideración parcial de los momentos no intuitivos (no-analogizantes), así como la exposición de la función simbólica de la conciencia de imagen sugiere que su interpretación tomaría en cuenta el contexto social y cultural donde tiene lugar la experiencia estético-artística. Al indicar que los momentos no intuitivos de la imagen física, esto es, los momentos co-intencionados en los que no se intuye el objeto imagen, también participan de la figuración, se está afirmando que el modo en que se emplea el material tiene una función figurativa y, por tanto, habría una vinculación con el contexto histórico y cultural de la obra. Por otra parte, el fenómeno de imagen no se constituiría solo

desde el ver en imagen, sino también desde la evocación de las imágenes del recuerdo. Husserl sugiere que el espectador puede hacer conexiones simbólicas a partir de la imagen que van más allá del sujeto de representación. En otras palabras, cuando la relación de correspondencia estricta entre objeto imagen y sujeto imagen se debilita se producen asociaciones que pueden modificar el coeficiente expresivo de la representación, a saber, la correspondencia entre objeto imagen y sujeto imagen. La recepción de la fotografía *The Hooded Man* (*El hombre encapuchado*), que apareció en el New York Times con el nombre «el símbolo indeleble de la tortura» (Morris 2011), ilustra de manera clara la posibilidad que tiene el espectador de hacer conexiones asociativas. La imagen muestra a un prisionero iraquí desnudo, cubierto con una manta y encapuchado, desde cuyos dedos cuelgan cables eléctricos. La imagen pertenece a la serie de fotos de Abu Ghraib (2003) que documentan las diferentes torturas a los prisioneros iraquíes hechas por soldados estadounidenses, quienes los fotografiaron y difundieron sus imágenes. No por casualidad *The Hooded Man* fue llamada símbolo de la tortura, pues la pose del hombre iraquí evoca la figura del crucificado, ícono del flagelo en la historia de occidente. Pero, ¿es la pose del crucificado símbolo indeleble de la tortura para los iraquíes y el resto de oriente medio?

Podemos concluir que tanto la consideración de los materiales y de la técnica, así como las conexiones asociativas hechas por el espectador son elementos que indudablemente están en conexión con el contexto histórico de una obra. Pero sería un exceso afirmar que en el texto de 1904/05 Husserl los toma como parte fundamental de la explicación del fenómeno de imagen. No será hasta los primeros años de su estadía en Freiburg, donde dejará de considerar las experiencias estético-artísticas como ilustraciones de tesis generales sobre la percepción y la imaginación, y las tematizará de cara a una teoría del arte. Sin embargo, no podemos formular una teoría husserliana del arte sin considerar el desarrollo muchas veces

aporético de sus reflexiones, tampoco sacar a la superficie sus contenidos sin considerar la significación conflictiva de sus propios conceptos. Como hemos podido analizar, desde 1904/05 hasta 1917/18 y 1926, no hay un cambio radical de conceptos, sino distintas aproximaciones y modo de comprenderlos. En este sentido podríamos decir que el pensamiento de Husserl es una suerte de entidad viva en constante mutación, tal como lo demuestran las distintas interpretaciones de la imaginación desde «Phantasie und Bildbewusstsein» con el esquema contenido–aprehensión hasta «Reproduktion und Bildbewusstsein» (Reproducción y conciencia de imagen) (1912) con la correlación noesis-noema. Estos últimos conceptos se vuelven fundamentales para interpretar las experiencias de la fantasía y de la conciencia de imagen como modificaciones que afectan al noema. Desde esta perspectiva, que la conciencia de imagen sea una vivencia modificada quiere decir que es una modificación que neutraliza el correlato, esto es, el objeto tal como es intencionado, para tomarlo en el modo del como–si, esto es, en el modo de la *cuasi*–existencia. Estas expresiones también aparecen en «Phantasie und Bildbewusstsein» en relación con la idea de que los fantasmas presentan la realidad como–si fuera la realidad del presente en la medida en que, parafraseando a Husserl, son imágenes de lo que la sensación nos daría en su calidad de presente actual y primario. Pero es debido a la correlación noesis–noema y la modificación de neutralidad que las expresiones *cuasi* (*quasi*) existencia y como–si (*als-ob*) amplifican su significado al referir a la irrealidad del acto, es decir, a la cancelación de la realidad de la experiencia. Esta cancelación no significa negación de la realidad, sino la transparencia y el recubrimiento que caracteriza a todo fenómeno de imagen, tal como Fink (1966) lo expresa. Cuando miramos la imagen *The Falling Man* (*El hombre que cae*) del fotoperiodista Richard Drew, ocultamos el substrato material de la imagen y transparentamos la caída del hombre del World Trade Center el 11 de septiembre del 2011, mientras los edificios ardían debido al

ataque terrorista. Richard Drew, quien en su larga trayectoria en la Associated Press ha registrado distintos hitos de la historia como el asesinato de Robert F. Kennedy, ante la pregunta de un periodista: «¿Cuál es la diferencia entre una fotografía y solo una imagen?», respondía: «Si vas a querer mirarlo» (Drew 2021). La decisión de la que habla Drew, de querer mirar o no querer mirar una imagen, refiere a la decisión del espectador de querer hacer visible de manera imaginativa lo que le confronta empíricamente. Dicho en otras palabras, la *cuasi*-existencia de la imagen, concebida como la tensión entre transparencia y recubrimiento, no es constante y, en cierta medida, su surgimiento dependería del espectador. Husserl no descarta que podamos transitar a un recuerdo, solo que en este tránsito dejamos de ser espectadores imaginarios dado que recreamos de manera afirmativa, lo que acontece en el espacio de la imagen. En referencia a este cambio, hay dos ideas al final de «Phantasie und Bildbewusstsein» que nos permiten su comprensión. En primer lugar, la consideración de que la fantasía es una presentación tan inmediata y directa como la presentación de la percepción implica que toda modificación imaginativa tiene el mismo carácter inmediato en la medida en que no hay repetición, sino una nueva presentación del correlato. En segundo lugar, la distinción entre fantasmas y sensaciones, correspondiente a la distinción entre irrealidad y realidad, implica que, cuando la conciencia de imagen funciona simbólicamente, lo que tiene lugar es una conciencia intelectual de transición (*intellektiven Übergangsbewusstsein*) a un recuerdo, dado que fantasmas y sensaciones carecen de la unidad de co-pertenencia que es propia, por ejemplo, de las objetividades que coexisten uniformemente en el campo de percepción.

Retomando la idea expuesta anteriormente sobre la transparencia y el recubrimiento que caracteriza a la conciencia de imagen, podemos concluir que la comprensión del fenómeno de imagen en 1912 sería más bien formal dado que exime a la conciencia de imagen de

elementos materiales y simbólicos que puedan modificar su carácter puramente reproductivo. Husserl concibe la imaginación física como ver totalmente en–imagen, es decir, como una suerte de lente que cada vez que la usamos neutralizamos la realidad física en la que nos situamos, restringiéndonos exclusivamente al dominio de la imagen. Ante esta consideración, también tenemos que preguntarnos si la referencia a los objetos físicos es realmente eliminada. La respuesta es negativa dado que la referencia al substrato de la imagen no desaparece, sino que se oculta momentáneamente. Es decir, la consideración de la imaginación estético–artística como «momento» quiere decir que cada vez que accedemos a la imagen, ocultamos el aspecto material de la imagen, mas no lo eliminamos. Pareciera ser que las consideraciones de 1912 van preparando el camino para la concepción de la conciencia de imagen tal como será expuesta en 1917/18 y 1926. Las reflexiones de Husserl en estos años sobre la individuación nos permiten comprender cómo se constituyen los objetos de experiencia y cómo se caracterizan por su temporalidad. Para ello examina el lugar de los objetos de la fantasía en relación con el resto de los objetos de experiencia. En el pensamiento de Husserl de aquellos años sobre las experiencias estético–artísticas la expresión «objeto ideal» hace referencia al modo de donación del *fictum* de imagen, caracterizado por la persistencia y la permanencia, que difiere de la temporalidad de los objetos empíricos. Como ya vimos, Husserl ilustra la diferencia entre ambas temporalidades con la contemplación de una escultura en bronce de un corredor. Considerada desde su materialidad, la escultura pertenece al tiempo empírico que difiere del tiempo al que pertenece la imagen del corredor esculpido, a saber, el tiempo del *fictum* de imagen. Así también, contribuye a la caracterización ideal del *fictum* de imagen la distinción entre conflicto potencial de imagen y conflicto real de imagen. En este último conflicto de imagen, la *cuasi*–realidad de la imagen absorbe la realidad del entorno, como en la *performance*

teatral, donde el substrato de imagen, el escenario con los cuerpos de los actores, se funde con el acontecer dramático. En el conflicto potencial de imagen, por el contrario, el entorno de la imagen está presente de manera activa. Por ello, impide que la experiencia imaginativa tenga lugar como totalidad tal como sucede con el marco que delimita el espacio de la imagen. Esta distinción sugiere que Husserl está considerando el fenómeno de imagen estético-artístico como una oscilación entre el conflicto potencial de imagen y el conflicto real de imagen, pues no afirma que lo propio de la experiencia estético-artística sea únicamente el conflicto real de imagen. Las reflexiones de 1917/18 difieren de las de 1904/05 y contribuyen a ampliar las de 1912 en base a la idea de que el fenómeno de imagen tiene un aparecer directo e inmediato, por el que confrontamos pasivamente la realidad de la experiencia con la realidad de la fantasía. Confrontación que nos permite caracterizar el mundo de la fantasía como opuesto al mundo de la experiencia en la medida en que el mundo de la fantasía tiene su propia unidad, que se caracteriza por la autorreferencialidad dado que la verdad solo tiene sentido dentro de sus *cuasi*-contextos de experiencia.

En términos generales, podríamos concluir que todo lo que hemos resumido contribuye a la formulación de una teoría husserliana. A lo que quisiera agregar que esta teoría toma los objetos del arte desde la comprensión de quien los intuye y determina según el modo de su donación, siendo «arte en imagen» si hay referentes reconocibles por el espectador, así como «arte fantástico puro» cuando no hay tales referentes. Otra característica de esta teoría es la consideración del contexto espiritual de la obra, a saber, del contexto cultural donde acontece, el cual comienza a adquirir importancia en los primeros años de Freiburg, tal como lo muestran algunos pasajes del texto 18b «Ästhetisch künstlerische Darstellung und perzeptive Phantasie» (Representación estético-artística y fantasía perceptiva) (1918), así como de su apéndice LX «Objektivierung der Fikta und der

künstlerischen Fikta als Kunstwerke. Einfühlung und Objektivierung der geistigen Gegenstände» (Objetivación de los *ficta* y de los *ficta* artísticos como obras de arte) (1926). En estos textos las reflexiones de Husserl sobre el arte nos ofrecen algunos elementos para explorar una teoría del arte más o menos estructurada. En primer lugar, la consideración del modo de donación del *fictum* de imagen, es decir, su determinación como objetividad captable y reproducible, está en relación con el quehacer del artista. Se trata de pensar que el artista define la recepción de la obra del espectador, lo que está en conexión con la idea de que hay una exigencia para la comunidad de sujetos de tomar la obra de la misma manera cada vez se la contempla. En segundo lugar, la eliminación del carácter indirecto y mediado del fenómeno de imagen le devuelve, paradójicamente, su relación con el mundo empírico. Interpretada como un tipo de objeto ideal, explica que podamos contextualizarla social y culturalmente, determinando incluso su anacronismo. Si bien la comprensión de una cultura está en principio limitada a quienes la conforman, ello no implica que no haya entendimiento intercultural, dado que podemos comprender productos culturales como las obras de arte, así como sus contextos históricos, de manera indirecta. A este respecto, el historiador del arte Ernst Gombrich (1986) señala que las obras de arte son expresiones de un tiempo específico y, por tanto, su comprensión depende de la comprensión de la sociedad y de la cultura donde tienen lugar. Por ello el significado de una obra es enigmático en la medida en que solo accediendo a su contexto histórico podemos comprender lo que realmente muestra. Sin embargo, el mismo Gombrich observa que el significado de una obra también depende del espectador (2010), quien determina cuando las imágenes, por ejemplo, las imágenes de monstruos que decoran los capiteles de una iglesia, cumplen una función decorativa y cuando simbolizan la entrada al infierno. Gombrich problematiza esta tensión, a saber, entre el significado histórico y el significado subjetivo de una obra de arte, dentro del mismo campo

del arte al contrastar la interpretación del siglo XIX del Renacimiento, como idea de liberación del mundo medieval y apertura al mundo del intelecto, con la interpretación del XX, que reacciona contra este esteticismo y trata de dismantelarlo por medio del estudio simbólico de las imágenes del período. Por ello, Gombrich formula la siguiente pregunta: «¿Cómo decidir si en un caso concreto estamos autorizados a usar esta clave y cuál elegir de las muchas posibilidades que se nos ofrecen?» (Gombrich 1986: 10). En la misma línea de la interrogante planteada por Gombrich, Georges Didi-Huberman plantea que si tomamos las imágenes solo desde lo que nos muestran las relegamos a un esteticismo y si las tomamos como documentos la relegamos a un historicismo. Por este motivo, afirma: «Hay que *ampliar* el punto de vista simétricamente hasta que restituyamos a las imágenes el elemento *antropológico* que las pone en juego» (Didi-Huberman 2011a: 69). El elemento antropológico que Didi-Huberman introduce hace referencia a la necesidad de una crítica interna que explique cómo se relacionan imagen y realidad, y concilie la dimensión subjetiva con la dimensión histórica de las imágenes. Para realizar esta crítica, ¿podemos articular una comprensión de las especificidades del fenómeno de imagen por medio de la teoría husserliana del arte en base a los actos de la imaginación y el carácter ideal de sus objetos? Pongámosla a prueba.

En toda imagen periodística y documental hay un desfase entre el hecho y su representación. Esta distancia puede ser utilizada para distorsionar el significado de la imagen a través de una narración aleatoria como los *fake news* que expresan el problema contemporáneo de la «subjetividad de los hechos» y de la «objetividad de su interpretación». Sobre la manipulación del significado fotográfico, Brian Wallis, curador y teórico de la fotografía, plantea que «los fotógrafos no pueden limitar los significados que se producen. El mismo

acto de leer una fotografía anima todas las trayectorias de poder y deseo» (Wallis 1989: 11). Que no podamos limitar el significado de una imagen se hace evidente a través del desgaste de las mismas, esto es, de la disminución de su capacidad de afectarnos. Situación que podemos comprender desde la crítica de Susan Sontag (2004) al proyecto expositivo *Migrations: Humanity in Transition (Migraciones: la humanidad en transición)* del fotógrafo brasileño Sebastián Salgado. El proyecto fotográfico fue desarrollado durante casi siete años y mostraba fotografías de inmigrantes desplazándose en más de 35 países. Según Sontag el formato de las imágenes exhibidas, impresiones en blanco y negro con masas de cuerpos sin nombres, cosmetizaba la miseria de sujetos anónimos en la precariedad de sus desplazamientos. La crítica de Sontag es un buen ejemplo de lo que Hans Blumenberg (2018), inspirado en una frase del *De rerum natura* de Lucrecio, llama «naufragio con espectador» para referirse a la frivolidad de mirar de forma distante los naufragios sociales. Según Blumenberg, la imagen del naufragio lleva implícito un doble sentido, el del espectador que en tierra firme contempla la tragedia y el de la consciencia que transforma la tragedia en representación. La idea de naufragio de Blumenberg nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿hay formas alternativas a la representación distante del naufragio o debemos asumir la distancia como condición inherente a la imagen de la catástrofe?

Para abordar esta interrogante voy a referirme al trabajo del artista contemporáneo chileno Alfredo Jaar, quien experimenta nuevos modos de aproximación a las imágenes para acortar la distancia que nos separa de ellas. Los proyectos visuales del artista me parecen relevantes para interpretar las ideas de Husserl sobre el arte, dado que confrontan la imaginación del espectador desde distintos ámbitos. La importancia de Jaar en la escena internacional se debe a que ha sido uno de los primeros artistas que en los años 80 comenzó a problematizar los conflictos contemporáneos de la inmigración y la guerra, modificando a

principios de los años 90 sus estrategias de producción visual ante la disyuntiva de elegir entre el potencial efectivo de las imágenes documentales o su banalización por medio de su difusión masiva. Sus instalaciones se componen, por ejemplo, de pequeñas diapositivas fotográficas que reproducen un millón de veces los ojos de Gutete Emerita, una mujer tutsi que había presenciado el asesinato de su esposo y de sus dos hijos por las milicias hutus, y que el artista había fotografiado en su visita a Ruanda. En la instalación el espectador no sabe cómo es el rostro completo de Gutete Emerita. Al reproducir solo los ojos de la mujer ruandesa un millón de veces, el artista busca generar una aproximación al genocidio de Ruanda desde la ausencia de imágenes visuales.

Los proyectos de Jaar muestran cómo las fotografías se han ido transformando en unidades de información visual que circulan en internet y desgastan sus significados. Una situación que Walter Benjamin había advertido, al observar que las imágenes fotográficas expresan cómo se modifican nuestros criterios de evidencia. Vinculadas con los dispositivos de reproducción técnica, para Benjamin las imágenes fotográficas plantean la siguiente interrogante: «¿No será necesario, a partir de ahora, definir el universo como un simple producto de los medios de los cuales disponga el hombre en cada época histórica para tener conocimiento de los acontecimientos, indefinidamente variables o distantes?» (Benjamin 2011: 60). La relación entre tecnología y conocimiento se extiende, por ejemplo, a la idea de que los objetos fotografiados pueden dejar su huella «material» en la placa fotográfica tal como expresa la noción de indexicalidad fotográfica. Dentro de la interpretación material de la fotografía, que toma las imágenes fotográficas como evidencia indiscutible de lo real, podemos mencionar a Roland Barthes, para quien la lucidez de la cámara fotográfica nos otorga la evidencia del «haber sido» y que interpreta como la huella de la realidad sobre el papel. Barthes menciona sobre la imagen fotográfica que «el objeto se entrega en bloque y la

vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible» (Barthes 1999: 181). En este sentido Sontag propone una interpretación afín al plantear que las fotografías tienen un carácter objetivante, dado que «convierten un evento o una persona en algo que se puede poseer. Y las fotografías son una especie de alquimia, por lo que son apreciadas como un relato transparente de la realidad» (Sontag 2004: 81). La interpretación de Barthes y Sontag de la fotografía se apoya en la idea de que las imágenes fotográficas nos otorgan por sí mismas evidencia objetiva de un evento pasado en la medida en que son la imagen de un instante que aparece como testimonio de la realidad. Pareciera que desde esta perspectiva las imágenes tienen la capacidad de preservar un acontecimiento protegiéndolo del paso del tiempo, tal como Sontag señala refiriéndose a la diferencia entre imagen fotográfica y televisión con su flujo de imágenes: «Cada fotografía fija es un momento privilegiado, convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar» (Sontag 2005: 13). A diferencia de los planteamientos de Barthes y Sontag, las reflexiones de Benjamin sobre el carácter reproductivo de las imágenes fotográficas parecen ser más contemporáneas dado que, al descartar el carácter aurático de este tipo de imágenes, anticipa su circulación masiva que nos confronta con la cuestión contemporánea de su desmaterialización. En relación con la circulación masiva de las imágenes fotográficas, Joan Fontcuberta propone una división de la historia de la fotografía, que va desde su historia material hasta la historia de su desmaterialización en la era digital, a saber, la postfotografía, que describe de la siguiente manera:

El nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad de la escritura. La fotografía libera la memoria, el objeto se ausenta, el índice se desvanece. Todo ello aboca a la fotografía a un nuevo estadio epistemológico: la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido (Fontcuberta 2003: 12).

La construcción de sentido que posibilita la postfotografía implica cierta libertad, pero también cierto peligro en la medida en que las imágenes dejan de funcionar como evidencia de una situación concreta. Asimismo, en la circulación de las imágenes fotográficas, especialmente de aquellas que registran conflictos políticos y sociales, está implícita la posibilidad de desgaste, es decir, que dejen de afectarnos emocionalmente. Revivir este punzamiento, como diría Barthes (1999) sobre el *punctum* fotográfico, tendría lugar a través de diferentes modos de aproximación a las imágenes, que Jaar comienza a explorar en un contexto fundamentalmente visual y postpolítico. Sobre el trabajo de Jaar y la importancia de las prácticas artísticas en el mundo neoliberal, Chantal Mouffe pregunta: «¿sigue siendo posible que las prácticas culturales y artísticas brinden un espacio para la intervención crítica? (...) ¿Cómo pensar una estética de la resistencia en esas condiciones?» (Mouffe 2012: 266).

En el ensayo *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (*El discurso de los otros: feminismo y postmodernismo*) (1983), el crítico de arte y activista gay Craig Owens (1950–1990) menciona que a partir de los años 70 las prácticas visuales se caracterizan por una crítica a los sistemas de dominación, como el arte feminista de aquellos años que explora la conformación del imaginario sexual y de identidad de género. En la década siguiente continúan esta crítica las prácticas visuales que problematizan la hegemonía de las potencias económicas con la división entre primer mundo y tercer mundo. En este panorama se sitúan los proyectos visuales de Jaar, específicamente aquellos que se desarrollan desde la década

de los 80 hasta principios de los 90. En los años 80 el artista comienza a investigar la situación de precariedad de los países del llamado tercer mundo y de manera incipiente el control de la información visual por los grupos políticos y económicos. Mientras que en los años 90 su investigación se enfoca a la relación entre espectador e información visual por medio de distintos mecanismos y dispositivos que contrastan la abstracción de sus propuestas minimalistas con su trabajo *in situ* en zonas de crisis humanitarias. Sobre el interés por la información visual y los medios de comunicación Jaar comenta: «La información se convirtió en un aspecto clave de mi vida desde el principio. Por eso comencé a suscribirme a muchas revistas y periódicos, de todo el mundo, en muchos idiomas, por esta pasión, esta obsesión por la información» (Jaar 2014: 69). En relación con la información y los medios, sus obras anticipan las limitaciones y condicionamientos de nuestra mirada en una época donde las imágenes se han vuelto cada vez más efímeras. Situación que es propia de la postfotografía, esto es, de las imágenes que están hechas simplemente para circular. Sobre la postfotografía Fontcuberta menciona que «si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos» (Fontcuberta 2020: 15). Podemos observar esta transición en las imágenes fotográficas de la Guerra de Irak (2003-2011), que ilustran tanto una aproximación tradicional a la fotografía, que toma las imágenes como evidencia objetiva de la realidad, como una aproximación postfotográfica, que trivializa los horrores de la guerra. Las imágenes de la Guerra de Irak habían causado especial preocupación en el gobierno de George W. Bush, quien no quería repetir los estragos políticos de las imágenes de Vietnam, que en los años 70 terminaron de sumir en la debacle política a Richard Nixon. Cuando comenzó la invasión a Irak el 2003, la Casa Blanca había asignado la misión de

registrar los sucesos en Irak a un grupo de fotoperiodistas, entre los cuales se encontraba el fotoperiodista independiente Zoriah Miller, quien había viajado a Bagdad para cubrir el trabajo de los soldados. Miller fue expulsado de las bases militares norteamericanas dado que publicó en su sitio web las imágenes de un atentado con explosivos en Irak. Las imágenes mostraban los cuerpos de los soldados norteamericanos mutilados por la explosión y sus miembros esparcidos por el suelo (Arango, Kamber: 2008). La política del gobierno de Estados Unidos respecto al uso de las imágenes de guerra, como es usual en este tipo de conflictos, fue la de controlar su difusión masiva. Sin embargo, en la misma guerra sucedió un fenómeno peculiar, la circulación sin control de las fotografías de la prisión de Abu Ghraib, Irak. En aquel lugar, soldados norteamericanos tenían cámaras digitales portátiles con las que hicieron registros, entre ellos *selfies* con los presos iraquíes mientras los torturaban y vejaban. Una de las imágenes que más circuló en internet fue la de Sabrina Hartman, una joven soldado norteamericana, que se había fotografiado al lado del cuerpo sin vida de un prisionero iraquí, levantando el pulgar y sonriendo ante la cámara. Si el gobierno de Bush pudo controlar las imágenes tomadas por los fotógrafos en las bases militares, el gobierno de Barak Obama no pudo enfrentarse a la circulación masiva de las imágenes de la prisión de Abu Ghraib, hechas por los soldados que manipulaban sus cámaras con la misma soltura con la que manejamos nuestros teléfonos móviles.

La relación entre tecnología e imagen fundamenta la idea de que la verdad es igual a la información; una verdad que, por tanto, aparece referida al instante como todo hecho informativo. Esta situación está en conexión con la idea de globalización que comienza a difundirse a comienzos de los años 90. Reflexionando sobre la instalación *Geography = War* (1989) (*Geografía = Guerra*) de Jaar, el crítico cultural Jeff Derksen y el geógrafo Neil Smith señalan que la globalización consiste en creer que «tiempo y espacio nos llevarán más allá

de la geografía. Instantaneidad y utopía se vuelven uno; con el tiempo y el espacio colapsados no queda nada por decidir» (Derksen, Smith 2005: 59). Derksen y Smith plantean que la creencia en la globalización sería ingenua porque desconocería el poder político que hay oculto en la organización del tiempo y el espacio, así como peligrosa en la medida en que oculta el poder que anima la desaparición de las fronteras espacio-temporales. Precisamente, las obras *in situ* de Jaar en la medida en que vuelven a hacer visible la geografía también vuelven a politizarla. En este sentido, el problema de la información y de la mediatización de la realidad implica la disminución de la información percibida, que en términos filosóficos podríamos expresar como el debilitamiento de la creencia en la realidad presente. Lo que hace referencia a la frase «el medio es el mensaje» de Marshall McLuhan (1994: 19), que expresa, entre otras cosas, que terminamos por asimilarnos a la tecnología y que interpreta como la fascinación del hombre ante su propio reflejo. Refiriéndose al mito de Narciso, cuyo reflejo en el agua insensibiliza sus percepciones, McLuhan observa que «La ninfa Eco intentó ganar su amor con fragmentos de sus propias palabras, pero en vano. Estaba entumecido. Se había adaptado a su extensión de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado» (McLuhan 1994: 51). Esta suerte de estupor no es más que la absorción de Narciso por su propia imagen, tal como lo plantea Jean Baudrillard: «El espejo de agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción» (Baudrillard 2011: 67). Ambas críticas expresan la idea de que la absorción en los medios de tecnológicos implica la desaparición de la representación en la medida en que agotan la distancia necesaria que nos permite imaginar. Por ello Baudrillard afirma que el reflejo de Narciso no es imagen, sino la inmediatez de la superficie que supone la aniquilación de la memoria y la historia: «Y se pretendía hacernos creer que la TV va a levantar la hipoteca de Auschwitz difundiendo una toma de conciencia colectiva, cuando ésta es su perpetuación bajo otras formas, bajo los

auspicios esta vez no ya de un lugar de aniquilamiento, sino de un médium de disuasión» (Baudrillard 2011: 152).

Voy a referirme a algunos de los proyectos visuales de Jaar donde comienza a visibilizarse el problema del agotamiento de las imágenes, lo que el artista posteriormente llamará *política de las imágenes*. En los proyectos de finales de los 80, como *Rushes (Ráfagas)* (1986), *1 + 1 + 1* (1987), *Cries and Whispers (Gritos y susurros)* (1987), *Geography = War* (1989) y *El día que me quieras* (1990), Jaar problematiza las relaciones de explotación entre primer mundo y tercer mundo a través de un modelo de creación que se caracteriza por el uso de imágenes documentales, el trabajo con el encuadre y el montaje fotográfico, mientras que desde el 90, específicamente en Proyecto Ruanda (1994-2010)¹⁵⁹, su modelo de creación se modifica para problematizar la relación entre información visual y espectador. Por ello las obras de aquellos años se caracterizan por el ocultamiento de las

¹⁵⁹ Proyecto Ruanda (1994-2010) es un conjunto de obras que Jaar produce a partir de su visita a Ruanda en 1994 y que finaliza en el 2010. Las obras que componen Proyecto Ruanda (1994-2010) son: *Signs of Life (Señales de vida)* (1994), *Rwanda, Rwanda* (1994), *Real Pictures (Imágenes reales)* (1995), *Slide + Sound Piece (Diapositiva + pieza de sonido)* (1995), *In Memoriam* (1995), *Embrace (Abrazo)* (1995), *Faces (Rostros)* (1995), *Fear (Miedo)* (1995), *Let There Be Light (Hágase la luz)* (1995), *The Eyes of Gutete Emerita (Los ojos de Gutete Emerita)* (1996) (version quad vision), *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) (versión libro de artista), *The Eyes of Gutete Emerita* (1997) (versión internet), *Unseen (Invisible)* (1997), *The Silence of Nduwayezu (El silencio de Nduwayezu)* (1997), *Field, Road, Cloud (Campo, Carretera, Nube)* (1997), *The Gift (El regalo)* (1998), *Meditation Space (Espacio de meditación)* (1998), *Epilogue (Epílogo)* (1998), *Emergency (Emergencia)* (1998), *Waiting (Espera)* (1999), *Six Seconds (Seis segundos)* (2000), *Signs of Light (Señales de luz)* (2000), *Kigali* (2008), *We Wish to Inform you that we didn't Know (Deseamos informarle que no sabíamos)* (2010), además, de las retrospectivas *Hágase la Luz* y *Es difícil* (1998).

imágenes fotográficas en preferencia del contexto, la información escrita, la duración de la exposición fotográfica y la relación con el espacio arquitectónico. En términos generales, desde *Rushes* (1986) hasta Proyecto Ruanda (1994-2010) observamos que sus proyectos visuales comienzan a funcionar en base a una lógica de sustracción de imágenes para provocar en el espectador, paradójicamente, una experiencia imaginativa.

En la instalación pública *Rushes* (1986) Jaar dispuso en una estación de metro de la ciudad de New York con dirección a Wall Street, 81 fotografías que había tomado en la mina de oro Sierra Pelada. El artista había viajado a Brasil y documentado *in situ* el trabajo de los mineros, obteniendo más de 1200 fotografías y 10 horas de grabación en video que daban cuenta de la precariedad del trabajo minero. Utilizando la escala de las imágenes publicitarias que se suelen ubicar en las estaciones de metro, las grandes fotos pálidas de los mineros interpelaban al público, muchas veces desde dentro de los vagones, dado que algunos de los trenes no se detenían en la estación. Quienes contemplaban las imágenes a la velocidad del tren contemplaban una suerte de guión cinematográfico articulado por la disposición fragmentada de las fotografías, que mostraban los cuerpos de los mineros, y a las que agregaba el precio del oro en los mercados mundiales.

En la exposición *Camera Lucida* (1989), Jaar presentó las instalaciones *I + I + I* (1987) y *Cries and Whispers* (1987). La exposición invitaba a reflexionar sobre el realismo fotográfico, proponiendo que la cámara fotográfica ya no cumplía con la función de proveernos de documentos objetivos de la realidad. La instalación *Cries and Whispers* (1987) se componía de dos cajas rectangulares de acrílico que en su interior tenían tubos fluorescentes y en cuyas superficies se disponían grandes transparencias fotográficas. Las cajas de luz estaban ubicadas fuera del rango normal de visión, la primera caja mostraba la fotografía de cuerpo entero de un minero de Sierra Pelada, sosteniendo oro con una de sus

manos, mientras que la segunda caja mostraba un *close up* a su rostro. La instalación *I + I* + *I* (1987) se componía de tres imágenes fotográficas invertidas, que estaban dispuestas sobre tres cajas de luz que colgaban de la pared casi a nivel del suelo. Frente a cada una de las cajas el artista ubicó en el suelo marcos dorados. Las tres imágenes mostraban la mitad inferior del cuerpo de un grupo de niños, así como sus pies descalzos en contacto con la tierra. A la primera imagen correspondía un marco dorado vacío, a la segunda imagen un marco dorado que en su interior tenía un conjunto de marcos, y a la tercera imagen un marco dorado con un espejo que refleja la imagen de medio cuerpo de los niños con los pies descalzos y parte de sus vientres abultados.

En *Geography = War* (1989), expuesta por primera vez en el Virginia Museum of Fine Arts de Richmond, se presentaban imágenes fotográficas en una gran instalación de aspecto sombrío, compuesta de barriles metálicos llenos de agua, cuyas superficies reflejaban fotografías que estaban en el techo de la sala de exposición. Las fotografías habían sido hechas por Jaar en la ciudad de Koko, en Nigeria, lugar que había sido convertido en un vertedero de desechos tóxicos por una empresa italiana que los trasladaba desde Europa y los depositaba en río de la ciudad. Las fotografías mostraban grupos de personas, así como planos cerrados de sus rostros y de sus cuerpos. El espectador podía contemplar de manera directa el reflejo de las imágenes que se proyectaba en el agua, mientras que para contemplar las imágenes impresas tenía que dirigir su mirada hacia el techo. Madeleine Grynsztejn (1990), en el catálogo de la exposición señala que en la historia del arte ubicar objetos fuera de la línea de visión se remonta a Kazimir Malévich, que había ubicado sus pinturas lejos del espectador para problematizar las convenciones de la contemplación de las obras. Continuando con los procedimientos del formalismo, el arte minimalista problematiza el espacio de la obra y la percepción del espectador. Hal Foster caracteriza el minimalismo de

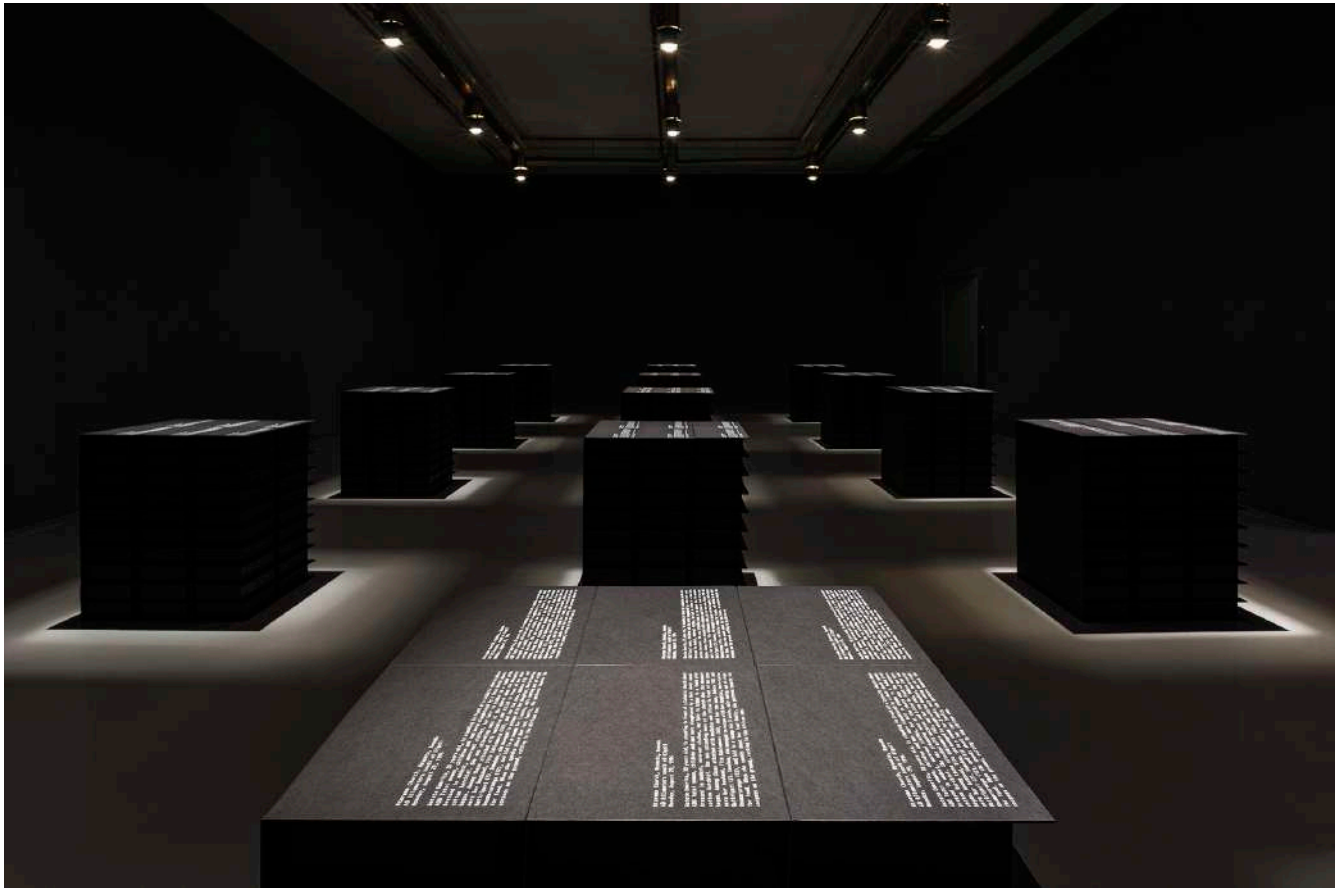
la siguiente manera: «Aunque el minimalismo volvió de la orientación objetiva del formalismo a la orientación subjetiva de la fenomenología, tendía a considerar tanto al artista como al espectador no solo como históricamente inocentes sino como sexualmente indiferentes» (Foster 2001: 62). Sin embargo, esta omisión comienza a ser resuelta en la década de los 70 con el arte feminista desde una estética conceptual y minimalista. Desde la misma estética, en los años 80 Jaar comienza a problematizar las relaciones de dominación en el mundo contemporáneo. A este respecto, Rancière señala que en los trabajos del artista «el conceptualismo no es una estrategia intelectualista de frustración. Es la construcción de un dispositivo sensible que devuelve sus poderes a la atención. ‘Conceptualismo’ y ‘compasión’ son dos caras para una misma actitud» (Rancière 2008: 80). Concebida como dispositivo de sensibilización perceptiva, la estética conceptual y minimalista de Jaar también puede ser interpretada como un dispositivo de sensibilización social, como en el caso de la instalación en *El día que me quieras* (1990). Compuesta por espejos y superficies reflectantes, la instalación establecía un símil entre Franco, Pinochet y el pasado colonial de Chile y España. La instalación se componía de cinco cajas de luz, cuyas caras frontales tenían solo textos e imágenes, mientras que las caras traseras tenían imágenes que se reflejaban en un espejo dispuesto en la pared. Por medio del espejo el espectador podía observar las imágenes de Franco junto a un globo terráqueo midiendo una distancia y vestido de civil con una cámara fotográfica, así como imágenes de protestas contra Pinochet, de símbolos del franquismo y de las banderas de Chile y España. La instalación problematizaba la distancia que opera entre lo fotografiado y la imagen fotográfica e introducía el reflejo como un tercer elemento que exigía la proximidad del cuerpo espectador, quien para contemplar las imágenes tenía que aproximarse a la pared.



Rushes (1986), Alfredo Jaar, imágenes cortesía del artista



Geography = War (versión 1991), Alfredo Jaar, imágenes cortesía del artista



Real Pictures (1995), Alfredo Jaar, imágenes cortesía del artista



The Eyes of Gutete Emerita (1996), Alfredo Jaar, imágenes cortesía del artista

Proyecto Ruanda (1994-2010) comienza con el viaje de Jaar a Ruanda en 1994. El artista se encontraba con su asistente Carlos Vásquez y un grupo de periodistas en Kigali, capital de Ruanda y lugar del genocidio tutsi. Sobre Ruanda y la experiencia de documentar la situación de los sobrevivientes en los campamentos de refugiados, Jaar observa lo siguiente: «La cámara crea siempre una nueva realidad. Siempre me ha interesado el desfase entre la experiencia y lo que se puede aprehender fotográficamente. En el caso de Ruanda, el desfase era enorme, y la tragedia impresentable» (Jaar 2014: 68). Al enfrentarse a la tragedia del genocidio Jaar percibió que la cámara era solo un mediador entre la realidad y el espectador. La imagen fotográfica es por sí misma una nueva realidad que tiene implícita, como el artista expresa, el desfase entre la experiencia del hecho y su captura fotográfica. Por ello Jaar solo ha mostrado seis imágenes fotográficas de las 3.000 que hizo en Ruanda, señalando: «Descubrí que las imágenes que había tomado eran completamente inadecuadas e, irónicamente, yo mismo había ido allí en respuesta a la insuficiencia de las imágenes en los medios, que no habían provocado ninguna reacción internacional de los políticos o de la gente» (Jaar 2014: 70).

Dentro de las obras que componen Proyecto Ruanda (1994–2010) quisiera mencionar la instalación *Real Pictures (Imágenes reales)* (1995), conjunto de cajas modulares negras para archivos con más de 550 fotografías de Ruanda ocultas en su interior. La disposición lineal de las cajas de archivo, así como el aspecto oscuro de la sala de exposición, hacían que la instalación funcionara como un monumento conmemorativo. Cada una de las cajas tenía en su superficie textos con nombres de personas, de lugares y de eventos relacionados con el genocidio de Ruanda. En la instalación Jaar aplicaba la lógica inversa, esconder las fotografías dentro de las cajas para visibilizarlas. Refiriéndose a esta operación, Jaar observa: «Si los medios y sus imágenes nos llenan de una ilusión de presencia que luego nos deja con

una sensación de ausencia ¿por qué no intentar lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que tal vez podría provocar una presencia» (Jaar 1999: 20). La sustracción de imágenes hecha por el artista, según Ranciére, se plantea como solución a la insensibilidad visual causada por nuestra forma voyerista de relacionarnos con las imágenes. Por este motivo, Ranciére señala: «Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan» (Ranciére 2008: 69). Ante la banalización del genocidio de Ruanda en los medios de información, Jaar comienza a aumentar las operaciones de sustracción de imágenes, como en *The Eyes of Gutete Emerita (Los ojos de Gutete Emerita)* (1996). La instalación se emplazaba en dos espacios oscurecidos; en el primero, el espectador tenía que recorrer lentamente una extensión de 8 metros para leer la historia de Gutete Emerita, una joven mujer ruandesa que el artista había conocido en la iglesia de Ntarama y que había presenciado el asesinato de su familia por los hutus. El artista narra en primera persona su encuentro con la mujer mediante tres textos. En el primero se leía:

Gutete Emerita, 30 años, está de pie frente a una iglesia donde 400 hombres, mujeres y niños tutsis fueron masacrados sistemáticamente por un escuadrón de la muerte hutu durante la misa dominical. Ella asistía a misa con su familia cuando comenzó la masacre. Mataron a machetazos frente a sus ojos a su esposo Tito Kahinamura, 40 años, y a sus dos hijos, Muhoza, 10, y Matirigari, 7. De alguna manera, Gutete logró escapar con su hija Marie Lousie Unumararunga, 12. Se escondieron en un pantano durante tres semanas, saliendo solo de noche para comer (Jaar 1996).

En el segundo texto se leía:

Su mirada perdida e incrédula. Su rostro es el rostro de alguien que ha sido testigo de una tragedia increíble y que ahora se apaga. Ella ha regresado a este lugar en el bosque porque no tiene adónde ir. Cuando habla de su familia perdida, hace gestos de cadáveres en el suelo, pudriéndose bajo el sol africano (Jaar 1996).

Finalmente, en el tercero se leía: «Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita» (Jaar 1996). Después de leer los textos, el espectador accedía al siguiente espacio, donde había una gran mesa de luz (600 cm x 600 cm) con un millón de diapositivas que reproducían los ojos de Gutete Emerita y que funcionaban como metáfora del millón de muertos de la fosa común de Ruanda. Junto a las diapositivas había lentes de aumento que permitían al espectador contemplar a 1 centímetro de distancia los ojos de la mujer. Sobre la búsqueda de la proximidad entre los ojos del espectador y los de Gutete Emerita, Jaar señala: «Estoy sugiriendo aquí que sus ojos actuaron como una cámara que vio algo que nosotros no podíamos ver. La pregunta aquí es ¿cómo acortamos la brecha entre nuestros ojos y los ojos de ella?» (Jaar 1997: 180). Para acortar la distancia entre el hecho representado y el hecho mismo, Jaar comienza a dificultar de manera exponencial el acceso a las imágenes, como en la instalación *The Sound of Silence (El sonido del silencio)* (2006). En la instalación se proyectaba un video sobre la vida del fotógrafo sudafricano Kevin Carter, quien se había suicidado después de ganar el Pulitzer Prize en 1994. Carter ganó el premio por una imagen publicada en el New York Times que captaba el momento en que una pequeña niña sudanesa estaba en el suelo mientras un buitre se le acercaba. En *The Sound of Silence* el espectador tenía que esperar una luz verde para entrar en un cubículo de metal pequeño y oscuro que en

su interior proyectaba el video sobre Kevin Carter con la imagen ganadora del Pulitzer. Después de unos minutos, la proyección se detenía y el espectador era cegado por luces que simulan la intermitencia e intensidad de flashes fotográficos. La última obra de Proyecto Ruanda a la que me voy a referir es la segunda versión de *Lament of the Images (El lamento de las imágenes)* (2002), instalación compuesta de una estructura de dos mesas de aluminio que entraban en contacto a través de sus tableros. Una de las mesas estaba suspendida del techo de la sala de exposición y mediante un motor se aproximaba y alejaba del tablero de la mesa ubicada en suelo. Cada uno de los tableros estaba cubierto por un acrílico transparente que posibilitaba el reflejo de la luz intermitente de 20 bombillas eléctricas que estaban en su interior. Cuando las dos superficies entraban en contacto, la intermitencia de las luces se detenía por alrededor de 1 minuto, lapso en el cual la sala de exposición también se oscurecía. Luego la sala se volvía a iluminar y el proceso comenzaba nuevamente. Jaar se refiere a este proyecto visual como un proyecto fotográfico, indicando que «(...) no incluye ningún texto ni imagen, pero es probablemente mi pieza más fotográfica» (Jaar 2007: 206).

La metáfora del millón de muertos con las diapositivas fotográficas de *The Eyes of Gutete Emerita*, así como los nombres de las personas y de los lugares de la masacre de Ruanda de *Real Pictures*, están en relación con lo que Sontag observa sobre la abstracción de la identidad individual a propósito del proyecto *Migrations: Humanity in Transition* de Sebastián Salgado. Sontag describe el proyecto de Salgado como «retórica mojjigata» dado que «su foco se concentra en los indefensos, reducidos a su indefensión. Es significativo que los indefensos no sean nombrados en los pies de foto. Un retrato que se niega a nombrar su tema se convierte en cómplice» (Sontag 2004: 78). Errol Morris hace una crítica similar refiriéndose a la fotografía *The Hooded Man* de Abu Ghraib y a su circulación en internet

que la ha reducido a una mera anécdota. Según Morris, debido a la repetición de la imagen olvidamos que bajo la manta que cubre el cuerpo torturado hay un hombre iraquí llamado Faleh, observando: «La fotografía de Faleh no debe verse como una imagen desprovista de contexto para ser tomada por cualquier prisionero abusado. Es importante recordar que la existencia de Faleh continúa fuera del marco de la fotografía. Es una persona real» (Morris 2011: 95). El ocultamiento de las imágenes, así como la presentación de los nombres y de sus historias individuales, son estrategias con las que Jaar cuestiona la desaparición contemporánea del sujeto individual. Pero ante la sustracción de imágenes ¿está optando el artista por una suerte de iconoclasia? ¿Se desvinculan realidad y representación cuando las imágenes dejan de funcionar como como prueba evidente de una situación concreta?

Para reflexionar sobre estas interrogantes, permítame algunas consideraciones sobre lo irrepresentable en el arte, a saber, sobre el problema de los límites de la representación. Uno de los debates más conocidos es acerca de lo unimaginable de los campos de exterminio nazis y que volvió a tomar relevancia en la opinión pública a propósito de la exposición *Mémoire des camps* (*Memorias de los campos*) en París el 2001. La exposición, comisariada por Pierre Bonhomme y Clément Chéroux, mostraba una catalogación exhaustiva de las fotografías de los campos nazis. El objetivo de los comisarios era limitar la ambigüedad producida por la reproducción exponencial de aquellas imágenes que, con la alteración del encuadre y de las dimensiones originales, muchas veces eran utilizadas para negar el mismo Holocausto. Uno de los ensayos del catálogo de la exposición, «Images malgré tout» (Imágenes pese a todo) de Georges Didi-Huberman, había sido duramente criticado por el escritor y psicoanalista Gérard Wajcman (2001). El texto de Didi-Huberman analizaba cuatro fotografías hechas por integrantes del *Sonderkommando*, grupos de prisioneros que en los campos de exterminio ejecutaban distintas acciones como en Auschwitz-Birkenau, donde debían conducir a los

prisioneros a las cámaras de gas. Wajcman (2001) señalaba que las imágenes desenfocadas y oscuras de los prisioneros en la cámara de gas eran inefectivas para mostrar el Holocausto, argumentando que: «Esta zona de sombra no muestra realmente un lugar; esta 'nada' visible no mostraba la nada producida por las cámaras de gas» (Wajcman 2001: 80). Wajcman objetaba a Didi-Huberman que es imposible representar por medio de imágenes el instante de la desaparición de los cuerpos en las cámaras de gas. Por su parte, Didi-Huberman respondía a Wajcman que la existencia de testimonios que documentan el Holocausto se opone a la idea de que «existe una impotencia de la imagen para transmitir todo lo real» (Didi-Huberman 2011b: 95). Esta polémica muestra cómo el discurso de lo irrepresentable se asienta en la idea de que al representar el Holocausto, se lo cosifica. De modo que el arte referido a un genocidio aparece como un régimen representativo que, como analogía de la realidad, terminaría emancipándose y obviando la obligación de hacer comparecer lo otro. Esta es la interpretación de Ranciére (2011), que plantea que el discurso de lo irrepresentable hace referencia a cierta «impotencia del arte» para mostrar cómo sucedió la tragedia y a la imposibilidad de sus medios para representarla. Esta imposibilidad consiste en un «exceso de presencia material» que es correlato de un «estatus de irrealidad» que quita densidad al suceso representado y que conduce nuestra relación con la imagen a través de una consideración meramente placentera (Ranciére 2011).

Tanto para Didi-Huberman como para Ranciére la dignidad de las imágenes en la que se basa el discurso de lo irrepresentable reside en que las imágenes son incapaces de mostrar alteridad, dado que tienen el mismo estatus de realidad que los objetos empíricos. Siguiendo las ideas de Husserl sobre el arte, podemos comprender que el discurso de lo irrepresentable no tiene en cuenta la distinción entre el tiempo empírico y el tiempo de la imagen. Sin esta distinción el *fictum* de imagen se vuelve problemático, dejando de ser, parafraseando a

Baudrillard (2011), el doble, el fantasma, el espejo, etc., para ser imposibilidad de establecer un símil, un análogo, una imagen de la diferencia. Asimismo, podemos comprender esta impotencia de la imagen para representar lo real cuando no se tiene en cuenta el carácter presentificador de la conciencia de imagen. Desde la teoría husserliana de la representación por similitud podemos comprender que en toda figuración hay distintas intencionalidades que conectan el ámbito físico con el ámbito reproductivo de la imagen, e incluso con el ámbito simbólico. Así también, nos permite objetar la idea de que el arte sería, como señala Rancière sobre el discurso de lo irrepresentable, una emancipación de la realidad que termina por suprimirla. Más bien, es un trabajo de ajuste hecho por el espectador que conforma una *cuasi*-existencia. Si retomamos la interrogante anteriormente formulada sobre el posible carácter iconoclasta de los proyectos visuales de Jaar, teniendo en cuenta que la imagen surge de un trabajo de calibración, entonces podríamos afirmar que, primeramente, en sus proyectos el substrato de imagen no se reduce a un fragmento fotográfico o a una fotografía que no podemos ver. Más bien, el substrato corresponde a la puesta en escena total que incluye el espacio arquitectónico, las condiciones de luz y el tiempo de exposición de las imágenes. Estas características contribuyen a generar en el espectador una experiencia inmersiva, o dicho en términos husserlianos, un conflicto real de imagen por el que se experimenta la realidad de manera pasiva y el *fictum* de imagen como totalidad. Al producir una puesta en escena, esto es, un conflicto real de imagen, Jaar cuestiona el realismo fotográfico que toma la imagen como evidencia objetiva de una situación ya pasada. Asimismo, confronta la condición contemporánea de la circulación que desgasta las imágenes y que da paso a la parcialidad de los hechos. La experiencia como fotógrafo en lugares donde han ocurrido grandes catástrofes humanitarias le ha llevado a observar que la cámara es un mediador entre realidad y espectador, y que las imágenes terminan por

convertirse en una realidad independiente del hecho que reproducen. Sobre el desfase entre la experiencia y su captura fotográfica, Jaar claramente indica, como ya lo mencionamos, que los ojos de Gutete Emerita vieron algo que nosotros no pudimos ver y pregunta «¿cómo acortamos la brecha entre nuestros ojos y los ojos de ella?» (Jaar 1997: 180). Que la sustracción de imágenes sea posibilidad de acortar la distancia entre el hecho representado y el espectador se basa en la idea de que el espectador puede vincularse con las imágenes por medio de la comprensión de la dimensión ética e histórica de las imágenes. Es lo que también plantea Gombrich respecto a que la comprensión de la imagen depende de la comprensión de su contexto histórico. Lo que también está en conexión con lo expuesto por Morris cuando indica que la vida de Faleh, el hombre torturado que muestra la fotografía, continúa en el mundo real.

Las ideas de Husserl de 1904/05 sobre la experiencia estético-artística nos explican cómo el espectador puede ir más allá del ámbito de la representación a través de las imágenes del recuerdo que aparecen como imágenes asociativas que indican fuera del ámbito de la representación. A continuación, voy a recapitular algunas de las ideas principales sobre la fantasía del texto «Phantasie und Bildbewusstsein» que nos permiten la comprensión de este funcionamiento. Husserl señala que las imágenes pueden estar afectadas por un «deber» que consiste en apartar el interés de sí y señalar a lo que debe ser mentado (Hua XXIII: 53), por ello observa que las imágenes pueden funcionar como «motores del recuerdo» (Hua XXIII: 52). Lo mismo señala en el apéndice V «Bildvorstellungen (bildliche-symbolische)» (Representaciones en imagen [representaciones figurativas-simbólicas]) (1905) en relación con el ámbito estético-artístico. Cuando el sujeto imagen no encuentra su cumplimiento en el objeto imagen, la intención de imagen se desplaza al exterior por medio de un desplazamiento intelectual. Con ello, la imagen se vuelve símbolo, dado que toma el lugar

del original, para suscitar nuevas conexiones mediante una imagen del recuerdo y presentificar el objeto figurado. Tanto en «Phantasie und Bildbewusstsein» como en el apéndice V, Husserl toma el recuerdo como fantasía, más precisamente, como fantasía clara. Al concluir que la presentación en fantasía es tan directa e inmediata como la presentación de la percepción, Husserl tiene que explicar cómo se conforma el fenómeno de imagen en fantasía dejando a un lado el modelo de la imaginación física. Teniendo en consideración que la fantasía se dirige a su objeto de manera simple, al igual que la intención de la percepción, Husserl distingue entre fantasía clara y fantasía mediada por una imagen. Ambos tipos de fantasías son fantasías simples, pero en la fantasía clara el objeto presentificado aparece inmediatamente como no presente, mientras que en la fantasía mediada por una imagen lo hace de manera fundante. La idea de que el objeto presentificado tiene un carácter fundante quiere decir que en la presentación hay funciones de imagen que, tal como en la conciencia de imagen, conforman el fenómeno de imagen, pero de manera directa e inmediata. Es importante tener en cuenta que al descartar la existencia de un objeto imagen, la fantasía simple es tomada según la estabilidad de la aparición, la cual puede ser clara y estable, así como confusa y fugaz. En 1904/05 Husserl determina que los recuerdos, más precisamente, los recuerdos claros y estables, pertenecen al ámbito de las fantasías claras y estables. En este sentido, los recuerdos carecerían de un objeto imagen, dado que lo que aparece es el no presente de los fantasmas, es decir, un objeto presentificado sin el carácter presente otorgado por la imagen física. No obstante, Husserl concluye que los recuerdos se distinguen de la fantasía por la creencia en la realidad presente. Si bien Husserl no atribuye a los recuerdos el carácter de posicionalidad como en los años 1912/13, sí les atribuye el carácter de creencia, el cual define de la siguiente manera: «creencia intuitiva, la que constituye fenoménicamente el presente real como tal» (Hua XXIII: 81). Dado el carácter complejo de los recuerdos, al

final de «Phantasie und Bildbewusstsein» Husserl distingue en las presentaciones en fantasía, las presentaciones simples y los recuerdos, refiriéndose a esta distinción como una «primera aproximación que otorga a verdad una primera expresión y que se puede asumir provisionalmente» (Hua XXIII: 91). Que la conciencia de imagen tome un recuerdo para completar la figuración pareciera relacionarse con que el carácter de creencia del recuerdo puede posibilitar que el fenómeno de imagen no pierda su conexión con el presente, que le permite estar en tensión con la realidad de la experiencia. En 1912 Husserl suprime definitivamente la idea de que la conciencia de imagen puede transitar a un recuerdo porque con este tránsito tenemos la certeza del presente otra vez y, por tanto, sustituimos la *cuasi*-realidad de la imagen por la realidad del mundo. Esto no significa que no podamos aproximarnos posicionalmente a una obra. Por el contrario, sugiere que en toda experiencia estético-artística puede haber un desplazamiento, dado que la imagen es, fundamentalmente, posibilidad de establecer alteridad. La idea de alteridad hace referencia a la comprensión de la conciencia de imagen como el ajuste de las distintas intencionalidades que la conforman y de cuyo entrelazamiento surge el *fictum* de imagen con su modo peculiar de donación. Como vimos en el capítulo anterior, cuando nos relacionamos de manera estética con un objeto del arte, recorremos sus apariciones y dirigimos la mirada al Como de su aparición. Con ello, no estamos interesados en su posición de existencia, sino en su existencia ideal, es decir, en su existencia separada de los objetos que tienen continuidad en el tiempo empírico. Dicho esto, quisiera señalar que los proyectos visuales de Jaar remiten al tiempo del *fictum* de imagen, pero también al tiempo del mundo empírico. Sus obras no solo pueden ser interpretadas como la transparencia producto del recubrimiento, dado que también son el recubrimiento que posibilita el retorno al mundo. Sobre la transparencia y el recubrimiento que están implícitos en toda modificación de neutralidad referida al arte, Fink señala que el recubrimiento

«constituye el entre» que media la transparencia con el substrato de imagen (Fink 1966: 76). Un entre que puede ser tomado como el elemento antropológico que plantea Didi-Huberman y que mediaría la realidad subjetiva con la realidad histórica, así como material, de las imágenes. En este sentido, la transparencia opera como un momento que recubre el substrato de imagen para dar paso al *fictum* de imagen con su temporalidad ideal. Dicho en otras palabras, la idea de transparencia hace referencia al carácter temporal de los objetos del arte, esto es, a la existencia como-si, que aparece opuesta a la creencia en la realidad, y que no es más que la decisión de transparentar, parafraseando a Husserl, de tener lo visible de manera no visible. Así también, que las obras de Jaar, específicamente, las de Proyecto Ruanda (1994–2010), puedan ser interpretadas como recubrimiento, tiene relación con que hay un coeficiente crítico que está implícito en la forma de relacionarnos con las imágenes. Capacidad que consiste en la «posibilidad» de hacer asociaciones con el objetivo de reproducir aquella realidad que ocurrió de manera catastrófica. Como en la instalación *The sound of silence* y el cegamiento del espectador por las luces que funcionan como flashes fotográficos y que bloquean, de cierta forma, las imágenes de la proyección fílmica sobre Kevin Carter con la fotografía de la niña sudanesa. Si pensamos en la Historia del arte, podemos interpretar de manera similar *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814) de Francisco de Goya. La pintura muestra la represión del 3 mayo de 1808 contra los movimientos que se oponían a la invasión de las tropas francesas. Transitando hacia el romanticismo, Goya pinta la masacre iluminada por una suerte de linterna que, al mismo tiempo, oscurece los fusilamientos. La luz de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, que muchas veces ha sido interpretada como metáfora de la razón, según Argan (1998), representa la inmediatez de la realidad de la masacre que por su horror y crueldad queremos que desaparezca. Asimismo, en conexión con la Historia del arte, los proyectos de Jaar plantean la posibilidad de naufragar

en el navío tal como ya lo hizo Théodore Géricault con *Le Radeau de la Méduse* (*La balsa de la Medusa*) (1819). Obra icónica del romanticismo francés que sirvió como modelo compositivo para el emblema de la Revolución de 1830, *La Liberté guidant le peuple* (*La libertad guiando al pueblo*) (1830) de Eugène Delacroix. *Le Radeau de la Méduse* transita desde el romanticismo al realismo porque representa un suceso histórico sin épica, a saber, desde la descripción psicológica de quienes naufragaron en la fragata francesa Méduse en Mauritania en 1816. Al naufragar, los tripulantes habían construido una balsa en la que más de 150 personas estuvieron en altamar por casi dos semanas, sobreviviendo tan solo 15 de ellas. Géricault, oponiéndose al modelo neoclásico de representación histórica, reprodujo los estados psicológicos de angustia y locura de cada uno de los sobrevivientes. El pintor francés nos muestra que co–naufragar lleva implícita la posibilidad de desvarío psicológico y físico. Revivir el vaivén, la ebriedad, que produce el movimiento desatado de la embarcación, no puede efectuarse desde tierra firme. Y Jaar de cierta forma lo sabe, pues también vivió la tragedia cuando estuvo en Ruanda, viendo con sus ojos y escuchando con sus oídos las historias de los supervivientes. En este sentido el recubrimiento que opera en sus proyectos hace referencia al abandono de la estabilidad del *fictum* de imagen, esto es, al abandono de la imagen que está, como Husserl señala, claramente escindida de la realidad. Al contemplar una imagen Husserl dice que «debemos ser sacados de la realidad empírica y elevados al mundo igualmente intuitivo de la imagen» (Hua XXIII: 41). Por este motivo, la puesta en escena fúnebre de los proyectos visuales de Jaar, que oculta y bloquea el acceso a las imágenes, funciona al mismo tiempo como posibilidad de discontinuidad que puede convertir el reino ideal de la imagen en posicionalidad. Esta discontinuidad es posible porque no podemos intuir el sujeto de representación en la imagen. Sabemos que hay imágenes ocultas en cajas de archivos como en *Real pictures*, más no podemos verlas, solo imaginarlas gracias

a cierta información que deja el artista. En ese sentido la imaginación deja de funcionar como fantasía perceptiva, para hacerlo como fantasía reproductiva. Recordemos que en la exposición de 1912 Husserl generaliza la fantasía como presentificación y diferencia la fantasía perceptiva de la fantasía reproductiva. Ésta última corresponde al recuerdo, que es fantasía reproductiva ponente, por el cual la conciencia de imagen modifica su carácter no posicional. De modo que la puesta en escena de las instalaciones de Jaar también funciona como una imagen original que debe ser completada y que ofrece ciertas indicaciones para ir más allá de su ámbito. Con ello el espectador tiene, digamos, la libertad de dar continuidad a la imagen, construyendo nuevos escenarios, ensayos de posibles contextos y situaciones que le permitan comprender aquello que no puede ser visto, dado que si lo ve de manera directa lo neutraliza en el goce de la *cuasi*-existencia. En este sentido, podemos observar que la imagen del arte es frágil debido a su carácter evanescente, pero también fuerte en la medida en que es capaz de confrontar la realidad empírica, esto es, el tiempo de la acción concreta. Volviendo a las obras mismas, quisiera agregar que el gesto de ocultar las imágenes de catástrofes humanitarias, cuyo sentido e importancia ética comienza a desgastarse debido a su circulación masiva, introduce la posibilidad de resguardo. Si nuestra relación con la imagen estético-artística está caracterizada por una temporalidad que difiere de la temporalidad del mundo que nos confronta cotidianamente, pareciera ser que hay una suerte de esperanza para volver a sentir alteridad. Pero la posibilidad de resguardo surge como guarida, un lugar secreto donde depositar las imágenes, parafraseando al poeta Jorge Tellier, hasta que vengan tiempos mejores.

BIBLIOGRAFÍA: OBRAS DE EDMUND HUSSERL

Husserliana I. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* (editado por Strasser, E.). The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1973.

Husserliana III/I. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (editado por Schuhmann, K.). The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1976.

Husserliana X. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917), (editado por Bernet, R.). Hamburg: Meiner, 1985.

Husserliana XIX/I. *Logische Untersuchungen*. Zweiter Band, Zweiter Teil, (editado por Panzer, U.). Netherlands: Springer Science+Business Media, 1984.

Husserliana XXIII. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass* (1898-1925) (editado por Marbach, E.). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.

Husserliana XXV. *Aufsätze und Vorträge* (1911–1921), (editado por Nenon, T. y Rainer Sepp, H.). Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

Husserliana XXXIII. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/18)
(editado por Bernet, R., Lohmar, D). Dordrecht: Springer, 2001.

BIBLIOGRAFÍA: OBRAS DE REFERENCIA

Aldea, Andreea Smaranda. (2013). Husserl's struggle with mental images: imaging and imagining reconsidered. *Continental Philosophy Review*, 46 (3), 371-394.

Arango, Tim, Kamber, Michael. (2008). 4,000 U.S. Deaths, and a Handful of Images. En: *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2008/07/26/world/middleeast/26censor.html?ex=1374811200&en=9903da4b22e064a4&ei=5124&partner=permalink&exprod=permalink>

Argan, Giulio Carlo. (2004). *El arte moderno*. Madrid: Akal.

Auerbach, Eric. (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Trotta.

Bain, Alexander. (1873). *Mind and Body. The Theories of their Relation*. New York: D. Appleton & Company.

- Bain, Alexander. (1868). *The Senses and the Intellect*. London: Parker & Son.
- Barthes, Roland. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2011). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Benjamin, Walter. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- Bernet, Rudolf. (2010). «Husserl's New Phenomenology of Time Consciousness in the Bernau Manuscripts». En: *On Time - New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (editado por: Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi). Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.
- Bernet, Rudolf. (2004). «Wirkliche Zeit und Phantasiezeit. Zu Husserls Begriff der Individuation». En: *Phänomenologische Forschungen* 9, p. 37–56.
- Bernet, Rudolf. (2002). Unconscious consciousness in Husserl and Freud. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1, 327-351.
- Bernet, Rudolf. (1993). «The Universal Structures of Consciousness in the Phenomenological Sense». En: *An Introduction to Husserlian Phenomenology*. Evanston Northwestern: University Press.

Bernet, Rudolf. (1988). Husserl's Theory of Signs Revisited. En: Robert Sokolowski (Ed.). *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition: Essays in Phenomenology*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.

Bernet, Rudolf. (1985). Einleitung. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917). Hamburg: Meiner, 1985.

Blumenberg, Hans. (2018). *Naufregio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Machado Libros.

Brentano Franz. (1973). *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (Erster Band) (editado por Oskar Kraus). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Brentano Franz. (1982). 'Deskriptive Psychologie oder Beschreibende Phänomenologie'. En: *Deskriptive Psychologie* (editado por Roderick M. Chisholm y Wilhelm Baumgartner) (129-133). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Brentano Franz. (1988). *Grundzüge der Ästhetik* (editado por Mayer-Hillebrand Franziska). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Brough, John. (2012). Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it. En Dan Zahavi (Ed.). *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford: University Press.

Brough, John. (2010). «Notes on the Absolute Time-Constituting Flow of Consciousness». En: *On Time - New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (editado por: Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi). Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.

Brough, John. (2005). Translator's Introduction. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898-1925). Dordrecht, The Netherlands: Springer.

Brough, John. (1988). Art and Artworld: 'Some Ideas for a Husserlian Aesthetic'. En Robert Sokolowski (Ed.). *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition: Essays in Phenomenology*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.

Couve, Adolfo. (1998). 'Última entrevista a Adolfo Couve: «Los Grandes Artistas Viven la Eternidad Aquí»' (entrevistado por C. Warnken). *Proyecto Patrimonio*. <http://www.letras.mysite.com/couve2908021.htm>

Crane Tim. (2017). Brentano on Intentionality. En: *The Routledge Handbook of Franz Brentano and the Brentano School* (editado por Uriah Kriegel), pp. 41- 48. New York & London: Routledge.

Der Spiegel. (1994). 'Aufgehängt wie Schlachtvieh'. En: *Spiegel Politik*. <https://www.spiegel.de/politik/aufgehaengt-wie-schlachtvieh-a-047cdf1c-0002-0001-0000-000013683199>

Derksen, Jeff y Smith, Neil. (2005). 'A Geography of the Difficult'. En: Alfredo Jaar. Macro. Museo de Arte Contemporáneo de Roma.

Didi-Huberman, Georges. (2011a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, Georges. (2011b). *Imágenes pese a todo*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Drew, Richard. (20 de julio de 2022). 'Richard Drew on photographing the "Falling Man" on 9/11', historia producida por Jay Kernis, editor Joseph Frandino. En *CBS News*. <https://www.cbsnews.com/news/richard-drew-on-photographing-the-falling-man-on-911/>

Dreyfus, Hubert. (1991). *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. New Baskerville: MIT Press.

Drummond, John J. (2008). *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*. Lanham, MD, United States: Scarecrow Press.

Edwards Casey. (1976). *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.

- Fink, Eugen. (1966). 'Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit (1930)'. En: *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Fontcuberta, Joan. (2020). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, Joan. (2003). 'Introducción'. En: *Estética fotográfica*, editado por Joan Fontcuberta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gombrich, Ernst. (2010). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China: Phaidon Press.
- Gombrich, Ernst. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Husserl, Edmund. (1966). «Vorwort von Edmund Husserl». En: Eugen, Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Jaar, Alfredo. (2014). 'I need to understand the world before acting in the world. Pirkko Siitari in conversation with Alfredo Jaar. *Tonight no poetry will serve = Kunrunous ei riitä*. Helsinki: Nykyaikaisen Museon julkaisu.

- Jaar, Alfredo. (1997). 'Conferencia'. En: *La città degli interventi: la generazione delle immagini III* a cura di Roberto Pinto e Marco Senaldi. Milano: Comune di Milano.
- Jansen, Julia. (2016). Husserl. En Amy Kind (Ed.). *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. Routledge: London y New York.
- Jansen, Julia. (2014). 'Taking a Transcendental Stance: Anti-Representationalism and Direct Realism in Kant and Husserl'. En: *Husserl und die klassische deutsche Philosophie* (editado por Faustino Fabbianelli y Sebastian Luft). Switzerland: Springer International Publishing.
- Kistler, Ashley. (1991). 'Re-Visions: An Introduction to Geography = War'. En: *Geography = War*. Virginia: Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University and the Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.
- Leary, David E. (1982). The Fate and Influence of John Stuart Mill's Proposed Science of Ethology. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, No. 1, 153-162.
- Levinas, Emmanuel. (1995). *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.

Lohmar, Dieter. (2010). «On the Constitution of the Time of the World: The Emergence of Objective Time on the Ground of Subjective Time». En: *On Time - New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (editado por: Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi). Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.

Lotz, Christian. (2007). Depiction and plastic perception. A critique of Husserl's theory of picture consciousness. *Continental Philosophy Review*, 40, 171–185.

McLuhan, Marshall. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Mandler, George. (2007). *A History of Modern Experimental Psychology*. Cambridge (MA): MIT Press.

Marbach, Eduard. (2019). Sobre a elaboração progressiva dos pensamentos de Husserl acerca da fantasia e da consciência de imagem através da escrita. *Phainomenon*, 29, 9-37.

Marbach, Eduard. (1993a). «The Phenomenology of Intuitional Presentation». En: *An Introduction to Husserlian Phenomenology*. Evanston Northwestern: University Press.

- Marbach, Eduard. (1993b). «The 'I' and the Person». En: *An Introduction to Husserlian Phenomenology*. Evanston Northwestern: University Press.
- Marbach, Eduard. (1980). «Einleitung des Herausgebers». En: Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898-1925)* (editado por Marbach, E.). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Mensch, James. (2010). «Retention and the Schema». En: *On Time - New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (editado por: Dieter Lohmar and Ichiro Yamaguchi). Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.
- Mohanty, J. N. (2011). *Edmund Husserl's Freiburg Years 1916–1938*. New Haven & London: Yale University Press.
- Moran, Dermot. (2017). Husserl y Brentano. En: Uriah Kriegel (Ed.). *The Routledge Handbook of Franz Brentano and the Brentano School*. New York and London: Routledge.
- Morris, Errol. (2011). *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*. New York: The Penguin Press.
- Mouffe, Chantal. (2012). 'Alfredo Jaar: The artist as Organic Intellectual'. En: *Eine Ästhetik des Widerstands - Alfredo Jaar*. Berlín: NGBK.

- Owens, Craig. (1983). 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism'. En: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, editado por Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- Ranciére, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ranciére, Jacques. (2008). 'El teatro de las imágenes'. En: *El lamento de las imágenes*, editado por Adriana Valdés. Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Rieber, Robert W. (2012). 'Psychology of Alexander Bain'. En: *Encyclopedia of the History of Psychological Theories*. Robert W. Rieber (Ed.). New York: Springer.
- Rollinger, R. D. (2009). *Husserl and Brentano on Imagination*. Archiv für Geschichte der Philosophie | Volume 75: Issue 2 (pp. 195-210).
- Sadin, Eric. (2022). *La era del individuo tirano. El fin de un mundo común*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Schuhmann, Karl. (1997). *Husserl-Chronik (Denk- und Lebensweg Edmund Husserls)*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Sokolowski, Robert. (1970). *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*. Dordrecht: Springer Science+Business Media.

- Sontag, Susan. (2005). *On Photography*. New York: RosettaBooks.
- Sontag, Susan. (2004). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Sontag, Susan. (1981). 'Fascinante fascismo'. En: *Bajo el signo de Saturno*. Trad. de Juan Ultrilla. México: Lasser Pree.
- Souriau, Etienne. (1998). *Diccionario de estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Summa, Michela. (2014). *Spatio-temporal Intertwining: Husserl's Transcendental Aesthetic*. Cham, Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer.
- Wajcman, Gérard. (2001). 'De la croyance photographie'. En: *Les Temps modernes*, LVI, n° 613: 47–83.
- Wallis, Brian. (1989). 'What is not seen: subjective photography and the political'. En: *Camara Lucida*, editado por Helga Pakasaar. Canada: Walter Philips Gallery, p. 9–12.
- Wiesing, Lambert. (2016). *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*. UK: Bloomsbury Academic.
- Williams, William Carlos. (1991). *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. 2 (1939-1962), editado por MacGowan C. New York: New Directions Publishing.

Zahavi, Dan. (2004). Husserl's Noema and the Internalism-Externalism Debate. En:
Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy, Volume 47, Issue 1, 42–66.

Zahavi, Dan. (2003). 'Inner Time-Consciousness and Pre-reflective Self-awareness'. En:
The New Husserl. A Critical Reader. Editado por Donn Welton. Indiana: Indiana
University Press.