

**LA POSIBILIDAD DE UNA ESTÉTICA EN LA FENOMENOLOGÍA
DE E. HUSSERL. SOBRE LA IMAGINACIÓN, LA FANTASÍA
Y LA CONCIENCIA DE IMAGEN***

**THE POSSIBILITY OF AN AESTHETIC PHENOMENOLOGY OF E. HUS-
SERL. ON IMAGINATION, FANTASY AND IMAGE CONSCIOUSNESS**

Azul Tamina Katz Russo

Universidad de Buenos Aires, Argentina

azulkatz@gmail.com

Resumen: Si bien es cierto que Husserl no ha escrito sistemáticamente sobre estética, consideramos no sólo posible y legítimo, sino también establecer las condiciones de posibilidad para una conciencia estética desde el punto de vista de la fenomenología trascendental de Husserl. Motivados por esta idea, en el presente trabajo examinamos, en primer lugar, el tipo de estética que puede deducirse de aquellos pasajes en los que Husserl considera explícitamente experiencias artísticas, para arribar a la idea de que, analizado desde la perspectiva de la conciencia de imagen, el fenómeno estético del que se puede dar cuenta es limitado. Así, en segundo lugar, intentamos mostrar que esta pobreza no es esencial al fenómeno y, por tanto, que dichas limitaciones pueden ser superadas, o al menos trascendidas, si en vez de considerar la estética desde el punto de vista de la conciencia de imagen, se la considera desde la perspectiva de la fantasía.

Abstract: While it is true that Husserl has not written systematically about Aesthetics, we believe it is possible and legitimate to study how Aesthetic Consciousness works from Husserl's point of view of transcendental Phenomenology. Hence, in this paper we consider, in the first place, the virtues and limitations of the Aesthetic that can be deduced from the passages in which Husserl explicitly refers to artistic experiences, to arrive to the idea that, analyzed from the perspective of image-consciousness, the aesthetic phenomenon that can be described is limited. So, secondly, we try to show that this poverty is not essential to the phenomenon and, therefore, such a limitation can be overcome, or almost transcended, if we contemplate the Aesthetic considerations taken by Husserl not from the point of view of image-consciousness but from the perspective of phantasy

Palabras clave: Conciencia estética | Conciencia de imagen | fantasía | Husserl

Key Words: Aesthetic-Consciousness | Image-Consciousness | Fantasy | Husserl

* Este trabajo es reflejo de nuestra tesis de licenciatura intitulada "Imaginación, fantasía y conciencia estética en la fenomenología de Edmund Husserl", dirigida por el Prof. Dr. Roberto J. Walton, financiada con una Beca Estímulo a las vocaciones científicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y defendida el 27 de junio del año 2013. La profundización de ese trabajo, que deriva en el presente artículo, se da en el marco de nuestros estudios doctorales, que llevamos a cabo en cotutela entre la UBA, bajo dirección del Prof. Dr. Roberto J. Walton, y Paris IV-Sorbona, bajo dirección del Prof. Dr. Dominique Pradelle, con financiación de una beca doctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Argentina). Asimismo cabe señalar que nuestro lugar de trabajo y también marco para todas estas tareas es el Centro de Investigaciones Filosóficas (CEF) de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

*Monoteísmo de la razón y del corazón,
politeísmo de la imaginación y del arte:
¡Eso es lo que necesitamos!*

El más antiguo programa sistemático del Idealismo alemán¹

INTRODUCCIÓN

Todavía hoy, a más de cien años de la publicación de *Ideas I*, suele considerarse que *la estética* no forma parte de los intereses principales de E. Husserl. Efectivamente no contamos con obras que reúnan reflexiones sistemáticas sobre el tema, y tampoco ha dictado Husserl algún curso centrado en los problemas de aquella disciplina surgida a mediados del siglo XIX. Entre la literatura sobre nuestro autor, podemos encontrar trabajos que extrapolan a principios estéticos aquellos señalamientos que Husserl dio al describir experiencias de obras de arte —principalmente pictóricas. Entre estas breves descripciones, quizá la más famosa sea el pasaje de *Ideas I* en el que Husserl da como ejemplo de la conciencia de imagen la experiencia del grabado de Durero “El caballero, la muerte y el diablo”. Faltan, por tanto, trabajos que den cuenta de una concepción sistemática de la estética husserliana. ¿Será acaso porque no hay una estética husserliana?

Probablemente, el motivo para esta vacancia, sea que los intentos más fructíferos por pensar fenomenológicamente la estética no se han dado respetando la ortodoxia husserliana, sino tomando distancia. Nos referimos aquí a ciertas obras de los “herejes”² discípulos, como los llamará Ricœur: *L’imagination* (1936) y *L’imaginaire* (1940) de Sartre, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* y *Das literarische Kunstwerk* de Roman Ingarden, y *Phénoménologie de l’expérience esthétique* (1953) de Mikel Dufrenne, entre otros.

El presente trabajo toma como motivación la idea de que no es posible que una filosofía que indaga ante todo la relación de la conciencia con el mundo

¹ La autoría de este escrito está en discusión: se sabe que la letra del manuscrito es la de Hegel, pero en él se pueden identificar también ideas de Schelling y de Hölderlin, por lo cual es tomado en general como un manifiesto del Idealismo alemán temprano.

² Ricœur, P., “Sur la phénoménologie”, en *A l’école de la phénoménologie*, Paris: Vrin, 1986, p. 156.

haya omitido la pregunta por la experiencia estética. Creemos además que, en todo caso, si esa pregunta no se encuentra de manera explícita, es legítimo de todas formas reponerla como pregunta y habilitar una respuesta sistemática³. Esta tarea se ve legitimada por las reflexiones metodológicas del propio Husserl, quien escribió por ejemplo en el artículo sobre la Fenomenología para la Encyclopaedia Britannica:

En la fenomenología tienen lugar todos los problemas racionales, por ende también los que tradicionalmente se han designado como filosóficos en cualquier sentido particular; en las fuentes absolutas de la experiencia trascendental o de la intuición eidética reciben por vez primera en la fenomenología su formulación genuina y las vías transitables de su solución. [...] En suma, se sitúan dentro de su marco los problemas teleológicos metafísicos, los éticos, los de filosofía de la historia, no menos que, obviamente, los problemas de la razón judicativa, así como todos los problemas que tengan sentido en general y todos en su más interna unidad sintética y su ordenación como problemas de la espiritualidad trascendental⁴.

De esta manera, nuestro objetivo es mostrar que, incluso si cuantitativamente las referencias de Husserl al arte y a la estética no permiten revertir la idea de que la estética no se encuentra entre sus principales intereses, cualitativamente la filosofía de Husserl permite construir una *fenomenología de la conciencia estética*. Así, una fundamentación fenomenológica de la estética no sólo es viable, sino que deviene también necesaria.

1. LA CONCIENCIA ESTÉTICA SEGÚN HUSSERL

Si aceptamos que no hay una *explícita* conciencia estética husserliana, entonces debemos empezar por buscar una estética *implícita*. Para ello, podríamos orientar la búsqueda en tres direcciones: hacia la obra de arte, y entonces perseguiríamos una *ontología* de la obra de arte; hacia el artista-genio-creador, y entonces tendríamos una suerte de *psicología* del arte; o hacia el receptor, y entonces tendríamos una *fenomenología de la experiencia estética*. Tomamos este último sentido, en primer lugar porque es una vía más fiel al significado que la disciplina *estética* tomó en su surgimiento con Baumgarten y autonomización con la *Crítica del Juicio* de Kant, esto es, como rama de la gnoseología o teoría del conocimiento. Pero, además, consideramos

³ Al modo como Benjamin trabaja sistemáticamente con los fragmentos del Romanticismo temprano, recordando que así podemos trabajar incluso con la obra de Nietzsche.

⁴ Hua IX, p. 297.

la vía de la recepción como el mejor punto de partida para la construcción de una estética, principalmente para permanecer fieles al tema capital de la filosofía de Husserl:⁵ el problema de la correlación entre la conciencia y el mundo. Desde esta perspectiva, comenzar por cualquiera de los dos primeros enfoques llevaría a distorsionar parcialmente el fenómeno que tratamos de estudiar: de un lado una ontología de la obra de arte daría una estética reificada, sesgada a lo objetivo. Del otro lado, una psicología de la creación artística sería una subjetivación del problema, pecando además de fundamentar con el psicologismo, tan rechazado por Husserl.

Si la fenomenología es nuestro *método*, tomamos como *objeto* a la imaginación. La imaginación es históricamente la facultad de la estética y cabe esperar que también en el pensamiento de Husserl la estética tenga un lugar de la mano de la imaginación. Es decir que las vivencias estéticas deberán formar parte de la esfera de las vivencias no perceptivas o al menos no exclusivamente perceptivas. Sin embargo, no resulta *a priori* evidente qué tipo de vivencia de las tematizadas por Husserl se corresponde con el histórico concepto estético de "imaginación": ¿será la conciencia de imagen —*Bildbewusstsein*—? ¿Será la fantasía —*Phantasie*—? ¿O acaso serán la conciencia de imagen y la fantasía dos modos de la imaginación —como proponen trabajos clásicos sobre el tema como el de M. M. Saraiva?

1.1. La imaginación en la fenomenología trascendental: ¿conciencia de imagen o fantasía?

Para determinar cuál es el vocablo husserliano que se corresponde con el concepto estético de imaginación hay primero que disolver un problema etimológico general. Nos referimos a que la mayoría de las veces se utiliza *imaginación* y *fantasía* de manera indistinta⁶. Incluso en latín encontramos un uso indistinto de *imaginatio* y *phantasia*, que remiten al término griego "phantasia". La doble traducción se debe a Cicerón y Quintiliano, que vincularon *phantasia*, *visio* e *imaginatio*. Pero no resulta indistinta: en el pasaje del término griego *phantasia* al término latino *imaginatio* la pluralidad de sentidos del

⁵ Cfr. Walton, R., *Husserl. Mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires: Almagesto, 1993.

⁶ Posiblemente esto vale tanto para el español (imaginación y fantasía), como para el inglés (imagination, fantasy) y el alemán (Imagination, Phantasie), pero con la diferencia de que en alemán existe, además de las formas latinas *Imagination* y *Phantasie*, el vocablo germanizado en las formas *Einbildung* y *Einbildungskraft*

término de origen ha quedado reducida principalmente a uno de ellos: el visual, dado que contiene la raíz —*imago*, i. e., imagen. Desde este equívoco en adelante prima el sentido unificado de una *representación por imagen*, mientras que el término griego contaba con al menos cuatro sentidos principales, desde las acepciones oníricas más ficticias hasta las más reales representaciones perceptivas⁷.

Así, podríamos decir que Husserl, como casi toda la tradición filosófica occidental, es heredero de este olvido. También en su obra encontramos con frecuencia un uso indistinto de los vocablos imaginación y fantasía. Sin embargo, si echamos una mirada al esquema de vivencias que cristaliza en *Ideas I*, podemos ver que hay lugar para los dos conceptos a los que nos hemos estado refiriendo aquí. Las vivencias se dividen entre (1) las presentaciones y (2) las presentificaciones. Las primeras son la forma madre del conocimiento: la percepción que es un tipo inmediato de conocimiento al dar el objeto en carne y hueso, en su presencia. Las segundas son vivencias no perceptivas, o formas inactuales de conciencia, que a su vez pueden (2.1) dar el objeto en sí mismo, o (2.2) no darlo en sí mismo y darlo de manera mediada. Entre (2.1) las presentificaciones que dan el objeto en sí mismo encontramos la rememoración, la presentificación de presente, la espera y, justamente, la fantasía; mientras que entre (2.2) las presentificaciones que no dan el objeto en sí mismo encontramos a la conciencia de imagen que puede o bien dar su objeto con semejanza —por ejemplo una foto o una estatua se asemeja a la persona fotografiada o esculpida— o bien sin semejanza, es decir, simbólicamente —una bandera representa un país pero no por semejanza. Las presentificaciones de este último tipo son vivencias complejas porque involucran, además de su función específica de representación, una relación perceptiva con el objeto material a partir del cual la conciencia de imagen o la conciencia simbólica surgen. Son complejas, por tanto, porque son actos de segundo grado, actos no perceptivos que se montan sobre actos perceptivos. A su vez, puede haber vivencias de diverso grado de complejidad, por ejemplo, el

⁷ Para un análisis pormenorizado de la progresiva subjetivación de los sentidos focales del término *phantasia* va tomando en la antigüedad cfr. Díaz, M. E., Livov, G. y Spangenberg, P., "Una introducción a la *phantasia* antigua", en Marcos, G. E. y Díaz, M. E. (eds.), *El surgimiento de la phantasia en la Grecia clásica. Parecer y aparecer en Protágoras, Platón y Aristóteles*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 12. Sin dudas uno de los vínculos más interesante que intentaremos analizar en un próximo trabajo, es que relaciona los términos *phainómenon*, contenido en la palabra *fenomenología*, y *phantasia*.

recuerdo de un recuerdo, o el recuerdo de una fantasía, o el recuerdo del recuerdo de una fantasía etc.⁸

Ahora bien, en principio puede no quedar claro cuál de todas estas formas de conciencia se corresponde con el concepto filosófico de imaginación. A esta dificultad encontramos básicamente dos respuestas posibles: o bien se considera que la imaginación es un tipo de conciencia que comprende a la fantasía y a la conciencia de imagen, o bien la fantasía y la conciencia de imagen son consideradas dos tipos distintos de conciencia por derecho propio diferentes, que no cabe reunir bajo un único concepto de imaginación. Pero más allá del problema de la relación entre la conciencia de imagen y la fantasía, que desarrollaremos en el próximo punto, la pregunta es cuál de estos dos tipos de conciencia es, para Husserl, más adecuado para pensar la experiencia estética.

Si seguimos el § 111 de *Ideas I*, deberíamos aceptar que el tipo de conciencia involucrado en la experiencia estética es posible por un tipo complejo de conciencia, la conciencia estética:

Supongamos que estamos contemplando el grabado de Durero 'El caballero, la muerte y el diablo'. Distinguimos aquí, primero, *la percepción normal*, cuyo correlato es la cosa llamada 'grabado', esta hoja en el cartapacio. Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figuritas sin color, 'el caballero a caballo', 'la muerte' y 'el diablo'. *En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades 'figuradas' [abgebildeten Realitäten], el caballero de carne y hueso, etcétera*⁹.

Sin embargo, hay pasajes en los que Husserl considera que la fantasía es privilegiada respecto de otras formas de conciencia, incluso la forma madre¹⁰. El §70 de *Ideas I* se titula "Papel de la percepción en el método de la aclaración de esencias. Puesto preferente de la libre fantasía". La libertad parece ser aquello que más propiamente caracteriza a la fantasía, y aquel potencial por el cual Husserl llega a decir que "la ficción es la piedra de toque de todo. [...] *la*

⁸ Husserl da en *Ideas I* el siguiente ejemplo: "Un nombre nos recuerda nominativamente el Museo de Dresde y nuestra última visita a él: recorriendo las salas, nos detenemos ante un cuadro de Teniers que representa una galería de cuadros. Supongamos que los cuadros de esta última representan a su vez cuadros, que por su parte contuviesen inscripciones legibles, etc. Así podemos medir qué serie de representaciones pueden encajarse unas en otras y cuántos términos intermedios puede haber realmente en las objetividades aprehendidas." Hua III/1, p. 212

⁹ Hua III/1, p. 226. Las cursivas son nuestras.

¹⁰ "Hay razones por las cuales en la fenomenología, como en todas las ciencias eidéticas, pasan a ocupar las presentificaciones y, para hablar más exactamente, la libre fantasía un *puesto preferente* frente a las percepciones [*Vorzugsstellung gegenüber den Wahrnehmungen*], incluso en la fenomenología de la percepción misma, aunque excluida la fenomenología de los datos de la sensación." Hua III/1, p 130.

'ficción' [*Fiktion*] constituye el elemento vital [*Lebenselement*] de la fenomenología, como de toda ciencia eidética; [...] la ficción es la fuente [*Quelle*] de donde saca su sustento el conocimiento de las 'verdades eternas' [*ewigen Wahrheiten*]." ¹¹ Pero es esta virtud de la fantasía la que la vuelve relevante no sólo para la teoría del conocimiento, sino también para el arte y para la estética en general. Tal como reconoce Husserl, es tal vez en la esfera del arte, y no en el marco de la teoría del conocimiento, donde la fantasía se desarrolla más adecuadamente:

Un extraordinario provecho cabe sacar de lo que nos brinda la historia, en medida mayor aún el arte [*Kunst*], y en especial la poesía [*Dichtung*], que sin duda son productos de la imaginación [*die zwar Einbildungen sind*], pero que en lo que respecta a la originalidad de las innovaciones, a la abundancia de los rasgos singulares, a la tupida continuidad de la motivación exceden con mucho a las operaciones de nuestra propia *Phantasie*, y a la vez y gracias a la fuerza sugestiva de los medios de expresión artística [*suggestive Kraft künstlerischer Darstellungsmittel*] se traducen con especial facilidad en *Phantasien* perfectamente claras al apercibir las en la comprensión ¹².

2. LA CONCIENCIA ESTÉTICA EN LAS LECCIONES DE 1904/1905

Cabe ahora indagar las ventajas y desventajas, las virtudes y limitaciones de pensar la estética desde una y otra perspectiva: la de la conciencia de imagen y la de la fantasía. Para abordar más ampliamente el problema de la conciencia estética o *estetizante*, ya no alcanza con revisar las obras publicadas en vida de Husserl. En el volumen XXIII de *Husserliana* intitulado *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, encontramos algunos textos que nos permiten ampliar los análisis de la relación entre la percepción, la fantasía y la conciencia de imagen. Especialmente el primer texto de ese volumen, que corresponde a la tercera parte de las lecciones que impartió Husserl en el semestre de invierno de 1904/1905 en Gotinga y que tituló "Sobre las partes principales de la fenomenología y la teoría del conocimiento" [*Über die Hauptstücke aus der Phänomenologie und der Erkenntnistheorie*]. Dichas lecciones se dividen en cuatro partes: Husserl comienza problema-

¹¹ Hua III/1, pp. 129-132. Traducción al castellano de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México/Buenos Aires, FCE, 1962, pp. 155-158

¹² Hua III/1, p. 132.

tizando el conocimiento perceptivo, luego estudia la atención, sigue con las vivencias no perceptivas, justamente la fantasía y la conciencia de imagen, y concluye con un análisis de la constitución temporal de los actos. Esta última parte no sólo es fundamental y novedosa, sino uno de sus textos más conocidos. Se trata de las *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*.

En la parte que nos concierne a nosotros, la tercera, y que trata sobre las presentificaciones, Husserl tiene dos objetivos principales: el primero es establecer las diferencias entre la percepción y todo lo que no es percepción.¹³ Desde esta perspectiva, importará ante todo marcar las similitudes entre los diferentes tipos de vivencias que no dan su objeto en carne y hueso. El segundo objetivo, una vez establecidas las diferencias entre presentaciones y presentificaciones, será establecer diferencias entre los distintos tipos de presentificaciones. Como resultado, hacia el final de las lecciones sobre la fantasía y la conciencia de imagen encontraremos un esbozo del esquema de vivencias que es el que aparecerá cristalizado algunos años más tarde en *Ideas I* (y que hemos expuesto más arriba).

Teniendo en mente el primer objetivo, para oponer tanto a la fantasía como a la conciencia de imagen de la percepción, Husserl las considera *modos* de una misma imaginación. Por eso en los primeros capítulos de las Lecciones predomina lo que se conoce como el *punto de vista unitario de la imaginación* (capítulos 1-4 de las Lecciones).¹⁴ Pero, con la progresiva diferenciación de la fantasía y la conciencia de imagen, esos dos modos de conciencia se revelan *irreductibles* el uno al otro, y aparece por lo tanto lo que se conoce como el *punto de vista discriminativo de la imaginación* (capítulos 4-9 de las Lecciones).

¹³ "Hasta aquí nos hemos ocupado de la fenomenología de la percepción. No podemos llevar a cabo una fenomenología de la percepción de manera adecuada y completa sin tomar en consideración fenómenos estrechamente relacionados con la percepción. Al tomar estos fenómenos en consideración en los análisis hacia los cuales nos dirigimos ahora, lo que hemos aprendido hasta aquí se verá iluminado, complementado y enriquecido. Nuestro próximo objetivo es la fenomenología de las fantasías." Hua XXIII, p. 1.

¹⁴ Saraiva propone una organización de las distinciones internas de una imaginación genérica [*Bildvorstellung* o *Imagination*] a partir de la distinción clásica entre imágenes físicas e imágenes mentales. De este modo, afirma: "creemos que Husserl es el primero en asemejar en una sola teoría esas dos especies de imágenes —la imagen mental y la imagen física— ampliando, así, considerablemente el terreno tradicionalmente circunscripto a la misma imaginación". En ese sentido, "el concepto [genérico] tradicional de imaginación —la imaginación sensible—"queda especificado o diferenciado entre "la imaginación propiamente dicha (la facultad de producir imágenes mentales) y la conciencia de imagen". A su vez, dentro del primer tipo de imaginación, distingue entre las vivencias particulares y la modificación universal aplicable a todas las vivencias y, dentro del segundo caso, distingue entre la conciencia de imagen mediada por una imagen física y la conciencia de imagen mediada por símbolo. Saraiva, María Manuela, *L'Imagination selon Husserl*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1970, pp. 21-22.

Cabe remarcar que, si bien, como afirma John Brough, las primeras reflexiones de Husserl sobre la conciencia de imagen aparecen tempranamente en 1898 “y sólo con pequeñas variaciones”¹⁵ llegan de manera consistente a la década de 1920, no ocurre lo mismo con sus reflexiones sobre las presentificaciones simples (fantasía, rememoración, espera y presentificación de presente). En su trabajo *L'imagination légitimée*, Dubosson sostiene que la distinción de la imaginación entre sus dos formas, la *Phantasie* y la *Bildbewusstsein*, contrariamente a la idea generalizada de que ella tiene lugar por primera vez en *Ideas I*, no sólo es anterior a su cristalización en el periodo trascendental, sino que es sobre la base de esta misma distinción que la imaginación ha ido cobrando la *progresiva legitimación*. Es decir que justamente estas Lecciones, correspondientes a un periodo proto-trascendental¹⁶, ofician de antecedente a la elevación de la imaginación como “modo canónico de la conciencia intencional”¹⁷.

Las variaciones en la consideración de Husserl sobre las presentificaciones simples se deben principalmente a las transformaciones en las teorías con que intentó dar cuenta de la constitución de las vivencias.

2. 1. Teorías constitutivas

Como queda dicho, en los primeros capítulos de las Lecciones Husserl analiza a la fantasía y a la conciencia de imagen como modos de la imaginación por oposición al conocimiento perceptivo. La pregunta a la que se enfrenta Husserl será, por tanto, la misma a la que un buen concepto filosófico de imaginación debe dar respuesta: cómo es posible la re-presentación, es decir, cómo es posible *traer a la presencia algo ausente*. Par dar cuenta de este tipo de conciencia no presentativa, en la primera parte de las Lecciones Husserl toma como modelo el caso de la conciencia de imagen. Esto se debe, en parte, a que al ser un modelo mediato y complejo, el modelo de la conciencia de imagen le permite explicar cómo traer a la conciencia algo ausente es posible a

¹⁵ Brough, J., *Translator's Introduction*, Hua XXIII, p. XVII.

¹⁶ Si bien la tematización de la reducción en unas lecciones de 1905 suele tomarse como signo del surgimiento de la fenomenología trascendental, consideramos que las lecciones de 1904/1905 son proto-trascendentales en la medida en que pertenecen al periodo de gestación del giro trascendental husserliano.

¹⁷ Dubosson, Samuel, *L'imagination légitimée. La conscience imaginative dans la phénoménologie proto-trascendentale de Husserl*, Paris: L'Harmattan, 2004, p. 10. Ser *modo canónico* de la conciencia significa, para Dubosson, ser objetivante, título que sólo se adecúan a tres tipos de actos: la percepción, la imaginación y la significación.

partir de la experiencia de algo que sí se encuentra efectivamente presente. Esto muestra que Husserl todavía piensa el problema de la constitución con la teoría de la imagen.

Hasta circa 1909 Husserl tiene dos modelos para dar cuenta de la constitución de las vivencias: la *Bildtheorie* y la *Representationstheorie*. La primera, la *Bildtheorie* o Teoría de la imagen termina siendo desechada como modelo para la percepción por pecar del *prejuicio de la presencia*, i. e., que asume que para que algo ausente pueda ser traído a la presencia por medio de una imagen, esa imagen, debe existir o bien dentro o bien fuera de la mente, como bien lo desarrolla Sartre al principio de *Lo imaginario*. La segunda, la teoría esquemática o teoría de la representación, también es desechada hacia 1909, aunque conservada para explicar la aprehensión interpretativa de la percepción. Esta última le sirve a Husserl para distanciarse de Brentano, quien concebía la diferencia entre tipos de conciencia como una diferencia de grado, es decir, solamente como una diferencia entre contenidos. Al darse la diferencia entre vivencias a nivel de los contenidos, la imaginación sería un tipo más débil de conciencia perceptiva. Husserl compara en este punto la concepción de Brentano con la teoría de la *vivacity* de Hume¹⁸. En cambio, para Husserl se trataría tanto de una diferencia al nivel del acto como al nivel de los contenidos, lo que daría principalmente una diferenciación cualitativa y no cuantitativa entre los distintos tipos de conciencia. Sin embargo, todavía en las lecciones que aquí estudiamos, la explicación de los tipos de conciencia la lleva adelante Husserl desde la Teoría esquemática. Desde esta perspectiva, la imaginación (como concepto todavía general que engloba a la fantasía y a la conciencia de imagen) se diferencia de la percepción porque aquellas son formas *inactuales* de conciencia, re-presentan o presentifican objetos no presentes en carne y hueso.

Pero cabe entonces preguntar, ¿cómo se diferencian entre sí los distintos modos de presentificación? Y más específicamente, ¿en qué difieren la fantasía y la conciencia de imagen? Como hemos anticipado, la conclusión a la que se llega al final de estas Lecciones, será que la fantasía presentifica inmedia-

¹⁸ "Yo mismo al principio me había decidido por esta distinción [...] Más tarde mi vacilación fue más frecuente, pero tal vez sólo porque la manera específica de ejecutar estas aprehensiones todavía ofrecía dificultades; y en cualquier caso, toda la teoría es insuficiente. La interpretación humeana de la *vivacity*, vitalidad [*Lebendigkeit*], como intensidad en Brentano y otros innovadores no me satisface. [...] No puedo tomar el punto de vista de Brentano con la certeza con que lo hiciera antes." Hua XXIII, p. 94-95.

tamente, mientras que la conciencia de imagen lo hace de manera mediata, es decir, por intermedio de una imagen representante del objeto representado.

2. 2. *El modelo heurístico de la conciencia de imagen*

Tal como aparece en el ejemplo citado más arriba del grabado de Durero, ya a lo largo de las Lecciones de 1904/1905 constatamos que Husserl da la misma caracterización de la conciencia de imagen: "Tenemos tres objetos: 1) la imagen física, la cosa física hecha de lienzo, mármol, etc.; 2) el objeto representante o figurante; y 3) el objeto representado o figurado. Para el último preferimos simplemente imagen-sujeto; para el primer objeto preferimos imagen-física, para el segundo, imagen-representante o imagen-objeto"¹⁹.

En ambos casos hay también una distinción entre la conciencia de imagen inmanente, propiamente la conciencia de imagen, y la conciencia de imagen trascendente, o conciencia simbólica. La *conciencia de imagen inmanente* surge cuando la imagen-objeto remite a la imagen-sujeto de manera interna, como por ejemplo en el caso de la fotografía de un niño en la que la imagen que aparece en el papel fotográfico remite por semejanza al niño real fotografiado. En cambio, la conciencia que surge es simbólica o signitiva cuando aquello a lo que remite la imagen-objeto es externo a ella, como los jeroglíficos, la escritura, una bandera que representa una nación, o simplemente las imágenes científicas que cumplen el rol de ayudas mnemotécnica, pero no se asemejan a aquello de lo que son signos. Entonces se dice que la conciencia de imagen es trascendente o bien que es una conciencia simbólica.

Por otra parte, la estructura tridimensional de la conciencia de imagen muestra una dependencia respecto de la percepción y de la realidad física, porque para activar la función de figuración de aquello ausente que se busca representar es necesaria la motivación de una percepción, aunque sea neutralizada. Husserl analiza aquí la conciencia de imagen con la fotografía de un niño, cuya imagen "se parece al niño" pero "no es el niño mismo sino su imagen fotográfica"²⁰. Esta "falla"²¹ en la representación es de máxima importancia, pues si la representación fuera perfecta no podríamos distinguir al

¹⁹ Hua XXIII, § 9, p. 19.

²⁰ Hua XXIII, p. 18-19.

²¹ Ídem.

niño fotografiado del niño de la fotografía; por el contrario, si la representación no contuviera ninguna semejanza con lo representado, entonces tampoco alcanzaríamos una clara conciencia de imagen.

Se da así un necesario *conflicto* como condición de posibilidad para la ficción, porque al mismo tiempo una imagen, cuyo estatuto es el de una *nada*,²² el de la inexistencia, se monta sobre una percepción, que se neutraliza para dar lugar al surgimiento de la imagen objeto. Además, para llegar a representar el objeto mentado, se *debe* entrar en conflicto con el presente actual, porque es el conflicto el que provee de una clara conciencia respecto de que aquello que nos representamos no es lo que tenemos ante la vista o los sentidos. Citamos *in extenso* el siguiente pasaje porque muestra cómo la conciencia del conflicto entre lo actual y lo inactual garantiza la separación entre presentación y presentificación, lo cual, como ya hemos mencionado, era uno de los dos principales objetivos de las lecciones:

Miramos a través del marco, como si fuera una ventana, hacia el espacio de la imagen, hacia la realidad de la imagen. [...] La aparición que pertenece a la imagen-objeto se distingue en este punto de la aparición de la percepción normal. Este es un punto esencial que vuelve imposible para nosotros tomar la aparición que pertenece a la imagen-objeto como percepción normal, porque porta la característica de *irrealidad*, de *conflicto con el presente actual*. La percepción de los alrededores, la percepción en la cual el presente efectivo se constituye para nosotros, continúa a través del marco y luego significa "papel pintado" o "lienzo pintado". [...] Así, tenemos aquí una aparición, intuición sensible y objetivación, pero en *conflicto* con lo experimentado como presente. Tenemos la aparición de un *no ahora en el ahora*. Es "*en el ahora*" en la medida en que la imagen objeto aparece en medio de la realidad perceptiva y reclama una realidad objetiva en este medio. Es también "*en el ahora*" en la medida en que la imagen aprehendida es algo temporalmente ahora. Sin embargo, del otro lado, es un "*no ahora*" en la medida en que el conflicto hace de la imagen objeto una *nulidad* que no aparece ciertamente sino que es nada, y que sólo puede servir para exhibir algo existente. Pero es evidente que este algo exhibido no puede nunca exhibir el ahora con el que entra en conflicto; por tanto sólo puede exhibir otra cosa, algo no presente²³.

II. 3. La conciencia estética como caso de la imaginación física inmanente

Como en el ejemplo de *Ideas I*, en el § 17 de *Phantasie und Bildbewusstsein*, la conciencia estética es considerada explícitamente desde el modelo

²² "Las imágenes (entendidas como lo que aparece, analógicamente representando objetos) son verdaderamente nada. [...] La imagen objeto realmente no existe, lo que no sólo significa que no tiene existencia fuera de mi conciencia, sino que tampoco la tiene dentro de mi conciencia; no tiene existencia en absoluto." Hua XXIII, p. 21.

²³ Hua XXIII, pp. 47.

heurístico de la conciencia de imagen. Más específicamente, es considerada como un caso de imaginación física inmanente.

Tenemos que distinguir entre la conciencia intuitiva de imagen, la conciencia que pertenece a la imaginación inmanente, de las imágenes que funcionan como símbolos y de la conciencia de imagen que aparece gracias a la función simbólica de la imagen. *Sólo la conciencia que pertenece a la imaginación inmanente juega un rol en la contemplación estética de una imagen*²⁴.

A nuestro entender, Husserl asume, de este modo, que el arte es figurativo, representativo, que aquello que se nos aparece en imagen a través de lo que podemos llamar la materialidad de la obra de arte siempre remite a algo más allá de sí mismo, incluso cuando ese “más allá” no quiera decir algo trascendente a la obra misma, sino algo que aparece *en* y *con* la conciencia de la imagen-objeto.

Ahora bien, no se puede decir sin más que entre la conciencia de imagen inmanente y la conciencia estética haya una identidad absoluta; sino que toda conciencia estética es o involucra conciencia de imagen, pero no toda conciencia de imagen implica una experiencia estética. Dos motivos dan cuenta de ello. El primero es que para que la conciencia de imagen sea vivida como la contemplación estética de una imagen, debe involucrar un cambio de *actitud*:

Para tomar [un] ejemplo, al leer un libro de viajes (o guía de turismo) la situación es claramente diferente dependiendo de si vivimos en la conciencia de fantasía como una conciencia que presentifica intuitivamente tierras lejanas, o tal vez distraído por un interés psicológico descriptivo nuestro interés y acto de significar se vuelve hacia las imágenes mismas de la fantasía. La base aprehensiva puede ser precisamente la misma en ambos casos. Las mismas imágenes objeto aparecen, y son la base para una misma relación con las tierras lejanas. En un caso, sin embargo, el foco del interés, lo mentado son las imágenes objeto, en el otro caso, son las tierras lejanas²⁵.

Este cambio de actitud explica por qué unos veces podemos sentir placer en las manera de representar el objeto y otras simplemente concnetrarnos en lo representado con el interés de conocer, de parender algo “como cuando al ver los cuadros de Paolo Veronese nos sentimos transportados hacia la vida y actividad magnífica, opulenta de los grandes venecianos del siglo XVI; o como

²⁴ Hua XXIII, § 17, pp. 36. Las cursivas son nuestras.

²⁵ Hua XXIII, § 18, pp. 38-39.

cuando vemos en los agradables grabados de Durero la transfiguración del paisaje y el pueblo alemán de su época.”²⁶ Sin embargo, insiste Husserl, “el interés siempre vuelve a la imagen-objeto y se le une internamente, encontrando satisfacción en la manera en que figura o representa.”²⁷

La segunda razón por la cual la conciencia de imagen no puede simplemente identificarse con la conciencia estetizante es que el cambio de actitud revela que en la contemplación estética hay *placer* involucrado, mientras esto no necesariamente debe ocurrir para que seamos conscientes de cualquier imagen motivada por algo real.

En el apéndice VI al § 17 podemos ver una síntesis de ambas condiciones estéticas que Husserl parecería asumir para la estética. Las resonancias a la estética kantiana, especialmente al *desinterés* de la estética kantiana, en estas consideraciones husserlianas en principio no tienen sustento ya que, al parecer, Husserl no ha leído la *Crítica del Juicio*. Sin embargo, aparece en este contexto quizá la única referencia a sus escritos estéticos:

Un punto principal no fue mencionado aquí: en la actitud psicológica, la aparición es un objeto; en la actitud estética, no pienso en la aparición y no la convierto en un objeto teórico. Contemplo el objeto en la percepción o el objeto representado a través del *médium* de la imagen en la contemplación de imagen, *pero no estoy en una actitud teórica en la que estoy dirigido hacia el ser, tal vez con el fin de describirlo, o incluso en una actitud práctica, para transformarlo, para reclamarlo como mío, para desearlo, para complacerme en él como en algo actual. El placer aquí [en la actitud estética] deja la existencia fuera de juego y es esencialmente determinado por el modo de aparición.* Si es un objeto de uso, entonces no es su existencia como objeto de uso lo que está en cuestión, sino cómo el objeto de uso se presenta a sí mismo como un objeto, etc.; y así tantas otras cosas —*ver texto y teoría de Kant*²⁸.

2. 4. Límites e insuficiencias de la conciencia estética husserliana. Hacia la vía de la fantasía

El modelo heurístico a partir del cual explícitamente podemos pensar en una estética husserliana encuentra fuertes limitaciones si consideramos que la conciencia estética debe dar cuenta de fenómenos más amplios, es decir, si consideramos que la experiencia estética no se reduce solamente a vivencias de tipo visual o que dependan para su surgimiento de motivantes exclusivamente

²⁶ Hua XXIII, § 17, pp. 37-38.

²⁷ Hua XXIII, § 17, pp. 37-38.

²⁸ Hua XXIII, p. 145 n. 1. Las cursivas son nuestras.

físicos o perceptivos. En este sentido, las dificultades de pensar a la conciencia estética desde el modelo de la conciencia de imagen inmanente o imaginación física son, en términos generales, de dos tipos. Por un lado encontramos las limitaciones vinculadas con una concepción mimética del arte: la mediación, la función necesaria de figuración, de representar algo más allá de lo que actualmente nos representamos tiene, además, la desventaja de ir contra el propio principio fundamental de la fenomenología, el que privilegia la experiencia de las cosas mismas. Por otro lado, encontramos que la estética se ve empobrecida toda vez que se reduce su campo de experiencias posibles a un tipo de imaginación que no es considerada libre, ya que el contenido sensible a la base de una conciencia de imagen cuenta con las garantías de la experiencia de la realidad efectiva en vez de pertenecer y dar cuenta de un mundo completamente separado de la realidad en que normalmente estamos inmersos.

Podemos ver estas limitaciones por ejemplo en el Apéndice IX a los § 17 y § 25 y al Capítulo 6 donde se ve cómo Husserl fuerza el esquema de la mediación en casos como el de la música. Para seguir sosteniendo la validez del modelo de la conciencia de imagen para la estética, argumenta que por ejemplo en una sonata de Beethoven el original sería la sonata tal como Beethoven la mentó y ese ideal es contra el cual el oyente compara las interpretaciones de los distintos músicos, interpretaciones que sólo serían copias degradadas.

Si bien esta es una idea clásica en la estética idealista, casi platónica, creemos que es posible ampliar la esfera de vivencias estéticas en dos direcciones: por un lado a tipos de experiencias no solo visuales y, por otro, a un tipo de vivencias extáticas u oníricas. Nuestra hipótesis es que esta ampliación es posible si en vez de pensar a la conciencia estética desde el modelo de la conciencia de imagen, se la considera desde el modelo heurístico de la fantasía. Para ello, tomamos la segunda parte de las lecciones de 1904/1905 donde Husserl ya está en condiciones de mostrar que la conciencia de imagen y la fantasía no se diferencian de la percepción de la misma manera: ambas son tipos no intuitivos de conciencia, pero la fantasía, gracias a su libertad, no necesita partir de un estímulo físico para representar objetos no presentes en carne y hueso.

Ahora bien, el motivo por el que Husserl no puede contemplar de entrada estas diferencias es porque el riesgo principal de eliminar para la fantasía la

mediación de una imagen es que con la pérdida del conflicto se pierda la posibilidad de distinguir entre lo que es fantaseado y lo que es percibido. De esta manera, la relación entre fantasía y percepción debe ser nuevamente investigada: ¿son los distintos campos perceptivos, los del mundo de la fantasía y los del mundo perceptivo simultáneos o sucesivos? ¿No hay conflicto de ningún tipo entre ellos?

Creemos que es posible que Husserl privilegie el modelo de la conciencia de imagen sobre el de la fantasía para pensar la estética porque los casos de conciencia de imagen son más evidentes para el análisis fenomenológico reflexivo. Por el contrario, la fantasía, la simple fantasía, la mera fantasía, es siempre caracterizada por Husserl como fluctuante, vaga, continuamente cambiante, lo cual la vuelve un fenómeno más difícil de analizar, de apresar en su esencia. En este sentido, por su extrema fluctuación, las dificultades asociadas con el análisis de los actos de la fantasía parecen ser próximas a las dificultades asociadas con el fenómeno temporal, que Husserl trata en la última parte de estas lecciones. También en este sentido cabe mencionar que el último párrafo del quinto capítulo es una hoja que datada en 1898 que Husserl inserta para dar cuenta del carácter proteiforme (o de continua fluctuación) de la fantasía. Tal vez, el temprano abandono del análisis de la conciencia estética desde el modelo de la fantasía se deba al temprano descubrimiento de esta característica:

En contraposición con esto está el *carácter proteiforme de la aparición de fantasía*: es inherente a este carácter que la unidad de la imagen representacional no permanezca preservada en la unidad de la representación de la fantasía. El objeto que aparece como imagen no permanece inalterado sino que constantemente cambia en la unidad de la representación imaginativa. [...] Y la riqueza y pobreza de los momentos representacionales cambia con él. Ahora la imagen es un representante fiel del objeto, ahora es uno menos fiel. Justo ha aparecido un objeto que puede haber surgido del objeto previo pero ya no es exactamente el mismo objeto; al contrario, es un objeto diferente, con momentos representacionales que son menos ricos. [...] el objeto que aparece fluctúa de manera proteiforme²⁹.

III. CONCLUSIÓN: EL MODELO HEURÍSTICO DE LA FANTASÍA

Se podría esperar que con la progresiva independización de la fantasía como modo originario de conciencia, irreductible por ejemplo a la conciencia de imagen, Husserl reconsidere el lugar de la estética en su propio esquema. Sin

²⁹ Hua XXIII, § 29, pp. 60-63.

embargo esto no ocurre. Sugerimos que hay dos motivos para ello. El primero tiene que ver con que tal vez Husserl, al no estar especialmente interesado por los problemas estéticos, tiene una concepción estrecha de arte y de la experiencia estética: para él la estética es filosofía del arte y el arte del que vale la pena hacer filosofía es sólo el de las Bellas Artes. De hecho, en alemán se dice "*Bildenden Kunst*", o sea que lleva la acotación a lo visual desde su raíz y Husserl, al pensar la contemplación estética, la piensa como contemplación estética *de una imagen* [*Bildbetrachtung*]. El segundo motivo es la mencionada dificultad asociada con la fantasía y sus objetos, las fantasías: el hecho de que desde tan temprano como 1898 Husserl haya descubierto las dificultades de aprehender a los objetos fluctuantes de la fantasía, podría haberlo disuadido de considerar uno de los campos de práctica y racionalidad humanas, como la estética, desde un tipo tan inestable de conciencia.

Podemos concluir, a modo de indicación para futuras investigaciones, que el interés por desentrañar los misterios del inestable flujo de conciencia no fue satisfecho desde la perspectiva de la fantasía. Sería fructífero pensar si en vez de tomar la vía de la fantasía, el desafío por el que optó Husserl fue el de desentrañar dichas dificultades en relación con, o a partir del problema del tiempo, al cual caracteriza, en la parte final de las lecciones objeto de este trabajo, no sólo como "el más difícil de los problemas fenomenológicos" sino incluso "como el más importante de toda la fenomenología".

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- HUSSERL, Ed., "Der Encyclopaedia Britannica Artikel", en *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*, Walter Biemel (ed.), *Husserliana IX*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1968. Traducción al castellano de Antonino Zirón, *El artículo de la Encyclopaedia Britannica*, México D. F.: UNAM, 1990.
- *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erste Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Karl Schuhmann (ed.), *Husserliana III/1*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1976. Traducción al castellano de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México/Buenos Aires, FCE, 1962. Otra edición consultada: *Ideen zu einer reinen phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Nachwort 1930*, introducción e índice de nombres y conceptos de Elisabeth Ströker, Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 2009.
- *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Eduard Marbach (ed.), *Husserliana XXIII*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1980. Trad. al inglés de John Brough, *Phantasie*,

image consciousness, and memory (1898-1925), Springer, 2005. Edición abreviada, *Phantasie und Bildbewusstsein. Text nach Husserliana, Band XXIII*, edición e introducción de Eduard Marbach, Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2006.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BROUGH, J., "Translator's Introduction", en *Phantasie, image consciousness, and memory (1898-1925)*, Husserliana XXIII, Traducción de Brough, J. B., Springer, 2005.
- CASEY, E. S., *Imagining. A phenomenological study*, Londres: Indiana University Press, Bloomington y 1979.
- DUBOSSON, Samuel, *L'imagination légitimée. La conscience imaginative dans la phénoménologie proto-transcendantale de Husserl*, Paris: L'Harmattan, 2004.
- DUFOURCO, Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer, 2011.
- HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006. Traducción al español de Gaos, José, México: FCE, primera edición 1951.
- KERN, Iso, *Husserl und Kant. Eine Untersuchung über Husserls Verhältnis zu Kant und zum Neukantismus*, Netherlands, La Haya: Martinus Nijhoff, 1964.
- MARCOS, G. E. y DÍAZ, M. E (eds.), *El surgimiento de la fantasía en la Grecia clásica. Parecer y aparecer en Protágoras, Platón y Aristóteles*, Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. Traducción al español de Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, México: Origen/Planeta, 1985.
- RICHIR, Marc, *Phantasia, Imagination, Affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Paris: Million, 2004.
- RICŒUR, Paul, *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986.
— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000. Trad. al español: *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE: 2000.
- SAN MARTIN, Javier, *La estructura del método fenomenológico*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia, 1986.
- SARAIVA, Maria Manuela, *L'imagination selon Husserl*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1970.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, Paris: PUF, 1965.
— *Lo imaginario*, trad. de Manuel Lamana, Buenos Aires: Losada, 2005.
- SCHUMANN, Karl, "'Phänomenologie': Eine begriffsgeschichtliche Reflexion", en Leijenhorst, Cees y Steenbakkers, Piet (eds.), *Selected papers on Husserl and phenomenology*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004 (originalmente publicado en *Husserl's Studies* 1, 1984, pp. 31-68).
- SEPP, Hans Rainer y Embree, Lester (Comp.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer, 2010.
- VOLONTÉ, Paolo, *Husserl's Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis*, Freiburg / München: Verlag Karl Alber, 1997.
- WALTON, R., *Husserl. Mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires: Almagesto, 1993.