

## **Del manierismo epistemológico al manierismo estético. Algunas propuestas y ejemplos para una exploración fenomenológica del espacio del juego artístico\***

*Carlos Alberto Lobo*  
Colegio Internacional de Filosofía

### **Introducción**

En un artículo reciente sobre el filósofo Gilles Châtelet (Lobo, 2017: 279-313) usé la expresión *manierismo epistemológico* para caracterizar su práctica de la filosofía de la ciencia y su interpretación de la práctica fenomenológica, siguiendo una analogía con la corriente artística tal como la definen ciertos historiadores. Sin embargo, hablando de manierismo me refería a algo más general, a saber, una profunda afinidad entre esta práctica singular de la historia de la ciencia y la fenomenología husserliana. En ambos casos, estamos atentos a las maneras, es decir: a los modos y modalidades de la “intención”, del opinar, de la intuición y de sus correlatos. Porque neutraliza el cuestionamiento ontológico tradicional y gracias a su incansable atención a los modos de donación

---

\* Quiero agradecer al profesor Ricardo Gibu Shimabukuro y a los miembros del Seminario Linderos de la Fenomenología, por haberme ofrecido la oportunidad de exponer estas ideas y por las apasionantes discusiones, que acontecieron en la ciudad de Puebla el 25 de junio de 2018. También agradezco, de manera especial, a Arturo Romero Contreras, quien me obsequió su amistad y propició la ocasión de mejorar mi castellano, un poco oxidado, y las notas de aclaración. Finalmente, agradezco a Patricia Grienbaum por su lectura y consejos.

y constitución, la fenomenología trascendental se presenta como un manierismo filosófico. La cuestión no es la de saber si algo  $X$  existe o no; o lo que es, o determinar por qué las cosas son así en vez de ser diferentes, sino mantenerse en una descripción cuasi-mimética y meticulosa del “cómo”, de las maneras, siguiendo cómo es que tal o cual cosa se da, cómo se constituye, cómo es referida intencionalmente, cómo es pensada, deseada, sentida, etc.

En este artículo propongo seguir la trayectoria inversa. Partiendo del concepto de manierismo epistemológico y matemático, deseo mostrar que esta denominación puede ser aplicada no sólo a la fenomenología de la conciencia de imagen,<sup>1</sup> sino a la experiencia estética misma, en particular pictórica. El texto expondrá los siguientes argumentos:

I. A riesgo de perderme en complicaciones, o incluso en un juego bastante manierista, de referencias anidadas, intentaré mostrar en qué sentido la fenomenología de la conciencia de imagen y la fenomenología de la experiencia estética propuesta por la fenomenología husserliana es manierista en este sentido. En general, los grupos de maneras o modos forman lo que Husserl llama, según Riemann, una “variedad”.<sup>2</sup> En términos generales,

---

<sup>1</sup> Para una mejor comprensión por parte de un público no familiarizado con la fenomenología, se han agregado algunas definiciones dadas por Husserl en pasajes centrales de su obra. Para ello se ha consultado el *Diccionario Husserl* (DH) (Zirión: 2018). Sobre el término *conciencia de imagen*, Husserl (Hua, III/1: 208) afirma que “La imagen como trozo o ingrediente de la percepción psicológicamente real en sentido estricto sería a su vez algo real en el mismo sentido —algo real que funcionaría como imagen de otro algo real. Pero esto sólo podría hacerlo en virtud de una “conciencia de imagen” en la que primero aparecería algo —con lo que tendríamos una primera intencionalidad— y esto funcionaría a su vez en la conciencia como ‘objeto-imagen’ (p. 219) de otro algo —para lo que sería necesaria una segunda intencionalidad fundada en la primera. Pero no es menos evidente que cada uno de estos modos de conciencia requiere ya por sí la distinción entre objeto inmanente y objeto real, o sea, encierra en sí el mismo problema que debía resolverse mediante la construcción” (DH).

<sup>2</sup> Como escribe Husserl sobre la variedad (*Mannigfaltigkeit*): “Con todo esto es también absolutamente indudable que la ‘unidad’ y la ‘multiplicidad’ pertenecen aquí a dimensiones totalmente diversas: todo lo hylético pertenece a

estas variedades de modos están emparejadas, o correlacionadas, con un sistema de modificaciones.

II. Desplegando el sistema de modificaciones que constituyen la forma del espacio, Husserl nombra a la forma general así constituida, una superficie de Riemann. Como resultado, sugiere que una imagen o una pintura forman, desde un punto de vista fenomenológico, una superficie riemanniana, entendida como un sistema de modos.

III. Pero, sobre todo, al orientarnos hacia la fenomenología de la experiencia estética descubrimos que llegamos al grupo fundamental de modos, al juego de modificaciones y modos centrales, aquellos que tocan las creencias<sup>3</sup> y los sentimientos, de cuya experiencia depende el placer estético. La experiencia estética es un juego subjetivo con las modificaciones de creencias y sentimientos. Su correlato debe caracterizarse como una composición libre de modos de ser y de valor. El objeto estético es

la vivencia concreta como ingrediente; en cambio, lo que en ello como múltiple se 'exhibe' o "matiza", pertenece al nóema" (Hua, III/1: 227, cit. en DH).

<sup>3</sup> Respecto de la creencia (*Glaubensthese*), Husserl señala lo siguiente: "Lo mismo pasa —y es cosa que nos interesa aún aquí especialmente— con variantes modales de las tesis específicas de creencia (de las prototesis dóxicas), con las conjeturas, sospechas, preguntas, etc., e igualmente con las negaciones y afirmaciones. Los correlatos conscientes en ellas, la posibilidad, probabilidad, el no-ser, etc., pueden experimentar una posición dóxica y con ella una específica 'objetivación', pero mientras 'vivimos en' el conjeturar, preguntar, rechazar, afirmar, etcétera, no llevamos a cabo prototesis dóxicas —aunque sin duda llevamos a cabo otras 'tesis', en el sentido de una necesaria generalización del (p. 258) concepto, a saber, tesis de conjetura, tesis de cuestionabilidad, tesis de negación, etc. Pero en todo momento podemos llevar a cabo las correspondientes prototesis dóxicas; en la esencia de las situaciones fenomenológicas radica la posibilidad ideal de actualizar las tesis potenciales encerradas en ellas (p. 269). Esta actualización, si por adelantado se trataba de tesis actuales, conduce siempre de nuevo a tesis actuales, encerradas potencialmente en las tesis iniciales. Si traducimos estas tesis iniciales a la lengua de la neutralidad, se traduce también a ésta la potencialidad. Si llevamos a cabo conjeturas, preguntas, etcétera, en la mera fantasía, subsiste todo lo precisamente desplegado, sólo que con otro signo. Todas las tesis dóxicas y modalidades de ser que quepa sacar de los primitivos actos o de los nóemas de éstos por medio de los posibles cambios de dirección de la mirada de la atención, están ahora neutralizadas" (Hua, III/1: 257, cit. en DH).

una composición y un poner en juego todos los modos de seres y valores considerados como puramente posibles, es decir, como posibilidades neutralizadas.

## 1. Manierismo epistemológico y manierismo pictórico

Antes de comenzar, ofrezco algunas breves explicaciones. Hablando aquí de manierismo, me refiero a la definición propuesta por el gran historiador del arte Walter Friedländer en su libro *Manierismo y anti-manierismo en la pintura italiana* (1957). El manierismo representa una corriente autónoma, diferente del clasicismo y del barroco, del cual tenemos que distinguir aún formas tardías y rígidas de éste, incluso aquellas que caen en el *cliché*, transformado el manierismo en un mero recurso retórico, en un artificio. En breve, la manera entendida como aplicación cuasi-mecánica de recursos artísticos, en oposición a una cierta forma de realismo, al barroco en su sentido estricto y al neoclasicismo.

A las dos formas o fases del manierismo propuestas por Friedländer, deberíamos añadir también una cierta geografía y comparar lo que se llama manierismo flamenco con el manierismo italiano. El manierismo flamenco nos interesará particularmente porque, sobre todo en su fase final o en su forma límite, encontramos a un artista que todo lector de Husserl conoce: David Teniers el Joven, del cual hablaremos un poco.

Para quien se detiene en los rasgos más generales y superficiales, las dos formas de manierismo que Friedländer distingue son indiscernibles. Quien se detiene ahí conservará en particular sus características negativas o peyorativas: *distorsión de las figuras* (la llamada “forma serpentina”) y la *irracionalidad o desproporcionalidad del espacio pictórico*. Pero si uno se remonta a la intención o a la “voluntad artística” que se muestra en las obras, las características esenciales enumeradas por Friedländer resultan ser una expresión de la subjetividad, de la

interioridad de la idea o *concetto*<sup>4</sup> y, especialmente, del rechazo de cualquier forma de espacio rígido. En otras palabras, “el problema del espacio tridimensional se desvanece”: son los “volúmenes de cuerpos” los que “mueven más o menos espacio”; son los cuerpos mismos los que “crean el espacio” (Panofsky, 1984),<sup>5</sup> lo cual supone que el volumen de los cuerpos sea reducido a puntos, los cuales deben ser entendidos a su vez como puntos de intensidad. Esta renuncia a un espacio estructurado de antemano tiene como contrapartida una exploración de las condiciones de construcción (o constitución) del espacio a partir de las “maneras”, de los “modos”. Mientras que la solución clásica consistirá en una adaptación recíproca entre figuras y espacio, vinculada a la estructuración de la perspectiva y del cálculo de las buenas proporciones, el manierismo preserva la plasticidad y el volumen de las figuras, liberándose de las normas de armonía de proporciones, en tanto que el espacio conserva algo de irreal, irracional e ilógico.<sup>6</sup> Puesto en relación con el temblor o el movimiento de los cuerpos, el “subjektivismo” manierista adquiere aquí un significado específico. Éste se define como una tentativa por reconstruir el espacio de las figuras desde la interioridad, desde el “sentimiento rítmico” del artista (Panofsky, 1984: 10) y ya no en el sentido de la expresión pura de la impresión óptica de aquél; se requiere, en cambio, un observador, se solicita su reacción, su actividad de transformación según ciertas reglas.

---

<sup>4</sup> En el sentido en que Panofsky, quien fue estudiante de Friedländer, lo dirá en *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1984). Ver particularmente la introducción, (p. 23) y el punto de partida de la interiorización de la idea en el alma (p. 35) y en el alma del artista.

<sup>5</sup> [Traducción propia].

<sup>6</sup> “Esto también vale, por ejemplo, para las pinturas figurativas de El Greco donde, a pesar de su tendencia colorística, el espacio siempre posee algo de irracional y de ilógicamente organizado. (Se podrían citar el espacio y las proporciones entre sí en las figuras del fondo y de distancia media en un trabajo tal como el *San Mauricio*)” (Panofsky, 1984: 9) [Subrayado nuestro].

El Miguel Ángel de la Capilla Sixtina sería un ejemplo destacado del manierismo, al presentarlo en su forma de concentración máxima. Reduciendo y disminuyendo el espacio al máximo, comprime las figuras, produce cierta profundidad a partir de las líneas y la movilidad de las figuras, por así decirlo “vectorizadas”, sin suprimir la sensación de falta de espacio.<sup>7</sup> Las dimensiones del espacio-soporte no contradicen este análisis. Es así como las figuras de *El Juicio Final* (Figura 1) por la intensidad de sus gestos y el esquematismo de su forma, producen también esta impresión de un espacio irreal y desintegrado, sostenido o extendido hasta el límite del gesto por cuerpos cuya anatomía se impone a expensas de la proporción.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Con seguridad, a través de estos medios se logra una mirada hacia la profundidad, pero esta innovación no evita el sentimiento de falta de espacio o de estrechamiento del espacio. Lo tenso y sin aliento, es forzado por el apilamiento de poderosos cuerpos en gran movimiento, desgarrados por capas de luz en un espacio inadecuado para ellos, de modo que se podría temer que los miembros entrelazados se derramaran e irrumpieran respecto al marco de izquierda a derecha” (Panofsky, 1984: 16).

<sup>8</sup> “Todo esto —el espacio irreal y no-construido, la construcción de los volúmenes corporales, especialmente la completa y abrumadora predominancia del cuerpo, especialmente del desnudo y, finalmente, el poderoso énfasis de lo anatómico a expensas de lo normal y lo proporcionado— todas estas cosas hicieron del Juicio Final la obra principal de la actitud artística anticlásica manierista, sobrepasando en profundidad espiritual y formal toda construcción” (Panofsky, 1984: 16).

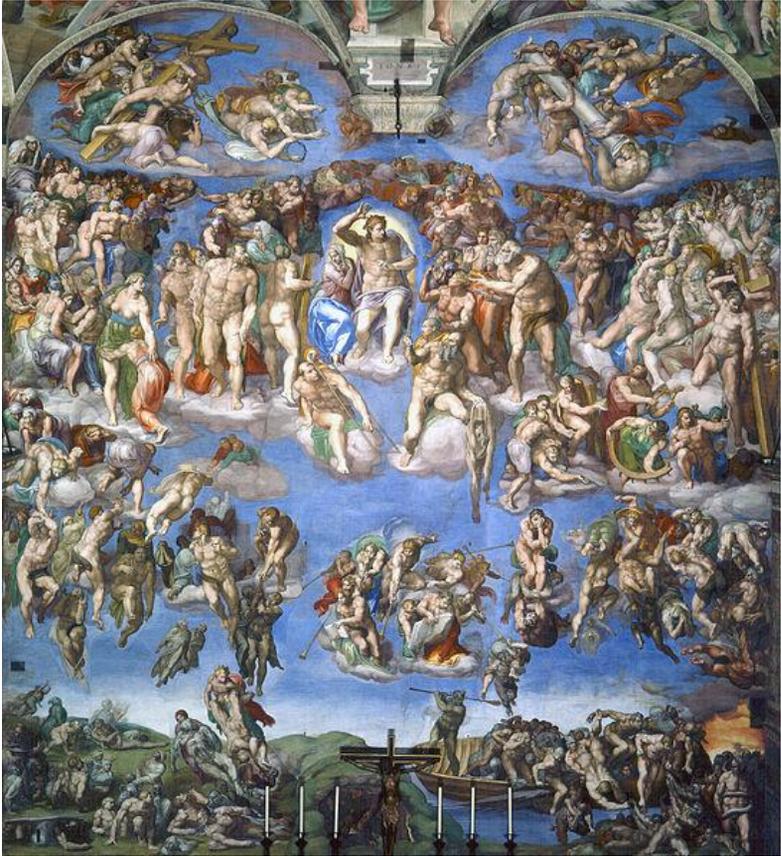


Figura 1. Miguel Ángel. *El Juicio Final*, en la Capilla Sixtina.  
Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last\\_Judgment\\_\(Michelangelo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgment_(Michelangelo).jpg)

El paralelismo con el manierismo epistemológico y la fenomenología husserliana resalta claramente esta cita de Gilles Châtelet (1996: 26):

[...] es notable que la cuestión del espacio constituye el fantasma que ronda la fenomenología en el punto crucial que permite su despliegue: la *épokhè*. Me quedo indiferente frente a la tesis del mundo. [...] A la pregunta irritante: “pero ¿dónde está el espectador trascendental<sup>9</sup> cuya conversión radical permite poner entre paréntesis la forma de las declaraciones sobre el mundo?”, esta pregunta no tiene respuesta satisfactoria sino en la donación de una nueva “espacialidad”, radicalmente diferente de la espacialidad que vale para el que permanece preso en la actitud natural. El espectador trascendental no es muy diferente [de] dos *egos* que viven sobre una superficie. No están en su mundo, pero se pegan a él todavía.

## 2. Manierismo del espacio pictórico y manierismo de la fenomenología del espacio

Para apoyar esta extensión, esta primera ampliación del concepto de manierismo, usemos un ejemplo como el que aparece en *Ideas I* (Husserl, 1962). Me refiero a la galería de David Teniers que Husserl dice haber contemplado en la galería de Dresde. Por cierto, algunos historiadores ven en David Teniers

---

<sup>9</sup> Sobre el espectador trascendental (*transzendentaler Zuhauer*), Husserl señala que: “Así, con la reducción fenomenológica se lleva a cabo una especie de escisión del yo: el espectador trascendental se sitúa sobre sí mismo, se mira, y se mira también como el yo entregado antes al mundo, se encuentra por ende en sí, en cuanto cogitatum, como hombre, y encuentra en las cogitaciones correspondientes, el vivir y el ser trascendentales que componen *lo* mundano en su totalidad. Si el hombre natural (incluido en él el yo que es en última instancia trascendental, pero que no sabe nada de ello) tiene un mundo existente en ingenua calidad de absoluto y una ciencia del mundo, entonces el espectador trascendental, vuelto consciente de sí como yo trascendental, tiene el mundo sólo como fenómeno, esto es, como cogitatum de la respectiva cogitatio, como lo que aparece en las respectivas apariciones, como mero correlato” (Hua, I: 16, cit. en DH).

el Joven a uno de los últimos representantes del “manierismo flamenco” (Figura 2).



Figura 2. David Teniers el Joven. *La Galería del Archiduque Leopoldo en Bruselas* (1650). Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David\\_Teniers\\_the\\_Younger\\_Archduke\\_Leopold\\_William\\_in-hisGallery\\_at\\_Bruselas-Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_the_Younger_Archduke_Leopold_William_in-hisGallery_at_Bruselas-Google_Art_Project.jpg)

Husserl escribe:

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 sala 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 cuán-

tos términos intermedios puede haber realmente en las objetividades aprehensibles. Para ejemplo de evidencias esenciales, en especial de la evidencia de la posibilidad ideal de continuar a capricho encajando unas vivencias en otras, no son menester casos tan complicados (1962: § 100).

Lo que está aquí en juego a través de estos entrelaces e in-crustaciones (*Ineindander*), de esta producción de niveles (*Stufenbildung*), de espacios virtuales que ejemplifica la galería de Teniers, y que Husserl llama aquí *mediaciones*, es el conjunto de *modificaciones*<sup>10</sup> y *sistemas de modificaciones* y combinaciones de los modos correspondientes. Mientras más explora uno este ejemplo (Figura 3) y desarrolla estas complicaciones, mejor se entiende en qué sentido y por qué Husserl define la estructura del horizonte como un *espacio de juego*, y la exploración fenomenológica misma como el método de *los horizontes*.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Husserl dice sobre la modificación, lo siguiente: “Pero hay que advertir siempre que el hablar de modificaciones se refiere aquí, de un lado, a una posible transformación de los fenómenos, o sea, a una posible operación actual; de otro lado, a la peculiaridad esencial, y mucho más interesante, de las nóesis o los nóemas, consistente en remontarse, por su propia esencia y sin tener en consideración para nada el origen, a otros distintos de ellos y no-modificados. Pero en ambos respectos seguimos en el terreno fenomenológico puro. Pues los términos de transformación y origen se refieren aquí a procesos fenomenológicos esenciales y no aluden en lo más mínimo a vivencias empíricas como hechos naturales” (Hua, III/1: 245, cit. en DH).

<sup>11</sup> Husserl menciona: “La esencia entraña que todo lo que existe realmente, pero de que todavía no se tiene una experiencia actual, pueda venir a darse, y que esto quiera decir entonces que se encuentra dentro del horizonte indeterminado, pero determinable, de la actualidad de la experiencia, en un momento preciso. Pero este horizonte (p. 102) es el correlato de los componentes indeterminados que son esenciales a la experiencia misma de cosas, y estos componentes dejan abiertas —siempre esencialmente— posibilidades de llenarlos que no son en modo alguno arbitrarias, sino motivadas, trazadas de antemano en su tipo esencial. Toda experiencia actual señala, por encima de sí misma, a posibles experiencias, que a su vez señalan a otras posibles y así *in infinitum*. Y todo esto se lleva a cabo según formas y reglas esencialmente determinadas o ligadas a tipos *a priori*” (Hua, III/1: 101, cit. en DH).



Figura 3. David Teniers el Joven. *La Galería del Archiduque Leopoldo en Bruselas* (1640). Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/david-teniers-el-joven/the-picture-gallery-of-archduke-leopold-wilhelm-1640>

La variación imaginaria de este ejemplo permite incrustar representaciones dentro de representaciones, y, en general, tipos de conciencia esencialmente distintos unos en los otros: una conciencia de palabra se llena o se ilustra por medio de una memoria, que conduce a una conciencia de imagen, que desencadena un juego libre de la imaginación, que potencialmente incluye todo tipo de intencionalidades. La ilustración (*Verbildlichung*) puede envolver una conciencia de imagen (*Bildbewußtsein*), incluso si ambas son específicamente distintas, etc.

## 2.1. La superficie de la pintura como el pre-espacio visual es una superficie de Riemann

Siguiendo nuestra analogía, entendemos mejor por qué Husserl estuvo tentado a nombrar al plano del cuadro una *superficie de Riemann*, es decir, una *variedad de dimensión-2*, con ciertas propiedades que permiten el funcionamiento de una superficie como un plano de proyección (o de “cartografía”) de “mundos”, es decir, de variedades topológicas dotadas de estructuras (incluso métricas) más ricas. Esta expresión no se encuentra aislada en las investigaciones de Husserl, sino que la hallamos en el contexto de la exploración de la forma *a priori* del espacio, con sus niveles llamados “de pre-espacio”.

Es así que los campos sensoriales (y en particular el campo visual) son caracterizados como variedades de Riemann. No se trata de una mera metáfora. Husserl lo justifica en tanto se trata de formas presupuestas por las formas matemáticas (protomatemática), y hace derivar las propiedades de este pre-espacio: bidimensionalidad, homogeneidad, movilidad libre, estructura de grupos conmutativos,<sup>12</sup> esfericidad, isotropismo, continuidad.

Respecto de la homogeneidad y la bidimensionalidad del espacio riemanniano, Husserl observa:

Hasta este punto, todos los cuerpos eran “seres de superficie” [*Flächenwesen*], e incluso “seres de esfera” [*Kugelwesen*]. Lo que se constituye así, es un espacio de Riemann, homogéneo y de dimensión 2. Una tercera dimensión, una profundidad, una corporeidad tridimensional no tendrían sentido en este contexto. Pero esta [superficie], se constituye en el momento en que entran en juego los grupos de movimientos y, correlativamente, los grupos de datos cinestésicos de modificaciones de imagen de una nueva especie. La dificultad es describirlos (Hua, XVI: 311).

---

<sup>12</sup> Empleamos aquí el término *grupo* en su sentido técnico: conjunto dotado de una ley de composición interna, asociativa, simétrica (con un elemento neutro y contrario), en este caso también conmutativo.

Veamos ahora otro paralelo: la pregunta planteada por la fenomenología del espacio corresponde ahora a aquella que plantea la pintura según muchos comentaristas, incluido Merleau-Ponty (1964: 44-45).<sup>13</sup> Es el problema de la conquista de la profundidad. Ahora, la restricción es que, como hemos aprendido de la reducción fenomenológica, no podemos salir del plano de inmanencia, en particular, de la multiplicidad de Riemann que es nuestro campo visual y que Husserl llama, una vez más, “espacio visual de Riemann” (Hua, xvi: 315). Para el fenomenólogo, como para el pintor, el método consistirá en determinar las leyes de composiciones internas a este campo, las cuales permitirán producir una proyección.

No obstante, no es necesario constituir la multiplicidad oculomotriz como multiplicidad visual de dimensión 2, delimitada. Imaginémonos el ojo inmóvil en la cabeza. La cabeza tiene una posición fundamental cinestésica particular, y alrededor de ella una superficie cinestésica bidimensional de movimiento. Entonces el espacio visual riemanniano se constituiría otra vez y de manera más simple (Hua, xvi: 315).

---

<sup>13</sup> « La peinture n'est alors qu'un artifice qui présente à nos yeux une projection semblable à celle que les choses y inscriraient et y inscrivent dans la perception commune, nous fait voir en l'absence de l'objet vrai comme on voit l'objet vrai dans la vie et notamment nous fait voir de l'espace là où il n'y en a pas. Le tableau est une chose plate qui nous donne artificieusement ce que nous verrions en présence de choses 'diversement relevées' parce qu'il nous donne selon la hauteur et la largeur des signes diacritiques suffisants de la dimension qui lui manque. La profondeur est une *troisième dimension* dérivée des deux autres » [“La pintura no es entonces sino un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección similar a aquella que las cosas inscribirían e inscriben en la percepción común, nos hace ver espacio ahí donde no lo hay. El cuadro es una cosa plana que nos da artificialmente aquello que veríamos en presencia de cosas ‘reveladas diversamente’ porque nos da según la altura y la longitud signos diacríticos suficientes de la dimensión que le falta”] [La traducción es nuestra] (Merleau-Ponty, 1985: 44-45).

## 2.2. La conquista de la profundidad supone ciertas leyes de transformación

Aquí entran en juego, más particularmente, leyes de transformación definidas de tal manera que permitan la “libre movilidad” (de un punto, de un cuerpo en esta variedad). Una idealización es necesaria si queremos dar cuenta de la movilidad de un punto en este campo y también de la posibilidad de proyectarse en un punto cualquiera de este campo. Todo esto puede parecer muy abstracto, pero es precisamente lo que hicimos al colocamos *en el punto de vista de tal o cual personaje imaginario*, empezando con el punto de vista *ideal* del observador de la escena o del pintor que nos da a ver esta galería que posiblemente imaginó y que no tenía frente a sus ojos. Lo que llamamos “observador”, lo debemos distinguir del pintor pintado en la galería, abajo, a la izquierda del cuadro, y también de David Teniers, que ya no está entre nosotros.

La primera condición de posibilidad para la conquista de la profundidad es esta “transformabilidad” de todo punto en el punto-cero y recíprocamente entonces, de todo sistema de coordenadas en cualquier otro punto:

El sistema de movimientos del andar. Ando. Andando, puedo alcanzar *cualquier punto del espacio sensible riemanniano*, y volver a él: cada punto “se acerca” y se transforma, si no está ocupado por un cuerpo, en el “punto cero”, se anula [desaparece]. *Idealmente cada cuerpo puede coincidir con el cuerpo-cero, y mi cuerpo con cualquier otro cuerpo*. Es así que se constituye el punto del espacio objetivo, la zona espacial, la corporeidad objetiva. Todo cuerpo es lo que es, independientemente de su posición bajo el horizonte momentáneo y móvil; está continuamente dado para mí en el horizonte, pero se queda lo mismo a cada cambio del horizonte por substitución (Hua, xvi: 318).

Esta idealidad es unas de las mediaciones que constituyen el espacio objetivo y la espacialidad del cuerpo. Ella permite, además, ligar sintéticamente horizontes diversos, y justifica el

que un cuerpo sea el mismo, aunque apareciendo bajo diversos horizontes. La fenomenología del espacio consistirá en una reconstrucción meticulosa de la génesis que corresponde a la conquista de la profundidad (la tercera dimensión). Ahora, ésta implica una coordinación cuya forma matemática es lo que se llama “grupo de transformaciones”. La posibilidad interviene aquí como fondo de una idealización.

*2.3. La superficie en cuestión es una superficie modal; la actividad de constitución consiste en una composición de modificaciones*

La fenomenología en general es una teoría de las *variedades* o de multiplicidades de *conciencia* (de *modificaciones* y de *sistemas de modificaciones constituyentes*). Nuestra conciencia perceptiva de la cosa espacial supone esta estratificación. La “cosa” espacial es ella misma una unidad sintética constituida por tales combinaciones sintéticas. El resultado final es la formación de un “orden espacial”.

Las sensaciones y las cinestesis son modificaciones elementales, distintas, pero relacionadas esencialmente. Las cinestesis son modificaciones globales; las sensaciones, modificaciones locales. Ambas implican modificaciones del campo sensorial. Por el contrario, hay modificaciones que dejan el campo sensorial sin cambio, como la focalización, la expansión o la contracción, el alejamiento y el acercamiento que fundan la perspectiva (*Perspektivierung*) (Hua, xvi: 213). En general, las modificaciones se combinan como fuerzas (Hua, xvi: 250). Considerando estas modificaciones, Husserl hace un comentario, que se volverá siempre más insistente, de que con estas modificaciones *se mezclan siempre modificaciones de la creencia* (Hua, xvi: § 43).

Mi pregunta es entonces: ¿estamos autorizados a realizar un pasaje al límite y afirmar que estas últimas modificaciones son fundamentales, o que eventualmente forman el fondo y la base

para todas las otras modificaciones? La respuesta parece obvia. Sería abusivo decir que estos modos de creencia serían los más fundamentales. Si el campo visual, por ejemplo, es una variedad riemanniana, y la imagen perceptiva es un plano tangente a esta variedad, las impresiones sensoriales resultan ser los constituyentes fundamentales. No parece posible ni sencillo intentar una reducción de esta imagen perceptiva a una multiplicidad de modos de creencia. La cuestión y la respuesta son las mismas para la imagen en su sentido estricto. ¿Cuál es el papel y el peso respectivos de la *impresión* y de la *creencia*? Y ¿cuál para la imaginación y lo que se llama “imágenes mentales”? ¿Debemos o no suponer, en este caso, sustitutos de impresiones, por ejemplo, “fantasmas”?

### **3. De las diversas maneras de no creer lo que nuestros ojos ven**

Para desenredar estas preguntas, el método más eficaz consiste en estudiar casos-límite: las ilusiones ópticas y, más ampliamente, los casos en los que no creemos lo que vemos. La respuesta habitual, consagrada por la tradición filosófica, dice que podemos engañarnos respecto a todo, excepto de las impresiones como tales. El alcance de la posibilidad de ilusión da la medida exacta de la importancia de las modalidades de creencia... Admitimos que podemos engañarnos en la aprehensión de esta superficie: todo pudiera ser ilusorio excepto la sensación; los colores sobre la tela, que parecen escapar a todas variaciones de creencia, por lo menos, son “verdaderos”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Este punto, que podría parecer un detalle, constituye por tanto una de las cuestiones especulativas más difíciles. En él se empeñaba la respuesta platónica (contra el empirismo y el escepticismo de Protágoras). Mencionemos tres de esos lugares estratégicos: Fedón, Teeteto y Filebo. La misma fórmula se encuentra en Descartes en la Segunda Meditación.

### 3.1. La fenomenología del trampantojo o ilusión óptica

Para decidir si debemos confirmar tal excepción, volvamos al trampantojo *en el cuadro*. Si miramos nuestro ejemplo, vemos que, en el espacio del cuadro, efectuamos una distinción entre los objetos percibidos en la galería (que los personajes consideran como verdaderos, reales) y las imágenes en los cuadros que consideran como ideales. Esto presupone que tenemos que distinguir entre diferentes modos de creencia, combinados desde el interior del cuadro. Pero ¿qué forma modificada de creencia está funcionando aquí?; y ¿conforme a qué sistemas de modificaciones de creencia?

Permanezcamos en el espacio de esta galería. Y consideremos al hombre que abre la puerta (Figura 4).



Figura 4. David Teniers el Joven. *La Galería del Archiduque Leopoldo en Bruselas* (1639). Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/david-teniers-el-joven/the-gallery-of-archduke-leopold-in-brussels-1639>

La incongruencia de esta entrada nos alerta: ¿un hombre que entra por una puerta que parece la de un armario! ¿Y si no se tratara sino de una *ilusión óptica*? Y, de hecho, si miramos más y más atentamente, nos surgen dudas. Con esta puerta nuestra conciencia comienza a girar. Como Husserl, que dudaba entre la percepción de una dama y una conciencia de maniquí, estamos también oscilando entre la “percepción” (en la imagen) de un hombre que sale de un armario y entra en la galería, y la conciencia de ver la figura de un hombre pintado sobre una superficie que podría ser la de un biombo o de una pantalla, que a su vez simula una puerta de un armario y que el pintor, David Teniers, y por supuesto el pintor del cuadro, busca producir esta ilusión de un trampantojo en abismo, etc. Con estas bifurcaciones y cruzamientos y sobre cada uno de estos niveles o planos, nuevos modos de creencia y combinaciones de tales modos son introducidos.

El descubrimiento de estas desviaciones de la representación mediante modificaciones dóxicas (de la creencia) remonta a las *Investigaciones lógicas*, y al ejemplo del maniquí (*Puppe, Wachspuppe*) de la quinta investigación. Este famoso ejemplo del maniquí de cera que parece una señora debía ser, en el recuerdo de Husserl, más o menos como esto:

- El *Panoptikum* (Museo de Cera) (Figura 5)
- Figura de cera (Figura 6)
- La figura de cera y su doble (Figura 7)



Figura 5. Panoptikum Berlín, Friedrichstraße (Museo de Cera).  
Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin-Mitte\\_Postkarte\\_054.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin-Mitte_Postkarte_054.jpg)



Figura 6. Figura del Museo de Cera. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Y%C4%B1lmaz\\_B%C3%BCy%C3%BCker%C5%9Fen\\_wax\\_Museum\\_Eski%C5%9Fehir\\_\(Marilyn\\_Monroe\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Y%C4%B1lmaz_B%C3%BCy%C3%BCker%C5%9Fen_wax_Museum_Eski%C5%9Fehir_(Marilyn_Monroe).jpg)



Figura 7. Figura del Museo de Cera. Disponible en: <http://stl.photogallery.ind.sh/wp-content/uploads/indiacom/asha-bhosle-posing-with-her-wax-statue-at-madame-tussauds-in-delhi-201710-1507097166.jpg>

Como lo decía Husserl en 1901 (cit. en Panzer, 1984: 175-178) en el célebre párrafo 27 de la Quinta Investigación Lógica, los dos modos se producen alternativamente. “Mientras estamos engañados por esta ilusión, tenemos una percepción” —percibimos una señora.

Tan pronto como reconocemos la ilusión, es lo contrario lo que ocurre, vemos precisamente un maniquí que representa a una señora. Naturalmente la palabra *representar* no significa que la percepción sea una representación, sino que lo percibido tiene prácticamente la función de estimular la mera representación correspondiente. Por otro lado, lo percibido (el maniquí) es aquí también diferente de lo que, por medio (*vermitteltst*) de la percepción, debe ser representado (la señora) (cit. en Panzer, 1984).

En la primera edición se insistía sobre la estructura del trampantojo como tal y, correlativamente, sobre la estructura de la conciencia de trampantojo: lo percibido que no es lo que representa, y no se presenta, desde el principio, como lo que es.

El ejemplo del maniquí o muñeca de cera (*Puppe, Wachs-puppe*) es presentado y variado bajo formas siempre más sutiles a lo largo de los años.<sup>15</sup> Sabemos que la ilusión no funciona sino como trampa de la creencia: un trampantojo es en primer lugar un dispositivo que produce un efecto de creencia. Produce creencia. Pero al mismo tiempo, uno no cree de verdad lo que ve. O uno no sabe lo que ve. Una vez que la ilusión ha sido descubierta, es decir, que se ha vuelto intuitivamente en cuanto tal, la creencia anterior aparece como lo que era/es, una creencia errada, infundada. Pero existen casos en los que la trampa está tan bien hecha, que somos incapaces de decidir. El conflicto entre una creencia y su modificación (modalización) permanece y aumenta eventualmente su intensidad. La modalización queda móvil, flotante.

### 3.2. Tesis y aporías

Llegamos entonces a las tesis siguientes:

*Tesis 1.* La conciencia de imagen se caracteriza por el modo del “como si” y, en términos de modalidades de creencia, el modo del descrédito. De ahí resulta, *como correlato*, lo que Husserl llama un *fictum* (Hua, xxiii: 48, 67-68) una ficción, que es una nada (*Nichtigkeit*). La conciencia de imagen consiste precisamente en la posición de esta nada como tal: entonces, y sólo entonces, surge del interior de la imagen, como a través de una ventana

---

<sup>15</sup> Se recurre a él en contextos de análisis teóricos decisivos en: *Phantasia, Bildbewußtsein, Erinnerung* (Hua, xxiii: 48, 120, 121, 240, 242-248, 277, 398, 406-407, 423, 478-479, 482-4833 y 511). Y es retomado en los *Analyses sur les synthèses passives* (Hua, xi: 33-36, 42, 59, 270).

(Hua, xxiii: 46, 280-283, 510) lo que se llama el “sujeto” de la imagen (*Bildsujet*), es decir, el motivo, el tema. Este descrédito se funda sobre momentos de discordancia (de desemejanza) que “portan ausencia”, lo que confiere a ciertos elementos sensibles una función de representación (*Vergegenwärtigung*). En última instancia, volveríamos a la impresión como último soporte de la aprehensión. Decimos, con el pensador francés Pascal, que la imagen porta ausencia y presencia (y como veremos también, placer y desplacer), porque lleva semejanza y desemejanza, igualdad y desigualdad (*Gleichheit, Ungleichheit*). Un “retrato perfecto”, añade Husserl, para ser un “retrato”, debe incluir momentos de discrepancia, que permiten descreditar lo que vemos. Por lo demás, es en este contexto que interviene la expresión *superficie de Riemann* para nombrar la superficie de la imagen. Sin embargo, podemos circular virtualmente sobre esta superficie, permaneciendo en ella, o podemos mirar a través de ella como a través de una ventana y preguntar cómo y con qué personajes que constituyen los temas de la imagen, si lo que vemos es una ilusión o no.

*Tesis 2. La conciencia de imagen es una conciencia reproductiva.* Este modo que caracteriza la conciencia de imagen y la imaginación, y que Husserl designa el modo del “como si” o modo del “cuasi”, resulta en un desdoblamiento que confiere a la representación la función de re-producción (*Reproduktion*).

Pero ya en 1907, Husserl subraya las insuficiencias de esta descripción y lo hace siempre de la misma manera, a través de variaciones y análisis eidéticos de ejemplos.

1. En general, una distinción entre actos o formas de conciencia a través de los modos de aprehensión no es suficiente si no llegamos al nivel de la composición interna. Al final, el esquema general “aprehensión–contenido de aprehensión” tiene que ser abandonado (Hua, xxiii: 80-81).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Para comparar una vez más con Merleau-Ponty (1964: 46-47), cuyo análisis es rondado por el modelo del *intuitus originarius*: “Lo que llamo la profundidad

2. Por consiguiente, la caracterización en términos de conflicto entre los modos de creencia no es tampoco suficiente. Si volvemos a nuestro ejemplo, la caracterización de la ilusión como conflicto entre los modos respectivos de creencia (duda, presunción, etc.) no basta. En particular, la explicación de la imagen como un conflicto entre el modo de la certidumbre (perceptiva) y la duda tampoco es adecuada, pues conduce a absolutizar la sensación y a hacer de la creencia una función de caracteres intrínsecos de datos que presuponemos como absolutos: las impresiones. No obstante, hay que resaltar el hecho contundente de que en varios idiomas, como en francés y en español, la palabra *impresión* expresa un modo menor o débil de creencia.

3. La oposición entre sensación y creencia es también problemática. Si mantenemos este esquema, referido a Hume, nos vemos obligados a presuponer un sustituto de sensación para la imaginación, problemáticos “fantasmas” (*Phantasma*), que no son “espectros” sino el contenido de una aprehensión imaginativa. En el caso de las reproducciones de percepciones o de imaginaciones, tendríamos que suponer la existencia de una “creencia” (un *belief*) reproducible en la imaginación o en la imagen. Esto implica inmediatamente “fantasmas” de creencia, como nuestro ejemplo<sup>17</sup> parece suponerlo. ¿Cuando pienso simplemente o imagino un juicio (con su creencia propia), no es “el momento del *belief*” también figurado en imagen por un

---

*no es nada sino mi participación en un Ser sin restricción y, en primer lugar, en un ser del espacio por encima de todo punto de vista. Las cosas se encabalgan unas en otras porque ellas son una fuera de la otra. La prueba de ello es que yo puedo ver la profundidad contemplando un cuadro que, todo el mundo estará de acuerdo, no la posee, y que organiza para mí la ilusión de una ilusión [...] Este ser de dos dimensiones, que me hace ver otra, es un ser agujerado, como decían los hombres del renacimiento, una ventana [...] Pero la ventana no se abre a fin de cuentas sino a un partes extra partes, a la altura y la longitud que son solamente vistas desde otro ángulo, sobre la absoluta positividad del Ser”.*

<sup>17</sup> Una simple conciencia de creencia, una creencia “desacreditada en la imaginación”, pero reproducida sin embargo en ella (Retomado en Hua, XXIII: 120, 121, 147, y ss.).

momento [fantasmático] de *belief*?” (Hua, xxiii: 99). Pregunta Husserl, que no disimula que aquí caemos en “grave aprieto”.<sup>18</sup>

### 3.3. *La impresión como creencia*

La salida del aprieto se esboza en torno al año 1909, cuando, reflexionando sobre las relaciones entre impresión y creencia (*belief*),<sup>19</sup> Husserl zanja la cuestión con una fórmula lapidaria: “Impresión *como* creencia” (Hua, xxiii: 218). Pero entonces se abre otro abismo. Porque hay que distinguir enseguida entre creencia impresional y sus modificaciones (Hua, xxiii: 218), y entre creencia actual y creencia modificada.<sup>20</sup> Hay que admitir también la posibilidad de “una creencia fundada sobre la imaginación”, no soportada por ninguna impresión, ni ningún fantasma. Para esto, tenemos que considerar la creencia como un modo, un “modal”. Podemos, por tanto, empezar a esta-

---

<sup>18</sup> Otra prueba de este aprieto es la terminología que se busca. Así, se lee en una nota importante: “Me gustaría a partir de ahora tratar de fundar la concepción que interpreta la creencia no como un momento caracterizante que se añade, sino como una cierta aprehensión impresional ella misma, donde la palabra *aprehensión* debe ser tomada en sentido suficientemente amplio. Pero está probablemente mal expresado”. En el verano de ese año agregará: “Las dos concepciones: creencia como un momento propio, separable y creencia como modo” (Hua, xxiii: 219).

<sup>19</sup> Respecto de la creencia (*Belief*), encontramos la siguiente afirmación: “Por lo demás, hay que advertir siempre que las síntesis explicitativas o analíticas (el juicio antes de la expresión significativo-conceptual) y por otra parte la enunciación o juicio en el sentido corriente y finalmente la doxa (*belief*) son cosas que hay que distinguir bien. Lo que se llama “teoría del juicio” es un mal equívoco. Aclarar esencialmente la idea de doxa es algo distinto de aclarar la enunciación o las explicitaciones [Véase nota al pie I: Con todo este parágrafo el capítulo final de la Investigación VI, *Investigaciones lógicas II*. Como se ve, el autor no ha permanecido quieto entretanto, pero a pesar de las varias cosas atacables e inmaduras, se mueven aquellos análisis en la dirección de su progreso. Dichos análisis han sido discutidos repetidas veces, pero sin entrar realmente en los nuevos motivos mentales y formulaciones de problemas allí ensayados]” (Hua, xxiii/I: 294, cit. en DH).

<sup>20</sup> Incluso forma y modo de creencia y materia de creencia.

blecer el inventario de los tipos de conciencia en función de distinciones modales.<sup>21</sup>

Esto presupone que no confundimos el contenido modal (la creencia) con un sentimiento,<sup>22</sup> que nos conformamos con distinguir las especies intencionales según la presencia o ausencia de creencia, o que no nos limitamos a las categorías clásicas de lo posible, lo necesario, lo contingente, y lo imposible. Tendremos que analizar con atención las articulaciones internas, las leyes de composiciones de estos modos y correlativamente los encadenamientos de modificaciones. El “modal del recuerdo” (Hua, XXIII: 229) no puede ser reducido a una mera combinación externa de creencia y del sustituto de sensación, porque una simple variación basta para mostrarnos que un acto completo (una percepción, un juicio, una imaginación) pueden servir de inicio para un recuerdo en el cual un mundo poético completo se encierra. Como en el incipit de la *Búsqueda* de Proust:

A veces apenas había apagado la vela, cerrábanse mis ojos tan prestos, que ni tiempo tenía para decirme: “Ya me duermo”. Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; *quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un*

---

<sup>21</sup> Aquello que Husserl hace claramente en la reescritura de sus lecciones de fenomenología de la voluntad, en particular en el profundo análisis de la diferencia entre querer (*vouloir*) y desear (*souhaiter*). Véase mi comentario sobre este tema en (Lobo, 2007: 29-83).

<sup>22</sup> “La creencia no es alguna cosa colgada a las representaciones, no es un *feeling* que se une a ellas, una manera a veces presente, a veces faltante de exigir [*Zumuten*] en tales representaciones, sino que es la *conciencia no modificada ella misma*. Ella obedece a las leyes de la razón [*Vernunft*], es decir, a leyes de esencia del cumplimiento intuitivo de la conciencia no modificada, a leyes de esencia de la posición de objetos como identidades de un proceso de prueba inquebrantable que puede “ser” en sí frente a la conciencia (no modificada) cambiante. La constitución de objetos que son [*seiend*] de un mundo que es [*seiend*] es la efectuación de la razón [*Vernunftleistung*]” (Hua, XXIII: 558).

*cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V. Esta figuración [creencia] me duraba aún unos segundos después de haberme despertado: no repugnaba a mi razón, pero gravitaba como unas escamas sobre mis ojos sin dejarlos darse cuenta de que la vela ya no estaba encendida. Y luego comenzaba a hacerse ininteligible, lo mismo que después de la metempsicosis pierden su sentido, los pensamientos de una vida anterior; el asunto del libro se desprendía de mi personalidad y yo ya quedaba libre de adaptarme o no a él; en seguida recobraba la visión, todo extrañado de encontrar en torno mío una oscuridad suave y descansada para mis ojos, y aún más quizá para mi espíritu, al cual se aparecía esta oscuridad como una cosa sin causa, incomprensible, verdaderamente oscura (Proust, *En busca del tiempo perdido*).*

Gracias al papel que juega la variación modal, entendemos mejor por qué Husserl es llevado a preguntarse si debemos hablar de “intuición modal” más que de “intuición modalizada”, y sobre el paralelismo o casi identificación entre ésta y las “intuiciones categoriales” (Hua, XXIII: 418):

No son intuiciones sensibles, sino complejos obtenidos por cambios de intuiciones sensibles, y que, por su parte, son [ellos mismos] intuiciones: intuiciones ‘categoriales’ ¿conviene esta denominación? ¿Tenemos que hablar de “intuiciones modalizadas” o de “intuiciones modales?” (Hua, XXIII: 418).

Con estas “modificaciones e intuiciones modales”, estamos sobre el suelo o la esfera de la “posicionalidad”, que corresponde a una clase fundamental de tomar posición (*Stellungsnahme*),<sup>23</sup> a la cual corresponde un registro específico de experiencia, en este caso una experiencia de modificaciones modales.<sup>24</sup> Se adivina

<sup>23</sup> Como escribe Husserl sobre tomar posición: “Hemos prescindido hasta aquí de lo peculiar de la “toma de posición” del yo puro que, en la repulsa, especialmente aquí la negadora, “se dirige” contra lo repelido, el ser que se trata de tachar, así como en la afirmación se inclina hacia lo afirmado (p. 255) se dirige a ello” (Hua III/1: 244, cit. en DH).

<sup>24</sup> “Este modo posicional posee la particularidad de esencia de poder experimentar ciertas modificaciones, las modales, que ya antes de toda espontaneidad

también cómo es posible buscar en ella una “razón escondida”,<sup>25</sup> una razón que yace en el juego sutil de las variaciones y combinaciones modales de la creencia, pero también del sentimiento y de la voluntad, cuyas reglas o leyes quedan por ser descubiertas. Para entender esto y saber que estas reglas son leyes de la razón, leyes de esencia, tenemos que postular un orden oculto<sup>26</sup> en el juego artístico. El descubrimiento de este orden supone la intervención de una modificación nueva, *sui generis*, que se distingue completamente de las modificaciones modales (sean dóxicas o axiológicas): la neutralidad.

#### **4. El manierismo de la actitud estética y el mundo estético como espacio de juego de posibilidades: el “objeto” estético como objeto compuesto de maneras**

Conciencia de imagen y conciencia estética son distintas. El análisis del *fictum*, de la ficción y de la ilusión del tipo “muñeca de cera”, no toca la cuestión de la actitud estética. Este ilusionismo no es sólo un “efecto espectacular”, sino que es ajeno al fenómeno estético (Hua XXIII: 48). Si lo comparamos con otros

---

[entre ellas la del juicio] modifican la vivencia de una manera determinada, independiente de su contenido cualquiera” (Hua, XXIII: 458).

<sup>25</sup> Los puntos 4 y 5 son particularmente claros al respecto: “Estas modalizaciones pueden también ser expresadas así: cada vivencia posicional puede experimentar “inhibiciones”, distorsiones, incluso si son vivencias oscurecidas, de recubrimiento resistente, supresión [*Aufhebung*] por otras vivencias. Las vivencias intencionales son justamente intenciones en el juego de intenciones y contra-intenciones. Intención no significa aquí, sin embargo, espontaneidad de la toma de posición. 5) De este modo debe aclararse la maravillosa constitución de la conciencia, la maravillosa preferencia por la razón que juzga [*urteilende Vernunft*], que consiste en “transformar” toda otra razón en razón que juzga y este confuso entrelazo [*Ineinander*] de aprehensión, que siempre se extiende en una nueva aprehensión, es decir, una posición que siempre se vuelve posición, por lo que debe distinguirse entre posición y contenido. Y esta maravilla, que la posición es creencia, razón escondida” (Hua, XXIII: 458).

<sup>26</sup> Tomamos prestado el título de la obra de Anton Ehrenzweig, *El orden oculto del arte* (1974) [*The Hidden order of art*, 1967].

regímenes de creencia, es un milagro banal, trivial. En el resto del artículo, indicaré brevemente los supuestos de lo que sería o tendría que ser una fenomenología manierista del objeto estético y de la experiencia estética.

#### 4.1. *El descubrimiento de la neutralización*

La experiencia estética se caracteriza como una actitud global de neutralización<sup>27</sup> y no por un carácter de reproducción, o de una dimensión expresiva (en su sentido post-kantiano). La modificación de neutralidad<sup>28</sup> es *sui generis*, pero puede ser

<sup>27</sup> Respecto de la neutralización, Husserl señala que: “Se trata para nosotros ahora [con la modificación de neutralidad] de una modificación que en cierto modo anula por completo, quita por completo su fuerza a toda modalidad dóxica sobre la cual se vierta —pero en un sentido totalmente distinto que la negación, la cual, como vimos, tiene en lo negado su efecto positivo, un no-ser que es a su vez un ser. Esta modificación no tacha, no “efectúa” nada; es en la conciencia (p. 248) el polo opuesto de todo efectuar: su neutralización. Está encerrada en todo abstenerse de efectuar, ponerlo fuera de juego, colocarlo entre paréntesis, “dejarlo indeciso” y, sin embargo, tenerlo por “indeciso”, “sumirse con el pensamiento” en el efectuar o “limitarse a pensar” lo efectuado, sin “cooperar” (Hua III/1: 247, cit. en DH).

<sup>28</sup> Remitiéndonos a Hua (III/1: 252), encontramos sobre el objeto-imagen reproductor (*Abbildendes Bildobjekt*) lo siguiente: “Intentemos ponernos esto en claro. 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 “reproducidas”, el caballero de carne y hueso, etcétera. (p. 263). La conciencia de la “reproducción” (de las pequeñas figuras grises en las que, en virtud de las nóesis fundadas, “se exhibe por medio de ‘imágenes’”, por obra de la semejanza, otra cosa), la conciencia que hace posible y procura la reproducción, es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción. Este objeto-“imagen” reproductor no está ante nosotros ni como existente, ni como no-existente, ni en ninguna otra modalidad de posición; o más bien, es consciente como existente, pero como “quasi-existente” en la modificación de neutralidad del ser. Pero, igualmente, también lo reproducido, cuando nos

“materializada”, indicada por bordes, por un cuadro o por la introducción “inmaterial” del modo del “como si”. Esto explica que se haya podido comparar con una ventana cuando se inventaba la perspectiva moderna. Pero esta neutralidad es más amplia y profunda y puede intervenir en todas las articulaciones y todos los niveles de la experiencia estética, y no sólo en la forma de incrustaciones de imágenes.

Para tener una idea de esta modificación y de la extensión del campo que abre, empezamos con ejemplos no-estéticos. Los dispositivos técnicos que Husserl evoca en repetidas ocasiones, que son las imágenes estereoscópicas o estereogramas, nos muestran que esta neutralización se produce en la superficie de la impresión, por así decirlo. Es un proceso fisiológico y neurológico perfectamente explicable, pero que necesita también un análisis fenomenológico. Los estereogramas implementan, en el plano de la percepción misma, una modificación que es de la forma de una neutralización, aunque de forma local y momentánea, en el curso del acomodamiento por el cual vemos surgir una profundidad y una figura con relieve en el medio de un desastre de impresiones de colores y a veces de formas arbitrarias (Figura 8).

---

conducimos en forma puramente estética y lo tomamos a su vez como ‘mera reproducción’, sin imprimirle el sello del ser o del no-ser, del ser posible o ser probable, etc. Mas esto no quiere decir, como se ve, una privación, sino una modificación, justo la de neutralización. Sólo que no debemos representárnosla como una operación de transformación que afecte a una posición previa. Puede ser también esto en ocasiones, pero no necesita serlo” (DH).

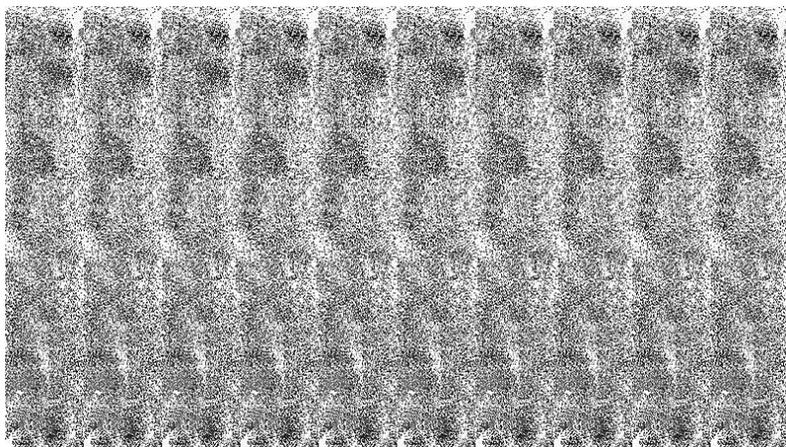


Figura 8. Estereograma. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Estereograma\\_elemental.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Estereograma_elemental.jpg)

La variación sobre este ejemplo nos ayuda a liberarnos del criterio de la reproducción. Hay imágenes que no son reproductivas. El objeto estereoscópico es un “fantasma percibido”, que puede estar bajo nuestros ojos sin que seamos capaces de verlo. Pero una vez que lo tenemos visto, afirmamos, planteamos (*setzen*), su presencia como fantasma físico. “La pirámide estereoscópica no nos aparece como una nada, y tampoco [la intención correspondiente], como una intención recusada, suprimida (*herabgesetzt*), sino como *sin posición* (Hua, xxiii: 481).

Es todavía “imaginación” (en un sentido muy amplio) pero no es una reproducción” (Hua, xxiii: 481). No tenemos, por lo demás, conciencia de la pirámide como una representación, una aparición en el modo de una imagen. Por otro lado, el objeto que aparece es, sin embargo, un “objeto en sus maneras, sus modos” (objeto-en-su-como) (Hua, xxiii: 584). Eso se explica por la intervención de una modificación que ocurre durante el acomodamiento de la vista. Una “suspensión de creencia sin

conflicto” (Hua, xxiii: 240), que abre la puerta a un mundo de apariencias en un modo que es comparable a un proceso de libre imaginación.

#### *4.2. El objeto estético como objeto en su cómo*

Pero como lo decíamos, la experiencia estética es otra cosa. Se caracteriza por su atención “exclusiva” a los modos de los datos. Por eso, “lo esencial para la actitud estética no es la imaginación, sino la actitud interesada por lo que es estético, es la atención a la objetividad en el cómo” (Hua, xxiii: 591). Si el contemplar una imagen moviliza una intuición modal y la imagen también es fundamentalmente un sistema de modos y de modificaciones potencialmente implicadas, el objeto estético, considerado según la actitud estética, como el tema de la fenomenología, es una “objetividad considerada en el cómo”, una unidad articulada de maneras ontológicas y axiológicas que provoca en el espectador o el auditor o el lector, un juego de modalizaciones dóxicas<sup>29</sup> y axiológicas. Más precisamente en el modo fundamental de neutralidad (adóxicas y anaxióticas) (Hua, xxiii: 338).

Hablar de actitud desinteresada es equívoco, y en muchos sentidos inexacto. Porque estoy interesado en el objeto presente en sus modos de presencia, sin estar interesado en su existencia o inexistencia. Lo que se presenta en esta forma puede ser lo que queramos:

---

<sup>29</sup> Como dice Husserl sobre la modalidad dóxica: “Es, por lo demás, cómodo emplear el término de modalidad de ser para la serie entera de estos caracteres de ser, o sea, comprendiendo bajo él también el “ser” no modificado, siempre que se le deba considerar como miembro de esta serie; aproximadamente como el aritmético comprende bajo el nombre de número también el uno. En el mismo sentido, generalizamos el sentido del término de modalidades dóxicas, bajo el cual comprendemos, frecuentemente además con consiente ambigüedad, los fenómenos noéticos y noemáticos paralelos” (Hua, III/1: 241, cit. en DH).

El interés estético se torna hacia el objeto presente en el modo de su presencia, sin estar interesado en su existencia y tampoco su cuasi existencia. Si es un hermoso paisaje, lo miro actualmente como aparece en este punto de vista, desde esta entrada en el valle, tal como se me presenta (Hua, xxiii: 586).

El objeto de la experiencia estética es este “objeto en su cómo” y explora estos modos como tales, dóxicos y axiológicos, que constituyen un “mundo” distinto de un mundo imaginario que la obra porta en sí. Exploro este “mundo de modos” con sus horizontes modales, distintos de los horizontes de un mundo imaginario que está, eventualmente, representado o reproducido. Esta inactualidad<sup>30</sup> puede afectar la base supuesta de la percepción: la impresión. Como en los monocromos de Yves Klein, que nos invitan a hundirnos en la profundidad de un único color o en los intersticios y niveles de luminosidad de otro (Figuras 9 y 10).

---

<sup>30</sup> Respecto de la *inactualidad*, Husserl afirma que: “En esto entran además vivencias del fondo de la actualidad de la índole de las “mociones” de agrado, mociones de juzgar, mociones de desear, etc., en diversos grados de lejanía del fondo, o como también podemos decir, de lejanía al yo y cercanía al yo, dado que el yo puro, actual y vivo en las cogitaciones del caso es el punto de referencia. Un agradarse, un desear, un juzgar, etc., puede “llevarse a cabo” en el sentido específico de esta expresión, a saber, por el yo, que en este llevar a cabo “actúa vivazmente” (o, como al “llevar a cabo” la tristeza, “padece” actualmente); pero semejantes modos de conciencia pueden ya “moverse”, emerger en el “fondo”, sin que se les “lleve a cabo” así. Por su propia esencia son ya, sin embargo, estas inactualidades “conciencia de algo”. Por eso no hicimos entrar en la esencia de la intencionalidad también lo específico del cogito, la “mirada a” o el volverse el yo hacia algo (que, por lo demás, ha menester aún de que se lo comprenda en su multiformidad y se lo investigue fenomenológicamente) [Nota al pie: 1 Cf. Supra, § 37, pp. 83 ss.] antes bien, este cogitativo nos sirvió como una modalidad especial de lo que llamamos en general intencionalidad” (Hua, III/1: 189, cit. en DH).

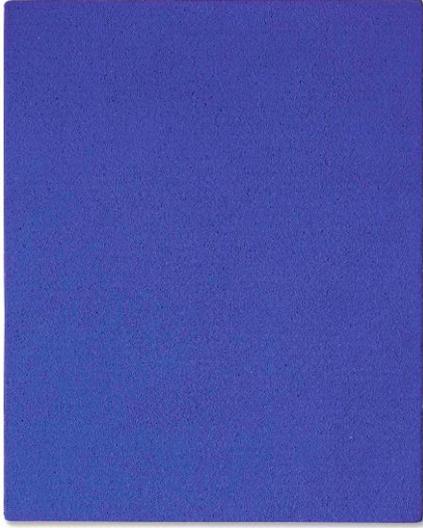


Figura 9. Yves Klein (sin título).  
© Succession Yves Klein c/o ADAGP, París.



Figura 10. Yves Klein, Monochrome Or, 1962.

O, si tomamos el camino inverso, tenemos los estereogramas de Ivan Cangelosi, que suponen tres niveles: la escritura del texto de Dante con plumas estilográficas, funcionando como pintura y colores, y a través de los cuales se compone una imagen estereoscópica de una escena del infierno: la boca del infierno (Figuras 11 y 12).

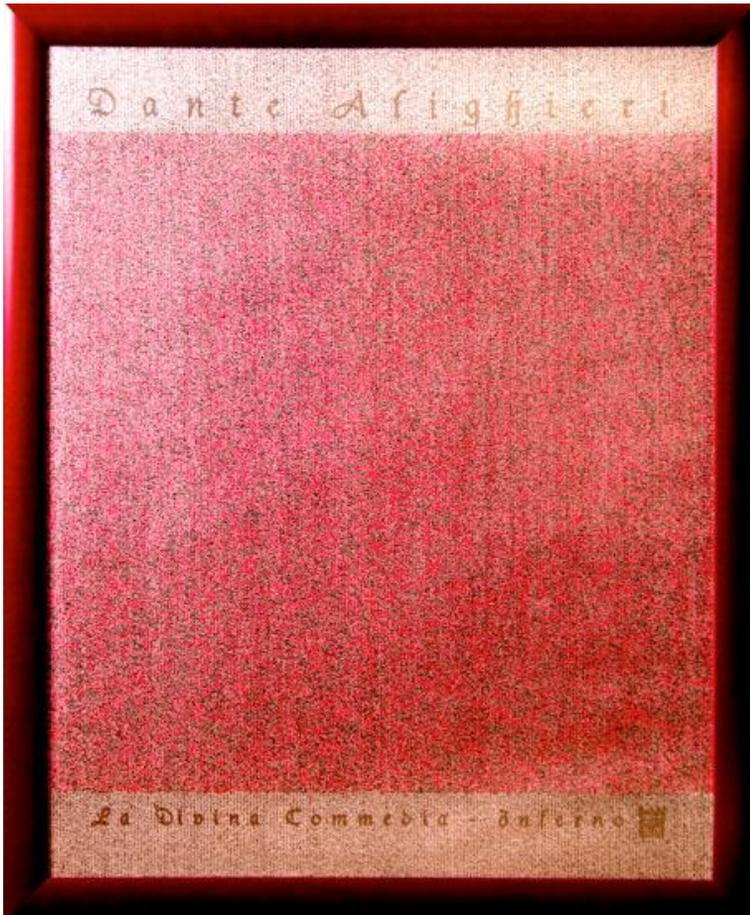


Figura 11. The Divine Comedy – Hell (Detalhe) © Ivan Cangelosi, 2012  
107X86 Ink on paper.

Disponibile en: <https://www.ivancangelosi.it/language/en/2012-3/>.



Figura 12. The Divine Comedy – Hell (Detalle)  
© Ivan Cangelosi, 2012 107X86 Tinta sobre papel.

### 4.3. La obra de arte como composición de modos de lo posible y modos de la afectividad

Entendemos que el objeto de la percepción, por ejemplo, un paisaje, pueda actuar estéticamente, no porque “haría imagen” (Hua, xxiii: 145), sino porque efectuamos una conversión completa de actitud —motivada en ocasiones por condiciones particulares de la percepción y una disposición pasajera de nuestra sensibilidad y voluntad. Es así que todos los estratos de la conciencia de imagen pueden entrar en el juego de la experiencia estética, empezando por el estrato de la sensación. ¿Es necesario que el paisaje “haga imagen” o “cuadro”? No. Pero es indispensable que intervenga una modificación global, la “suspensión de la actualidad” o modificación de inactualidad (Hua, xxiii: 362) que preserve el contenido global de la percepción. Claro, “realizamos actualmente esta experiencia”, pero no la hacemos “en la actitud de la experiencia actual”. Nos desolidarizamos de ésta, no participamos en la actividad posicional (Hua, xxiii: 514).

La inactualidad es una *inhibición*, una *suspensión* que afecta no sólo a los modos de la creencia, sino también a los modos del sentimiento y de la voluntad. A causa de su carácter globalizante, esta neutralidad se distingue de otras formas de neutralización que intervienen localmente. La primera abre el espacio de juego de todos los modos de las formas de intencionalidad. Incluso los modos axiológicos. “Las obras de arte del tipo que sean, no representan solo personas que tienen emociones, ideas, etc. Sino que presentan variedades de humores, de pensamientos, etc.” (Hua, xxiii: 276).

La obra de arte pone en juego y juega con modalidades axiológicas también. La llegada de un ave común —pero inquietante ya, portadora de amenazas inminentes. Como lo escribe Husserl, es cuando empecemos a “percibir” estas articulaciones y que la concatenación de los modos afectivos sean presentes y comprendidos que se produce la experiencia

estética. “Un paisaje despierta un humor (*Stimmung, mood*)” —y lo que está representado lo está en este modo afectivo. Estos humores no son los del que efectúa la experiencia, sino los de los personajes de ficción en el cuadro o en la película. Los humores *expuestos* resultan de la manera en que están representados. Puedo ser un espectador participativo, pero no es necesario. Puedo realizar la experiencia estética pura de estos modos sin sentirlos.

Entre los modos que constituyen la materia del trabajo artístico, tenemos que mencionar las combinaciones de los modos de lo posible. La neutralidad interviene como medio para poner en balance o en suspenso diversos registros de posibilidad. En relación con este juego, lo posible se carga de modos axiológicos, de afectividad. Suelen existir posibilidades humorísticas, trágicas, dramáticas, horribles, etc.<sup>31</sup>

La maestría de Alfred Hitchcock en cuanto al suspenso consiste en el dominio en la composición de modalidades dóxicas y afectivas, en su capacidad de mantener los “objetos de lo posible”<sup>32</sup> entre diversos registros de posibilidades. Una escena urbana divertida puede de repente caer en el horror, pero podría cambiar hacia el género fantástico, el burlesco, etc. (Figura 13).

---

<sup>31</sup> Véase el sugestivo ensayo de Guillaume Pigeard de Gurbert (2001).

<sup>32</sup> Guillaume Pigeard de Gurbert, desde una perspectiva deleuziana, propone llamar “*barroca* toda obra que produce objetos en gran suspenso de posibilidades revolucionarias”, donde hace a propósito un uso muy amplio. Esta posibilidad revolucionaria sugiere otra lectura de intriga, de peripecia y, particularmente, del retorno —de la *périagogé* aristotélica.

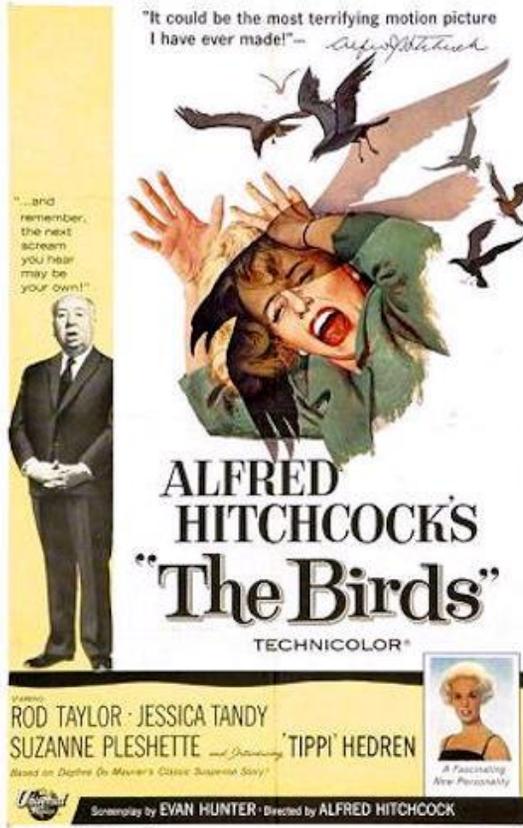


Figura 13: Los pájaros, de Alfred Hitchcock. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Birds\\_original\\_poster.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birds_original_poster.jpg)

Se abre entonces, en el seno de la experiencia del mundo real, otra profundidad comparable, de muchas maneras, con la del campo abierto por la *epochè* trascendental. En la experiencia estética, como en la experiencia fenomenológica, se abre otra sucesión de horizontes, del cual el laberinto de Teniers sólo daba una vaga idea. Puedo andar libremente en este “mundo”, que no es real y tampoco imaginario, pero aquí, como en el arte,

y al contrario de la imaginación libre, sé de antemano que esta libertad está arreglada. Como escribe Husserl: “La unidad de las apariencias como apariencias debe atenerse a lo que está dicho y nada más”. Si quiero evitar el involucrarme en la invención de otra ficción que la que el artista me ofrece, debo permanecer ligado por las indicaciones, los “signos” que el artista, el pintor, ha dispuesto sobre la tela y ligado bajo las leyes de composiciones internas. Si divago, me permito entrar en un sueño con los ojos abiertos, la obra se transforma en un pretexto. Me cuento historias en vez de seguir las inflexiones y modulaciones que me está contando el artista.

## Referencias

- CHÂTELET, Gilles (1993). *Les enjeux du mobile : Mathématiques, physique, philosophie*. Préf. de J. T. Desanti. París : Seuil.
- EHRENZWEIG, Anton (1974). *El orden oculto del arte [The Hidden order of art, 1967]*. Trad. al francés de Francine Lacoue-Labarthe & Claire Nancy. Barcelona: Editorial Labor.
- FRIEDLÄNDER, Walter Ferdinand (1957). *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. Nueva York: Schocken.
- HUSSERL, Edmund (1962). *Ideas I*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (1962). “Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester”. *Husserliana*, vol. IX. Den Haag: Martinus Nijhoff (HUA IX.)
- \_\_\_\_\_ (1966). “Analysen zur passivem Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926”. *Husserliana*, vol. XI. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- \_\_\_\_\_ (1973). “Ding und Raum. Vorlesungen 1907”. *Husserliana*, vol. XVI. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- \_\_\_\_\_ (1976). “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie”. *Husserliana*, vol. III.

Martinus Nijhof: Den Haag [Versión en español: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid, FCE, 1985].

\_\_\_\_\_ (1980) “Phantasia, Bildbewußtsein, Erinnerung”. *Husserliana*, vol. XXIII. Kluwer: Dordrecht.

\_\_\_\_\_ (1984). “Logische Untersuchungen, Zweiter Band, Zweiter Teil, Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”, Text der 1 und der 2 Auflage, hsg. Ursula Panzer, *Husserliana*, vol XIX/I. The Hague/Boston/ Lancaster: Martinus Nijhoff Pub., Kluwer (HUA XIX/I).

LOBO, Carlos (2007). « Le temps de vouloir — la phénoménologie de la volonté chez Husserl ». *Annales de Phénoménologie*, núm. 6, pp. 29-83. Disponible en: [https://Annales.eu/wp-content/uploads/sites/6/2017/02/Annales\\_2007.pdf](https://Annales.eu/wp-content/uploads/sites/6/2017/02/Annales_2007.pdf)

\_\_\_\_\_ (2017). « Le maniérisme épistémologique de Gilles Châtelet. Relativité et exploration de l’a priori esthétique chez Châtelet, Weyl et Husserl ». *Revue de Synthèse*, núm. 138. Paris : Brill, pp. 279-313.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1985). *L’Œil et l’Esprit*. Paris : Gallimard. Disponible en: [http://noelpecout.blog.lemonde.fr/files/2016/06/oeil\\_et\\_esprit.pdf](http://noelpecout.blog.lemonde.fr/files/2016/06/oeil_et_esprit.pdf)

PANOFSKY, Erwin (1984). *Idea. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art*. Trad. del alemán por Henry Joly. Prefacio de Jean Molino. Paris : Gallimard.

PIGEARD, Guillaume de Gurbert (2001). *Le mouchoir de Desdémone. Essai sur l’objet du possible*. Arles (Bouches-du-Rhône) : Actes Sud, coll. Un endroit où aller.

ZIRIÓN QUIJANO, Antonio (2018). *Diccionario Husserl. Léxico bilingüe (alemán y español) de expresiones definidas a partir de las obras de Edmund Husserl (1859-1938)*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Disponible en: <https://www.diccionariohusserl.org/diccionario/login.html>