



Tópicos (México)

ISSN: 0188-6649

Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

Luna Bravo, José Luis

El cuidado de la obra de arte y la *Phantasía*: una lectura complementaria entre Husserl y Heidegger

Tópicos (México), núm. 56, 2019, Enero-Junio, pp. 145-165

Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

DOI: <https://doi.org/10.21555/top.v0i56.940>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323062667006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

The Preservation of the Work of Art and the *Phantasy*: A Complementary Reading between Husserl and Heidegger

José Luis Luna Bravo

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Husserl-Archiv
Universidad de San Buenaventura, Bogotá
joseluislunabravo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5635-4877>

Abstract

In the essay “The Origin of the Work of Art” Heidegger deals with two fundamental dimensions of the work of art, on the one hand, the work of art is the self-subsistence, and on the other hand, it is the being-created. Although the being-created of the work of art does not refer exclusively to the function of the creators, but also belongs with the same essential charge to the task of the preservers [*Bewahrenden*], those are scarcely explored. The present article delves precisely into the dimension of the preservation of the work of art. From the exposition of the most relevant ideas that Heidegger develops in this respect, it proposes the *Phantasía*—taking into account the descriptions of Husserl—as the fundamental Mode in which the preservers carries out the preservation of the work.

Key words: artwork, being-created, preservation, *Phantasy*, truth.

Received: 26 – 07 – 2017. Accepted: 02 – 10 – 2017.
DOI: <http://dx.doi.org/10.21555/top.v0i56.940>

Tópicos, Revista de Filosofía 56, enero-junio, (2019), 145-165.
ISSN: 2007-8498.

El cuidado de la obra de arte y la *Phantasía*: una lectura complementaria entre Husserl y Heidegger

José Luis Luna Bravo

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Husserl-Archiv
Universidad de San Buenaventura, Bogotá
joseluislunabravo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5635-4877>

Resumen

En su ensayo sobre “El origen de la obra de arte” Heidegger se ocupa de dos dimensiones fundamentales de la obra, por un lado, su estar-en-sí-misma, y por otro lado su ser-creación. A pesar de que el ser-creación de la obra no se refiere exclusivamente a la función que cumplen los creadores, sino que le pertenece con igual carga esencial a la labor de los cuidadores [*Bewahrenden*], estos últimos quedan poco explorados. El presente artículo profundiza precisamente la dimensión del cuidado de la obra. A partir de la exposición de las ideas más relevantes que Heidegger desarrolla al respecto, se plantea a la *Phantasía* –tomando en cuenta las descripciones de Husserl– como el modo fundamental en el que el cuidador lleva a cabo el cuidado de la obra.

Palabras clave: obra de arte, ser-creación, cuidado, *Phantasía*, verdad.

Recibido: 26 – 07 – 2017. Aceptado: 02 – 10 – 2017.
DOI: <http://dx.doi.org/10.21555/top.v0i56.940>

No es el poeta, sino el poema,
lo que seguimos y comprendemos.
Edmund Husserl
(Husserl, 1980: 540).¹

1. Introducción²

Los encuentros y desencuentros, personales y sobre todo filosóficos, entre Husserl y Heidegger son un tema recurrente en la literatura filosófica contemporánea alrededor de la fenomenología.³ La vasta obra que nos han legado ha permitido que este diálogo oscile (según el tema, periodo, énfasis, etc.) desde las posiciones más radicales, que los separan tajantemente, hasta las más conciliadoras, que los presentan como diferentes caminos de un mismo proyecto. En el marco de esta discusión, habría que señalar por lo menos dos elementos a tener en cuenta: el primero es la presencia de una lectura de la obra de Husserl que está –tal como subraya Escudero– “fuertemente influenciada por las interpretaciones ofrecidas en su momento por Heidegger y Sartre” (Escudero, 2016a: 9), y que además se suele centrar sobre todo en torno a la obra *Ideas* de 1913. A modo de contraparte del primer elemento, el segundo es precisamente la publicación tanto de los manuscritos de Husserl en la serie *Husserliana* como de las *Obras completas* de Heidegger,

¹ “Nicht der Dichter, sondern die Dichtung wird nachverstanden”.

² Una versión preliminar fue presentada en el II Encuentro Internacional de Hermenéutica: Heidegger – Nietzsche, realizado los días 8, 9 y 10 de septiembre de 2016 en Bogotá, Colombia.

³ Respecto a la compleja relación personal entre Husserl y Heidegger es muy ilustrativo el artículo de Ángel Xolocotzi “Dos décadas de una atormentada relación: Martín Heidegger y Edmund Husserl 1909-1929” (Xolocotzi, 2008). Por su parte, en torno a los vínculos entre el pensamiento de los dos filósofos vale la pena destacar, en medio de una gran cantidad de artículos publicados en revistas especializadas, dos compilaciones: en lengua alemana el Heidegger-Jahrbuch 6 (Bernet, Denker, & Zaborowski, 2012), y en lengua castellana el Volumen V de los *Studia Heideggeriana* de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos (Escudero, 2016b), ambos titulados precisamente “Heidegger und/- Husserl”.

además del epistolario y otros documentos, lo que ha permitido tener una visión más amplia de los dos filósofos, a la vez que ofrece la posibilidad de reexaminar la relación entre su pensamiento.⁴ Así las cosas, en palabras de Escudero, “parece haber llegado el momento de establecer un diálogo entre ambos pensadores, capaz de superar el clásico antagonismo entre husserlianos y heideggerianos” (Escudero, 2016a: 9).

Ahora bien, sin perder de vista este contexto, el ejercicio que se propone a continuación se ubica más del lado cooperativo que del análisis comparativo. No se tratará entonces de presentar y aclarar las coincidencias, disidencias, tergiversaciones o malos entendidos entre los dos filósofos acerca de un problema común, sino de pensar cooperativamente un mismo fenómeno a partir de sus aportes específicos. Con esto naturalmente asumimos el riesgo de ser, si se nos permite la expresión, poco heideggerianos y poco husserlianos.

El fenómeno que nos ocupará en adelante es la obra de arte. Para abordarlo asumimos como guía y punto de referencia el ensayo de Heidegger “El origen de la obra de arte”. Tomamos en consideración tanto la primera versión que apareció en *Heidegger Studies* 5 (Heidegger, 1989b),⁵ como la versión extendida (tercera revisión) publicada en *Holzwege* (Heidegger, 1977), tomo 5 de la *Gesamtausgabe*.⁶

⁴ Escudero muestra por ejemplo cómo es posible hacer una relectura –a la luz la publicación de los inéditos de Husserl– de una de las categorías centrales de la fenomenología (la de la reflexión) más allá de la interpretación de Heidegger, continuada a su vez por intérpretes como F.W. von Herrmann o Hubert Dreyfus. (Cfr. Escudero, 2016a). En esta línea se sitúan gran parte de los trabajos incluidos tanto en el Heidegger-Jahrbuch 6 como el *Studia Heideggeriana* V.

⁵ Vale la pena mencionar que Günther Neumann, en el epílogo del recién aparecido tomo 80.1 de la *Gesamtausgabe* (Heidegger, 2016), señala respecto a la primera versión de esta conferencia, que si bien hasta el momento se había fechado alrededor de 1931-32, debería ubicarse más bien en el año 1935. Esto debido a la mención que hace Heidegger en la conferencia de la “Bärbelle de Estrasburgo en la Liebieghaus en Frankfurt”, pues sólo hasta 1935 estuvo en exposición allí. Precisamente por este motivo, la mencionada conferencia no fue incluida en este tomo de la *GA*, que de hecho recoge las conferencias de 1915 a 1932. Sin embargo, tal como indica Neumann, ésta será incorporada como primer texto en la planeada segunda parte de este tomo.

⁶ En español nos referimos, con algunas modificaciones cuando sea necesario, a la traducción de la primera versión hecha por Ángel Xolocotzi

Si Heidegger es sincero cuando afirma, en las primeras líneas del epílogo de la tercera revisión, que sus reflexiones no tratan de resolver el enigma del arte, sino de verlo (Heidegger, 2010: 57); y si es cierto que, como piensa Merleau-Ponty, “la verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo” (Merleau-Ponty, 1993: 20), de modo que en ese aprender a ver se nos va la vida, tratemos de ver lo mejor posible una dimensión del enigma que Heidegger nos ha expuesto. Pongamos entonces al frente con la mayor claridad posible la dimensión del enigma a la que nos referimos y el modo en que creemos se puede ver mejor.

La pregunta por el origen de la obra de arte invoca inmediatamente a la figura del artista. El artista, sin embargo, lo es en tanto hay obra de arte. Así, parece que ambos son lo que son por mor de un tercero, a saber, el arte mismo. Ahora bien, ¿dónde se hace más patente el arte si no en la obra? Pero, ¿en qué consiste el ser obra de la obra? A partir de esta pregunta Heidegger aborda el ser cosa de la cosa, que se presenta como el rasgo más evidente de la obra. No obstante, a través del análisis de las tres interpretaciones reinantes sobre la coseidad de la cosa (cosa como portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones y como materia conformada) se establece la diferencia entre cosa y utensilio. Este último comparte con la cosa el que reposa como terminado en sí mismo; sin embargo, no ha sido generado por sí mismo como la cosa, sino que ha sido creado por la mano del hombre, al igual que la obra. No obstante, la obra “debido a la autosuficiencia de su presencia, [...] se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada. Y con todo, no contamos las obras entre las meras cosas” (Heidegger, 2010: 20), ni entre los utensilios. En este contexto, la primera y la segunda parte del ensayo –en su tercera versión– (*La cosa y la obra* y *La obra y la verdad* respectivamente) se enfocan en el ser obra de la obra a partir de su estar-en-sí-misma [*Insichselbststehen*], mientras que la tercera parte (*La verdad y el arte*) retoma su carácter de ser-creación [*Geschaffensein*].

No se trata de dos dimensiones del ser obra de la obra en modo alguno separables, pues en el momento en que la obra es creada, el carácter de cosa, es decir, su estar-en-sí [*Insichstehen*], entra a formar parte de la obra. En este sentido, los dos rasgos esenciales del ser obra de la obra que son descritos a partir de su estar-en-sí, a saber, el levantar un

(Heidegger, 2006: 11–34) y a la traducción de la tercera revisión hecha por Arturo Leyte y Helena Cortés (Heidegger, 2010: 11–62).

mundo [*Das Aufstellen einer Welt*] y el traer aquí la tierra [*Das Herstellen der Erde*], en cuyo combate se conquista el desocultamiento de lo ente en su totalidad, es decir, la verdad, pueden (y deben) ser comprendidos a la luz de su ser-creado.

Ahora, si bien una dimensión esencial del ser obra de la obra de arte es que ha sido creada, Heidegger destaca a la vez que la realidad efectiva de la obra no se agota allí, pues es necesario “dejar que la obra sea obra”, a lo que denomina “cuidado de la obra” [*Bewahrung des Werkes*]. En este sentido, afirma Heidegger: “En la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores” (Heidegger, 2010: 48). Entonces, del mismo modo que el ser artista se debe al ser-creado de la obra, el ser cuidador se debe a que la creación pueda seguir siéndolo, es decir, a que la obra se dé en su ser-creación. Este cuidado, que es un modo de saber, es el estar-dentro (mantenerse en el interior) [*Innesteher*] en el acontecer de la verdad en la obra. De este modo la fundación de la verdad que acontece en la obra “sólo es efectivamente real en el cuidado” (Heidegger, 2010: 54).

Sin embargo, aunque “al ser-creación de la obra le pertenecen con igual carga esencial los cuidadores que los creadores” (Heidegger, 2010: 51), esta dimensión del cuidado de la obra es uno de los aspectos menos desarrollados, incluso en la primera versión de la conferencia ni siquiera se llega a mencionar (por lo menos en el sentido acá indicado).⁸ Este

⁷ (Heidegger, 1977: 54). Tal como señala von Herrmann, Heidegger escoge la palabra *Bewahrung* por su familiaridad con la palabra *Wahrheit*. El dejar acontecer es un guardar (*Wahren*) y conservar, mantener (*Bewahren*) la verdad (von Herrmann, 1980: 288).

En español se ha traducido *Bewahrung* como “guardia” o “guardianía” y como “cuidado”. Nosotros optamos por mantener la traducción de “cuidado” de Arturo Leyte y Helena Cortés, tanto por la familiaridad de la palabra, como por la comodidad en el uso de las categorías que de ella se derivan. Sin embargo, vale la pena destacar la relación que mantienen las palabras alemanas entre sí, insistir en que se trata de un cuidado en tanto mantener, conservar algo y sobre todo advertir que no se trata de cuidado en el sentido de la *Sorge*.

⁸ Vale la pena señalar dos menciones cercanas respecto al cuidado de la obra presentes en la primera versión del ensayo: la primera al principio de la página 20: “*Da* en su apertura es solamente cuando se hace cargo del *Da* [...] a partir de la conservación [*Bewahrung*] de lo codado, es decir, la historia”; y la segunda más adelante en la página 32 y siguiente: “El ser de la obra no consiste

énfasis en el creador, que se deriva naturalmente con mayor fuerza de la dimensión del ser-creado de la obra, ha permitido que el rol del artista goce de una prominencia especial y, por tanto, de un desarrollo más detallado.

Teniendo en cuenta esta situación, nos inclinamos por la dimensión del “cuidado” de la obra y, por tanto, por la figura del cuidador. La pregunta que nos ocupa es entonces: ¿cómo es posible para el cuidador llevar a cabo el cuidado?⁹ Habitualmente –más bien, tras una mirada rápida a esta pregunta– se intuye que el trato con la obra no es un mero percibir sin más, de modo que se atribuyen al espectador (al cuidador) de una obra de arte cualidades como la imaginación, la capacidad de representación o invención, incluso la erudición, como condiciones necesarias para la actividad contemplativa. No obstante, es claro que todo aquello que pueda ser dicho acerca del cuidador debe atender a la esencia de la obra y a su relación con el acontecimiento de la verdad de lo ente; en consecuencia, resulta igualmente claro que el cuidador no es un mero espectador, que el cuidado de la obra no es simple contemplación y por tanto que la imaginación (en tanto imaginería irreal) o la erudición (como acumulación de conocimiento teórico¹⁰)

en que está ahí como un ente producido, sino que funge como disputa de la / apertura del *Da* y deja que los seres humanos se hagan cargo [*Übernehmen*] históricamente del ser.” (Heidegger, 2006). Este conservar lo codado y este hacerse cargo podrían interpretarse en el sentido de cuidado indicado en la tercera elaboración del ensayo; sin embargo, es todavía una mención demasiado vaga para equipararla con lo planteado allí.

En comparación con la dimensión del cuidado, la referencia a la figura del creador de la obra es sin lugar a dudas más clara en la primera versión. Sin embargo, Heidegger insiste en varias ocasiones (p.e. Heidegger, 2006: 15 y 18) en mantener al margen del análisis la dimensión de ser-creación para captar el ser obra de la obra a partir de ella misma.

⁹ F.W. von Herrmann plantea la pregunta de la siguiente manera: “¿Qué ocurre con nosotros en nuestra esencia, cuando estamos en una relación de experiencia directa con la obra de arte? Y ¿qué significa para la obra de arte misma, que nosotros estemos respecto a ella en la relación de experiencia inmediata?” (von Herrmann, 1980: 284). Sin embargo no se trata, como veremos más adelante, de la misma pregunta que hemos planteado.

¹⁰ Bien es cierto que Heidegger al final del ensayo destaca la reflexión sobre la esencia del arte como preparación para el devenir del arte, pero como él mismo lo advierte, ésta no obliga al arte ni a su devenir. Este saber, teórico si

no son los rasgos fundamentales del cuidador. Al respecto, Heidegger afirma que es cuestionable que la esencia de la obra pueda “llegar a ser pensada adecuadamente a partir de la imaginación y la capacidad de inventiva” (Heidegger, 2010: 52) que conducen a la irrealidad. Aquí Heidegger utiliza los conceptos *Imagination* y *Einbildungskraft*, a los que se debería añadir además *Ersinnen* que líneas antes excluye de la esencia del poema. Por otra parte, insiste además en que el cuidado como saber no es un mero conocer o representar (Cfr. Heidegger, 2010: 49).

Expuesta la pregunta y considerado lo que no puede ser (un espectador erudito que contempla imaginando sin más), la hipótesis que nos guiará a partir de ahora es que la *Phantasía* es el modo fundamental como el cuidador lleva a cabo el cuidado de la obra. En este punto crucial radica el carácter colaborativo Heidegger-Husserl que indicábamos al principio, pues, por un lado, las descripciones de Heidegger en torno al ser-obra de la obra de arte; y, por otro lado, las descripciones tardías de Husserl sobre la *Phantasía*, nos brindan la clave para ver mejor el enigma del cuidador de la obra de arte. En esta dirección precisamente se ancla nuestra perspectiva interpretativa: no se trata de reevaluar una determinada lectura, de aclarar malos entendidos o de explicitar mutuas influencias, sino más bien mostrar cómo se pueden complementar los análisis de los dos fenomenólogos alrededor de un tema específico.¹¹

Para llevar a cabo este cometido reconstruiremos, a partir del ensayo de Heidegger, las características esenciales del ser obra de la obra en su carácter de ser-creación, para desde allí, de la mano de las descripciones de Husserl sobre la *Phantasía*, tratar de elaborar el enigma del cuidador de la obra.

se quiere, prepara a la obra su espacio, dispone el camino al creador y el lugar a su cuidador. Además, este saber permite discernir en dónde el arte sí puede ser un origen y cuándo una simple manifestación cultural (Heidegger, 2010: 56).

¹¹ Un acercamiento de este tipo lo podemos ver por ejemplo en el artículo de Klaus Held titulado “Husserl und Heidegger über den Anfang der Philosophie” (Held, 2012). Sobre la base del volumen 6 de Husserliana (*Krisis*) y del tomo 45 de la *Gesamtausgabe* (*Grundfragen der Philosophie*) Klaus Held muestra como las tesis de Husserl y Heidegger sobre el olvido del mundo de la vida y del ser, respectivamente, se pueden complementar una con otra de modo fructífero para hacer un diagnóstico del presente.

2. El ser-creación de la obra

La pregunta por el ser-creación de la obra obliga a focalizar el análisis en el proceso del crear más que en la obra en su estar-en-sí, que de hecho había prevalecido tanto en la primera versión del ensayo como en las dos primeras partes de la tercera. Al respecto afirma Heidegger: “Pensamos el crear como un traer delante [*Hervorbringen*]” (Heidegger, 2010: 42). Pero, ¿qué es lo que es traído delante? La obra. Entonces, “la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra” (Heidegger, 2010: 43). Y, ¿en qué consiste el ser obra de la obra, es decir, su esencia? “El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra” (Heidegger, 2010: 35), en el que “lo ente en su totalidad es llevado al desocultamiento y mantenido en él” (Heidegger, 2010: 40). Se trata, aclara Heidegger, de un mantener [*halten*] en su sentido originario de guardar, cuidar, pastorear [*hüten*].

Crear, pues, no se trata de una mera fabricación, como en el caso del utensilio, ni de un simple hacer. Crear es, en lugar de eso, un modo de saber, y en tanto la esencia del saber –en sentido griego– radica en el desencubrimiento de lo ente (*Aletheia*), crear es una manera de traer delante lo ente al sacar a lo presente fuera de su ocultamiento y conducirlo dentro de su desocultamiento (Cfr. Heidegger, 2010: 43). El crear es entonces una manera de devenir y acontecer de la verdad.

Si el ser obra de la obra es el llevar el ente al desocultamiento y mantenerlo allí, y el crear es el devenir y acontecer de ese desocultamiento, la esencia del arte no es otra cosa sino –tal como lo afirma Heidegger– “la puesta-en-obra de la verdad” (Heidegger, 2006: 26).

Como la verdad no está de antemano en la nada, ésta “debe llegar a ser” (Heidegger, 2006: 27), es decir, debe ponerse-en-obra [*Sich-ins-Werk-Setzen*]. Es parte de la esencia de la verdad entonces tender hacia la obra¹² y ser ella misma en medio de lo ente. El modo de traer delante la verdad es el crear.

Este ser-creación de la obra es aclarado por Heidegger a través de dos determinaciones esenciales. 1) La verdad se establece en la obra

¹² Heidegger destaca, además de la obra, varios modos de presentarse [*west*] la verdad: la acción que funda un Estado, la proximidad de aquello que es más ente de lo ente, el sacrificio esencial y el cuestionar pensador (Cfr. Heidegger, 2010: 45).

como un combate, que no se concluye en el ente que es traído adelante, sino que, por el contrario, se abre a partir de ese ente. Este combate no es rasgadura, simple escisión de los combatientes, sino que es rasgo [*Riß*] en el sentido de mutua pertenencia. El entramado por el que se ordena el rasgo (la mutua pertenencia de los combatientes) es la figura [*Gestalt*]. En este sentido, “el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura” (Heidegger, 2010: 46). En consecuencia, el trato con la tierra no es un mero malgastarla como material, sino liberarla, traerla a la presencia en su propio cerrarse a sí misma. 2) El ser-creación de la obra tiene lugar dentro de lo creado, es decir, en la obra misma. De ahí que su ser creado sobresale respecto a la obra, incluso sin advertirse la presencia del artista, pues la obra no es testimonio del artista, sino que lo que da a conocer es el desocultamiento de lo ente, es decir, que *es*, en lugar de no ser. Por ello afirma Heidegger que cuando se desconocen el artista, proceso y circunstancias de la creación es cuando sobresale más puro el golpe [*Stoß*] que destaca la obra como un «que es» creación. En el caso del utensilio, su ser creación, más bien su ser fabricado, desaparece en la utilidad.

En su estar en sí de la obra, fijado en la figura, y en su cortar vínculos con los hombres, donde sobresale el golpe de que la obra sea, irrumpe [*aufstoßen*] más esencialmente lo inseguro [*das Ungeheure*] y se remueve [*umstoßen*] lo que parecía seguro [*geheuer Scheinende*] (Cfr. Heidegger, 2010: 48).

3. El cuidado de la obra

Ahora bien, ¿cómo se da la obra en su ser-creación? ¿O es que acaso el simple pasar frente a la obra sin más da lugar a su irrumpir y remover? ¡De ningún modo! El darse obra de la obra exige “transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de este momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de [detenerse] [*verweilen*] en la verdad que acontece en la obra” (Heidegger, 2010: 48). Este detenerse en la verdad es lo que permite que la obra sea una obra, y este permitir es lo que Heidegger denomina “cuidado de la obra”, al que caracteriza con igual fuerza esencial que su ser-creación. Entonces, el arte como puesta-en-obra de la verdad es tanto el traer delante el desocultamiento de lo ente (crear), como el hacer acontecer al ser-obra (cuidar). En síntesis, “el arte es el cuidado creador [*schaffende Bewahrung*] de la verdad en la obra” (Heidegger, 2010: 52), un llegar a ser y un acontecer de la verdad.

Tres preguntas nos hacen frente de inmediato. La primera y más evidente: ¿en qué consiste precisamente eso del cuidado?; la segunda: ¿qué ocurre con nosotros cuando estamos al cuidado de la obra?;¹³ y la tercera: ¿qué se requiere de nosotros para llevar a cabo el cuidado?

Como en el caso del crear, en el cuidar no se trata tampoco de la actividad y acción planeada –en calidad de meta– de un sujeto, sino que “cuidar la obra significa el mantenerse en el interior (estar-dentro) [*Innesteher*] de la apertura de lo ente acaecida en la obra” (Heidegger, 2010: 48–49). Se trata en última instancia de un saber, no como conocer o representar, sino como estancia-en o estar-siendo-en [*Inständigkeit*] “lo inseguro de la verdad que acontece en la obra” (Heidegger, 2010: 49).

Así las cosas, en nosotros ocurre un múltiple movimiento [*rücken*] cuando estamos al cuidado de la obra, es decir, en la retirada [*Entrückung*] de la obra en la apertura de lo ente abierta por ella misma: un empujarnos fuera [*Mich-Herausrücken*] de lo habitual y un adentrarnos [*Mich-Einrücken*] en la apertura de lo ente abierta por la obra (Cfr. von Herrmann, 1980: 287).

Cuidado es entonces un movimiento de introducirse [*Sich-einlassen*] y mantenerse en el desocultamiento de lo ente. En este sentido, el efecto de la obra no es un mero producto causal de vivencias individuales,¹⁴ sino que “consiste en una transformación del desocultamiento de lo ente, que acontece a partir de la obra” (Heidegger, 2010: 52). Esta transformación no consiste en una divagación o mera imaginación que produce la ‘obra’ (reducida a cosa), sino en lograr que el ente brille en el espacio abierto que abre la obra.

El arte, el poner-en-obra de la verdad, tiene lugar entonces en el entrecruce de múltiples movimientos: el combate entre el levantar un mundo y traer aquí la tierra de la obra; el irrumpir lo inseguro y el remover lo que parecía seguro de la creación; y el desprendernos de lo

¹³ Precisamente esta es la pregunta que formula von Herrmann: “¿Qué ocurre con nosotros en nuestra esencia, cuando estamos en una relación de experiencia directa con la obra de arte?” (von Herrmann, 1980: 284).

¹⁴ Si bien el carácter de cosa de la obra determina su realidad efectiva, no se trata de que, partiendo de nosotros mismos, nos representamos la obra como un objeto. El carácter de cosa de la obra, leído desde la obra misma, es su carácter terrestre, que es soporte de todo pero que se cierra en sí mismo, aunque es develado cuando se alza en un mundo en el combate instigado por la obra y fijado en la figura.

habitual y el adentrarnos en la apertura del cuidado.¹⁵ No son de ningún modo movimientos independientes y separables, pues precisamente acontecen sólo en el entrecruce: el desocultamiento de lo ente, es decir, la verdad, acontece en el adentrarnos (y permanecer) en la apertura de lo ente abierta por la obra en el combate mundo-tierra en el que irrumpe lo inseguro y se remueve lo aparentemente seguro.

Pero, ¿cómo tiene lugar este entrecruce? Como fundación. La esencia del arte (en tanto poetizar) es fundación de la verdad. Al respecto afirma Heidegger: “Entendemos este fundar en tres sentidos: fundar en el sentido de donar, fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de [iniciar]. Pero la fundación sólo es efectivamente real en el cuidado. Por eso, a cada modo de fundación corresponde un modo de cuidado” (Heidegger, 2010: 54).

En este marco, se inscribe la aparente paradoja alrededor de la fundación de la verdad en la obra (en el proyecto poético) como un venir y un no venir de la nada (Cfr. Heidegger, 2010: 55). Pero veámoslo más de cerca a la luz de los modos de cuidado que le corresponden a cada sentido de la fundación.

El modo del cuidado como don requiere el *desprendernos* de lo habitual, pues desde lo habitual no se puede derivar la verdad. La verdad viene de la nada en tanto que ésta no se deriva de lo dado como familiar, pues ella –en la obra– es precisamente irrupción de lo inseguro y remoción de lo seguro, ella es don.

El modo de cuidado como fundamento implica el *mantenernos* en la apertura del ente. La obra, al ser apertura de lo cerrado, de la tierra, es precisamente su fundamento, de allí que la verdad no pueda venir de la nada. El mantenernos en la apertura abierta en la obra es el modo de cuidar de la fundación como fundamento.

Ahora bien, donación y fundamentación tienen el carácter de no mediado, de modo que la incitación del combate mundo-tierra en el que acontece la verdad es precisamente inicio. El modo de cuidado como

¹⁵ Vale la pena destacar el juego de palabras con el que Heidegger describe esta puesta-en-obra de la verdad. Del lado de la obra en su estar-en-sí están las palabras *Aufstellen* (levantar, instalar) y *Herstellen* (traer aquí, elaborar, componer); del lado del crear están *Stoßen* (golpear, empujar); *Anstoßen* (impulsar, poner en marcha); *Umstoßen* (remover) y *Aufstoßen* (emerger, irrumpir); y del lado del cuidado están las palabras *Rücken* (mover); *Entrücken* (desprender, retirar, apartar); *Einrücken* (adentrar) y *Herausrücken* (sacar, empujar fuera).

inicio exige el *adentrarnos* en la apertura del ente, es el salto fuera de lo habitual (Cfr. Heidegger, 2010: 54–55).

Ya sabemos, en cierta medida, en qué consiste el cuidado y qué pasa con nosotros cuando estamos al cuidado de la obra en sus diversos modos. Una pregunta queda, sin embargo, aún por pensar: ¿qué se requiere de nosotros para llevar a cabo el cuidado? ¿Es necesaria alguna disposición particular para llevar a cabo el cuidado o la simple percepción es suficiente? Para ser más precisos, ¿cuál es el modo específico de fenomenalización de la obra en cuanto obra?¹⁶ Por fenomenalización se entiende sin embargo no la objetualización de la obra, lo que la transformaría en estímulo para vivencias individuales, sino precisamente el modo en el que se permite el mostrarse obra. Al respecto, Heidegger advierte, como ya dijimos, que es necesario un “contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes” (Heidegger, 2010: 48), pero entonces, ¿qué es necesario “activar”?

4. La *Phantasia* y el cuidado de la obra

La hipótesis que queremos proponer es que el modo de fenomenalización de la obra de arte es la *Phantasia*. Ahora bien, φαντασία –de acuerdo con Heidegger– no designa una “actividad subjetivo-anímica o la facultad de ello, por ejemplo la «imaginación» [*Einbildungskraft*], sino que mienta algo objetual [*Gegenständliches*]” (Heidegger, 2007: 158). Pero, φαντασία no es tampoco el objeto hacia el que la imaginación está dirigida, es decir, lo imaginado, “lo no real a diferencia de lo real” (Heidegger, 2007: 158). Si no es la actividad del sujeto, ni la facultad, ni el objeto de alguna actividad, entonces ¿qué es? En el sentido griego, afirma Heidegger, “φαντασία es real y simplemente lo que se muestra [*das Sich-zeigende*] en su mostrarse [*Sich-zeigen*], en su aparecer, en su presentarse, en su *comparecencia* [*Anwesenheit*]” (Heidegger, 2007: 158). En este contexto, Heidegger destaca la traducción hecha por Schleiermacher de φαντασία como

¹⁶ Si bien es cierto que en términos generales la formulación de esta pregunta en cierto modo puede llegar a trasgredir lo que el mismo Heidegger estaría dispuesto a aceptar, es igualmente cierto que en virtud de la argumentación desarrollada hasta el momento su planteamiento es pertinente. En este sentido, a partir de este punto se tendría que afirmar que seguimos a Heidegger, aunque esto implique ir más allá de Heidegger (lo mismo valdría para Husserl!).

«manifestación», «fenómeno», «aparición» [*Erscheinung*], pero no en el sentido de apariencia [*Schein*], sino como lo que se muestra (Cfr. Heidegger, 2007: 158).

Entonces, si la *Phantasia* designa esto objetual, es decir, lo que se muestra en su mostrarse, pero la obra puede mostrarse a partir de su carácter de cosa, como en una mudanza, o incluso como utensilio, como algo que sirve para adornar o para estabilizar una mesa que cojea, ¿cómo se muestra la obra en su ser obra? Ya sabemos que es a través del cuidado de la obra, un mantenerse en el interior de la apertura de lo ente que acontece en la obra, lo que implica el movimiento recíproco de adentrarnos en la apertura de lo ente y de sacarnos fuera de lo habitual; pero aún queda por resolver el cómo adentrarse y el cómo mantenerse. El cómo permitir el mostrarse mismo en el que la obra se muestra como obra –y ésta es precisamente nuestra propuesta– es el *phantasear*.

En este contexto, vale la pena explicar el uso del neologismo *Phantasia* (con Ph y tilde). Fundamentalmente por tres motivos:¹⁷ primero, para distinguirlo del sentido que comúnmente se adjudica a la palabra *Fantasia* como un actividad psíquica equivalente a la imaginación; segundo, para recoger el sentido originario de *phainen*, “iluminar, hacer luz”, que está en la raíz de *to phainomenon*, “lo que aparece”, “lo que sale a la luz” (Cfr. Mendoza Canales, 2015); y tercero, para marcar una distancia con la palabra *φαντασία* en griego, la cual está estrechamente vinculada a la percepción y más específicamente a la interpretación heideggeriana de la primera respuesta de Teeteto en el diálogo platónico del mismo nombre (Cfr. Heidegger, 2007: 158–161).

Bien es cierto que la reflexión de Heidegger alrededor de la *φαντασία*, por lo menos en lo que respecta a su interpretación del Teeteto de Platón, se basa en su relación con la percepción (*αἴσθησις*), es decir, en la pertenencia mutua entre el ser percibido y lo que se muestra en su mostrarse. Sin embargo, nosotros pretendemos, al mismo tiempo que ampliar, direccionar el papel de la *Phantasia* a su posible relación con el cuidado de la obra. En este sentido, ya no tendríamos la ecuación “ser percibido = mostrarse” o su equivalente “fantasía y percepción son lo mismo” (Heidegger, 2007: 158), sino “ser *phantaseado* = mostrarse como obra” o su equivalente “Cuidado y *Phantasia* son lo mismo”. Así como el ser-creado (en sentido específico) de la obra deviene del crear

¹⁷ Seguimos dos de las sugerencias de Ricardo Mendoza y agregamos una adicional (Mendoza Canales, 2015).

de un artista, su ser-cuidado deviene del *phantasear* de un cuidador en el que se muestra la obra precisamente en su ser-obra y no como mera cosa entre otras.

Entonces, frente a la pregunta por el modo de fenomenalización de la obra, diremos qué es la *Phantasia*. El *phantasear* es el modo como nos adentramos (y nos desprendemos de lo habitual) y como nos mantenemos en la verdad de lo ente acontecida en la obra. Ahora bien, si, como afirma Heidegger, “el cuidado ocurre en diferentes grados de saber y cada grado tiene diferente alcance, consistencia y claridad” (Heidegger, 2010: 49), es posible y necesario esbozar los diferentes modos (grados) de *phantasear*, es decir, modos en que la obra es *phantaseada*, lo que equivale a decir, modos en que se muestra como obra.

En este punto, nos resulta fundamental la caracterización que hace Husserl de la *Phantasia*.¹⁸ Sin embargo, a riesgo de ser poco (por no decir nada) husserlianos, trataremos de interpretar directamente, tomando en cuenta sólo lo que para nuestro propósito sea relevante, su descripción de la *Phantasia* a la luz de lo propuesto hasta el momento respecto al modo de fenomenalización de la obra de arte.¹⁹

¹⁸ Esta relación cooperativa Heidegger-Husserl que proponemos acá no deja de ser provocativa (por no decir problemática) a primera vista, sobre todo si consideramos que la primera idea que se nos viene a la mente de una fenomenología de la experiencia estética, llevada a cabo a partir de los análisis de Husserl sobre la conciencia de imagen [*Bildbewusstsein*] y/o la *Phantasia* perceptiva, resultaría incompatible e incluso explícitamente excluida de lo planteado por Heidegger. F.W. von Herrmann ha hecho notar con toda claridad que el cuidado está en clara oposición con la vivencia estética, toda vez que la relación de la vivencia estética y el objeto vivido estéticamente es una elaboración especial de la relación epistemológica Sujeto-Objeto. En esta relación –afirma von Herrmann– la obra de arte es el mero resultado del modelado artístico de un material pre-dado. El modelado se entiende como el proceso mediante el cual el artista expresa su idea estética en el material, es decir, se trata de la objetivación de una idea. Cuando el objeto es así formado y la obra de arte nos afecta, estimula –a quien tiene la vivencia– a sus propias vivencias de imaginaria (Cfr. von Herrmann, 1980: 299–300). Sin embargo, como trataremos de mostrar, la *Phantasia* entendida como actitud (*Einstellung*) permite superar el núcleo de las posibles objeciones heideggerianas expuestas por von Herrmann.

¹⁹ Esto implica naturalmente que no consideramos el papel de la *Phantasia* en otros campos, por ejemplo, en el método de intuición de esencias o en la intersubjetividad, que bien podría ser otras claves de interpretación.

Partamos del siguiente hecho sobre el que Husserl insiste con vehemencia: hay un conflicto siempre presente entre el campo de la percepción y el campo de la *Phantasía*, de modo que cuando uno de los dos ingresa al campo del otro nos hallamos o en el terreno de las alucinaciones o en el de las apariencias perceptivas (ilusiones). Bajo tal estado de cosas, ¿cómo es posible la fenomenalización de la obra en la *Phantasía*? De acuerdo con Husserl, “nosotros estamos totalmente sumergidos en la *Phantasía*, así no atendemos a los objetos de la percepción, pero estos aparecen ininterrumpidamente, están allí y ejercen su tensión contra el correspondiente campo de *Phantasía*” (Husserl, 1980: 67). En la *Phantasía* entonces se inaugura una nueva dimensión, un modo original, último, en el que se “hace presente”, se presentifica (*vergegenwärtigt*) un mundo, a saber, el correspondiente mundo de *Phantasía*.²⁰ Se trata de una transformación de nuestras relaciones habituales con el mundo y de la apertura de una nueva dimensión, sin que ello implique la eliminación del mundo habitual y mi trato con él. Es ciertamente en este sentido en el que Husserl, aproximadamente a partir de 1918, caracteriza a la *Phantasía* como una actitud (*Einstellung*).²¹ De este modo, *Phantasía* ya no se entiende como un simple acto de conciencia entre otros en el que viene a la presencia un objeto, sino más bien –en palabras de Fink– como “una modificación universal de toda la vida de la experiencia” (Fink,

²⁰ Es necesario sin embargo aclarar que las descripciones husserlianas sobre la *Phantasía* sufren varias transformaciones a lo largo de los años. De acuerdo con Rudolf Bernet se pueden identificar dos grandes transformaciones: la primera se refiere al distanciamiento de la teoría de Brentano de las representaciones auténticas e inauténticas a favor de la idea de la *Phantasía* como un modo de conciencia intuitiva. La segunda tiene lugar al interior de la conciencia presentificante y se refiere a la posibilidad de una conciencia de *Phantasía* sin la mediación de una imagen, es decir, la *Phantasía* pura (Cfr. Bernet, 2011: 15–16). En lo consecutivo nos referiremos exclusivamente al segundo modelo, es decir, a la *Phantasía* entendida no como un acto de conciencia en el cual los objetos de fantasía aparecen como representantes de un otro que como tal no aparece (a esta idea precisamente se remite la crítica heideggeriana), sino como modificación reproductiva de una conciencia originaria (no se trata en modo alguno de una imagen, entendida como copia, de lo dado en la impresión).

²¹ Husserl habla explícitamente de *Phantasieeinstellung* en los Textos 18 y 19 de 1918 y 1922/23 respectivamente (Cfr. Husserl, 1980), aunque bien podría rastrearse esta idea a partir de los años siguientes a la lección de 1904/1905 titulada “*Phantasie und Bildbewusstsein*” (Texto 1 de Hua XXIII).

1966: 21). Es justamente en esta actitud de *Phantasia*, que nos desconecta (*entbindet*) del mundo objetivo, en el que se “hace presente” la obra, si entendemos este hacer presente como el permitir su mostrarse en su ser obra. El mundo objetivo queda como horizonte, pues no desaparece, pero en el phantasear, en tanto cuidado, se atiende al obrar mismo de la obra. Esta es la condición de su aparición fenomenológica como ser obra.²²

Es claro que en la experiencia de la obra de arte tiene lugar una conciencia de imagen (imagen entendida en sentido amplio, es decir, no exclusivamente visual, sino como composición que permite ver algo), en tanto modo de presentar un objeto que no es cualquier otra cosa dentro del mundo de la percepción. Sin embargo, el cuidado no es conciencia de imagen. Una reducción tal es lo que Heidegger mismo denuncia a partir la interpretación de la obra como algo irreal, es decir, la idea de que “la obra es una apariencia porque ella misma no es lo que presenta” (Heidegger, 2006: 24).²³

La experiencia de la obra de arte puede igualmente servir como estimulante de vivencias o de recuerdos. Sin embargo, el cuidado no es estímulo de vivencias. En este contexto, argumenta von Herrmann que la contemplación del arte entendida como vivencia estética aísla a los hombres en sus vivencias, pues la misma obra estimula en algunos unas y en otros otras vivencias, lo que sería más bien una estancia-en-lo-propio [*Eigenständigkeit*], en lugar de la estancia-en [*Inständigkeit*] el desocultamiento de lo ente que es propia del cuidado.

Si el cuidado no ocurre como conciencia de imagen ni como estimulante de vivencias, entonces ocurre como *Phantasia*. En la *Phantasia* en tanto actitud, en tanto *modificación universal de toda la vida de la experiencia*, se lleva a cabo el triple movimiento propio del cuidado: el *desprenderse* –desconectarse– de lo habitual, que implica una

²² Vale la pena destacar las similitudes que se pueden encontrar entre la actitud filosófica y la actitud estética en el pensamiento de Husserl, sobre todo si, junto con Heidegger, consideramos que no sólo en la obra de arte acontece la verdad, sino también en el pensamiento. Al respecto es muy aclarador el artículo de Sebastian Luft (Luft, 1999: 46–53).

²³ Esta lectura estaría más cercana a la primera de las transformaciones de la conciencia de *Phantasia* descritas por Bernet, es decir, a las descripciones tempranas de Husserl, que corresponden a su vez un modelo explicativo de la *Phantasia* en virtud de su carácter de imagen.

transformación de las relaciones habituales con el mundo pero no su eliminación, pues éstas quedan como horizonte; el *adentrarse* en la verdad de la obra que tiene lugar en esta nueva dimensión que se muestra en la actitud de *Phantasía*; y el *mantenerse* en el desocultamiento de lo ente que acontece en la obra que es posible mientras se permanezca en la actitud de *Phantasía*, pues como bien advierte Fink, en cualquier momento se puede experimentar una voladura (*Sprengung*) que nos saque de esta actitud (Cfr. Fink, 1966: 56). Se trata, para decirlo con Husserl, de una actitud neutral, no poniente, sino precisamente “cuidadora” de lo que en este modo de la *Phantasía* yo me pre-encuentro (Cfr. Husserl, 1980: 570). Es en este sentido en el que afirma Husserl: “No es el poeta, sino el poema, lo que seguimos y comprendemos” (Husserl, 1980: 540).

Queda nuevamente aludido el hecho de que este seguir y comprender (el cuidado) se da en diferentes grados. Al respecto, Husserl destaca que el yo tiene una doble actitud como posibilidad: O vivo en la *Phantasía*, de modo que se trata de un yo-*Phantasía* puro o soy simplemente el actual yo pero en el modo específico del “como-si” [*Als-ob*] de la *Phantasía* (Cfr. Husserl, 1980: 560). Con Husserl podríamos decir entonces que el cuidado puede ser completamente externo, más o menos como un pre-significado vacío (en el modo del “como-si”), o puede ser (en sentido auténtico debe ser) un vivir *en*, un comprender real.²⁴ Este último, siguiendo a Heidegger, implica el permitir el adentrarnos y permanecer en lo que nos ha sido co-dado, dado en herencia, pues el proyecto de la verdad que se establece en la obra no está consumado en el vacío y en lo indeterminado, sino que el poner-en-obra de la verdad se ve “arrojado en la obra a los futuros cuidadores, esto es, a la humanidad histórica” (Heidegger, 2010: 54).

Parafraseando una carta que Husserl envía en 1907 al poeta von Hofmannsthal, podríamos afirmar que el cuidado de una obra de arte se lleva a cabo en estricta desconexión de cualquier actitud existencial del intelecto y de cualquier actitud del sentimiento y de la voluntad. La obra de arte nos traslada (a la vez que nos obliga) al estado de *Phantasía* que excluye a la actitud meramente existencial (Cfr. Husserl, 1994: 133).

²⁴ „Dieses kann völlig äußerlich, symbolisch sein, als mehr oder minder leere Vordeutung, ohne wirkliches, in reproduktiver Nacherzeugung der ursprünglichen Erzeugungsschritte schrittweise selbsttätig herzustellendes Verstehen“ (Husserl, 1989: 110).

Ahora bien, podemos cambiar de actitud y en lugar de vivir en el *phantasear*, podemos describir cómo acontece el *phantasear*. En este caso, nos encontramos ya no al cuidado de la obra, sino en la pregunta por la esencia del cuidado y con ello en la pregunta por esencia del arte. Esta reflexión –afirma Heidegger– no obliga al arte ni a su devenir, pero “este saber reflexivo es la preparación preliminar, y por lo tanto imprescindible, para el devenir del arte” (Heidegger, 2010: 56).

Distinguimos entonces la actitud habitual (natural) en la que la obra se presenta como cosa o útil, la actitud reflexiva en la que la obra se pone como tema, como objeto de reflexión y la actitud de *Phantasía* en la que la obra deviene propiamente como obra en el cuidado.

En suma, el arte como poner-en-obra de la verdad consiste entonces en el acontecer de tres estancias: el estar-en-sí de la obra, el traer delante del crear y el permitir el mostrarse obra de la obra en el cuidado. El estar-en-sí de la obra es el combate entre levantar un mundo y traer aquí la tierra; el crear es el traer delante en el que irrumpe lo inseguro y se remueve lo que parecía seguro; y el cuidar es el desprendernos de lo habitual, adentrarnos en y mantenernos en la verdad de la obra. El cuidado como *Phantasía* es el *sacar-a-la-luz* [zum-Vorschein-Kommen], el entrar a la comparecencia [*Anwesenung*] del desocultamiento de lo ente que acontece en la obra (Heidegger, 1989a: 41–42).

Varias preguntas quedan, sin embargo, aún por plantear: ¿Desempeña la *Phantasía* –en el sentido que la hemos descrito– alguna función en el crear? Con otras palabras, ¿la interpelación de la naturaleza, que está dirigida a nosotros –al artista de manera especial–, en tanto somos quienes podemos escucharla, y la respuesta correspondiente, precisa acaso de la *Phantasía* como modo de escucha? Además, queda todavía un movimiento por pensar, pues luego de salir de lo habitual, adentrarnos y mantenernos en el desocultamiento de lo ente que acontece en la obra, hay que volver a lo habitual. La pregunta es entonces, ¿cómo tiene lugar este regreso a lo habitual y qué papel desempeña la *Phantasía* en este retorno? Son cuestiones de gran importancia, pero serán motivo para una nueva ocasión.

Referencias bibliográficas

- Bernet, R. (2011). Phantasieren und Phantasma bei Husserl und Freud. En C. Sternad & G. Pöltner (eds.) *Phänomenologie und Philosophische Anthropologie*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Bernet, R., Denker, A., & Zaborowski, H. (eds.) (2012). *Heidegger und Husserl*. Freiburg; München: Karl Alber.
- Escudero, J. A. (2016a). A la búsqueda de un diálogo entre Husserl y Heidegger. En J. A. Escudero (ed.) *Heidegger – Husserl*. Vol. V (9–34). Buenos Aires: Teseo; SIEH.
- ____ (ed.) (2016b). *Heidegger – Husserl* (Vol. Volumen V). Buenos Aires: Teseo; SIEH.
- Fink, E. (1966). *Studien zur Phänomenologie. 1930-1939*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Heidegger, M. (1977). *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- ____ (1989a). *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht als Erkenntnis* (Sommersemester 1939). Frankfurt am Main: Klostermann.
- ____ (1989b). Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung. *Heidegger Studies*, 5, 5–22.
- ____ (2006). El origen de la obra de arte. Primera versión. *Revista de Filosofía. Universidad Iberoamericana.*, 115, 11–34.
- ____ (2007). *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón. Lecciones del semestre de inviernos de 1931/32 en la Universidad de Friburgo*. A. Ciria (trad.). Barcelona: Herder.
- ____ (2010). *Caminos del bosque*. A. Leyte & H. Cortés (trads.) Madrid: Alianza.
- ____ (2016). *Vorträge. Teil 1: 1915 bis 1932*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Held, K. (2012). Husserl und Heidegger über den Anfang der Philosophie. En R. Bernet, A. Denker, & H. Zaborowski (eds.) *Heidegger und Husserl* (pp. 69–86). Freiburg; München: Karl Alber.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. E. Marbach (ed.) Den Haag; Boston; London: Martinus Nijhoff.
- ____ (1989). *Aufsätze und Vorträge: (1922 - 1937)*. T. Nenon & H. R. Sepp (eds.) Dordrecht: Kluwer.

- (1994). *Briefwechsel. Band III/7. Wissenschaftlerkorrespondenz*. K. Schuhmann & E. Schuhmann. (eds.) Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers.
- Luft, S. (1999). Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetical and Phenomenological Attitude. *Glimpse*, 1, 46–53.
- Mendoza Canales, R. (2015). *Edmund Husserl: Phantasia e imaginación. Estudio sistemático del rol y la evolución de las presentificaciones intuitivas en el tránsito hacia la fenomenología trascendental (1898-1913)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- von Herrmann, F.-W. (1980). *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Xolocotzi, Á. (2008). Dos décadas de una atormentada relación: Martín Heidegger y Edmund Husserl 1909-1929. *Contribuciones desde Coatepec*, 15, 11–37.