

# PERSPECTIVES PER A UNA FENOMENOLOGIA DE LA IMAGINACIÓ

Miquel JAUME I CAMPANER

## 1. INTRODUCCIÓ

El pensament de Husserl és llenegadís i vacil·lant, movent-se en zig-zag, com li agradava dir a ell, per la qual cosa la seva exposició sistemàtica fou pel mateix Husserl, i segueix essent per a nosaltres, un veritable problema. Totes les obres publicades en vida seva es poden considerar «introduccions» a la fenomenologia, introduccions que, per altra part, mai el deixaren, ni deixen al lector actual, satisfet del tot. I és que el dinamisme del pensament husserlià, lligat a la inseguretat i falta de confiança en si mateix, que caracteritzaren gran part de la seva vida, és un cas únic en la història de la filosofia. Per això no és gens estrany que, per articular el seu pensament, s'usi repetidament un criteri exterior, com és ara el dels llocs on va exercir la seva professió d'ensenyant. Així, és freqüent dividir el desenvolupament de la fenomenologia husserliana en tres fases:

- 1.<sup>a</sup> *fase de Halle* (1889-1901) en que publica:
  - Philosophie der Arithmetik (1891)
  - Logische Untersuchungen (1900-1901)
- 2.<sup>a</sup> *Fase de Gottinga* (1901-1918) en que elabora:
  - Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1904-05)
  - Philosophie als strenge Wissenschaft (1910-1911)
  - Ideen zu einer Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (1913)
- 3.<sup>a</sup> *Fase de Friburg* (1918-1939) en que les obres publicades són:
  - Formale und Transzendente Logik (1929)
  - Nachwort zu meiner Ideen (1930)

- Cartesianische Meditationen (1931)
- Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie (1936)

Damunt la xarxa d'aquesta divisió en tres períodes intentaré marcar els nusos més rellevants en l'estudi de la fantasia, tenint en compte, emperò, l'unitat interna d'aquestes tres fases que sovint roman incompresa. I roman sovint incompresa perquè es segueix l'ordre cronològic ascendent, provant d'explicar cada nova adquisició teòrica per les anteriors, en lloc de comprendre-la com a prefiguració de la problemàtica final de la fenomenologia. Seguint el consell de Fink seguiré un ordre descendent, interpretant el que diu Husserl sobre la fantasia en les dues primeres fases des de la perspectiva de la darrera.<sup>1</sup>

Abans de tot, però, vull observar que no es troba en la seva obra una «teoria de la imaginació», sinó només un conjunt de textos fragmentaris, que en el millor dels casos suggereixen una direcció per a la recerca, però que gairebé mai no ofereixen una exposició madura d'un pensament originat en l'explícit plantejament de la problemàtica de la fantasia. I és que Husserl parla sempre de la imaginació de passada i, sovint a corrensos, oferint-nos així unes observacions ocasionals difícilment estructurables en un tot. Malgrat això, es poden trobar al llarg de la seva obra elements prou valuosos per a capgirar les teories clàssiques de la imaginació.

El caràcter fragmentari de les observacions fa particularment difícil l'exposició sistemàtica, com ja assenyala Sartre quan la va intentar l'any 1936 en *L'Imagination*.<sup>2</sup> No obstant, una professora portuguesa, Maria Manuela Saraiva, ha aconseguit un cert èxit amb el seu estudi *L'Imagination selon Husserl*<sup>3</sup> ordenant els textos en torn dels quatre nuclis següents: intencionalitat, intuïció, representació i neutralització. La seva aportació no ha estat del tot invalidada per l'edició posterior dels voluminosos toms dels inèdits husserlians, encara que la recent publicació del tom XXIII de Husserliana<sup>4</sup> exigiria una revisió parcial de les seves conclusions.

Aquest tom XXIII, titulat *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, reuneix 20 textos principals i 65 annexos sobre les representacions intuïtives, és a dir, la fantasia, la consciència d'imatge i el record. L'editor, Eduard Marbach, els presenta en ordre cronològic, essent el més antic un de l'any 1898 i el més recent, de l'any 1925. De la lectura d'aquest tom XXIII és pot treure com a conclusió general que Husserl al llarg de la seva obra apunta en

1. En una nota preliminar a un projecte de pròleg per a *Logische Untersuchungen*, que Husserl escriví l'any 1913 i del qual Eugen Fink és l'editor, diu: «Die innere Einheit der "drei Phasen", als die Geschichte der Radikalisierung eines Problems, bleibt zunächst unbegriffen, weil die üblichen Interpretationen der Chronologie der Werke entlanggehen anstatt umgekehrt von der Endgestalt der phänomenologischen Problematik aus die darauf zustrebenden vorgestalten auszulegen». *Tijdschrift voor Philosophie*, Lovaina, I, (1939), pàg. 107.

2. SARTRE, J.P. *L'Imagination*. Paris, Alcan, 1936. Dedicat el quart i darrer capítol a aquest objectiu.

3. SARAIVA, M.M. *L'Imagination selon Husserl*. «Phaenomenologica» n.º 34, La Haye, M. Nijhoff, 1970.

4. HUSSERL, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen*. «Husserliana» XXIII, Ed. E. Marbach, The Hague/Boston/London, M. Nijhoff, 1980. (quan es citi un escrit publicat en la col·lecció «Husserliana» el citarem amb l'abreviatura «Huss.» seguida del nombre del volum).

nombroses ocasions cap a una fenomenologia de la imaginació i, de fet, hi podem trobar suggeriments i esbossos per a la seva realització, però aquesta fenomenologia roman lamentablement en un estat embrionari.

## 2. TRETOS MÉS CARACTERÍSTICS DE LA TEORIA HUSSERLIANA

### 2.1 *La intencionalitat imaginant*

Que la imaginació és intencionalitat és el primer que cal esperar que es digui en una aproximació a la fenomenologia de la fantasia. Aquest principi seria una trivialitat si nos fos que Husserl descobrí que hi ha una sorprenent multiplicitat de tipus d'intencions essencialment diferents, cada una de les quals té el seu propi mode de referir-se a l'objecte correlatiu tot constituint-lo com a tal. La imaginació pot ésser descrita des del punt de vista noemàtic si del que es tracta és dels seus productes, les imatges, i des del punt de vista noètic si es vol descriure l'acte mateix, la imaginació per la qual les imatges són presents a la consciència. Aquests dos tipus d'anàlisi són inseparables i només cal distinguir-los per raons didàctiques. El dinamisme constitutiu de l'estructura correlativa noètico-noemàtica és el que caracteritza la concepció husserliana de la intencionalitat en front de la del seu mestre Brentano.<sup>5</sup>

La diferència entre percepció i fantasia, que tant preocupà a Husserl i en torn de la qual gira la major part dels textos que parlen de la imaginació, s'estableix d'entrada com una diferència de modalitat de consciència i no pas de generes o tipus de continguts. És incorrecte, per tant, descriure la fantasia com una aprehensió (*Auffassung*) que té com a contingut els «phantasmata», uns objectes distints dels de la percepció. Aquesta és essencialment presentació (*Gegenwärtigung*) directa de les coses mateixes. La fantasia és representació (*Vergegenwärtigung*) indirecta d'un objecte a través d'un altre i tota representació és modificació de la corresponent percepció o de les corresponents dades de la sensació.<sup>6</sup>

En les representacions hi ha una intrincada xarxa de intencionalitats que es creuen entre si («*wundersam ineinandergeflochtene Intentionalität*».<sup>7</sup> Per començar cal distinguir entre la pura fantasia i la imaginació a través d'imatges físiques, que són vivències inequívocament distintes que, malgrat llur parentiu, no s'han de confondre.

En la fantasia hi ha dues captacions (*Auffassungen*), íntimament lligades entre si, que constitueixen dos objectes:

5. Per a una més àmplia i rigorosa comparació de la idea husserliana i brentaniana de la intencionalitat, vegeu LANDGREBE, L. «La fenomenologia de Husserl y los motivos de su transformación» a *El camino de la fenomenología*, Ed. Sudamericana (Buenos Aires, 1968), pp. 14-28.

6. «Es war falsch, die Phantasie als ein eigentümliches Auffassen anzusehen, dessen Auffassungsinhalte die "Phantasmen" seien. Phantasie ist eine Modifikation der entsprechenden Wahrnehmung, die Phantasieinhalte sind Modifikate entsprechender Empfindungsdate, sie sind nicht selbst Empfindungsdate, nur anders aufgefasst» Manuscrit de Husserl de devers 1918 cit. per MARBACH en la introducció a Huss. XXIII, p. LXIII.

7. Huss. VIII, p. 128.



— *Das Phantasiebild* o *Bildobjekt*: l'objecte que se m'apareix en imatge i que no és pròpiament representat sinó que serveix de representant analògic de l'objecte imaginat.

— *Bildsujet*: l'objecte representat imaginativament, el tema de la imatge, la cosa mateixa que no té en la percepció la mateixa aparença que en la imaginació.

Per a explicar aquesta distinció Husserl emprà una analogia que creu exacta. En la lectura les grafies són percebudes per la vista però mentre llegim no ens referim per a res a la matèria amb què o sobre què estan marcades les paraules, sinó a les significacions de les quals són portadores. Això mateix passa en la imaginació (*Bildlichkeit*). Si imagino el palau de Berlin, la intenció de la consciència no va dirigida a la imatge (*Bildobjekt*) aparent sino al palau mateix de Berlin.<sup>8</sup>

L'analogia amb la paraula escrita és més apropiada encara per a descriure la imaginació física perquè en aquesta, com en la lectura, trobem tres objectes i no dos, com en la fantasia:

— *Das physische Bild* o *Bildding* és el suport material de la imatge, el quadre de tals dimensions que està penjat a tal paret de tal museu, que pesa tant, etc. ... i que és, en definitiva, un objecte vora els altres objectes en el camp de la percepció visual.

— *Das Bildobjekt* o *das dargestellte geistige Bild* és l'aparença fictícia («*Das Bildobjekt ist ein Fiktum*»<sup>9</sup>) d'un objecte que es «superposa» a la imatge física (*Bildding*) tot substituint-la per la figuració icònica del tema de la imatge.

— *Das Bildsujet* és aquest tema exterior a la imatge que pot ésser qual-sevol tipus d'objectivitat.

Una fenomenologia de la imaginació ha de prendre com a punt de partença aquestes distincions bàsiques<sup>10</sup> tot tenint en compte, emperò, el que constitueix l'originalitat de la primera aproximació husserliana: la integració en una sola teoria de les dues classes d'imaginació, és a dir, de la fantasia pura i de la imaginació sobre la base de percepcions.<sup>11</sup>

## 2.2 *Les imatges com objectes ideals*

Seguint el criteri abans esmentat, d'avançar com un cranc, mirant en-

8. Huss. XXIII, p. 23-25.

9. Huss. XXIII, p. 490.

10. S'equivoca SARAIVA quan minusvalora aquestes distincions. Ob. cit. p. 57. Els escrits recollits en Huss. XXIII mostren com HUSSERL va anar fixant la terminologia i quan important fou per la triple distinció esmentada. Vegeu especialment Huss. XXIII, pp. 24 i ss, 486 i ss.

11. Hi ha una notable i enutjosa vacil·lació en la terminologia husserliana respecte a l'ús de *Phantasie*, *Imagination*, *Fiktion*, *Bildlichkeitsbewusstsein*, *Abbildung*, *Bildvorstellung*, *Verbildlichung*, etc... Per a una aclaració terminològica vegeu SARAIVA, Op. cit., pp. 53-63, de la qual és aquesta apreciació que compartim: «Nous croyons que HUSSERL est le premier à rassembler dans une seule théorie ces deux espèces d'images — l'image mentale et l'image physique — en élargissant ainsi considérablement le terrain traditionnellement circonscrit par le terme même d'«*imagination*» (Op. cit. pàg. 22).



davant i caminant cap enrera, el més característic de les observacions de Husserl, en les darreres obres, és l'afirmació que els productes de la fantasia constitueixen entitats ideals. Evidentment el que és ideal no és ni el *Bildsujet* ni la *Bildding*, sinó el *Bildobjekt*.

Del caràcter ideal de les imatges en parla per primera vegada en un text de devers 1917 en que s'afirma que la imatge té un ésser permanent, invariable, idèntic, tant si és tracta d'una imatge en repòs (una estàtua) com si d'una imatge «en moviment» (la imatge cinematogràfica o una figura plàstica que representa un home que corre). Un gest o una fase de la carrera ficticis són el mateix gest i la mateixa fase representables una i una altra vegada com idèntics. Això prova que són objectes ideals. Però, naturalment, —afegeix Husserl— no són espècies, no són essències.<sup>12</sup>

A *Formale und Transzendente Logik* és més explícit quan per a explicar la idealitat del llenguatge recorre a un exemple prou significatiu pel nostre tema:

«Als objektives geistiges Gebilde ha die Sprache dieselben Eigenschaften wie geistige Gebilde sonst: so scheiden wir ja auch von der tausenden Reproduktionen eines Stiches den Stich selbst, und dieser Stich, das gestochene Bild selbst, wird auf jeder Reproduktion herausgeschaut uns ist in jeder in gleicher Weise als ein identisches Ideales gegeben. Andererseits nur in der Form der Reproduktion hat er Dasein in der Realen Welt. Ebenso wenn wir von der Kreutzer-Sonate sprechen gegenüber ihren beliebigen Reproduktionen.»<sup>13</sup>

En els inèdits arriba a afirmar que no hi pot haver imatges individuals. El centaure imaginat per distintes persones pot ésser el mateix centaure, però no el mateix individu centaure.<sup>14</sup> Les imatges tenen un mode d'ésser ideal essencialment distint del mode d'ésser dels individus i de les essències.

Abans de 1917 no he trobat cap text que parli d'aquesta característica de les imatges. I és ben explicable. A les *Logische Untersuchungen* Husserl havia criticat la identificació empirista entre imatge i significació. En aquesta obra remarca la idealitat de la significació en front de la contingència i l'arbitrarietat de les imatges que acompanyen eventualment els actes significatius.<sup>15</sup> Afirmar també la idealitat de les imatges hauria suposat mantenir un difícil equilibri que l'hauria obligat a fer llarguíssimes explicacions i, en definitiva, apartar-se de l'objectiu del llibre. Ara bé, sense aquesta caracte-

12. Huss. XXIII, pp. 536-539. Els exemples són de HUSSERL.

13. Huss. XVII, p. 24. Luis Villoro tradueix al castellà: «En cuanto formación espiritual objetiva, tiene el lenguaje las mismas propiedades que las demás formaciones espirituales. Así, también distinguimos entre las mil reproducciones de un grabado y el grabado mismo; este grabado, la imagen grabada misma es contemplada en cada reproducción, y en cada una está dada del mismo modo, como algo ideal, idéntico en cada una. Por otro lado, sólo en forma de reproducción tiene existencia en el mundo real. Igual sucede si hablamos de la sonata a Kreutzer, frente a sus diversas reproducciones» a HUSSERL, *Lógica formal y lógica trascendental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, pp. 23-24).

14. «Ein Individuum sich eigentlich nicht voll und ganz fingieren lässt»... «Jede individuelle Möglichkeit ist radikal unbestimmt, wessensmässig, und die Unbestimmtheit ist keine vollkommene, und sei es auch phantasie mässige quasi-Bestimmbarkeit». Huss. XXIII, p. 552.

15. Vegeu especialment el §17, del capítol II, de la 1.ª investigació, pp. 354 i ss. de la trad. castellana de MORENTE-GAOS: *Investigaciones lógicas* (2 vols.). Madrid, Rev. de Occidente, 1967. (2.ª ed.).

rística és incomprendible la tesi principal de la fenomenologia segons la qual la lliure variació de la fantasia és el mètode privilegiat de captació i descripció d'essències.

### 2.3 La fantasia com a lliure variació

Efectivament, sense la idealitat de la imatge difícilment s'explicaria el paper preferent de la fantasia sobre la percepció en el mètode fenomenològic, preferència que fa dir a Husserl:

«So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen... dass die "Fiktion" das Lebenselement der Phänomenologie, wie aller eidetischen Wissenschaft, ausmacht, dass Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der "ewigen Wahrheiten" ihre Nahrung zieht».<sup>16</sup>

És a *Ideen I* on s'expressa amb més contundència aquesta tesi. La tornarem a trobar, però, en totes les obres posteriors, de tal manera que és un dels principis fonamentals de la fenomenologia husserliana.<sup>17</sup> Estava, a més, implícita en la següent afirmació de les *Logische Untersuchungen*:

«El roig, el triangle de la mera fantasia és específicament el mateix que el roig, el triangle de la percepció. La consciència d'allò universal s'edifica igualment bé sobre la base de la percepció que sobre la de la imaginació adequada, i una vegada edificada, captem allò universal mateix, la idea de roig, la idea de triangle, o sigui, ho intuïm d'aquella manera única, que no admet diferències entre la imatge i l'original».<sup>18</sup>

Aquesta afirmació és solidària amb la tantes vegades repetida per Husserl: a tota percepció correspon una possible imaginació. Darrera aquesta aparent trivialitat s'amaga una concepció de la fantasia realment novel·losa si hi afegim que tota imatge és una modificació de percepcions anteriors en un nou tipus d'experiència. Husserl insisteix en que la fantasia és «*durch und durch Modifikation*» i que no pot contenir res més que modificacions.<sup>19</sup> És o bé una modificació immediata de la percepció o bé una modificació del record o de l'espera.<sup>20</sup> En tot cas és sempre una modificació de la creença constitutiva d'aquests actes.

16. Huss. III, (*Ideen I*), §70, p. 158 de la trad. cast.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México-Buenos Aires, FCE, 1962 (2.ª ed.). GAOS tradueix: «Así se puede decir realmente, si se aman las paradojas... que la "ficción" constituye el elemento vital de la fenomenología, como de toda ciencia eidética; que la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las "verdades eternas"».

17. Vegeu HUSSERL. *Erfahrung und Urteil*. (Ed. L. LANDGREBE), Hamburg, Claassen und Govers, 1954, §87, pp. 410-412; Huss. I (*Cartesiansche Meditationen*), §34, pp. 103-105; Huss. V (*Ideen III*), §7; Huss. XVII (*Form. und Transz. Logik*), pp. 218 i 255; Huss. IX (*Phänomenologische Psychologie*), pp. 72 i ss.

18. *Investigaciones lógicas*, vol. 2.º, Inv. 6.ª, cap VI, §52, p. 486.

19. Huss. XXIII, p. 265-268.

20. Huss. XXIII, p. 532.



Per a comprendre el lloc de la fantasia en la fenomenologia husserliana cal entendre que sobre la base de la modificació imaginària es pot realitzar una ideació que no és ella mateixa producte de la fantasia. El mètode per a obtenir així les essències és el de la lliure variació. Aquest és el punt més difícil de la teoria de la imaginació i un dels més complexos de la fenomenologia husserliana. Saraiva defuig de tractar-lo seriosament<sup>21</sup> i es limita a citar alguns textos de *Ideen I* (paràgrafs 2-5 i 70) i *Cartesianische Meditationen* (paràgrafs 25, 34, 64). Per la meua part, la breu explicació que presento no té cap altra pretensió que la de situar la qüestió en el context adient.

La intuïció eidètica, diu Husserl en més d'una ocasió, no té altre secret que la percepció mateixa.<sup>22</sup> Aquesta intuïció és certament distinta de la percepció, ja que no postula l'existència de l'objecte intuït ni el situa en coordenades espacio-temporals, però té el seu origen en la percepció.

Cal recordar aquí el començament de *Ideen I* on s'estableix la inseparabilitat de fet i essència.<sup>23</sup> Un objecte o fet individual pot ésser estudiat amb la finalitat de trobar el que té d'idèntic o semblant amb altres objectes o fets, o amb l'objectiu de determinar què és el que el diferencia d'altres fets o objectes. Això és el que fan totes les ciències: cercar identitats i diferències en llurs respectius objectes d'estudi. És aquesta una recerca de fets individuals?

La resposta dels empiristes és afirmativa. Husserl, en canvi, sosté que la descripció rigorosa d'un objecte individual no passa de l'estadi de catalogació apte només per a col·locar l'objecte en una colecció o en un museu. A més d'aquesta descripció, el científic, encara que sigui un científic empirista, fa quelcom més: sobre la base de la percepció dels objectes, que valen com a exemplars, cerca llurs característiques essencials recurrent a la percepció d'altres objectes individuals semblants o a una millor exploració de l'objecte variant les perspectives des de les quals ha estat observat. Cada nova percepció o cada nova comparació amb altres objectes proporciona un nou element per a intuir l'essència que, per a Husserl és «allò sense el qual un objecte no pot ésser pensat, és a dir, allò sense el qual no pot ésser imaginat intuïtivament com a tal».<sup>24</sup>

El pas de l'exemplar a l'essència suposa abandonar la creença en l'existència de l'individu que ha servit com exemplar. Aquest és el vertader motiu del privilegi de la fantasia en el proces d'intuïció d'essències. Les avantatges sobre la percepció són evidents. Possibilita una major llibertat en les variacions de percepció o en la modificació de les dades, de manera que dona lloc a qüestions del tipus «¿Què passaria si...?» o «¿Què hauria passat si...?» o «¿Què s'hauria de fer per a aconseguir tal resultat?» o «¿Què és el que faria que tal objecte no fos tal objecte?», etc... més importants del que semblen en la investigació científica.

21. SARAIVA, op. cit. nota 62, pp. 231-232.

22. HUSSERL. *Filosofía como ciencia rigurosa*, Buenos Aires, Nova, 1969. Trad. cast. d'Elisa Tabernig: «La contemplación intuitiva de las esencias no implica más dificultades o secretos "místicos" que la percepción» (p. 75).

23. Huss. III (*Ideen I*), tot el capítol primer.

24. HUSSERL. *Erfahrung und Urteil*, ed. cit. pàg. 411.



## 2.4 La neutralització: clau de la teoria husserliana

És per això que la imaginació no és un tema marginal en la fenomenologia. Està íntimament lligat al mètode fenomenològic encara que cal distingir molt bé entre intuïció eidètica, fantasia i *epokhé*.

La intuïció d'essència, per més que en ella hi intervengui la ficció, no és un acte anàleg a la imaginació, sino a la percepció en que un objecte es dona a sí mateix d'una forma originària. Els objectes de la fantasia no es donen originàriament, sinó que són modificacions de dades perceptives que prenen la forma de pures possibilitats. L'*epokhé* és una actitud molt semblant a aquesta representació de possibilitats, però en l'*epokhé* es desconnecta absolutament tota convicció respecte a l'existència de l'objecte o la situació objectiva estudiada. Això no passa en la fantasia on la creença en la realitat d'allò imaginat, en la fascinació dels somnis i ensomnis, roman mentre imaginem.

El que permet parlar d'estreta afinitat entre les actituds de la fantasia i de la reducció és que en ambdues hi ha neutralització. Ara bé; la neutralització imaginària i la neutralització de l'*epokhé* són essencialment distintes.

Husserl ja les havia distingides clarament en les *Logische Untersuchungen*. Així ho diu en una visió retrospectiva on adverteix del canvi de terminologia. El que allí és diu «modificació qualitativa» es correspon a la neutralització de la reducció. El canvi de terminologia no hauria de despistar el lector. Les «qualitats d'acte» de *Logische Untersuchungen* seran anomenades posteriorment «caracters de creença» o «dòxics».<sup>25</sup> Husserl en dóna varies llistes en les que hi figuren sempre la certesa de la percepció en primer lloc, la sospita, la confiança, la conjectura, la pregunta, la negació, la suposició i, finalment, la neutralització.

D'aquesta sèrie Husserl privilegia el primer i el darrer terme. La certesa de la creença de la percepció, que anomena també «protodoxa» o «creença originària», perquè val com consciència no modificada, *Urform* de la creença. La neutralització ocupa un lloc especial en aquesta llista ja que no només és una modificació de la creença sinó de tota forma de consciència, és a dir, és una modificació universal. La millor caracterització que es fa d'ella la trobem a *Ideen I*:

«Es handelt sich uns jetzt um eine Modifikation, die jede doxische Modalität, auf die sie bezogen wird, in gewisser Weise völlig entkräftet — aber in total anderem Sinne wie die Negation, die zudem, wie wir sahen, im Negat ihre positive Leistung hat, ein Nichtsein, das selbst wieder Sein ist. Sie durchstreift nicht, sie "leistet" nichts, sie ist das bewusstseinsmässige Gegenstück alles Leistens: dessen Neutralisierung. Sie liegt beschlossen in jedem sich-des-Leistens-enthalten, es-ausser-Aktion-setzen, es-“einklammern”, bzw. das Geleistete “bloss denken”, ohne “mitzutun”».<sup>26</sup>

La fantasia és una modificació de neutralitat, però no tota neutralització és fantasia. Husserl quan vol distingir amb precisió aquests dos modes

25. Huss. III, (*Ideen I*), p. 227 (Trad. cast., pàg. 264).

26. *Ibidem* p. 222 (Trad. cast., pàg. 258).

de consciència, parla de «confusió molt fàcil» i «que no és realment fàcil de desenredar».<sup>27</sup> Malgrat això, Husserl és molt clar en altres textos i afirma d'una manera prou contundent que en la fantasia no es posa fora de joc l'actitud natural del món de la vida, sinó que simplement la modifica donant pas a un tipus especial de modalitat de consciència. Husserl empra també un altre criteri per a establir la distinció entre fantasia i neutralització universal: la reiterabilitat de la primera en front de la impossibilitat que s'operi la reiteració en la segona. És a dir: són possibles «fantasies de fantasies» (puc imaginar que estic assegut a la Plaça de Catalunya imaginant que sóc un estudiant de Química que imagina que està somniant que recordava...). Aquesta repetició no és possible en l'operació de neutralitzar en general.<sup>28</sup>

El cas més clar de neutralització imaginària és el que es dona en la contemplació d'una obra plàstica. La matèria, l'espai i les dimensions reals de l'obra són cancelades, neutralitzades, per la imaginació «física» o «perceptiva» per donar entrada a una nova «matèria», un nou «espai», unes noves «dimensions» (les de l'objecte representat) que contrasten amb les de l'experiència quotidiana. Uns centímetres d'una fotografia sobre paper ens donen a imaginar un bloc gegantí de roques ordenadament col·locades davant de les quals hi ha un home d'estatura mitjana. És necessari cancel·lar la creença en la realitat del que està davant meu, un paper tacat amb unes ombres de colors juxtaposats en una superfície de 12/10 cms. per a «veure el que no hi ha», és a dir, imaginar un home d'estatura mitjana davant una piràmide.

## 2.5 L'aïllament de les imatges

El concepte de neutralització és l'aportació més original de Husserl a l'estudi de la fantasia. Ara bé; la neutralització imaginària té una sorprenent varietat de formes, essent tal volta les més importants les relacionades amb el fenomen de l'aïllament.

Husserl tracta exclusivament d'un sol aspecte d'aquest aïllament: el temporal. Dedicava un paràgraf sencer de *Erfahrung und Urteil* a descriure «l'absència de connexió de les intuïcions».<sup>29</sup> En pàgines anteriors de la mateixa obra ha mostrat que, encara que els móns de la percepció i del record són móns separats entre sí, existeix entre ells una necessària connexió en quant que tota percepció remet al seu propi horitzó temporal d'un abans i un després. L'aïllament de les imatges serà descrit en termes d'una manca de connexió temporal entre els objectes de la percepció i les imatges, per una part, i de les imatges entre si, per altra part.

El somni constitueix l'exemple més clar per a il·lustrar aquest aïllament temporal. La dormitació és l'estat fronterís entre el somni i la vigília en que l'adormiment previ al somni i el posterior despertar actuen com aïllants. Les imatges oníriques, que tenen el seu propi horitzó temporal, apareixen a l'entremig sense que allò somniat es connecti amb les vivències de la vigília per

27. Ibidem § 111, (Trad. cast., pàg. 261).

28. Ibidem § 112, (Trad. cast., pàg. 263).

29. HUSSERL. *Erfahrung und Urteil*, ed. cit., §39, pp. 195-199.



a formar una unitat d'experiència, ja que el viscut entre les dues fronteres roman neutralitzat.

Una altra modalitat d'imatge en que també és evident l'aïllament temporal és el de les fantasies dels jocs representatius i del teatre. El «temps de joc» en el que apareixen les il·lusions i ficcions està clarament diferenciat per un inici i un final marcats per signes inequívocs. El joc és essencialment una ocupació separada, acuradament aïllada del restant de l'existència i, generalment, realitzada en límits determinats de temps i lloc. En el teatre i el cinema el teló, el sò, la música, la llum, actuen de fronteres marçant el principi i la fi de la il·lusió (in-lusio = entrada en joc).

És comprensible que Husserl no tracti explícitament de l'aïllament espacial ja que les relacions d'espai són per ell derivades de la forma temporal. Els objectes individuals de la percepció, creu, tenen una posició recíproca sobre el fonament de llur estar junts, al mateix temps, en un sol lloc.<sup>30</sup> L'aïllament espacial, per tant, es pot reduir al temporal.

Les vases d'un quadre, d'un mirall o el marc d'un escenari, els límits de la pantalla o d'una fotografia, són les fronteres espacials de la imatge que l'aïllen dels restants objectes de llur entorn. Són, a més, fronteres temporals en quant inauguren una nova actitud, un nou mode de veure que podem qualificar d'il·lusió en el sentit abans esmentat d'entrada en el joc de la fantasia.

Existeix finalment un darrer tipus d'aïllament que ha estat objecte de moltes investigacions empíriques: l'aïllament sensorial. L'obscuritat, el repòs, el silenci i, en general, qualsevol modalitat de *sensory deprivation* afavoreix el sorgiment de les imatges. Les ocupacions serioses de la vigília que requereixen atenció impedeixen, al contrari, la seva aparició. Imaginar, mirar un quadre, somniar, veure un film... requereixen una situació de repòs en que les instàncies sensibles siguin desconnectades o, al manco, que no actuïn en llur funció de preocupada vigilància i orientació en el món de la vida.

## 2.6 La imaginació és consciència de possibilitats

Que les imatges estiguin aïllades i deslligades del temps i de l'espai reals no significa que no tinguin espacialitat i temporalitat. Que la fantasia sigui una neutralització de la creença en la certesa de la percepció no vol dir que no hi hagi en ella cap tipus de creença. La imaginació té el seu propi tipus de temporalitat, d'espacialitat i la seva pròpia modalitat de creença. És tracta d'un temps i un espai possibles, d'una creença en un possible. Husserl es demanava si era correcte identificar ficció i possibilitat (*Fiktum und Möglichkeit*) en una data tan avançada com en 1918.<sup>31</sup> Quatre anys després contesta afirmativament i aquest criteri és manté a les darreres obres publicades.

Després de descriure la neutralització de la fantasia com modificació de la creença en la modalitat del «com si» afirma:

«Die reine Phantasie neutralisiert, modifiziert allen Glauben, ...Sie

30. Ibidem, p. 183.

31. Huss. XXIII, p. 507.



konstituiert doch "ideale", "reine" Möglichkeiten... Die Modification des Als-ob ist eine eigene Dimension von Modifikationen, die allen in dieser Hinsicht unmodifizierten Glaubensmodalitäten (bzw. Seinsmodalitäten) gegenübersteht. Und diese Modifikation, wie jede andere, ist Bewusstseins-von und hat ihre konstitutive Vernunft. Ihr Korrelat ist die reine Möglichkeit».<sup>32</sup>

La fantasia ens dóna així un present possible, però no real, i per això Husserl insisteix en que mai no ens dona cap individu.

«Phantasieerfahrung gibt danach überhaupt keine individuellen Gegenstände im eigentlichen Sinn, sonder nur quasi-individuelle und Quasi-Identität, nämlich innerhalb der festgehaltenen Einheit einer Phantasiewelt».<sup>33</sup>

Tota possibilitat individual és radicalment indeterminada... per tant, un individu no pot ésser pròpiament i completament fingit.<sup>34</sup> A més, en la representació de possibilitats hi ha una discontinuïtat que contrasta amb la continuïtat de la percepció. Aquesta discontinuïtat es manifesta en la intermitència, fluïdesa, continúes variacions, aparicions i desaparicions sobtades d'imatges que explica, en part, que un individu no pugui ésser imaginat com a tal.

En realitat el que imaginem és un quasi-individu, o «un objecte com si fos un individu». Aquesta manera de parlar és molt típica de Husserl. Hi ha centenars de textos on es diu que la modificació de la fantasia és en el mode del «quasi» o del «com si». Què signifiquen aquestes expressions?

La primera denota la impropietat que hi ha en tota imaginació. Res ens és donat pròpiament en la fantasia. Així per ella obtenim un quasi-temps, un quasi-espai, un quasi-individu, una quasi-intenció, una quasi-intuïció, un quasi-sentiment, quasi-presència, etc...

La segona expressió significa que els objectes imaginats són presents a la consciència «com si» haguessin estat experimentats en una percepció anterior, o «com si» tal objecte tingués tal característica, etc...

Les possibilitats així representades són objectivades per una consciència que implica una quasi-creença que es caracteritza per ésser completament lliure i oberta a noves fantasies.

En el món real res roman obert, tot és tal com és. El món imaginari, en canvi, "existeix" i és el que és gràcies a la imaginació que l'imagina; una imaginació no obté mai el seu terme; mai pot ésser un obstacle a la possibilitat d'un lliure desenvolupament de l'imaginari cap a noves determinacions»<sup>35</sup>

Aquesta apreciació de Husserl contrasta fortament amb la tesi sartriana:

«Dans le monde de la perception, aucune "chose" ne peut apparaître sans qu'elle entretienne avec les autres choses une infinité de rapports.

32. Huss. XXIII, p. 559.

33. HUSSERL. *Erfahrung und Urteil*, ed. cit., pàg. 203.

34. Huss. XXIII, p. 552.

35. HUSSERL. *Erfahrung und Urteil*, ed. cit., pàg. 202.

Mieux, c'est cette infinité de rapports... qui constitue l'essence même d'une chose. De là quelque chose de débordant dans le monde des "chose" il y a, à chaque instant, toujours infiniment plus que nous ne pouvons voir; pour épouiser les richesses de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini. Qu'on ne s'y trompe pas: cette façon de "déborder" est constitutive de la nature même de pauvreté essentielle, au contraire. Les différents éléments d'une image n'entretiennent entre eux que deux ou trois rapports, ceux, par exemple, que j'ai pu constater, ou bien ceux qu'il importe présentement de retenir».<sup>36</sup>

Aquesta profunda divergència i la tesi sartriana segons la qual «le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire»<sup>37</sup> mostren el lluny que es troben Husserl i Sartre en la concepció de la fantasia. Cal pensar que una petita diferència en els principis, especialment en la concepció de la intencionalitat, porta a una tal llunyania en les conclusions.

### 3. LES ETAPES DE HUSSERL EN L'ESTUDI DE LA FANTASIA

En aquesta visió panoràmica del desenvolupament de la teoria de la imaginació en Husserl presentarem només els aspectes que estan gairebé absents en el llibre de Saraiva que, en general, es limita a estudiar les obres més significatives publicades en vida de Husserl.

#### 3.1 La influència de Brentano

L'interès de Husserl per la temàtica de la imaginació deriva directament del plantejament que en feu Brentano al final del seu itinerari intel·lectual. Després de la seva coneguda classificació dels fenòmens psíquics en representacions (*Vorstellungen*), judicis (*Urteile*) i actes afectius (*Gemütstätigkeiten*), Brentano es preocupà cada vegada més per la qüestió de la «significació» de les representacions, que estan, segons ell, a la base de tot fenomen psíquic, i per la «significació» de les expressions lingüístiques.

En la confusió entre fenòmens físics i psíquics, que *Psychologie aus empirischen Standpunkt* (1874) pretèn clarificar, juga un paper important la indecisió que acompanya a la determinació dels fenòmens de la fantasia. Brentano parla de fenòmens físics que apareixen en la fantasia i que erròniament han estat considerats com fenòmens psíquics, confusió que correspon al criteri que la sensació i la imatge fantàstica es distingeixen perquè una surt a conseqüència d'un fenomen físic, mentre que l'altra es provocada per un fenomen psíquic.<sup>38</sup>

No cal confondre imaginació i representació en la terminologia brenta-

36. SARTRE. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940, pp. 23-24.

37. *Ibidem*, pàg. 372.

38. BRENTANO, F. *Psicología desde el punto de vista empírico*. Trad. J. Gaos. Madrid. Revista de Occidente, 1926, p. 11.

niana. «Parlem de representació sempre que alguna cosa ens apareix. Quan veiem alguna cosa, ens representem un color; quan escoltem alguna cosa, un so; quan imaginem alguna cosa, ens representem un producte de la fantasia. Gràcies a la universalitat amb que usem la paraula, podem dir que és impossible que l'activitat psíquica es refereixi d'alguna manera a alguna cosa que no sigui representant».<sup>39</sup> La imaginació, en canvi, és un tipus de representació que és caracteritzada per la impropietat de l'aparició dels seus objectes intencionalmentals.

Segurament en les lliçons a que Husserl assistí digué més d'una vegada que el llenguatge emprava sovint ficcions per a abreujar l'expressió del pensament, com passa a les matemàtiques quan es parla dels nombres negatius o dels nombres imaginaris. Entre els objectes ficticis nombra: el present, el passat, el futur, l'existència, la no-existència, la necessitat, la possibilitat, la veritat, l'error, la forma, la bondat, el mal... així com totes les relacions comparatives i causals.<sup>40</sup> És una llista ben sorprenent per provenir d'un aristotèlic, però que resulta coherent amb el context històric i geogràfic de la Viena de principis de segle. No oblidem que Brentano va inaugurar un mode de filosofar que en les seves intencions era anàleg al que serà el dels membres del Cercle de Viena, com assenyala Alfred Kastil.

Husserl reconegué sempre la gran influència del seu mestre i referent al tema de la fantasia és molt explícit afirmant que els primers suggeriments per a una clarificació de les relacions entre imaginació i percepció li vingueren donades per un curs de dues hores per setmana que donà Brentano sobre «*Ausgewählte psychologische und ästhetische Fragen*»<sup>41</sup> D'aquestes lliçons només podem saber el que ens diu la versió abreujada, feta a partir dels manuscrits, de l'editora Mayer-Hillebrand en l'obra pòstuma *Grundzüge der Ästhetik* (Bern, 1959).<sup>42</sup> En aquest curs Brentano es planteja més seriosament que mai el tema de la fantasia. Començà ponderant la importància de l'estudi de la fantasia: «És d'una gran significació per a l'estètica el coneixement psicològic de la fantasia. Però és impossible tractar d'ella sense parlar també d'altres qüestions com és ara la distinció entre les representacions conceptuals i intuïtives, en especial la sensació, de les quals depèn essencialment la fantasia. Això no només és important per a l'Estètica sinó que té també una ample significació pràctica per a la vida de l'artista i també per a l'investigador (fins i tot per al matemàtic), com per la vida de qualsevol. I d'acord amb això, la investigació de la vida de les representacions és una de les més importants tasques de la psicologia».<sup>43</sup> La conclusió del curs, emperò, és decepcionant: «De la nostra recerca se segueix que no hi ha una veritable ciència de les representacions de la fanta-

39. Ibidem, p. 18. Oscar KRAUS en la introducció al tercer tom de *Psychologie von sinnlichen und Noetischen Bewusstsein*, ed. O. Kraus, en nota al peu de la pàgina XIX, insisteix sobre aquest punt.

40. BRENTANO, ob. cit., Ap. XV, p. 215 de l'edició alemana citat per A. SATUE, *Doctrina de la intencionalidad en Franz Brentano* (1973), p. 99.

41. Huss. X, p. 15. Citat per l'editor R. BOEHM.

42. Aquesta obra està formada en gran part pels apunts del seminari d'hivern que donà a Viena el curs 1885-1886 a les quals sabem que va assistir HUSSERL: *Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Aesthetik* Ref. de MARBACH, editor de XXIII, p. 615.

43. BRENTANO. *Grundzüge der Aesthetik*, pàg. 36, citat per MARBACH en Introducció a Huss. XXIII, p. XLVI.



sia. Segons la nostra definició, aquestes cauen unes vegades sota el domini de les intuïcions i altres vegades en el dels conceptes». <sup>44</sup>

No es pot negar la influència de Brentano que el propi Husserl confessa, però cal interpretar correctament el sentit d'aquesta: Husserl hereta problemes, no solucions. Ben prest empenirà una crítica al nucli mateix de la psicologia brentaniana, el concepte de representació, i les referències al mestre aniran disminuint tenint finalment només la significació d'un respectuós agraiment. D'altra banda és molt notable la diferència en l'estil de pensament entre mestre i deixeble. Res més estrany al mètode husserlià que aquest començament de Brentano: «La tasca que ens hem proposat és una recerca sobre la fantasia... Sobretot és necessari determinar el concepte de fantasia. El mètode de la determinació conceptual és essencialment distint si ens trobem amb un terme nou que quan es tracta de determinar la significació d'un terme ja en circulació... Cal recórrer a la tradició. No es tracta de dir què entenc jo, sinó què entenen els altres amb el terme». <sup>45</sup>

### 3.2 Període de Halle (1889-1901)

La primera referència que fa Husserl a la fantasia es troba en el marc de la distinció, que creua i estructura *Philosophie der Arithmetik*, <sup>46</sup> en representacions pròpies i impròpies, anomenades aquestes darreres també «simbòliques». Aquesta distinció és de Brentano, com reconeix Husserl: «En els seus cursos Brentano ha insistit sempre amb gran força en la diferència entre representacions pròpies e impròpies. És a ell a qui he d'agrair el fet d'haver comprès l'extraordinària importància de la representació impròpia en tota la nostra vida psíquica que abans, que jo sàpiga, ningú havia captat». <sup>47</sup>

Adoptant la terminologia de Brentano, Husserl parlava en 1898 de representacions de la percepció i representacions de la fantasia. Paulatinament desapareix el *Vorstellen* referit a la percepció i només l'usarà en endavant per a designar el record i la imaginació. De tota manera Husserl pensava inicialment que era un bon principi «evitar sempre que sigui possible un nom tant equivoc com és ara el de «representació». <sup>48</sup> El seu ús, però, fou inevitable i dedicà subtils anàlisis per a distingir modalitats representatives diferents o distintes conceptes de representació. <sup>49</sup> Tal volta la més important és la que fa entre *Vorstellungen* i *Repräsentationen*. <sup>50</sup>

44. Ibidem, pàg. 87, citat per MARBACH, Huss. XXIII, p. XLVIII.

45. Ibidem, pp. 40-41, citat per MARBACH, Huss. XXIII, pp. XLVI-XLVII.

46. Huss. XII. Per a la significació de la distinció entre representacions pròpies i impròpies en les primeres obres de HUSSERL, vegeu notes de l'editor B. RANG a Huss. XXII (*Aufsätze und Rezensionen*), pp. XXXV ss.

47. Huss. XII, nota al peu de la pàg. 193.

48. HUSSERL. «Psychologische Studien zur elementaren Logik», *Philosophische Monatshefte*, XXX (1894), p. 166.

49. Vegeu especialment *Logische Untersuchungen*, Inv. 5.ª, Cap. VI, paràgrafs 44 i 45 on resumeix els principals equívocs del terme «representació».

50. HUSSERL. «Psychologische Studien zur elementaren Logik», *Philosophische Monatshefte*, XXX (1894), p. 174-175. En català, com tampoc en francès i en castellà, no hi ha possibilitat d'acudir a la doble arrel (alemany-llati). GAOS tradueix *Vorstellung* per «representació» i *Repräsentation* es tradueix per «representació funcional». La qüestió és complicada quan s'ha de traduir *Vergegenwärtigung*, que és gairebé sinònim de *Repräsentation*. Els traductors francesos empenen «re-présentation» (DUSSORT) o «présentification» (RICOEUR).

Les *Vorstellungen* són representacions en el sentit més ample del terme, en el sentit general en tant que designen la presència d'un contingut a la consciència. Husserl en aquest període les divideix segons dos criteris diferents en pròpies (*eigentliche*) i impròpies (*uneigentliche oder symbolische*); intuitives (*Anschauungen*) i representatives (*Repräsentationen*).

La imaginació és caracteritzada com una representació intuïtiva impròpia.

A *Philosophie der Arithmetik* la representació impròpia o simbòlica és definida així: «És, com diu la mateixa paraula, una representació a través de signes. Si un contingut no ens és donat directament com el que és, sino només indirectament, per signes que el caracteritzen unívocament, aleshores en lloc d'ésser una representació pròpia, tenim una representació simbòlica.»<sup>51</sup> Aquesta definició difereix de la de Brentano en que Husserl afegeix la característica de la univocitat. El motiu d'aquest afegit és la possibilitat de confusió amb les representacions generals que de cap manera són impròpies, com pensarà després Brentano, no essent de la mateixa opinió ni Stumpf, ni Meinong, ni Husserl. Des de 1898<sup>52</sup> Husserl explica la impropietat de la fantasia pel «caracter d'acte» (*Aktcharakter*) específic distint del de la percepció. Aquesta idea, malgrat que sigui expressada en distintes paraules, romandrà vigent al llarg de tota l'obra husserliana. En la darrera etapa prendrà la forma de creença modificada per la neutralització imaginativa.

Quant a la caracterització de la fantasia com a intuïció no hi pot haver cap dubte que Husserl ho va considerar evident des del primer fins al darrer dels seus escrits. No obstant la descripció de la intuïció varia al llarg del temps. A l'època de Halle el terme clau és el de «plenitud» (*Erfüllung*) que expressa un dels conceptes més fonamentals de la fenomenologia i del qual només es pot endevinar el significat per l'ús que en fa Husserl, ja que l'introdueix sense donar-li una significació precisa.<sup>53</sup>

El més característic, emperò, del període de Halle és l'ús de l'esquema *Inhalt* (contingut)-*Auffassung* (captació). Breument es pot dir que aplicant-lo al nostre tema ens dona una teoria segons la qual així com la percepció té com a contingut (*Inhalt*) la sensació (*Empfindung*), la imaginació té com a continguts «fantasmes» (*Phantasmen*). Aquesta noció és confusa i difícil de captar. En general és entesa com el contingut sensible de la imaginació. Per a Brentano, com també per a Stumpf, la diferència entre la percepció i la imaginació estava únicament en la intensitat («*vivacity*») del contingut. A Husserl mai no li agradà aquesta interpretació. Què significa, es demana, «intensitat» en la visió, i en el gust, i en els sons...? Certament una melodia en pianissimo pot ésser representada molt «intensament» i vice-versa. Un paisatge de colors «intensos» pot ésser representat molt debilment. I si imaginem un judici. Què és un judici «intens»?<sup>54</sup> Nogensmenys, accepta l'esquema explicatiu de Brentano tot criticant que un investigador tan extraordinari no hagués vesllumat que la diferència no estava en els continguts sinó en la modalitat de captació (*in den Auffassungsweisen*) d'aquests con-

51. Huss. XII, p. 193.

52. Huss. XXIII, Beilage I, p. 108 ss.

53. Huss. XVII, p. 170.

54. Huss. XXIII, pp. 94-95.



tinguts. La vertadera distinció entre sensacions i fantasmes s'ha de fer en termes de presència o no presència dels «continguts».<sup>55</sup>

El llibre de Saraiva dona bon compte de les *Logische Untersuchungen* i remetem al seu llibre per a completar l'estat de la qüestió quan Husserl abandona Halle. Vull remarcar, però, que l'aportació més important de les *Logische Untersuchungen* és la distinció de les representacions en ponents i no ponents i el principi segons el qual a cada acte ponent correspon una possible representació no ponent.

### 3.3 Fase de Gottinga (1906-1918)

Després de L.U. i abans d'*Ideen* I conservem un escrit titulat *Phantasie und Bildbewusstsein* que es el més llarg i més significatiu de tots els recollits per l'editor del tom XXIII de Husserliana. Aquest text es correspon als apunts d'un curs que donà Husserl en el semestre de l'hivern 1904-1905 a la Universitat de Gottinga, i que ell va titular *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Els curs, del qual el títol recorda el de la 6.<sup>a</sup> de les Invest. lògiques, estava dividit en les quatre parts següents:

1. Sobre la percepció.
2. Sobre l'atenció.
3. Fantasia i consciència d'imatge.
4. Fenomenologia del temps.

Aquest darrer capítol constitueix la primera part del text editat per Heidegger l'any 1928.<sup>56</sup>

És en aquest curs on apareix per primera vegada el projecte husserlià d'una fenomenologia de la fantasia. El gran objectiu de Husserl en aquesta època era realitzar una teoria del judici, projecte que cristal·litzaria posteriorment en els treballs de *Erfahrung und Urteil* i *Formale und Transzendente Logik*. Per a aconseguir aquest objectiu pensava que era necessari aclarir prèviament les relacions entre intuïció i representació. A aquesta empresa se refereix quan en setembre de 1906 parla d'una obra molt ambiciosa, «*ein sehr umfassendes Werk über Wahrnehmung, Phantasie, Zeit*».<sup>57</sup> La serie de problemes sobre percepció, fantasia, record, temps i la teoria del judici estan sempre en el centre dels interessos dels cursos de Gottinga.

En els textos d'aquesta època la dimensió noètica de les vivències de representacions intuïtives roman clarament en primer terme. El pas més important donat per Husserl en aquest context és la revisió de l'esquema *Inhalt-Auffassung* que finalment serà abandonat. En un escrit de 1909 afirma:

«Ich habe nicht gesehen (und man hat überhaupt nicht gesehen), dass z.B. bei der Phantasie einer Farbe nicht etwas Gegenwärtiges, nicht ein Erlebnis Farbe gegeben ist, das dann für die wirkliche Farbe re-

55. Huss. XXIII, p. 165.

56. Aquest darrer capítol constitueix la primera part del text editat per HEIDEGGER l'any 1928 amb el títol de *Vorlesungen zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins*, Halle, Niemeyer, 1928. Els altres manuscrits estan ja pràcticament tots editats a Husserliana.

57. HUSSERL «Persönliche Aufzeichnungen» (ed. W. BIEMEL) *Philosophy and Phenomenological Research*, 16 (1956), p. 299).



präsentiert. Wonach Empfindungsfarbe und Phantasmafärbung in sich ein und dasselbe wäre, nur mit verschiedener Funktion behaftet... Und ebenso haben wir Fall der Phantasie nicht wieder eine Farbe als Auffassungsinhalt und dann eine geänderte Auffassung, diejenige, die die Phantasieerscheinung macht. Vielmehr: "Bewusstsein" besteht durch und durch aus Bewusstsein, und schon Empfindung so wie Phantasma ist "Bewusstsein"». <sup>58</sup>

En una visió retrospectiva de 1918 dóna compte d'aquest abandon «es war falsch, die Phantasie als ein eigentümliches Auffassen anzusehen, dessen Auffassungsinhalte die "Phantasmen" seien. Phantasie ist eine Modifikation der entsprechenden Wahrnehmung, die Phantasieinhalte sind Modifikate entsprechender Empfindungsdaten, sie sind nicht selbst Empfindungsdaten, nur anders aufgefasst...». <sup>59</sup> Així com una casa imaginada, explica, no és cap casa, és a dir, cap realitat present, així tampoc es pot dir que en la imaginació, en el record o en la espera hi hagi cap captació (*kein Auffassen*) de res, sinó només una modificació de la captació. Aquesta molt notable intencionalitat de les "modificacions", continua, ja estava en allò essencial introduïda a *Ideen I*. Podem conèixer fins i tot els dies en que Husserl arribà a una clarificació satisfactòria, en els mesos de març i abril de 1912, dates en que va escriure les pàgines recollides en el Text n.º 15 de l'edició de Marbach. <sup>60</sup>

### 3.4 Fase de Friburg (1918-1939)

L'avenç més notable d'aquesta darrera època és l'estructuració de la recerca en dues perspectives: l'orientació subjectiva (noètica), que havia ocupat fins aleshores el centre d'interès, i l'orientació objectiva (noemàtica), que passarà a tenir cada vegada més importància. Fent-ho així Husserl no fa més que seguir l'esquema proposat a *Ideen I*. <sup>61</sup>

Des del punt de vista noemàtic el correlat de tota representació intuïtiva és un individu. La intuïció és el nom general que es dóna als actes posicionals i neutrals en que d'alguna manera els individus se'ns fan presents a la consciència. En el cas dels actes posicionals, especialment en la percepció, tenim present un individu real. En la fantasia, així com en els altres actes neutrals, la imatge és només un quasi-individu, una possibilitat d'individu, un individu fictici. Hi ha inicialment una tendència a identificar possibilitat i ficció, però malgrat les afirmacions que fa Husserl en aquest sentit, es poden trobar també altres observacions plenes de dubte i de reserves.

Des del punt de vista noètic es típica dels escrits de Friburg l'explicació de la constitució de la unitat del món de l'experiència, definit per la *Positionalität*, tot confrontant-la amb els «móns de la fantasia». La introducció de la perspectiva genètica, especialment a *Erfahrung und Urteil*, complica la qüestió al veure en la percepció mateixa un horitzó indeterminat de pos-

58. HUSSERL, Ms. L I 19, pàg. 9b, citat per MARBACH, en la introducció a Huss. XXIII, pàg. LXII.

59. (Manca la nota).

60. Huss. XXIII, pp. 329-463, cf. especialment el resum del 12 d'abril pàg. 394.

61. Huss. III, secció III, cap. III.

sibilitats obertes que ens ve donat amb els objectes experimentats en el *Lebenswelt*.

Respecte al grau de satisfacció de Husserl, quan fa balanç de les seves anàlisis, cal observar que en una data tan avançada com a 1922 escriu encara que la determinació conceptual de la fantasia és encara un gran problema.<sup>62</sup> I en les lliçons sobre «*erste Philosophie*» de 1923-24 diu que la complicació d'intencionalitats en els actes intuïtius no és tan simple com sembla a primer cop de vista.<sup>63</sup>

Després de 1925 no trobem gairebé cap reflexió sobre la fantasia, a no ésser en els llibres elaborats a partir de cursos anteriors.

#### 4. ALTRES ASSAIGS FENOMENOLÒGICS

En aquest apartat presentaré alguns escrits de fenomenòlegs que han estudiat la fantasia. Existeixen, certament, altres obres d'autors que s'han inspirat en Husserl per tractar de qüestions íntimament relacionades amb el nostre tema i que, tal volta, són més meritòries. És el cas de Heidegger, Ingarden, Kaufmann, Merleau-Ponty, Buytendijk, Ricoeur, Dufrenne, Strauss, entre els més importants. He seguit el criteri de donar compte només dels llibres que expressament es proposen estudiar la fantasia per ella mateixa des del mètode fenomenològic.

##### 4.1 Eugen Fink (1905-1975)

Fou el primer fenomenòleg que dedicà a la imaginació un estudi monogràfic en una data com l'any 1927. Seguint els valuosos suggeriments que es poden trobar en les obres publicades i en els inèdits de Husserl, als quals Fink com assistent tenia accés, va emprendre la redacció de *Vergegenwärtigung und Bild*.<sup>64</sup> Per a comprendre la contribució a la fenomenologia de la irrealitat (*Unwirklichkeit*), que així es subtitula el treball, és necessari conèixer la seva gènesi.

Des de *Logische Untersuchungen* Husserl s'havia enfrontat a l'enutjosa multiplicitat de significacions del terme «representació» i havia desfet alguns equívocs respecte al concepte d'«imatge» en els seus cursos de Göttinga. Això feu pensar que la fenomenologia estava en condicions d'acabar amb la gran confusió que sempre ha existit en l'ús de termes relatius a l'imaginari. Amb aquesta intenció la Facultat de Filosofia de la Universitat de Friburg i.B., on Husserl ensenyava des de 1916, organitzà el mes de maig de 1927 un certamen sobre el següent tema: «distinguir els fenòmens psíquics compresos sota les expressions ambigües de *sich denken als ob*, *sich etwas bloss vorstellen* i *phantasieren*, sometent-los a una anàlisi fenomenològica pura».

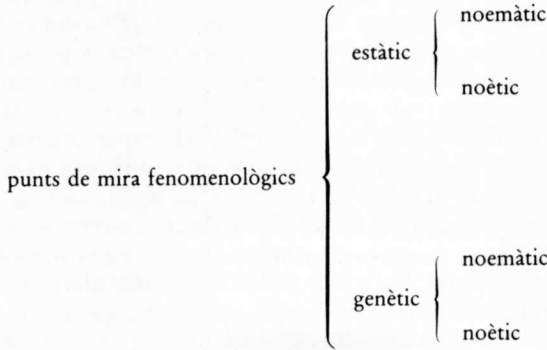
Un dels treballs premiats fou aquest de Fink, que intenta aclarir per a

62. Huss. XXIII, p. 558.

63. Huss. VIII, p. 130.

64. FINK, E. «*Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*», I Teil, *Jahrbuch für Philosophy und phänomenologische Forschung*, XI, (1930), pp. 239-309.

després eliminar l'equívoc subjacent en l'ús dels termes «representació» i «imatge». Aquest equívoc, pel qual es fa de la imatge una simple representació, i de la representació, una imatge, té les seves arrels històriques, que Fink descobrirà trenta anys després, en la metafísica platònica.<sup>65</sup> A *Vergegenwärtigung und Bild* es limita a presentar un pla general de recerca i a donar les primeres passes en la realització d'aquest pla. Seguint molt de prop a Husserl, quan no fa una franca paràfrasi de textos seleccionats de *Ideen I* i de les lliçons de 1904-1905 sobre la consciència del temps, estructura les anàlisis d'acord amb el següent esquema:



El treball de Fink és incomplet. En ell es trobarà només una aproximació a l'anàlisi estàtica i en aquest marc moltes qüestions són només exposades provisionalment ajornant el desenvolupament per a estudis posteriors que mai no va arribar a realitzar. Malgrat això, *Vergegenwärtigung und Bild* constitueix el necessari punt de referència per a iniciar la fenomenologia de la imaginació, especialment en el que pertoca a l'ordenació de les investigacions.

Fink pensa la imaginació a través de dues grans imatges: la finestra i el joc. La primera la deu a Husserl, que diu del quadre en la paret que em dona un «*Fiktum perzeptives*» com si mirés a través d'una finestra. En realitat la paret no està foradada i darrera ella hi ha una altra habitació i no l'espai del *Fiktum* amb el seu nou horitzó intencional.<sup>66</sup> La segona, la del joc, la deu en part a Nietzsche i la desenvolupa en *Spiel als Weltsymbol* (1960). En aquesta obra es trobarà una crítica profunda i seriosa de la teoria platònica de la imatge (cap. II), que qualifica de «desencantada», i que es pot llegir com a continuació de la tasca començada a *Vergegenwärtigung und Bild*. El propòsit és però més ambiciós i, resumint, es pot dir que tot el llibre està destinat a mostrar que en la imaginació l'home es transcendeix a sí mateix, escapant-se de les determinacions que l'envolten i per les quals s'ha realitzat. Per la fantasia es fan revocables les decisions irrevocables de la llibertat i, capficant-se en el fons vital de possibilitats originàries, l'home pot sempre recomençar la seva vida tirant el fardell de la seva història.

65. FINK, E. *Das Spiel als Weltsymbol*. Hamburg, Kohlhammer, 1960.

66. Huss. XXIII, p. 510. També a la pàg. 121 cita a Adolf von Hildebrand com el qui li va suggerir l'analogia amb la finestra. Quant al joc, HUSSERL parla de la fantasia com «das Reich der Zwecklosigkeit, des Spieles» a Huss. XXIII, p. 577.



#### 4.2 Alfred Schutz (1899-1959)

Les observacions de Schutz sobre la fantasia ocupen molt poques pàgines, una vintena; però en elles hi ha una lucidesa extraordinària que les fan meritòries de figurar gairebé com a axiomes en una fenomenologia de la imaginació. Desgraciadament és un fenomenòleg poc conegut malgrat l'estimació en que el tenia Husserl.

Al llarg de la seva carrera a Àustria, on va néixer, a França i als Estats Units, acceptà com mestres a Bergson, W. James, George H. Mead, Max Weber, Georg Simmel i Ludwig von Mises; però fou especialment la fenomenologia de Husserl, més que tots els altres, la que va donar sentit, unitat i consistència als seus treballs. Una vegada publicada la primera obra, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (1932),<sup>67</sup> en va enviar un exemplar a Husserl qui el va llegir amb gran satisfacció, com es pot veure pel judici expressat en una carta del 3 de maig de 1932: «Estic ansiós per conèixer un fenomenòleg tan seriós i complet, un dels pocs que han penetrat el nucli de la significació de l'obra de tota la meua vida, l'accés a la qual és dissortadament tan difícil, i que promet continuar-la com a representativa de l'autèntica *philosophia perennis*, únic futur possible per a la filosofia».<sup>68</sup>

Més eloquent és el fet d'oferir-li el lloc d'ajudant, oferiment que Schutz va rebutjar. Visità Husserl a Friburg i participà en les reunions del cercle fenomenològic d'aquella ciutat fins que, abans que Hitler ocupés Àustria, es traslladà a París per a passar un any després (1939) a Amèrica, on va viure els darrers vint anys de la seva vida.

Després de la seva mort, el seu deixeble, Thomas Luckmann, ordenà i publicà una sèrie d'inèdits que foren recollits en un llibre titulat *The Structures of the Life-World*<sup>69</sup> que enllaça admirablement amb la problemàtica final de la fenomenologia husserliana.

En la primera obra, de 1932, es proposa com objectiu realitzar una anàlisi fenomenològica dels conceptes bàsics de les ciències socials que pugui servir de fonament metodològic a la sociologia de Max Weber. L'estudi de Husserl, especialment de les lliçons de 1904 sobre el temps, publicades per Heidegger l'any 1928, el condueix a un intent de conciliar-lo amb Bergson. No és estrany que parli de la imaginació en termes molt semblants als de Minkowsky.<sup>70</sup> El terme «fantasia» és utilitzat per a designar la representació intuïtiva que en tot projecte d'acció anticipa el resultat. Tota acció, efectivament, està orientada cap al futur i en les vivències de futur cal distingir entre la protensió immediata, semblant a la retenció, i l'anticipació (*Vorerinnerung*) o expectativa previsor, anàloga al record. Aquesta anticipació és totalment obra de la fantasia. El projecte mateix és fantasia en quant apunta a l'acte com si aquest hagués estat ja acomplert en el futur, com si l'acció estigués ja acabada i residís en el passat. Amb altres paraules, tot pro-

67. SCHUTZ, A. *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires, Paidós, 1972.

68. Ibidem, pàg. 11. Cit. sense referència per George WALSH en la introducció a la trad. anglesa (Northwestern University Press, 1967) que inclou l'edició castellana amb traducció de Eduardo J. PRIETO.

69. SCHUTZ, A. —LUCKMANN, Thomas. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

70. MINKOWSKY, E. *El tiempo vivido*. México, FCE, 1973. Vegeu especialment el capítol IV i V.

jecte consisteix en imaginar el futur com a passat, com expressa el terme aleman *Vor-erinnerung* (que es podria traduir literalment com post-record o record-cap-endavant) i com ho expressa també el nom del temps gramatical del futur perfecte (*modo futuri exacti*).

En l'obra pòstuma, publicada pel seu deixeble Th. Luckmann (1973) situa la fantasia en el *Lebenswelt* com «àmbit de realitat amb una estructura finita de sentit». <sup>71</sup> Schutz prefereix parlar, en plural, de móns de la fantasia, heterogenis entre si però que tenen en comú la manca de «attention à la vie». La fantasia és bàsicament una forma específica d'experiència en que el món se'm fa conscient com si jo fos distint del que sóc i les coses tinguessin uns altres atributs. Mentres imaginem, donem «accent de realitat» a les ficcions i ens apartem del món de la vida quotidiana. Hi ha una incompatibilitat entre aquest i els móns de la fantasia, però no hi ha necessàriament conflicte entre ficcions distintes, ja que la compatibilitat és el que defineix un «àmbit finit de sentit». «Totes les experiències que pertanyen a un àmbit finit de sentit apunten a un estil particular de vivència, això és, un estil cognoscitiu. Respecte a aquest estil, estan en harmonia mútua i són compatibles entre si». <sup>72</sup>.

#### 4.3 Jean-Paul Sartre (1905-1980)

No és, com el Fink de *Vergegenwärtigung und Bild*, un continuador de Husserl. En els seus dos llibres sobre la imaginació trobem una teoria original que s'aparta notablement de la husserliana, però que és incompreensible sense una contínua referència a la fenomenologia.

*L'imagination* <sup>73</sup> és un breu assaig històric-crític de les principals teories modernes de la imaginació, des de Descartes fins a Husserl. Pretén demostrar que sota l'aparent diversitat de teories s'amaga un mateix concepte d'imatge que condueix a la metafísica moderna i a la psicologia científica cap a un cul-de-sac. Els seus representants només deixen d'estar d'acord a l'hora de determinar les relacions entre pensament i imaginació. Tres respostes s'han donat en aquesta qüestió: la cartesiana, l'associacionista i l'ecclèctica.

El concepte d'imatge que està més o menys implícitament postulat en les tres teories té el seu origen en un equívoc que Sartre anomena «metafísica ingenua de la imatge» i que defineix com resultat d'un desplaçament:

«De l'affirmation de l'identité d'essence entre l'image et l'objet, on passe à celle d'une identité d'existence. Puisque l'image c'est l'objet, on en conclut que l'image existe com objet». <sup>74</sup>

Per a eliminar aquest equívoc cal recórrer a l'experiència i a la descripció del fenomen concret de la imatge. La fenomenologia de Husserl aporta el mètode adient per a una tal descripció:

71. SCHUTZ-LUCKMANN, ob. cit., pp. 42-53.

72. Ibidem, pàg. 43.

73. SARTRE, J.P. *L'imagination*. Paris, Alcan, 1936. Noves edicions a PUF, de les quals emprem la 7.<sup>a</sup> de 1969.

74. Ibidem, pàg. 4.



«On doit chercher à constituer une eidétique de l'image, c'est à dire à fixer et à décrire l'essence de cette structure psychologique telle qu'elle apparaît à l'intuition réflexive. Puis, lorsqu'on aura déterminé l'ensemble des conditions qu'un état psychique doit nécessairement réaliser pour être image, alors seulement il faudra passer du certain au probable et demander à l'expérience ce qu'elle peut nous apprendre sur les images qu'elles se présentent dans une conscience humaine contemporaine».<sup>75</sup>

Aquest text anuncia el projecte de *L'imaginaire*,<sup>76</sup> obra molt més ambiciosa que l'anterior i que, en realitat, només per raons editorials es publicà separatament. La realització del projecte, no gensmenys, és decebedora ja que, com diu Mary Warnock, desgraciadament la distinció entre el cert i el probable no funciona.<sup>77</sup>

En la primera part (el cert) despatxa amb unes poques pàgines les quatre característiques essencials de la imatge a que es redueix l'eidètica: la imatge és una consciència, el fenomen de quasi-observació, la consciència imaginant posa el seu objecte com un no-res, l'espontaneïtat. Cap d'aquests trets essencials s'entendrien sense saber que Sartre es refereix principalment a les «imatges mentals» conscients i que, després, estén les anàlisis a tota la família de la imatge (retrat, caricatura, imitació, dibuixos esquemàtics, reflexos, somni, al·lucinacions, etc...). Alguns d'aquests trets havien estat indicats, a vegades donant més detalls, per Karl Jaspers en la seva *Psicopatologia general* de 1913.

En la segona part (el probable) abandona deliberadament la descripció fenomenològica per a aventurar-se en el terreny de les conjectures sobre la naturalesa de l'*analogon* en la imatge mental.

Les dues darreres parts de l'obra estan dedicades a l'estudi de la funció simbòlica de la fantasia i a la vida imaginària, conclouent amb el plantejament de la qüestió metafísica: «quels sont les caractères qui peuvent être conférés à la conscience du fait qu'elle est une conscience qui peut imaginer?».<sup>78</sup> La resposta ens dona la clau per a comprendre l'interès de Sartre pel tema i la incidència d'aquestes obres sobre el posterior desenvolupament del seu pensament:

«Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde para sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre».<sup>79</sup>

El mèrit principal de les dues obres de Sartre és el d'haver integrat amb èxit la problemàtica particular de la imaginació en el marc general de la psicologia contemporània (especialment en els capítols de l'afectivitat i la pa-

75. Ibidem, pàg. 143.

76. SARTRE, J.P. *L'imaginaire*. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris, Gallimard, 1940. Hi ha una traducció castellana que conté alguns errors greus a Ed. Losada.

77. WARNOCK, Mary. *La imaginación*. México. FCE, 1981, pàg. 278.

78. SARTRE. *L'imaginaire*, pàg. 343.

79. Ibidem, pp. 353-354. La traducció castellana omiteix incomprensiblement aquesta darrera frase.



tologia) i d'haver posat en connexió aquesta problemàtica amb els grans problemes filosòfics de la llibertat, la consciència i la irrealitat.

Els estudis de Sartre sobre la imaginació no han tingut l'atenció que es mereixien. Una dotzena d'articles, algunes referències crítiques breus i superficials en molts de llibres, però manca encara realitzar un estudi seriós. Darrerament ha aparegut a Barcelona un llibre molt ben construït del professor Maristany<sup>80</sup> que no pretén ésser ni una introducció ni una exposició sistemàtica o crítica de *L'imaginaire*, sinó una interpretació des de la hipòtesi que en aquest llibre es troba en gèrmen l'obra posterior de Sartre.

Les limitacions de *L'imaginaire*, al meu entendre, són degudes a una estranya concepció de l'obra d'art segons la qual sa bellesa radica en la mentida i la irrealitat. Sempre m'ha sorprès, i a vegades escandalitzat, la lleugeresa del raonament sartrià al final del llibre:

«De ces quelques remarques on peut déjà conclure que le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle».<sup>81</sup>

No deixa d'ésser també sorprenent que comentaristes com Casey i el propi Maristany observin que Sartre, en lloc de reflexionar sobre l'eidos de la fantasia des d'una actitud contemplativa com Husserl, descriu la imaginació des de la seva pròpia experiència estètica adquirida en l'ofici d'escriptor.<sup>82</sup> Quina era l'experiència de Sartre l'any 1936? I quin tipus de saviesa sobre la imaginació garanteix el fet d'ésser escriptor d'obres de ficció? En el cas de Sartre no garanteix la capacitat de valorar la fotografia i el cinema com arts, ni la capacitat de veure la fantasia com a font de veritat.

#### 4.4 Edward S. Casey (1939-)

Autor d'un estudi fenomenològic sobre la imaginació,<sup>83</sup> es proposa com objectius principals demostrar que la imaginació és un acte mental autònom i que no mereix la devaluació o despreci que ha sofert per part de tants filòsofs occidentals. La seva principal originalitat consisteix en aplicar el mètode de descripció fenomenològica a alguns exemples acuradament escollits entre les manifestacions ordinàries, banals i tot, de la fantasia, com són els ensomnis quotidians (*daydreaming*).

A partir de l'anàlisi de tres exemples que comencen amb un «I close my eyes» arriba a la conclusió de que l'acte d'imaginar és pot descriure eidèticament per sis trets que exposa per parells, perquè cada un d'ells només apareix amb l'essència del seu parell.

1. *Spontaneity and controlledness* (Espontaneïtat i control). Per «*spontaneity*» entén Casey el fet que la imaginació sorgeixi d'una manera ines-

80. MARISTANY, Joaquín. *Sartre. El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 1987.

81. SARTRE, *L'imaginaire*, p. 372.

82. MARISTANY, ob. cit., pàg. 134.

83. CASEY, E. *Imagining, A Phenomenological Study*. Bloomington and London, Indiana University Press, 1976.

perada i no sol·licitada, arribant fins i tot a sorprendre al subjecte imaginant. Per altra part l'acte d'imaginar és fàcilment accessible, de manera que si un vol imaginar ho aconsegueix fàcilment. I no només això, sinó que, a més, un pot imaginar amb èxit el que vol, quan ho vol i com ho vol, sense gaire esforç. Espontaneïtat i control, emperò, són incompatibles. En resum, conclou:

«There is no aspect of any imaginative experience which is not describable as either spontaneous or controlled in character; but, at the same time, no aspect of this experience... presents itself as both spontaneous and controlled at once and in the same respect».<sup>84</sup>

2. *Self-containedness and self-evidence* (Clausura i auto-evidència). Que la imaginació és auto-continent significa que no es refereix ni implica altres actes o continguts, per tant, que està tancada en el seu propi món de ficció bastant-se a sí mateixa. Per això traduïm «*self-containedness*» per «clausura». Quant a l'auto-evidència Casey la caracteritza pel fet que és absurd parlar d'imatges correctes o incorrectes. La imaginació no s'equivoca perquè ni jutja ni «posa» res com a real o vertader, sinó que es refereix a aparences i a res més que a aparences. En aquest sentit l'aparença és viscuda com una evidència semblant a l'apodicticitat de les lleis lògiques o geomètriques:

«Just as I cannot doubt the validity of a syllogism in Barbara form, so I cannot doubt that what I imagine is appearing to me precisely as it presents itself to me».<sup>85</sup>

La clausura i l'auto-evidència es donen necessàriament juntes en tota imaginació. Això vol dir que ambdós trets caracteritzen tots els aspectes de tota experiència imaginativa.

3. *Indeterminacy and pure possibility* (Indeterminació i pura possibilitat). La indeterminació és entesa en dos sentits: a) com el fons indeterminat o aura que envolta els objectes imaginaris, b) com el mode d'aparèixer a la consciència que tenen les imatges mateixes que mai es presenten com entitats acabades i perfectament determinades. Aquesta doble vaguedat facilita l'obertura de pures possibilitats per la lliure variació de la fantasia. La «pura possibilitat» és privilegiada per Casey com el tret més central de la imaginació i el que fonamenta la seva autonomia.

La conclusió de l'estudi de Casey és, com havia anunciat, l'afirmació de l'autonomia de la imaginació. Ara bé, és tracta d'una autonomia subtil (*thin autonomy*). Entén per aquesta expressió un mode de funcionament que està essencialment desconnectat del món de la praxis, del Lebenswelt, en terminologia husserliana. Aquesta desconnexió és descrita com independència causal, contextual, de continguts i d'ús. Aquesta autonomia és, en definitiva, la llibertat absoluta d'imaginar el que volem, quan i on volem, i d'usar la imaginació com volem.

L'estudi de Casey aporta claredat en l'anàlisi de les «imatges mentals» i no es pot negar el valor de les descripcions que presenta al llarg del llibre,

84. Ibidem, pàg. 65.

85. Ibidem, pàg. 98.



així com tampoc els intents de comparar, i a vegades de conciliar, el punt de vista fenomenològic amb altres corrents de pensament, com la psicoanàlisi i la psicologia genètica. L'estudi, emperò, és incomplet i parcial en el sentit que separa arbitràriament la imaginació que es dona en el «daydreaming» d'altres manifestacions de la fantasia que són essencialment idèntiques a la privilegiada per Casey, com són les imatges provocades per la lectura, per la percepció, per l'espera i el record. Es dona una passa cap enrera en la fenomenologia de la imaginació quan s'oblida, sense refutar-la, l'aportació més original de la fenomenologia en aquest terreny: la identificació de les «imatges mentals» de la tradició amb la consciència d'imatge que es té sobre la base de la percepció de suports materials. Si hi afegim una confusió greu en la interpretació de la intencionalitat, degut a la traducció de la «inexistentia» (existència-en) per «no existència»<sup>86</sup> comprendrem el molt que s'allunya la conclusió de les de gairebé tots els altres fenomenòlegs.

#### 4.5 Richard Kearney

Professor a l'University College de Dublin (Irlanda), estudiós de Heidegger i deixeble de Paul Ricoeur, és autor d'una tesi inèdita que duu per títol *The Phenomenology of Imagination* i a la qual no he tingut accés.<sup>87</sup> En una obra posterior escrita en francès, *Poétique du possible*,<sup>88</sup> desenvolupa les conclusions a que havia arribat a la tesi i proposa un punt de mira original sobre la temàtica de la imaginació que intentaré resumir.

Del pensament occidental els conceptes de creativitat i d'imaginació són gairebé sinònims malgrat l'evidència que en la percepció, en la significació, en l'acció, etc... hi ha creativitat. L'arrel d'aquest malentès es troba en el desconeixement de la distinció entre la imaginació mimètica i la imaginació extàtica. Aquesta distinció, originàriament platònica, permet a l'autor fer convergir teories aparentment tan allunyades com la de Plató, la de Kant (interpretat per Heidegger) i la de Husserl en un punt essencial: la imaginació extàtica transcendental és la vertadera font de la veritat.

Kearney proposa que s'anomeni «*figuration*», de la mateixa arrel de «*ficcio*» (*tingo-fingere-fictum*), al poder creatiu de la raó que en altres termes es conegut com «imaginació transcendental». Divideix aquesta figuració en tres modalitats principals: percepció, imaginació i significació. La figuració imaginant es representa el seu objecte com si fos present. Ara bé; aquesta presència no és real, és una presència analògica que té un doble grau d'absència. Així les imatges són presències possibles d'objectes com si aquests haguessin estat percebuts realment i com si aquesta percepció donés una presència absolutament total i adequada.

Seguint com a fil conductor l'idea husserliana que la fantasia i la consciència de possibilitat estan lligades d'una manera essencial, Kearney arriba, des d'una anàlisi hermenèutica de l'obra d'art, a la conclusió que «L'imaginaire est réel et le réel est imaginaire car tous les deux ne sont que des

86. Ibidem, pàg. 38.

87. KEARNEY, R. *Phenomenology of Imagination*. University College, Dublin, 1977.

88. KEARNEY, R. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris, Beauchesne, 1984.



figures du possible». <sup>89</sup> Finalment, des d'aquesta positura metafísica enllaça directament amb l'ontologia escatològica del joc com a símbol del món, recolzant-se en Heidegger, Fink, Gadamer, Dufrenne i H. Rahner.

«La figuration est ludique... parce que tout ce qui existe maintenant était une fois possible. Notre vie est comme nous l'avons faite; nous aurions pu l'avoir faite autrement.» <sup>90</sup>

Les conclusions de la *Poétique du possible* van més ellà certament del que permet la fenomenologia, que exigeix un estil de pensament més sobri. L'autor és honest en subtitular el llibre «Phénoménologie herméneutique de la figuration». Efectivament, el lector hi trobarà fragments valuosos de rigoroses descripcions fenomenològiques, especialment en els tres primers capítols, mesclats amb elements d'una metafísica de la fantasia que recorda massa les tesis romàntiques de Froschamer i E.D. Fawcet.

## 5. CONCLUSIONS

En l'ús de termes lingüístics relatius a la imaginació existeix gairebé sempre una desconcertant imprecisió que dona lloc a nombrosos mal entesos i enutjoses confusions. La fenomenologia no desentona en aquest caos de la psicologia contemporània. Hi ha una notable vacilació en l'ús de termes tan decisius com el de «representació» (*Darstellung, Vorstellung, Repräsentation*), «imaginació» (*Imagination, Imaginative Apperzeption, Verbildlichung, Bildliche Intention, Bildvorstellung...*), «fantasia» (*Phantasie, freie Imagination, schlichte Imagination*). Les traduccions d'aquests termes són un greu problema, ja que en els originals husserlians hi ha una fluctuació veritablement irritant. En alguns casos es fan aclaracions terminològiques de gran utilitat, però la majoria de vegades el lector es queda amb les ganes de saber si és per raons purament estilístiques que es diu «ficció» en lloc de «fantasia» o «imaginació».

D'altra banda, la fixació terminològica hauria d'anar acompanyada d'un estudi crític comparatiu de les significacions que tenen aquests termes en altres corrents contemporànies. En ocasions llegint Panofsky, Freud o Piaget hom té la impressió que estan parlant del mateix usant diferents mots.

El que més és nota a faltar en els estudis fenomenològics sobre la fantasia és una sistemàtica de les imatges. L'anàlisi estàtica, segons Husserl, és anàloga a les descripcions de les ciències naturals que estudien els tipus particulars i els ordenen d'una manera sistemàtica. <sup>91</sup> Però ningú s'ha decidit encara a realitzar aquest treball que, en la meua opinió, hauria de prendre com a model el de Durand. <sup>92</sup> Aquesta descripció sistemàtica s'hauria de completar posteriorment, segons els projecte husserlià, amb l'anàlisi genètica aprofitant especialment les indicacions de *Cartesianische Meditationen i Erfahrung und Urteil*.

89. Ibidem, pàg. 259.

90. Ibidem, pàg. 261.

91. Huss. I, p. 110.

92. DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1960.

Quant al mètode, sembla clar que la fenomenologia de la imaginació ha de treballar analitzant exemples privilegiats, molt acuradament escollits, per tal d'arribar a l'essència de la fantasia. Aquest almenys és el mètode que proposà Husserl i que posà en pràctica com mostren els inèdits. Efectivament als textos recollits a Husserliana XXIII hi ha molt més exemples que en qualsevol altre escrit de Husserl.

Cal privilegiar l'anàlisi crítica d'exemples d'imatges, com l'ombra, el mirall i la petjada, que han servit de model conscient o inconscient als estudiosos de la fantasia i que mantenen confiscada la teoria de la imaginació.