

# LA EXPERIENCIA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA: EL CREADOR Y LA FANTASÍA

LUCÍA MANCILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

## Resumen:

El presente trabajo explora, desde una lectura husserliana, la experiencia de la creación artística. Así, parte de una lectura sobre la conciencia interna del tiempo para ahondar en los fenómenos constituyentes que operan tanto de forma activa como pasiva en el acto creativo. Esta vuelta al fondo anónimo de la conciencia, permite pensar la originalidad del presente inscrito en un horizonte temporal y, con ello, una forma de responsabilidad del artista con su propio tiempo. Finalmente, se expondrá la concepción husserliana sobre la fantasía, entendida como un tipo de vivencia peculiar que, a diferencia de la conciencia de imagen, neutraliza la realidad para abrir un horizonte propio capaz de confrontarnos.

## Palabras clave:

creación artística, temporalidad, fantasía, fenomenología, conciencia.

## Abstract:

This work explores, from a Husserlian perspective, the experience of artistic creation. Thus, it starts from his analyses on the internal time consciousness in order to delve into the constituent phenomena that operate both actively and passively in the creative act. This return to the anonymous depths of consciousness allows us to reflect on the original character of the present within a temporal horizon and, with it, a form of responsibility of the artist regarding his own time. Finally, Husserl's conception of fantasy will be explained as a type of peculiar experience that, unlike image consciousness, neutralizes reality to open its own horizon that is able to confront us.

## Keywords:

artistic creation, temporality, fantasy, phenomenology, consciousness.

Desde la modernidad, los estudios en torno al arte se han realizado desde la consideración de un sujeto individual y autónomo que, aun en contraposición con su propio tiempo histórico, es capaz de superar sus condiciones particulares en la creación artística. Así, esta se ha entendido como un hacer que acontece en la vida consciente del sujeto. De ello que las investigaciones sobre el contexto social donde se inscribe el artista y las implicancias que este posee sobre el fondo anónimo de la conciencia son tópicos recientemente tematizados. Podemos ver luces de dicha problematización en el interior de los movimientos feministas que, en los años setenta, ponen en cuestión la herencia moderna del genio artístico y el propio proceso de la producción artística<sup>1</sup>. En el marco de este interés por cuestionar dicha herencia, resulta fundamental volver a preguntarnos por la obra artística desde la pregunta de quién es el artista, sobre en qué horizonte se inscribe y de qué manera vivencia el acto de crear.

Por lo anteriormente planteado, en la primera parte del trabajo, se expondrán las implicancias que posee la consideración de la conciencia en tanto temporalidad: cómo se constituye la personalidad del artista y cómo participa el pasado, aunque de manera anónima, en todo acto creativo y toma de posición. En la segunda parte, se analizará el rol de la fantasía en el acto de creación. Así, se expondrá las características principales de dichas vivencias y su diferencia con la conciencia de imagen o la rememoración. Dicha diferencia permitirá aproximarnos a la fantasía no como refiriéndose a un objeto exterior, sino como una vivencia que apertura horizontes nuevos, independientes del mundo real. Ambos puntos permiten resaltar, primero, que el artista siempre se encuentra en un horizonte compartido que, si bien no lo determina, le proporciona una base para su creación; segundo, que la fantasía en tanto acto no ponente crea mundos y, con ello, nuevas posibilidades que permiten que tanto el artista como el espectador puedan confrontar la realidad y tomar conciencia de su propia libertad.

---

1 Nochlin problematiza la poca atención que se ha puesto en las condiciones sobre el cual el artista crea y, por ello, señala que "(...) el Gran Artista es, por supuesto, concebido como aquél que posee un "Genio"; genio, a su vez, es considerado como un poder atemporal y misterioso incrustado de algún modo en la persona del Gran Artista" (2018, 153).

## §1.

Aunque en las *Investigaciones Lógicas* el problema del tiempo no había sido planteado explícitamente por Husserl (2002, 14), este comienza a ser problematizado en las lecciones del semestre de invierno del 1904-1905 (Kortooms 2002, 3). En efecto, el análisis sobre la constitución de todo objeto pasa por un examen sobre el movimiento en que la conciencia los aprehende. En ese sentido, Conde señala que “todo objeto es una unidad dotada de una determinada duración que debe ser constituida por la conciencia” (2010, 105), que es, ante todo, temporal. Por ello, la mirada fenomenológica que nos intercede en esta investigación no es la que apunta hacia fenómenos constituidos, sino a los fenómenos constituyentes: el proceso en el cual la conciencia se entiende a sí misma temporalmente y va constituyendo objetividades que transcurren en un constante devenir.

En nuestra cotidianidad, trabajamos con y sobre cosas en el tiempo objetivo. Es decir, con objetividades trascendentales que se dan en un tiempo objetivo que es medido “(...) por los relojes y parece fluir independientemente de nuestra conciencia” (Sokolowski 1964, 533; la traducción es nuestra)<sup>2</sup>. Sin embargo, como Husserl plantea, este no es el que le interesa al estudio fenomenológico, más bien, queremos aproximarnos a la forma cómo se manifiesta en nuestra conciencia (Sokolowski 1964, 530). En efecto, el examen que se realizará en este trabajo no apunta a pensar cómo los artistas ordenan el tiempo objetivo, sino la forma en que todo acto creativo siempre se da sobre un horizonte temporal que le da sentido ya sea de forma activa o pasiva. De esta forma, nos interesa distinguir el tiempo inmanente o las vivencias que operan en un nivel de tiempo pre-empírico o inmanente (Husserl 2014, 93; Kretschel 2014a).

El tiempo inmanente es el tiempo de las vivencias, las cuales se estructuran sobre la forma aprehensión y contenido de aprehensión. En otras palabras, es el tiempo en el que la conciencia se intenciona de una determinada forma hacia un objeto que va constituyendo según el fenómeno que se le presente. De ese modo, en las vivencias, “la cosa que aparece a la percepción

---

2 En adelante se usará una traducción propia.

tiene un espacio fenoménico y un tiempo fenoménico” (Husserl 2002a, 134). Sin embargo, desde las lecciones de 1904/1905, este tiempo solo puede ser entendido sobre la base de un nivel previo que es la condición de posibilidad de todas las vivencias temporales. Este nivel previo es el del “(...) flujo auto-constitutivo de la conciencia [que] no está en ningún tipo de tiempo. Está más allá de la temporalidad” (Sokolowski 1964, 532).

En el flujo absoluto o la subjetividad absoluta (Hoerl 2013, 378), no nos encontramos con objetividades constituidas, con una conciencia que se intenciona, sino que se trata de un plano pre-egológico que, como un flujo, se encuentra en constante cambio. En palabras de Conde, en esta esfera, no hay “nada temporal, sino el movimiento previo del cual surge el tiempo” (2010, 112). Este movimiento se da en una continuidad de escoramiento, en el cual se entiende la forma del tiempo como un continuo de puntos-ahora, donde cada punto-ahora (impresión) se matiza con un ahora que acaba de pasar (retención) y se proyecta a un ahora por acontecer (protención). De esta manera, como señala Sassi, si bien se trata de un flujo absoluto donde no existen objetividades y se encuentra en constante movimiento, es un movimiento que se da sobre una “(...) estructura formal invariable” (1972, 108): lo temporal se articula sobre la estructura “protoimpresión — retención — protención” de la conciencia absoluta (Kretschel 2014a, 251).

Ahora bien, Kretschel apunta que el estudio de la temporalización expone cómo la conciencia vuelca su atención sobre algo que lo afecta, así como la forma como la conciencia “(...) flota” con su atención dormida” (2014b, 150). Es decir, si bien la conciencia puede volcar su atención sobre determinados objetos para tematizarlos, gran parte de la vida del sujeto sucede de forma no activa: aunque no haya ningún foco de atención al que la conciencia se dirija, su fluir continúa originaria y pasivamente mientras articula “(...) lo que fue con lo que será” (Kretschel 2014b, 150). De esta forma, el ego transcurre en un flujo que se encuentra inmerso entre retenciones de *ahoras* que van pasando y se van hundiendo perdiendo claridad hasta protenciones vacías que se van plenificando. Así, Zahavi señala que “esta conciencia interna no es un acto intencional particular, sino una dimensión omnipresente de automanifestación, que precede y funda la autoconciencia reflexiva” (2003, 168; la traducción es nuestra). En el transcurrir del flujo, el sujeto se

va constituyendo activa y pasivamente; es decir, entre las retenciones y las protenciones, la conciencia va configurándose no como una repetición, más bien, abierta a que todo presente sea un momento de donación de lo nuevo (Kretschel 2014b, 152).

Como se ha visto, en el flujo absoluto de la conciencia, existe ya una estructura asociativa que permite dar sentido a las vivencias intencionales del tiempo inmanente. En efecto, el carácter asociativo ya se encuentra en este nivel originario pre-egológico relacionando tanto el presente con el pasado a través de la evocación de algo que ya sucedió (recuerdo) como con el futuro a través de la anticipación de experiencias futuras (expectativas) (Kretschel 2014b, 153). En ese sentido, aunque no se tematice el trasfondo vivido, este es el plano que funda toda obra. Por ello, el análisis de la creación no inicia en el acto de crear, sino, al contrario, „termina“ en este. Efectivamente, todo lo vivido previamente, tanto a nivel yoico como pre-yoico, se retiene en la conciencia “en la forma modificada de estados pasivos” (Husserl 2005, 36; la traducción es nuestra)<sup>3</sup>. De esta manera, toda vivencia desde una actitud teórica, volitiva y práctica no cae en un olvido absoluto, sino que se sedimenta en el trasfondo pasivo de la conciencia, desde donde influye en la vida activa del sujeto.

Desde un análisis fenomenológico, en tanto que el acto de creación artística es realizado por un sujeto, la condición de posibilidad de su realización se encuentra en todo el trasfondo vivido del artista. Por ejemplo, si en el presente es capaz de realizar un bordado, se debe a un conocimiento que se adquirió en la escuela, en espacios familiares o en su comunidad. Este *saber hacer* queda sedimentado en la pasividad del artista y, cuando este decide realizar una pieza, actualiza dicho saber al presente. Además, el artista se ha relacionado con ciertos valores como el de la belleza o lo sagrado: la armonía implica belleza y representa, en su cosmovisión, un determinado orden del mundo. Así, cuando produce su obra, todos los valores que se sedimentaron pasivamente se transparentan en lo creado. La pieza realizada solo es posible por todo el trasfondo que va más allá del acto mismo de crear, lo cual no implica una actitud determinista, pues es,

---

3 En adelante se usará una traducción propia.

desde el trasfondo, que el artista se enfrenta siempre a la originalidad del presente.

Husserl señala que no hay que entender la subjetividad como un polo vacío desde donde irradian los actos conscientes, sino, más bien, como un polo de habitualidades sedimentadas. Se trata de "(...) un yo definido, con un estilo determinado de comportarse por el que se le reconoce" (Ferrer 2015, 121): toda la vida del sujeto, tanto aquella que aconteció de modo activo como de modo pasivo, forma una unidad que le da coherencia al yo, lo dota de un carácter personal que, al mismo tiempo, dirige sus posibilidades en el futuro. Como vimos anteriormente, la subjetividad absoluta retiene para sí todo lo que aconteció incluso con el ego dormido como trasfondo<sup>4</sup> desde donde se caracteriza la proto-impresión presente y las formas que adquieren y adquirirán las protenciones (expectativas). En palabras de Ferrer:

(...) la unidad del yo se expone en el modo de una unidad en crecimiento a lo largo de una vida en renovación; lejos de resultar de la integración de átomos y moléculas, la unidad de la persona es indescomponible y se manifiesta en cada una de sus potencias y movimientos; en vez de esbozarse en escorzos parciales como las cosas espaciales circunscritos, la persona es el centro del que proceden sus actos (2015, 127).

Si entendemos la creación artística desde esta mirada, resulta evidente que el artista no crea en contraposición a su propio tiempo, ya que todo acto, por más originario que muestre, se da sobre un trasfondo vivido que posee una unidad. Así, cada toma de posición, cada creencia y cada valor, se conectan con una historia personal. Historia que, a su vez, no sucede de forma aislada, sino que se da de forma compartida, con una comunidad de personas con determinadas prácticas y costumbres. De este modo, el artista crea sobre su horizonte vital que es un horizonte que comparte con otros: los valores prácticos y axiológicos que inculque en su obra son "el resultado de un proceso dinámico, con complejos horizontes, que involucra los tránsitos de la pasividad a la actividad de la conciencia" (Quepons 2018, 89). En este proceso asociativo que surge de la temporalidad de la conciencia,

4 El elemento pasivo de la conciencia explica de qué manera el pasado posee "(...) una participación anónima en la vida integral de la conciencia" (Kretschel 2014b, 162).

se constituyen unidades de sentido objetivas y pre-objetivas que permiten entender la vida individual como parte de un proceso continuo.

Asimismo, la participación de este fondo anónimo permite visibilizar que las obras de arte no responden únicamente a una motivación consciente del sujeto que desea crear una pieza, sino que también existen motivaciones inmanentes que se dan a nivel de lo irracional. Como señala Quepons, no se trata de la sola vivencia momentánea, sino que todo acto, por más simple que parezca como tomar una taza de café, se sostiene sobre “un complejo acoplamiento entre vivencias y sedimentaciones” (2018, 100). En ese sentido, por ejemplo, el artista no solo posee la motivación explícita por crear una obra para exponer en una galería o completar su portafolio, sino que la elección del tema, el uso de los materiales puede responder a otras motivaciones que operan de forma subterránea y no se justifican necesariamente de forma consciente. Así, para Ferrer, “(...) la persona encuentra algún paralelo con las obras artísticas del espíritu, cada una de las cuales posee un estilo y sello que las hace distintas a otras, por cuanto reflejan directamente la multiplicidad inagotable de los horizontes de conciencia que se abren en su autor” (2015, 130).

Ahora bien, cabe enfatizar nuevamente que si bien se encuentra partícipe y dándole sentido a nuestras experiencias, el carácter originario del presente siempre abre la posibilidad para que aquellos sentidos ya sedimentados se actualicen, renueven y modifiquen. Así, Kretschel señala que la protención no posee únicamente un rol asociativo que genera la expectativa, sino que también apunta “(...) a la constitución del futuro como un horizonte abierto e indeterminado” (2014b, 152). En ese sentido, si bien podemos poseer ciertos valores adquiridos de manera pasiva, siempre podemos volcarnos sobre ellos para reflexionar si estos se encuentran en conflicto con otros valores individual o colectivamente para actualizarlos o no (Quepons 2018, 102). A fin de cuentas, aunque el sujeto se encuentre sobre un horizonte que lo dote de sentido, el sujeto siempre posee la libertad del presente. En los ensayos que Husserl escribió para la revista japonesa *The Kaizo*, escribe:

El hombre tiene también la peculiaridad esencial de “actuar” libre y activamente desde sí mismo, desde su yo-centro, en lugar de estar entregado

pasivamente y sin libertad a sus impulsos (tendencias, afectos) y de ser, en el sentido más amplio, movido afectivamente por éstos. En una actividad auténticamente “personal” o “libre”, el hombre tiene experiencia (examinando algo, por ejemplo), piensa, valora, interviene en el mundo circundante de su experiencia (2002b, 27).

Esta lectura nos muestra que la agencia del ser humano siempre se da sobre una conciencia que es temporal y que posee un carácter horizónico. Por consiguiente, la responsabilidad del ser humano radica allí: a pesar de su dimensión habitual, no se hunde en ella. “El hecho de definir la protoimpresión desde la protención no debe llevarnos a concluir que la fase ahora es derivada” (Kretschel 2014b, 155), ya que el presente siempre se encuentra abierto a una nueva corrección, a su originariedad. De esta forma, los artistas retratan sus propios mundos, reales o ficticios, pero no todos conciben que dicho retrato posee cierta carga de responsabilidad (Nenon 2020, 33). Husserl reconoce que las comedias de George Bernard Shaw son un tipo de arte que va más allá del solo deseo de generar placer o displacer, pues apunta a una misión más alta: “(...) llama a la auto responsabilidad personal en donde el individuo se reconoce a sí como capaz de autodeterminación, que puede conducir al mejoramiento de su propia vida y también de la vida social de la comunidad” (Nenon 2020, 33; la traducción es nuestra). Por consiguiente, el acercamiento fenomenológico al artista inicia reconociendo que el acto de crear se encuentra siempre en sintonía con la vida del creador. La condición de posibilidad de toda obra se halla justamente en la temporalidad del sujeto que crea: el flujo en movimiento que permite retener las vivencias pasadas, configurar valores y sentidos tanto individual como colectivamente.

## §2.

Habiendo señalado el horizonte sobre el cual el artista crea, queda delimitar cómo entendemos el acto creativo en el contexto de la realización de una obra de arte. En primer lugar, Husserl comienza su investigación respecto a la fantasía en los años 1886/87, en el marco de un curso impartido por Brentano en Viena. En este, siguiendo a Hume, Brentano distingue los tipos de representaciones psíquicas —que son siempre referentes a un objeto

en la realidad— según su grado de vivacidad (intensidad): por un lado, las intuiciones (análogas a las impresiones) y, por otro, los conceptos (análogos a las ideas). De este modo, „las representaciones intuitivas o perceptivas (*Wahrnehmungsvorstellungen*) serían representaciones originarias, auténticas o propias (*eigentlich*), mientras que las representaciones conceptuales o ideas serían representaciones no originarias, inauténticas o impropias (*uneigentliche*)” (Katz 2023, 127). Bajo este esquema, la fantasía representa un mayor desafío, pues no pertenece enteramente ni a las representaciones intuitivas ni al campo de la mera abstracción. Así, Brentano señala que „la mayoría de representaciones de fantasía no son intuiciones, sino, por así decir, *conceptos con un núcleo intuitivo*” (en Katz 2023, 127).

Aunque la teoría planteada por Brentano pueda explicar de qué manera somos capaces de poseer ciertas representaciones mentales sin tener una referencia material inmediata, es aún una explicación que no se basta a sí misma. En efecto, si se mantiene dicha teoría, la diferencia entre la percepción y la fantasía sería meramente gradual: mientras las impresiones ocasionan representaciones más nítidas y auténticas, la fantasía proporciona representaciones más opacas. Desde sus primeros trabajos, Husserl ya identifica dicho problema y por ello “(...) reconoce la importancia de la distinción entre la representación (acto) y lo representado” (Katz 2023, 127). Es decir, no solo los contenidos varían, sino también la forma en que la conciencia los mienta.

Siguiendo esta línea, Husserl explica que las representaciones de la fantasía no son iguales que las representaciones de la percepción, pues se trata de actos con dos fenómenos distintos. Mientras que los fenómenos de la fantasía “contienen ‘fantasmas’ como material de aprehensión -modificaciones de sensaciones en la evocación o re-presentación” (Husserl 2002a, 103), los fenómenos de percepción poseen sensaciones (Husserl 2002, 103). La pregunta que se abre es: ¿cómo podemos tener la vivencia de un fantasma, es decir, de algo que no se encuentra en la realidad? Husserl formula en sus primeros trabajos la estructura de la conciencia de representación de la fantasía teniendo “(...) como referencia a la conciencia de representación perceptual” (Mendoza-Canales 2019, 96). En este punto, si bien es posible distinguir entre las representaciones perceptuales y las de fantasía, estas

últimas solo son posibles a través de una imagen que le sirva como medio. En otras palabras, para vivenciar una *presentificación* de fantasía se requiere de una imagen que conduzca a dicha vivencia.

Para Husserl, la diferencia entre las representaciones de fantasía y las perceptuales radica en que las primeras no tienen como asunto la imagen que le sirve como medio, sino que va más allá de ella: „la imagen de la fantasía es entonces asunto de la fantasía, pero no lo es ya lo que va más allá de la imagen, es decir, la referencia a lo que queda retratado en ella” (Husserl 2002a, 102). Aunque esta propuesta ya diferencia la fantasía de la conciencia imagen, aún se corre el riesgo de reducir la fantasía a un tipo de conciencia de imagen. Este sería un error, pues, como señala Mendoza-Canales, “(...) si las presentificaciones fueran una representación imaginaria (...), entonces las retenciones deberían ser ellas mismas una representación mediante imagen” (2019, 99). Es decir, nuestras vivencias de fantasía siempre tendrían que reducirse a las imágenes.

Ya en *Ideas I*, Husserl distingue tajantemente la fantasía de la conciencia de imagen. En efecto, mientras la primera trata de una “(...) simple presentificación, una forma inactual de conciencia, una forma que da el objeto en sí mismo a pesar de que no en carne y hueso. (...) la conciencia de imagen es considerada un tipo complejo de presentificación, pues da sus objetos en una forma mediada” (Katz 2016, 342; la traducción es nuestra). Así, la fantasía corresponde a un tipo de vivencia cuyo contenido se encuentra presente (lo fantaseado es su mismo objeto presente), mientras que la conciencia de imagen posee una función figurativa: hace referencia a un objeto que se encuentra ausente y del cual la imagen es un mero representante.

De este modo, aunque ambas modalidades de la consciencia puedan ser usadas en el acto creativo, Husserl parece sugerir que el arte pertenece al dominio de la fantasía (Katz 2016, 342), pues, como se ha podido ver, la libertad de la fantasía se encuentra en la forma como esta se basta a sí misma. Husserl escribe que “el fantasear en general es la modificación de neutralidad de la re-presentación *ponente*, o sea, del recuerdo en el más amplio sentido pensable” (2013, 346). La vivencia de la fantasía no refiere al mundo exterior y su valor no radica en la correspondencia con ningún

objeto. En ese sentido, aunque lo fantaseado se dé sobre un horizonte de percepción que va desde sensaciones hasta objetos circundantes físicos, este permanece neutralizado, latente (Katz 2023). Por el contrario, Katz señala que el fracaso es constitutivo de la conciencia de imagen, ya que, en tanto que cumple una función referencial, siempre se encuentra en conflicto con la realidad. La representación siempre falla, en tanto que nunca va a ser igual a lo representado (Katz 2016, 345).

En este punto, cabe recordar que la diferencia planteada por Husserl no solo se encuentra en el contenido (fantasmas), sino también en la forma de aprehensión de la conciencia. En ese sentido, mientras que, por ejemplo, la rememoración es un tipo de reproducción ponente (implica una toma de posición con respecto de la realidad), "(...) la posibilidad misma de la fantasía depende de su libertad con respecto a las ataduras y exigencias de la realidad" (Katz 2023, 144). Es decir, en tanto que la conciencia se encuentra neutralizada, en la vivencia de la fantasía, no existe ninguna exigencia respecto de la realidad. Husserl señala que "si digo que *vivo en la fantasía*, entonces no noto nada en absoluto en el sentido de una conciencia representante; no veo una apariencia ante mí y la tomo como representante de otra cosa. Por el contrario, veo la cosa misma, el acontecimiento, etc." (2005, 178).

Tanto desde el punto de vista del creador como de aquel que experimenta la obra ya acabada, la fantasía aparece como una modalidad de la conciencia que, a diferencia de la rememoración o la conciencia de imagen, pone como énfasis su capacidad productiva, no la reproductiva. Cuando fantaseo, yo no poseo una vivencia mixta entre una realidad concreta y una que imagino, sino que se trata de dos mundos distintos: "la realidad sensorial y perceptiva, el presente actual, es una cosa, el mundo de la fantasía, otra" (Husserl 2005, 178). Es decir, la vivencia de la obra tiene la peculiaridad de neutralizar la realidad para abrir un horizonte propio que es capaz de confrontarnos posteriormente. Por ello, Rozzoni señala que no se trata de una pérdida de interés absoluta, más bien, de un cambio de interés: "comenzamos a interesarnos por el objeto por su capacidad de expresión, y su potencialidad puede trabajar independientemente de nuestras creencias (o no creencias) en la existencia" (2019, 125; la traducción es nuestra).

El artista trabaja con la fantasía, pues, antes de ordenar el mundo que se le es dado en la realidad, es capaz de crear realidades con independencia propia. De ese modo, su libre actividad es capaz de confrontarnos para que, cuando volvamos nuevamente nuestra mirada hacia la realidad, la veamos con otros ojos<sup>5</sup>.

### §3. CONCLUSIÓN

Como se ha podido ver, si volcamos nuestra mirada hacia el horizonte vital en el cual el artista crea, este aparece como condición de posibilidad de toda obra. En ese sentido, la idea moderna de genio artístico no se mantiene, pues, el creador debe su personalidad, su estilo y su motivación a este trasfondo que opera, en nuestra cotidianidad, de manera anónima. Este trasfondo compartido le permite al artista forjar quién es y la forma cómo experimenta su labor creativa, siempre desde la libertad que posee la originalidad del presente. Asimismo, el acto creativo, en tanto que se funda en la fantasía, posee la potencialidad de crear nuevos mundos, es decir, a pesar de tener como fundamento el trasfondo vivido, la fantasía solo se debe a sí misma por la libertad del creador. Por ende, la creación artística es la síntesis del pasado con la apertura del presente, es también la responsabilidad de lo creado y su capacidad de influir o cambiar el rumbo de las objetividades ya instituidas.

### Bibliografía

- Conde, Francisco, 2010. Importancia y evolución del concepto de conciencia del tiempo en la fenomenología de Edmund Husserl. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 15, 105-123.
- Ferrer, Urbano, 2015. Hábitos, carácter y personalidad en Husserl. *Investigaciones fenomenológicas* 3, 119-134.

5 Rozzini señala que “el arte —incluso cuando se ‘disfruta’ en la neutralidad de la experiencia ‘a distancia’— puede venir a interesarnos directamente, influenciando nuestras concepciones de lo que llamamos ‘mundo real’” (2019, 131).

- Hoerl, Christoph, 2013. Husserl, the Absolute Flow, and Temporal Experience. *Philosophy and Phenomenological Research* 86 (2), 376-411.
- Husserl, Edmund, 2002a. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Traducción de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta.
- 2002b. *Renovación del hombre y de la cultura*. Traducción de Agustín Serrano de Haro. Barcelona: Anthropos Editorial.
- 2005. *Phantasy, Image Consciousness and Memory (1898-1925)*. Traducción de John Brough. Dordrecht: Springer.
- 2013. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Katz, Azul, 2016. Toward a Husserlian Foundation of Aesthetics: On Imagination, Phantasy, and Image Consciousness in the 1904/1905 Lectures. *Special Issue with The Society for Phenomenology and Existential Philosophy* 30 (3), 339-351.
- 2023. Génesis y evolución del concepto de “fantasía” en la fenomenología de Husserl. *Tópicos. Revista de Filosofía* 66, 119-151.
- Kortooms, Toine, 2002. *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*. Dordrecht: Springer.
- Kretschel, Verónica, 2014a. Conciencia del tiempo y experiencias temporales: Un estudio acerca de los límites explicativos de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* de Edmund Husserl. *Areté* 26 (2), 247-272.
- 2014b. Tiempo y asociación. Acerca de la relación entre los Manuscritos de Bernau y los Análisis sobre la Síntesis Pasiva. *Investigaciones fenomenológicas* 11, 143-163.
- Mendoza-Canales, Rircardo, 2019. Fantasía y conciencia estética: el estatuto fenomenológico de la imagen. *Areté* 32, 93-114.
- Nenon, Thomas, 2020. Husserlian Account of the Power of the Imaginary. *Phenomenology and the Arts: Logos and Aisthesis* 109, 27-36.
- Nochlin, Linda, 2018. Why Have There Been No Great Women Artists? En: *Women, Art, and Power, and Other Essays*. Nueva York: Routledge, 145-178.
- Quepons, Ignacio, 2018. Síntesis de motivación y génesis pasiva de la conciencia axiológica en la fenomenología de Edmund Husserl. *NUFEN* 10 (3), 88-104.
- Rozzoni, Claudio, 2019. A Husserlian Approach to Aesthetic Experience: Existential Disinterest and Axiological Interest. *Phainomenon* 20, 115-133.
- Sassi, Raúl, 1972. Husserl y la experiencia del tiempo. *Memoria Académica*. Universidad Nacional de La Plata, 91-110.
- Sokolowski, Robert, 1964. Immanent Constitution in Husserl's Lectures on Time. *Philosophy and Phenomenological Research* 24 (4), 530-551.

Zahavi, Dan, 2003. Inner Time-Consciousness and Pre-Reflective Self-Awareness.  
En: *The New Husserl: A Critical Reader*, ed. Donn Welton. Bloomington: Indiana  
University Press, 157-180.