

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO - EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA Y DE  
ARTE Y TECNOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

# **Fragmento exento**

## *El tiempo como vínculo entre autor y espectador*

Autora: Chih-Yin Li

Directora: María Jesús Cueto Puente

Co-director: Isusko Vivas Ziarrusta

Mayo 2021



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



**Título / Izenburua/ Title:**

Fragmento exento. *El tiempo como vínculo entre autor y espectador*  
Atal salbuetsia. *Denbora egilearen eta ikuslearen arteko lotura gisa*  
Exempt fragment. *Time as a bond between author and spectator.*

**Autora:** Chih-Yin Li

**Directora:** Prof. María Jesús Cueto Puente

**Co-director:** Prof. Isusko Vivas Ziarrusta

**Tutora:** Prof. María Jesús Cueto Puente

**Institución / Erakundea / Institution:**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU) / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) /  
University of the Basque Country (UPV/EHU)  
Escuela de Doctorado / Doktorego Eskola / Doctoral School  
Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Fakultatea / Faculty of Fine Arts  
350 Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología / 350 Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila /  
350 Department of Sculpture and Art & Technology

**Programa de doctorado / Doktorego Programa / PhD Program:**

1810 Investigación en Arte Contemporáneo  
1810 Arte Garaikidean Ikerketa  
1810 Research in Contemporary Art

**Área de conocimiento / Jakintza Arloa / Knowledge Area:**

Escultura / Eskultura / Sculpture

**Línea de Investigación / Iker-lerroa / Research Line:**

Materiales y procedimientos en la escultura / Materialak eta prozedurak eskulturan /  
Materials and processes in sculpture

**Campos de la Ciencia (unesco) / Zientziaren arloak (unesco) / Science Fields (unesco)**

620309 Escultura / Eskultura / Sculpture  
620300 Análisis y Crítica de las Bellas Artes / Arte Ederren Analisisa eta Kritika /  
Analysis and Criticism of Fine Arts  
620305 Estética de las Bellas Artes / Arte Ederren Estetika / Fine Arts Aesthetics

**Prueba / Froga / Proof:**

Tesis Doctoral / Doktorego Tesia / Doctoral Dissertation

**Fecha / Data / Date:**

2021



## Resumen

El *fragmento exento* es un fenómeno que vivimos en la conciencia, cuando miramos a ciertas obras, sobre el cual no tenemos tiempo para reflexionar. Esta situación nos ha llevado a investigar los fenómenos que vivimos en la conciencia cuando miramos a otras obras. Se trata de cuatro fenómenos de duración y cuatro de retención, que llamamos «ahí», «hasta ahí», «a partir de ahí» y «fuera de ahí», sobre los cuales podemos reflexionar, volver sobre el curso de lo vivido. Con estos fenómenos hemos compuesto un marco fenomenológico y mediante este marco hemos formulado el *fragmento exento* por sus cuatro tipos —corporal, incitante, temporal y psíquico— y lo hemos definido genéricamente como un fenómeno dado en el acto de mirar, que cursan ciertas obras y que no cae propiamente ni en una duración ni en una retención. Investigando el *fragmento exento* nos es posible explicar que cuando miramos a ciertas obras, hay un tiempo, en la vivencia de este acto, que se da a la experiencia como vínculo entre autor y espectador. Nuestra hipótesis es que las causas de este tiempo están en las obras pero no se manifiestan por lo que pensamos de ellas, sino en la vivencia de ver que tenemos cuando miramos hacia ellas. El objetivo de la investigación es, pues, conocer esta vivencia de ver y sobre la base de este conocimiento exponer la teoría del tiempo dado a la experiencia como vínculo entre autor y espectador. Nuestra conclusión es que cualquiera que mire a las obras que cursan el *fragmento exento* tendrá la misma experiencia temporal porque el tiempo, en la vivencia de este acto, no cambia, no para, sigue igual, una y otra vez.

## Summary

The *exempt fragment* is a phenomenon lived in the conscience, when we observe certain works on which we lack time to reflect. This situation has inspired us to investigate on the phenomena we meet with in the conscience on looking upon other works. It deals with four lasting phenomena and four withholding ones, which we could name "there", "up till there", "from there on" and "out of reach", on which we are able to reflect, return to the course lived. With these phenomena we have composed a phenomenological framework and through this framework we have formulated the *exempt fragment* by its four types, corporal, inviting, temporal and psychic, and we have defined it generically as a given phenomenon on the act of looking, which certain works cause and does not fall into the category of a lasting or withholding category. On investigating the *exempt fragment* we can explain that when we look at certain works there is a time in the living of this act, which is given to experience as a bond between the author and spectator. Our hypothesis is that the causes of this time are in the works but do not appear because of what we think about them but rather in the living of seeing what we have when looking at them. The aim of the investigation is, then, to know this seeing living and on the basis of this knowledge put forward the time theory given to the experience as a bond between author and spectator. Our conclusion is that anyone who looks at the works which cause the *exempt fragment* will have the same temporal experience because the time, in the living of this act, doesn't change, doesn't stop, always the same, time and time again.

## Laburpena:

*Atal salbuetsia* kontzientzian bizi dugun fenomenoa da, zenbait artelanei begiratzen diegunean, horri buruz gogoeta egiteko astiik ez dugunean gertatua. Egoera horrek kontzientzian bizi ditugun fenomenoak ikertzera eramán gaitu, beste obra batzuei begiratzen diegunean. Lau fenomeno iraupenekoak eta beste lau atxikipenekoak baitira: "hor", "horraino", "hortik aurrera" eta "hortik kanpo" deitzen ditugunak; horiei buruz hausnartu dezakegu, bizi izandakoaren bilakaerara itzuliz. Fenomeno horiekin esparru fenomenologiko bat osatu dugu, eta esparru horren bidez *atal salbuetsia* formulatu dugu, bere lau berezitasunekin —gorputzekoa, kilikagarria,

denborazkoa eta psikikoa—. Oro har, begiratzeko ekintzan emandako fenomeno gisa definitu dugu, artelan batzuk baldintzatzen dutena, eta ez da berariaz iraupenean ezta atxikipenean erortzen. *Atal salbuetsia* ikertuz azaldu genezake, alegia, badela denbora-tarte bat, artelan jakin batzuei begiratzeko diegunean, ekintza honen bizipenean, egilearen eta ikuslearen esperientziara ematen dena. Gure hipotesia da denbora honen kausak artelanetan daudela, baina ez dira haietaz pentsatzen dugunaren arabera adierazten, baizik eta haiengana begiratzeko diegunean. Ikerketaren helburua, beraz, ikusteko bizipen hori ezagutzea da, eta ezagupen horren oinarrietatik abiatuz esperientziari emandako denboraren teoria egilearen eta ikuslearen arteko lotura-elkartze legez aurkeztea. Gure ondorioa da *atal salbuetsia* bideratzen duten artelanei begiratzeko dien edonork denbora-espereintzia bera izango duela, zeren eta denbora, ekintza honen bizipenean, ez da aldatzen; berdina baita, behin eta berriro.

#### 摘要

自由的片段是當我們看某些作品時，活在意識裡的一種現象，活著當中我們沒有時間去反思。這個情況促使我們去研究看其他些作品時活在意識中的別種現象，它們分別是四個持續時間現象和四個保留時間現象，我們把它們叫做「那裡」、「直到那裡」、「從那裡」和「不在那裡」，我們能對這些現象進行反思，折返我們活的流程。借助這些現象，我們構成了一個現象學框架，通過該框架，我們將自由的片段制定為身體、射入、時間和精神四種類型，我們將其概括定義為在看的行為中被給予的一種現象，這個現象是由這某些作品來主導進行的，它既不落入持續時間裡也不落入保留時間裡。研究了自由的片段可為以下做解釋，當我們看這某些作品時，有一個時間在這個看的行為體驗中它以像是作者與觀者間的聯繫交付給予了經驗。我們的假設是，這個時間的起因是在於這某些作品裡，但起因並不呈現於我們對這些作品的想法，而是呈現在當我們看這些作品時我們有的（我們被給予的）體驗。此研究的目的是要認識這個看的體驗，並且在這個認識的基礎上提出發表時間以像是作者與觀者之間的聯繫交付給予了經驗的理論。我們的結論是任何觀看自由片段作品的人都將有（都將被給予）相同的時間經驗，因為時間在這個看的行為體驗中不改變、不停、沒有間斷，一次又一次。

**Gracias**

**a mis padres**

**a María Jesús e Isusko**

**a mi familia española**

**a mis amigos**

**a Javier**



*A las doce obras fragmento exento*



# Índice



<b>0. Introducción general.....</b>	<b>15</b>
0.1. Tema.....	17
0.2. Problema de investigación.....	19
0.3. Objeto de investigación.....	20
0.4. Hipótesis .....	21
0.5. Aproximación teórica.....	22
0.6. Campo de investigación .....	23
0.7. Estado de la cuestión.....	25
0.8. Antecedentes y motivación .....	32
0.9. Estructura.....	36
<b>1. Cuestionamiento del fragmento exento en el marco de la teoría del arte .....</b>	<b>39</b>
1.1. La obra de arte.....	41
1.2. La obra percibida.....	48
<b>2. Aproximación a la idea del fragmento exento.....</b>	<b>61</b>
2.1. La existencia del fragmento exento.....	63
2.2. El fragmento exento como fenómeno de la obra.....	67
2.3. Solución para analizar el fragmento exento .....	70
<b>3. Marco fenomenológico del fragmento exento .....</b>	<b>71</b>
3.0. El análisis fenomenológico.....	73
3.1. Fenómeno «ahí».....	80
3.1.1. Análisis del fenómeno «ahí» de duración.....	80
3.1.2. Análisis del fenómeno «ahí» de retención.....	88
3.2. Fenómeno «hasta ahí» .....	97
3.2.1. Análisis del fenómeno «hasta ahí» de duración .....	97
3.2.2. Análisis del fenómeno «hasta ahí» de retención .....	105
3.3. Fenómeno «a partir de ahí» .....	113
3.3.1. Análisis del fenómeno «a partir de ahí» de duración .....	113
3.3.2. Análisis del fenómeno «a partir de ahí» de retención .....	122
3.4. Fenómeno «fuera de ahí».....	131
3.4.1. Análisis del fenómeno «fuera de ahí» de duración .....	131
3.4.2. Análisis del fenómeno «fuera de ahí» de retención.....	140
3.5. Tablas esquemáticas del marco fenomenológico.....	149
3.5.1. Tabla de momentos de significación .....	149
3.5.2. Tabla de categorías ideales .....	150
3.5.3. Tabla de datos y conceptos fenomenológicos.....	152

<b>4. Aclaración del fragmento exento</b> .....	<b>153</b>
4.1. Aclaración sistemática del fragmento exento.....	155
4.2. Demostración del fragmento exento.....	163
4.2.1. Demostración del fragmento corporal .....	163
4.2.2. Demostración del fragmento incitante .....	168
4.2.3. Demostración del fragmento temporal.....	173
4.2.4. Demostración del fragmento psíquico.....	178
4.3. Explicación del fragmento exento.....	183
4.3.1. La unidad real de conciencia.....	183
4.3.2. La unidad lógica real.....	184
4.3.3. La unidad real de significación.....	186
<b>5. Explicación del tiempo dado a la experiencia</b> .....	<b>191</b>
5.1. El tiempo dado como dos experiencias distintas .....	194
5.2. El tiempo dado como vínculo entre autor y espectador .....	196
<b>6. Conclusiones</b> .....	<b>199</b>
6.0. Una ley fenomenológica .....	201
6.1. El tiempo ideado en contraposición al tiempo dado a la experiencia .....	203
6.1.1. El tiempo sentido («ahí» de duración) de Barthes .....	205
6.1.2. El tiempo representado formalmente («hasta ahí» de retención) de Dorflès .....	207
6.1.3. El tiempo imaginado formalmente («a partir ahí» de retención) de Benjamin.....	209
6.1.4. El tiempo interpretado («fuera de ahí» de duración) de Jung.....	212
6.1.5. El tiempo interpretado formalmente («fuera de ahí» de retención) de Bergson.....	213
6.2. Proyección de la investigación.....	217
<b>7. Obras objeto de investigación</b> .....	<b>219</b>
Obras fragmento exento.....	221
Obras fenómeno «ahí» .....	238
Obras fenómeno «hasta ahí».....	247
Obras fenómeno «a partir de ahí».....	255
Obras fenómeno «fuera de ahí» .....	262
<b>8. Bibliografía</b> .....	<b>269</b>
Bibliografía general.....	271
Bibliografía específica.....	275
Catálogos.....	276

## 0. Introducción general



## 0.1. Tema

El tema general de nuestra investigación es el estudio de las obras desde el plano de la experiencia, concretamente, la que tenemos temporalmente cuando miramos a ciertas obras que decimos no paramos de ver; nuestra mirada se queda fija en ellas y las recorre una y otra vez, de continuo, sin llegar a cursar un proceso de comprensión, sin pasar a tomar posición intelectual de ellas; en el espacio de tiempo que las tenemos delante, este ver ni comienza ni termina, no tiene ni principio ni final; como si nos hubiésemos quedado atrapados en un bucle de atención hacia lo que estamos viendo, no hacemos otra cosa que ver y mirar y sostener mudamente la visión de lo que vemos. Inmersos en este bucle, estas obras las tenemos casi en los ojos, sin otro contenido más allá de esta realidad visual. La impresión que nos causan entonces es la de ver con asombro lo que va apareciendo, lo que va surgiendo, lo que se va haciendo..., sin que nuestros pensamientos pongan por delante de lo que vemos algo que no hay ni que pueda haber oculto ni que esté por descubrir. Lo que miramos, lo que vemos, el curso que seguimos por las obras, únicamente lo vivimos, pero no confundimos la vivencia con la propia emoción de vivirla, con la impresión que nos causa el hecho de vivirla.

Esta experiencia, por lo tanto, no apunta directamente a lo que vemos en las obras, sino que la tenemos cuando miramos. Este mirar es entonces el acto que nos lleva a tener la experiencia y no una manera de mirar, cargada ya de experiencia, sino justamente el mirar que está antes de la experiencia, el que no dirigimos y del que solo nos damos cuenta cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto. Lo otro, el mirar de tal o cual manera, puede ser una idea acerca del ver, un punto de vista, el mirar que generaliza una experiencia particular, aquél mirar que encuentra lo que busca, el que se dirige a un fin..., en ningún caso es el acto de la conciencia que va por delante de la experiencia y que nos lleva precisamente a tener esta experiencia.

Si esta experiencia la tenemos cuando miramos, propiamente la tenemos por un tiempo dado en el acto, no fuera de él. Nos situamos fuera del acto cuando dejamos de mirar, bien porque interrumpimos el acto —por ejemplo, apartamos la mirada—, o bien porque sin interrumpirlo bruscamente, nos vamos dando cuenta de lo que vemos y sacamos a colación nuestros pensamientos. Entretanto, este acto lo vivimos, tiene una extensión temporal; arranca en un momento dado, cuando posamos la mirada en la obra, y termina en un momento también dado, cuando levantamos la mirada de la obra y dejamos de mirar; el tiempo del acto es, pues, un registro del acto que nos es dado reflexivamente a la experiencia como correlato temporal de la propia vivencia del acto.

Se debe de entender ahora que lo que decimos de ciertas obras cuando miramos hacia ellas —no paramos de ver, nuestro ver ni comienza ni termina, no tiene ni principio ni final, etc.—, lo decimos por el conocimiento dado en la vivencia del acto; esto es, por el objeto del acto, no por la experiencia temporal que tenemos de vivir el acto cuando miramos; esta experiencia temporal que tenemos «acredita» que vivimos en el acto, que estamos inmersos en él cuando miramos, pero no interviene en el acto ni la volvemos a poner como argumento del acto en el cual la tenemos.

Ciertamente, si el mirar es un acto de la conciencia que arranca en un momento dado y termina en un momento también dado, y si el sentido de este acto es vivirlo, su objeto no pueden ser directamente las obras ni lo que podamos decir de ellas sobre la base de lo que ya hemos determinado, sino un fenómeno suyo, que las propias obras dirigen, dado en el acto que vivimos en la conciencia. Decimos que es un fenómeno de las obras porque en el mirar de la conciencia que no dirigimos y del que solo *despertamos* cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto, inevitablemente son ellas las que llevan la pauta del acto, las que dirigen este mirar.

Lo que llamamos *fragmento exento* pertenece, pues, a esta clase de «objetos dados» que vivimos en la conciencia y que cursan, dirigen, conducen... las cosas que vemos. Se trata de un fenómeno infrecuente, que hemos localizado en unas pocas obras, aquellas

que miramos y decimos —refiriéndonos a lo vivido en el acto, no a las obras— que no podamos de ver, que nuestro ver ni comienza ni termina, que no tiene ni principio ni final, etc. Obviamente puede haber más obras que cursen el mismo fenómeno pero nos tenemos que *topar* con ellas para asegurarnos si en el acto, en el mirar de la conciencia, nos es dado el mismo fenómeno.

## 0.2. Problema de investigación

Nuestra afirmación del *fragmento exento* es que, cuando seguimos con la mirada su curso por las obras, hay un tiempo, en esta vivencia, que se da a la experiencia como vínculo entre autor y espectador. El problema de defender esta tesis no es explicar ni el tiempo ni el modo de darse el tiempo a la experiencia, sino explicar la forma de esta experiencia, esto es, el vínculo entre autor y espectador. Sobre lo primero, el tiempo es una «inmanencia de la conciencia» que se da a la experiencia reflexivamente, como registro de los actos que vivimos en la conciencia: el propio vivir, el propio mirar, el propio escuchar, el propio conocer...; lo llamemos como lo llamemos, lo digamos con estas u otras palabras, es una evidencia de la que no podemos dudar racionalmente y que está en la base de nuestro conocer (Husserl 2002:26). Sobre lo segundo, sobre el problema que nos ocupa, deberemos de ser capaces de exponer una teoría del tiempo dado a la experiencia que incluya la forma en la que se da como vínculo entre autor y espectador.

La tesis del *fragmento exento* que defendemos, la defendemos en la medida en la que no dudamos del problema que supone explicar que hay un tiempo dado como vínculo entre autor y espectador, ya que para nosotros, no hay ningún enigma encerrado en la experiencia que tenemos de este tiempo: lo lleva la vivencia, cuando miramos a las obras, y nos es dado reflexivamente a la experiencia; en ningún caso se trata de un problema temporal que causamos nosotros por mirar a las obras con una actitud problemática: que si el paso del tiempo, que si el tiempo a futuro, que si el tiempo paralizado, etc.; tenemos la

experiencia de este tiempo en sentido propio —por un tiempo dado en la vivencia del acto—, y no la volvemos a poner en el problema, como experiencia que se actualiza con nuevas experiencias vividas, ni tampoco necesitamos saber nada acerca del tiempo ni de las obras fuera de esta experiencia.

### 0.3. Objeto de investigación

Nuestra investigación se centra en un número concreto de doce obras, de autores como Rodin, Courbet, Félix González-Torres, Kapoor, etc., porque sabemos que en estas obras se manifiesta de manera idéntica el problema que nos ocupa. Sin estas no habría surgido esta Tesis, estaríamos con otro problema, tratando una experiencia distinta; no tendríamos noticia ninguna del tiempo dado como vínculo entre autor y espectador. Intercambiar estas obras por otras de aspecto, estilo, corriente, tema... similares, es una posibilidad que nuestra cuestión no contempla; únicamente mirando a las obras podemos decir si el problema se manifiesta o no en ellas; no podemos aventurar ni adelantar nada de la experiencia que tenemos en obras que no hayamos visto; es decir, no podemos dar unas pautas, poner unos ejemplos, suponer que tienen elementos minimal, conceptuales, pop, etc. En nuestra investigación, estas obras son el objeto empírico en el que se manifiesta propiamente el problema; no las tenemos en la cabeza junto con el problema, sino que es en ellas en las que debemos de explicar el problema que tenemos.

El carácter que tienen estas obras como objeto de estudio es «absoluto», no lo determinamos nosotros; cuando decimos que necesitamos ver las obras para saber si se manifiesta o no el problema, estamos diciendo que esta necesidad es de «obligado cumplimiento» para nuestra investigación; el problema está referido a la propia vivencia de ver, no a tales o cuales aspectos de las obras, de modo que nuestro conocimiento del problema se reduce a lo que tenemos en la visión cuando miramos a cada una de estas obras; si una obra no la vemos, no podemos decir con seguridad nada de si se manifiesta o no en

ella el problema; no hay más objeto que cada una de las obras que tenemos delante; no nos es posible relacionar ni asociar ni comparar aspectos de estas obras con los de otras obras para saber si el problema se manifiesta o no en ellas; con solo identificar una obra en la que se manifieste el problema de nuestra investigación, ya podríamos tomarla como objeto de estudio de nuestra Tesis.

#### 0.4. Hipótesis

El sentido de nuestro problema de investigación se encuentra, pues, en la descripción que hacemos de la vivencia de ver las obras que cursan el *fragmento exento*, descripción que abarca, tanto la realidad que vivimos —miramos a las obras y se manifiesta, dejamos de mirar y deja de manifestarse—, como la forma en la que expresamos cómo se conduce la vivencia que vivimos dentro de esta realidad cuando decimos que, nuestro ver, no se detiene, no comienza ni termina, no llega a completar ningún recorrido por las obras. Para concretar este sentido nos hemos preguntado justamente por las causas del problema; es decir, por las causas de la experiencia temporal que tenemos cuando miramos a las obras que decimos cursan el *fragmento exento*, ya que, fuera del acto de mirar, no hay ningún curso que seguir por las obras ni se da ningún tiempo a la experiencia.

Nuestra hipótesis es que las causas están en las obras pero no se manifiestan directamente en ellas, sino en la vivencia de ver que vivimos cuando seguimos el curso del *fragmento exento* por ellas. Suponer, erróneamente, que las causas que investigamos están en nosotros, en nuestra manera particular de ver, vivir, experimentar, interpretar, entender... las obras, sería tanto como afirmar contradictoriamente que somos nosotros los que producimos este tiempo y que hay unas obras que nos llevan a producirlo, lo cual es afirmar que somos nosotros los que decidimos qué obras nos llevan producir este tiempo. Este severo error nos llevaría a proponer una teoría particular de nuestra experiencia, independiente de lo que vivimos cuando miramos a las obras.

## 0.5. Aproximación teórica

Según la explicación general, el modo de situarnos en una vivencia temporal es recapitulando el curso de lo vivido; nos es posible así mirar hacia atrás en el tiempo y describir ese curso: primero vivimos esto, después esto otro, luego aquello, etc. Rememoramos así el curso de una vivencia temporal y con esta actitud nos aproximamos a lo que hemos atendido en ella. Procediendo de este modo estamos separando los contenidos vividos de la vivencia misma. Los «contenidos vividos» son objeto de «cierta posición referida al yo empírico» (Husserl 1967 II:156); la «vivencia misma» es objeto de una «posición temporal» referida al curso de lo vivido; en el primer caso, ejecutamos nuestras percepciones fuera del curso de lo vivido; en el segundo caso, no ejecutamos nuestras percepciones, ya que somos, «en efecto, un sujeto que ante su objeto, ante la realidad constituida en apariciones, es indiferente» (Husserl 1997:55). Esta indiferencia nuestra —del sujeto que reflexiona sobre el curso de lo vivido— hacia la «realidad constituida en apariciones» nos abre la puerta al análisis de la vivencia de ver. Es decir, ahora podemos mirar con seguridad dentro de este ver y extraer «datos». Lo que tenemos ahí, en el propio ver que transcurre apegado a la vivencia, son entonces sensaciones —temporales y visuales— y conceptos de conciencia que componen la vivencia misma de ver.

Si bien esta teoría es el punto de partida de cualquier análisis que tenga por tema una vivencia temporal, en el caso que nos ocupa, el de reflexionar sobre el curso del *fragmento exento* por las obras, si decimos que no paramos de ver, que tenemos todo el rato las obras en la visión, que estamos como atrapados en un bucle de atención hacia lo que estamos viendo..., todo esto que decimos son formas de expresar que no tenemos prácticamente tiempo para volver sobre ese curso. De forma general diremos que para mirar hacia atrás en una vivencia temporal debe de haber unos hitos (giros, desplazamientos, saltos...), en el propio curso de la vivencia, que nos permitan reconstruirlo y de este

modo atender a lo que hemos vivido en él. Paradójicamente, la vivencia del *fragmento exento* es una vivencia temporal en la que no hay estos hitos.

La dificultad de reconstruir el curso de lo vivido en el *fragmento exento* junto con su consecuencia, que no nos es posible analizar la vivencia de ver —lo que hemos atendido en ese curso—, nos ha llevado a mirar a otras obras en las cuales sí nos es posible reflexionar sobre el curso de lo vivido en ellas. De alguna manera, son obras afines a la experiencia que tenemos cuando miramos a las obras *fragmento exento*, pero esta afinidad no salta a la vista, no se muestra directamente, no está pegada al aspecto exterior de lo que captamos con los ojos, pues se trata de la experiencia temporal que tenemos del curso de sus fenómenos, los que estas otras obras dirigen.

## 0.6. Campo de investigación

El campo de nuestra investigación es el de los fenómenos de las cosas que vivimos temporalmente en la conciencia y que no están modificados por un «saber peculiar»: empírico, psicológico, simbólico, práctico, etc. La conciencia es aquí conciencia del acto «simple» de mirar; fenómeno, el objeto dado en el acto que cursan, dirigen, conducen... las cosas que vemos, en nuestro caso, ciertas obras; propiamente ver, el modo en el que vivimos temporalmente en el acto el objeto del acto. Nuestro campo se circunscribe a los fenómenos que se dan en las presentaciones en general; no incluye los que se puedan dar en el recuerdo, en las proyecciones o en la empatía, que vivimos temporalmente de otro modo (Husserl, 1994). Como ocurre con todos los fenómenos que vivimos en el acto —en el propio mirar, vivir, contar...—, los fenómenos que se dan en las presentaciones, «en sí mismos», *objetivamente*, no aparecen a la conciencia; esto es, no los determinamos en el acto, sino que de ellos, propiamente, aparecen los cambios en la forma de giros, saltos y desplazamientos temporales; es decir, todo aquello que tenga un antes y un después intuido en el curso de la conciencia.

En nuestro campo, mirar es un acto de la conciencia del que solo tenemos noticia cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto. Si pensamos que podemos mirar a placer y determinar plenamente el acto, nos engañamos, no estaremos viviendo propiamente el acto, sino dirigiendo la mirada fuera ya de lo que podamos vivir en el acto. Nos situamos entonces en la acción de juzgar lo que vemos, donde los fenómenos son de otra naturaleza (psicológicos, empíricos...), no son ya los que dirigen las cosas a las que miramos. En estos otros fenómenos, lo que hay antes y lo que hay después, no es propiamente un flujo temporal, sino causas y consecuencias que tienen un origen fuera del acto, en un pasado lejano, cercano..., en un futuro, en un tiempo infinito, etc.

La ciencia que estrictamente abarca nuestro campo es la fenomenología. La idea de esta ciencia se va haciendo parcialmente con Platón, Suárez, Bolzano, Descartes, Brentano... pero la visión de una ciencia como tal, que incluye la definición de sus objetos — los fenómenos de las cosas que vivimos en la conciencia—, la lógica temporal de estos objetos y el planteamiento para llegar a analizarlos, así como el alcance de la fenomenología como teoría del conocimiento, por cuanto puede resolver cuestiones que están en la base de nuestro conocer, se la debemos de atribuir a Husserl, quien precisamente comenta en sus obras a los autores mencionados, además de aludir a San Agustín como alguien que le precede en sus estudios sobre el tiempo, que son fundamentales para concebir los problemas fenomenológicos como problemas temporales que dados a la experiencia en la vivencia de los actos. «La idea de la fenomenología», «Investigaciones lógicas», «Lógica formal y lógica trascendental» y «Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente», son las obras de Husserl que hemos seguido y, por lo tanto, son también de referencia para nuestra investigación, que directamente aborda la aclaración de los fenómenos llamados «trascendentales», los que están en la base de nuestro conocer y que trascienden a otras esferas del conocimiento.

## 0.7. Estado de la cuestión

Investigamos un fenómeno que llamamos *fragmento exento*, que tenemos localizado en unas obras concretas y que hasta la fecha no ha sido expuesto en ningún trabajo de investigación. La ciencia fenomenológica, desde que fuera concebida por Husserl, que sepamos, no ha producido ningún resultado concreto en relación con la descripción de este fenómeno ni con la de otros que puedan cursar las cosas que vemos. Por la descripción de estos fenómenos entendemos identificarlos en las cosas que vemos, ponerles nombre, llevar a cabo su análisis a través de los diferentes planos fenomenológicos —el de la presentación, el de la significación, el de la lógica general y el fenomenológico—, aclarar las sensaciones que aparecen a la conciencia y los conceptos que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella y, finalmente, formularlos en base a estas aclaraciones.

Nuestra incursión en la fenomenología ha venido de la necesidad de investigar el *fragmento exento* pero, en un principio, cuando no sabíamos que el problema que planteaba esta Tesis era el de aclarar unas causas que precisamente son objeto de la investigación fenomenológica, indagamos en la teoría del arte a través de autores que, por su manera de plantear sus cuestiones en relación a un conjunto de obras, veíamos afines a nuestra investigación; a medida que indagábamos en estas cuestiones fuimos entendiendo que las obras sobre las que se edificaban sus teorías servían solo como ejemplo parcial de lo que se explicaba y que, por lo tanto, las obras podían ser otras muy distintas y cumplir también como ejemplos parciales de las mismo que se explicaba. La clave para entender esta situación es que estas teorías incurren en contradicción al generalizar una experiencia particular, como queda expuesto en este pasaje de *La cámara lúcida*:

«Decidí entonces tomar como guía de mi nuevo análisis la atracción que sentía hacia ciertas fotos. Pues, por lo menos, de lo que estaba seguro era de esta atracción. ¿Cómo llamarla? ¿Fascinación? No, la fotografía que distingo de las otras y que me gusta no tiene nada del punto seductor que se balancea ante los ojos y nos hace mecer

la cabeza; lo que aquélla produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho.» (Barthes 2007:48)

A partir de este pasaje, cualquiera puede definir libremente la idea de su atracción por ciertas obras y mostrar estas obras como ejemplo de esa definición. El intervalo perdido, Auras frías, Obra abierta, Objetos específicos, etc., son grados de este proceder, de este «hábito investigador», que ciertamente reúne unas obras pero no por la necesidad de aclarar en ellas sus conceptos sino por ilustrar una concepción particular de su arte, planteamiento enraizado en un juicio, no en un acto, que se aleja completamente de nuestra cuestión, que surge necesariamente ligada a nuestro objeto de estudio, ya que, como hemos dicho, sin las obras que decimos cursan el *fragmento exento*, no habría lugar a nuestra afirmación del *fragmento exento* del tiempo dado a la experiencia como vínculo entre autor y espectador.

Nosotros, no investigamos el tiempo —esto sería investigar el efecto del problema—, sino las causas por las que se da a la experiencia como vínculo entre autor y espectador cuando miramos a ciertas obras; el hecho de que figure el espectador en nuestra afirmación del *fragmento exento*, nos llevó por varios autores (Jauss, Eco, Pareyson...), que se centran en la «recepción» de la obra, y a través de estos autores llegamos a Gadamer. Quizás, todo lo que por entonces sabíamos decir del *fragmento exento* —que lo cursan ciertas obras y no otras, que no paramos de ver estas obras cuando las miramos, que la experiencia que tenemos de este no parar de ver es un tiempo...— había que explicarlo en términos hermenéuticos, ya que podía ser fruto de la interpretación de ese espectador que mencionábamos. Ciertamente, en este espectador estamos incluidos nosotros, pero no como un sujeto que mira y en ese mirar vive en la comprensión de lo que ve, sino como uno (yo, tú, él, aquél otro...) que mira y en ese mirar vive en el acto sin preocuparse por interpretar lo que ve. La diferencia con Gadamer y seguidores en relación a nuestra cuestión es que nuestra comprensión de la misma es descriptiva, en ningún caso interpre-

tativa; esto es, comprendemos lo que decimos porque describe una situación dada y, por el contrario, según Gadamer, «todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete.» (Gadamer 1993:239). Nosotros, con seguridad, no pretendemos «dejar hablar» a ningún objeto, ni tenemos que «leer» ninguna imagen, ni metemos en el mismo saco «mirar y percibir»; tampoco para nosotros «ver significa articular», ni miramos a ninguna «representación dotada de significado», ni hablamos de «la obra en sí, con independencia de la realidad siempre renovada de sus nuevas experiencias», ni de «la experiencia de la obra de arte», etc. Lo que decimos es que, en el acto de mirar a ciertas obras, el registro que tenemos de ese acto es un tiempo dado a la experiencia en la forma de un vínculo entre autor y espectador.

Avanzando en el estado de nuestra cuestión llegamos a Dufrenne; nos motivó su línea de investigación, que se inicia debido al interés que le suscita la relación entre autor, obra y espectador, y que desarrolla estableciendo tres «niveles estructurales de la obra» y tres «niveles fenomenológicos de la experiencia estética» del espectador, según el siguiente esquema elaborado por Román de la Calle en el proemio (Dufrenne 1982:12):

Objeto estético	Experiencia estética
Materia sensible	Presencia
Mundo representativo	Representación —Imaginación—
Expresión	Reflexión —Sentimiento—

A la «materia sensible» le corresponde el ser captada como «presencia» mediante una «vivencia directa», sin que intervenga ningún juicio; al «mundo representativo», el mirar y el juzgar de la «representación», de manera que «la vista y el oído lo ilustren y dejen de mezclar ellos también, el sujeto con el objeto» (Dufrenne 1983:36); el espectador, cuando lo contempla, no tiene que inventar ni que conjeturar nada, para «no perder de vista» el «objeto estético», ya que «al objeto estético le hace falta un espectador puro, que no crea, o

que no crea más que en sus ojos» (p.41). En este sentido, la imaginación «puede suscitar la percepción, pero no tiene que enriquecerla», ya que «el espectáculo dado por el objeto estético se satisface a sí mismo y no necesita ser reforzado» (p.37). Finalmente, a la «expresión» le corresponde el ser reflexionada, ya que:

«En cierto sentido, la reflexión no mediatiza lo inmediato de la expresión. Esto significa que la expresión tiende sobre todo a iniciar la actividad que se emplea en efectuar el paso de la apariencia a la cosa. De alguna forma paraliza a la imaginación. En primer lugar porque no puedo anticipar con certeza lo que expresa un comportamiento humano: del objeto no espero nada, sino que es de mí mismo de quien espero su significación. De un sujeto puedo esperar todo, es un interior que se revela, y como tal insondable, sin medida común con mi experiencia.»

A lo cual, Dufrenne, añade:

«Cuando digo que la apariencia es turbia, sospechosa, incomprensible, la incertidumbre proviene de mi torpeza o de mi falta de experiencia; aquí es la expresión misma, en su máxima transparencia, porque procede de un sujeto que me deja desconcertado en cuanto pretendo asegurarme de su sentido. Entonces sólo puedo estar atento y no activo. Y por eso no puedo imaginar un sentimiento, sólo puedo comprenderlo; no tiene nada oculto que yo pueda descubrir.» (pp.65-66)

La división que establece Dufrenne entre el objeto estético y la experiencia estética no nos quedaba suficientemente clara en su planteamiento de base, ya que el objeto estético no se podía concebir sin la experiencia estética y viceversa, pero sí veíamos una diferencia en relación a lo que describían, algo así como que la experiencia estética era la forma del objeto estético. Es así como concebimos una estructura de niveles perceptivos que *entendíamos* se adecuaba a nuestro objeto de estudio, el cual ya estaba organizado desde un principio por obras según cuatro tipos de *fragmento exento*: corporal, incitante, temporal y psíquico. Haciendo un paralelismo con la estructura planteada por Dufrenne, todo lo que concernía al «objeto estético» lo asimilábamos con una sensación, y todo lo que concernía a la «experiencia estética», con una percepción, tal que así:

Sensación	Percepción
Lo sensible	Ser forma
Lo representado	Ser idea
Lo imaginado	Ser memoria
Lo interpretado	Ser sueño

Aún estábamos lejos de comprender esta estructura pero de alguna manera intuíamos que el *fragmento exento* era algo que se situaba, según sus distintos tipos, en medio de ella. Es decir, el *fragmento corporal*, entre lo sensible y ser forma; el *fragmento incitante*, entre lo representado y ser idea; el *temporal*, entre lo imaginado y ser memoria; y el *psíquico*, entre lo interpretado y ser sueño.

Además de proporcionarnos la base para plantear un esquema mediante el cual pudiésemos describir el *fragmento exento*, de Dufrenne también extrajimos citas que nos abrían la puerta a su posterior análisis, como cuando dice que «ciertas significaciones parecen comprendidas de golpe en una experiencia inmediata» y añade que «sólo podré descifrar los signos si tengo ya la experiencia de la significación» (pp.11-12). Por otra parte, tal y como desarrolla Dufrenne la idea de expresión, esta se asemeja más a un acto que a una interpretación; por ejemplo, cuando dice que «la apariencia nos hace conocer una cosa y la expresión un sujeto o un quasi-sujeto» y que «la expresión nos revela porque nos hace ser lo que expresamos; crea un interior constituyendo un exterior» (pp.60-61), nos está diciendo que «expresivo no quiere significar conmovedor» y que «ante la expresión, el análisis tampoco tiene por qué abdicar inmediatamente. Puede al menos intentar definirla, o en todo caso nombrarla»; y termina explicando que:

«Se la considera muy a menudo unida al nombre del autor de la obra, ya que esta cualidad característica de la obra parece al mismo tiempo designar al autor: es común a la obra y al autor, como un lazo viviente; no sólo es la marca del productor en su obra, sino lo que de más verdaderamente humano existe en la obra. Por ello, de golpe, dado que lo humano es inmediatamente accesible al hombre, es lo que nos habla más di-

rectamente; y la comprensión de la obra es un diálogo que mantenemos con el autor.»  
(Dufrenne 1982:372–373)

Para finalizar con Dufrenne, también diremos que sus menciones al tiempo a lo largo del texto estudiado, no las veíamos determinadas por la experiencia sino que las situábamos —aunque en aquél momento no lo supiésemos decir— en la vivencia del acto, en sintonía con nuestra cuestión, como cuando dice que «la profundidad en el hombre gobierna al tiempo, en lugar de ser gobernada por él», o que, «el instante que pasa, si tiene él mismo alguna profundidad, es decir, si yo estoy en él completamente presente y lo consagro por esta presencia, no pasará», o que:

«Lo profundo sólo puede ser relacionado con el instante en la medida en que ese instante está lleno de mí, extraído de un tiempo que soy, no de un tiempo en el que estoy. Es decir, que lo profundo se refiere esencialmente a mí, a la plenitud y a la autenticidad de mi ser, y sólo está en el tiempo en tanto que el tiempo soy yo» (Dufrenne 1983:82-83).

Este «instante», pues, no tiene nada de psicológico. Después de plantear un primer esquema del *fragmento exento* en el que por un lado había sensaciones y por el otro percepciones, siendo el *fragmento exento* algo que no caía ni en una sensación ni en una percepción, llegamos a Merleau-Ponty con la finalidad de hallar en él alguna aclaración al respecto. En este sentido, poco pudimos aclarar, ya que Merleau-Ponty trata la percepción más como una acción vinculada al cuerpo que constituye nuestra orientación en el mundo en un sentido amplio, que como un conocimiento formal, como la forma de una sensación, que es lo que nosotros estábamos planteando con ese primer esquema; aunque asevere que debemos de volver hacia nosotros «a partir del dogmatismo del sentido común», también dice que lo debemos de hacer para «encontrar» que «nuestro interior no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo» (Merleau-Ponty 1985:11). Para Merleau-Ponty, aún hay una subjetividad sobre la que predicar, una experiencia «yoica» con la que en absoluto se identifica el sujeto de nuestra cuestión, que vive en el acto

de mirar y que, «ante su objeto, ante la realidad constituida en apariciones, es indiferente» (Husserl 1997:55). A nuestro entender, Merleau-Ponty confunde a lo largo de la obra citada ese «sujeto brindado al mundo» con el fenómeno que vivimos en el acto o, más precisamente, con la situación objetiva intuida en el acto; en este sentido, su lectura no fue infructuosa y nos dio pie posteriormente a nombrar los fenómenos que forman el marco fenomenológico del *fragmento exento*.

A pesar de estos avances, hasta que no llegamos a Husserl, no pudimos reconocer con claridad el alcance de nuestra cuestión. En primer lugar, encontramos en *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente* la explicación del tiempo del que hablábamos: el tiempo «donado» a la experiencia como correlato de los fenómenos que vivimos en la conciencia y que nos es dado reflexivamente como duraciones y como retenciones. Esto nos llevó a sustituir, en nuestro esquema provisional del *fragmento exento*, duración por sensación y retención por percepción, y a entender el *fragmento exento* como un fenómeno que cursan ciertas obras que no cae propiamente ni en una duración ni en una retención.

Sobre la base segura de que esta experiencia no era *nuestra* experiencia de las obras, sino la experiencia temporal que teníamos de vivir en la conciencia un fenómeno que cursan ciertas obras, la lectura posterior de *La idea de la fenomenología* y sobre todo de *Investigaciones lógicas* nos permitió llegar a una comprensión teórica de los fenómenos que vivimos en la conciencia como objetos dados al conocimiento a partir de una experiencia temporal dada al conocimiento como problema. El *fragmento exento* pertenecía, pues, a esta clase de objetos, y el tiempo como vínculo a esta clase de problemas; y lo que teníamos que investigar era el sentido, la razón de ser, de ese objeto que, «en sí mismo», es decir, como objeto formal determinado de antemano, «no aparece» a la conciencia, lo vivimos; y sobre lo vivido podemos volver, mirando a lo que fue antes en el tiempo; y volviendo sobre lo vivido estamos reflexionando sobre el curso del fenómeno vivido; y reflexionando de este modo nos situamos en el propio ver de lo vivido; y situados en el propio ver de lo vivido tenemos las sensaciones que aparecen a la conciencia, las que no vemos directamente, las

que no *capta* la percepción psicológica; y para llegar al dato que aparece con la sensación tenemos que mirar al concepto que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella, etc. En *Investigaciones lógicas*, además, reconocimos las leyes fenomenológicas que regían en nuestra cuestión: la del objeto duración, fenómeno cambio; y la de que el primer concepto de conciencia deriva del segundo, el segundo del tercero y así sucesivamente; y también reconocimos que lo que nos impide llegar a lo que «aparece» a la conciencia es justamente el juicio que nos formamos de lo que vemos fuera del curso de lo vivido en la conciencia; y que esta contradicción, este principio, se resuelve lógicamente, llevando a cabo el análisis de los actos; y que en los actos están las «unidades ideales» de los enunciados, de la significación, del género y de la especie y la propiamente fenomenológica; y que en esos actos hay una lógica y unos objetos y unos «cumplimientos»; y que yendo paso a paso por estos actos estaremos en condiciones de formular los fenómenos.

A través de Husserl, llegamos a otras fuentes, como San Agustín y Suárez, que también nos han ayudado en nuestra cuestión, como se podrá comprobar en la investigación. Pero en el debate posterior que han suscitado las obras de Husserl, apenas hemos encontrado referencias útiles; las discusiones en torno a la idea de la fenomenología (intersubjetividad, noema, epojé...), o acerca de si hay distintas concepciones de la fenomenología, según tal autor o tal otro, o sobre si se puede hablar propiamente de fenomenología de la percepción, del cuerpo, de los cuidados, etc., diremos que aquí, en esta investigación, estas discusiones no son relevantes. Lo que tenemos claro es que si algo lo podemos determinar, tener fijo en mente, o si de algo nos podemos apercebir, entonces, no estaremos tratando propiamente de un objeto temporal o fenomenológico.

## 0.8. Antecedentes y motivación

La investigación surge ligada a nuestro objeto de estudio. En el trabajo de investigación previo a esta Tesis reunimos un conjunto de obras con la intención de hacer una clasifica-

ción de las mismas basada en nuestra propia experiencia; de alguna manera queríamos hacer una clasificación de las obras lo más personal posible, no una que tuviera en cuenta la técnica, la temática, el estilo, el lenguaje, etc.; esto es, que no estuviera condicionada de antemano por la teoría.

En este trabajo previo se hablaba de muchas obras según la idea que queríamos desarrollar en torno a un concepto que entonces llamamos *fragmento exento*. Esta idea del *fragmento exento* la plasmábamos en capítulos titulados *La esfera imaginada*, *El agujero*, *Observar desde el exterior al interior*, *La codicia del espectador*, etc. Se trataba, pues, de una idea que ya teníamos y que queríamos demostrar con unas obras. Es así como íbamos viendo obras y añadiéndolas a tal o cual capítulo sin preocuparnos del autor, del estilo, de la técnica, etc. Solo nos importaba que cumplieren con la idea que teníamos preconcebida del *fragmento exento*. Pretendíamos así tener un criterio, una clave para tratar aspectos de las obras que aún no conocíamos.

Finalizado este trabajo nos empezó a surgir la duda de que algunas de las obras escogidas cumplieran con la idea que teníamos del *fragmento exento*. Se trataba, concretamente, de «Amantes perfectos» de Félix González-Torres, «Void Field (Campo vacío)» de Anish Kapoor y «Balzac» de Rodin. Estas tres obras nos parecía que *colaban* como explicación del concepto del *fragmento exento* pero, al mismo tiempo, nos hacían notar que la idea que teníamos del *fragmento exento* se tambaleaba. A partir de aquí pensamos que el *fragmento exento* no se podía preconcebir, sino que primero había que encontrar las obras.

Estimulados por lo que intuíamos en estas tres obras, algo relacionado con cómo se conducía nuestro ver por ellas, empezamos entonces a buscar nuevas obras guiados por esa intuición. Este punto de partida para lograr nuestro fin de explicar el *fragmento exento* era correcto, aunque por aquel entonces no sabíamos que el hecho de basarnos en nuestra propia experiencia para explicar su concepto era también una barrera para aclararlo. Aún así logramos un corpus de obras del que estábamos seguros: no atendía a una idea preconcebida sino que encerraba, dentro de él, el criterio que habíamos seguido para re-

unir las obras; es decir, atendía a la misma intuición de verlas. Sobre la base de este corpus nos dispusimos a ordenar las obras y establecimos que las podíamos clasificar en cuatro tipos distintos de *fragmento exento*: *fragmento corporal*, *fragmento fotográfico*, *fragmento temporal* y *fragmento psíquico*.<sup>1</sup> Sobre la base de esta clasificación pensamos que ya quedaba aclarado el *fragmento exento* y, en aquél momento, lo argumentamos así: el punto de partida (del fragmento exento) es el fragmentar nuestro propio cuerpo, después va enfocando a la parte sensual del mismo mediante una toma fotográfica, luego se incorpora al mecanismo temporal a través de los movimientos y, por último, se transborda a lo psíquico de lo somático por un vacío. Son las condiciones para que un fragmento se independice y se exente de su cuerpo materno.

Con este enfoque, claramente pretendíamos explicar el *fragmento exento* en razón de un sistema de niveles, que iba de lo corporal a lo psíquico pasando por lo sensual y lo temporal, pero la referencia de este sistema la situábamos en nuestra propia experiencia entendida como algo personal, como una vivencia nuestra intransferible mediante palabras a las experiencias que pudieran vivir otros; de alguna manera, ese «fragmentar nuestro propio cuerpo» como punto de partida para explicar el *fragmento exento* era todo menos la experiencia que teníamos de ver esas obras. No solo nos estábamos olvidando de indagar en cómo se conducía nuestro ver por ellas; era, también, como si intentáramos explicar una vivencia con una experiencia que no tenía nada en común con dicha vivencia.

Surge aquí una pregunta fundamental para abordar la investigación, que es la de cómo llegamos a nuestro objeto de investigación; si no aceptamos de partida ninguna toma de posición respecto a lo que vemos, en tanto que toda toma de posición psicológica, empírica, emocional... está regida por el pensamiento, cómo es posible entonces conformar un objeto de estudio como el nuestro, concretado justamente en unas obras y no en otras. La respuesta, que entonces no tuvimos clara, es que el acto de mirar está antes

---

<sup>1</sup> Esta clasificación del *fragmento exento* es prácticamente la que hacemos ahora; solo hemos cambiado la denominación de *fragmento fotográfico* por la de *fragmento incitante*.

de la experiencia, que este acto lo vivimos —tiene una extensión en el tiempo— y que la experiencia de este acto, no es *nuestra* experiencia, la que sobreponemos a lo ya vivido, sino precisamente el tiempo de vivirlo dado reflexivamente, y esta es la clave para explicar la experiencia que tenemos de ver ciertas obras.

\*\*\*

Después del trabajo de investigación, cuando me planteé hacer esta Tesis, el asunto que me motivaba era poder explicar las obras por lo que pudieran ser, en el sentido de decir algo tan básico de ellas que no estuviese expuesto a ninguna opinión. Ya no quería basarme en ninguna experiencia personal para explicar las obras; quería tener una opinión que no estuviese fundamentada en opiniones; una opinión tan clara que no caducara, que pudiese ser compartida siempre; algo así como que todos, incluida yo, pudiésemos ver la misma obra con el mismo criterio. Sobre esta base, aunque cada cual luego emita la opinión que quiera y que piense como le parezca, concedemos el protagonismo a la obra, no a nuestra interpretación.

Con este empeño volví a mirar a las obras sin la carga de comentarios que arrastraba; y sobre todo volví a ver «Balzac» tal y como lo vi la primera vez, con la atención solo puesta en la obra, ya que en su momento no tenía ni idea ni del escritor ni del escultor. Al contrario que con otras obras, con «Balzac» me ocurría que no necesitaba decirme a mí misma nada sobre lo que veía ni indicar esto o aquello; era suficiente con ver, cualquier comentario era ridículo comparado con la presencia que tenía delante.

A partir de Balzac he conformado el objeto de estudio con obras que no puedo explicarme mediante juicios sacados de la experiencia, ya que se quedan muy lejos de lo que veo. Con otras obras puedo decir que el material cuenta algo o que me dejan decaída o que la capa de pintura está aplicada como la de un maquillaje que deja ver los poros de la piel, etc., y cuando me digo esto, no me alejo demasiado de lo que veo.

En cambio, con las obras que llamo *fragmento exento*, solo puedo decir que las recorro intuitivamente, sin que nada en ellas cambie pero como si las viese siempre de nuevo. Y este ver estas obras como si las viese siempre de nuevo, no significa perder la memoria de lo que he visto, como si me olvidara totalmente de lo que he tenido delante; significa renovar esa memoria con el mismo dato de ver.

Consciente de esta situación, básicamente lo que puedo investigar es por dónde se escurre la magia para explicar que lo que veo no es magia ni ningún pensamiento alucinado, sino un aparecer tan real que no está sometido al tiempo, al curso de los cambios.

## 0.9. Estructura

Nuestra investigación se organiza en los siguientes capítulos: *Cuestionamiento del fragmento exento en el marco de la teoría del arte*, *Aproximación a la idea del fragmento exento*, *Marco fenomenológico del fragmento exento*, *Aclaración del fragmento exento* y *Explicación del tiempo como vínculo entre autor y espectador*. Aparte, hay una Introducción general, unas Conclusiones, un índice de imágenes que hemos llamado Objeto de investigación y una Bibliografía.

**En el primer capítulo**, *Cuestionamiento del fragmento exento en el marco de la teoría del arte*, miramos a la obra de arte y a la percepción de la obra de arte dentro de ese marco para preguntarnos por la posibilidad de concebir el *fragmento exento* en términos artísticos. Por nuestra formación académica, y dado que nuestro objeto de estudio son obras de arte, en los inicios de la investigación entendíamos que debíamos de explicar qué arte son las obras que investigamos. Pretendíamos hacer así un estado de la cuestión de los conceptos artísticos y ver después en qué categoría de conceptos encajaría el *fragmento exento*. Según lo que hemos venido contando en esta introducción, debe de quedar claro que el *fragmento exento* no es en ningún caso una concepción de algo; es un fenómeno, en vez de dado en la naturaleza, dado en el acto de mirar; al igual que no ponemos nosotros los fenómenos físicos en la naturaleza, tampoco ponemos nosotros el *fragmento exento* ni en el acto de

mirar ni en las obras que vemos. Cuando entendimos esto con la debida profundidad, nuestra investigación dio un giro en una dirección muy distinta a la planteada en un inicio, la de explicar qué arte son las obras que investigamos, de modo que este primer capítulo es ahora un testimonio de ese giro, en absoluto el meollo de la investigación.

**En el segundo capítulo**, *Aproximación a la idea del fragmento exento*, hablamos ya de algo sustancial a la investigación, como es el conocimiento formal que tenemos de la realidad y de la existencia del *fragmento exento*. También tratamos brevemente la vivencia que vivimos en su curso por las obras y planteamos la estrategia a seguir para poder analizarlo.

**En el tercer capítulo**, ante la dificultad que tenemos para analizar el *fragmento exento*, elaboramos un *Marco fenomenológico del fragmento exento* en el que llevamos acabo el análisis de otros fenómenos, los que cursan otras obras, para aclarar posteriormente, mediante este marco, el *fragmento exento*.

**En el cuarto capítulo** abordamos la *Aclaración del fragmento exento* en los siguientes apartados: *Aclaración sistemática del fragmento exento*, *Demostración del fragmento exento* y *Explicación general del fragmento exento*.

**En el quinto capítulo**, una vez aclarado el *fragmento exento*, estamos ya en condiciones de abordar la *Explicación del tiempo dado a la experiencia*; diferenciamos aquí *dos formas* de darse el tiempo: como dos experiencias iguales y como vínculo entre autor y espectador, que es la tesis que defendemos del *fragmento exento*.

Para finalizar, exponemos en las **Conclusiones**, primero, *Una ley fenomenológica*, con la que nos hemos topado después de investigar el *fragmento exento*; a continuación contraponemos el tiempo dado a la experiencia con la concepción estética del tiempo de los siguientes autores: Barthes, Dorfler, Benjamin, Jung y Bergson; y finalizamos comentando la posible proyección de nuestra investigación.

Las imágenes que hemos utilizado quedan agrupadas en un apartado que llamamos **Obras objeto de investigación**; queremos resaltar así que no es un mero índice de

obras, sino que son justamente las obras que cursan los fenómenos que describimos, y que los enunciados de estas obras son parte fundamental de la investigación.

La **Bibliografía** la hemos dividido en tres grupos: Bibliografía general, Bibliografía específica y Catálogos, ordenados por orden alfabético. La bibliografía general contiene los libros que hemos consultado; la específica, los que son relevantes en nuestra cuestión por diversos asuntos (inspiración, planteamiento, estructura, aclaración...); finalmente, incluimos en el grupo de catálogos solo aquellos que, bien por los textos, bien por las imágenes, facilitan el acceso a nuestra investigación.

1. Cuestionamiento del *fragmento exento* en el marco de la teoría del arte



## 1.1. La obra de arte

Para nosotros, la obra de arte es una cosa más del mundo que alcanzamos por medio de los sentidos; su valor artístico lo encontramos en el mero hecho de haber sido realizada por el artista; a partir de aquí, nos interesa solo la manera en que las obras aparecen a nuestra visión, no a nuestro entendimiento; otros aspectos, como el tema, el estilo, la técnica, la composición, etc., propios del estudio de la expresión artística, los ponemos en cuestión. Según nuestra hipótesis, el problema que plantea la investigación apunta a unas causas materiales y formales que tenemos que explicar a través de lo que vemos en unas obras concretas. Sin estas obras, no habría investigación, ya que es en ellas, no en nuestra cabeza, donde se origina y desarrolla el problema que nos ocupa. No ocurre así con los objetos del pensamiento: «fuera de su tiempo», «lenguaje», «condiciones», «función», son conceptos que el sujeto elabora libremente, desentendiéndose de lo que ve. Resulta imposible decir, que tal obra es abstracta, figurativa, conceptual..., que pertenece a un tiempo pasado o, al revés, que trasciende la época en la que fue realizada, si primero no cursamos un proceso de comprensión. Hablamos entonces de ver con un propósito, de «vivir en el ver de una manera eminente», de ejecutar el ver percatándonos de lo que vemos, de anticipar nuestro ver, de instalarnos en un prejuicio de ver... Con la excusa de las obras de por medio, surgen todo tipo de teorías que primero encuentran argumentos para desarrollar un planteamiento y después, por añadidura, crean un *corpus* más o menos homogéneo con el que imponer una visión.

Cuando vemos una obra y nos preguntamos por ella —qué es, qué representa, cuál es su estilo, qué significa esto o aquello—, estamos tratando de ajustar una serie de razonamientos a lo que antes hemos alcanzado por medio de los sentidos. Ante lo «desconocido por conocer», optamos por retraer nuestra primera impresión de los hechos en favor de contrastar con datos y conceptos lo que estamos viendo. Ponemos en duda o no nos fiamos o directamente obviamos, que la inmediatez de lo que vemos sea válida para dar

respuesta a las preguntas que se nos vienen encima. Actuamos por medio del juicio y damos carta blanca a lo que *creemos* ver. Nos colocamos entonces en tal o cual atalaya y proyectamos desde ahí la visión de un pensamiento. Se trata de una visión que no tiene ninguna relación directa con aquello concreto que aprehendemos, sino con aquello otro general que comprendemos. Es así, como nos preguntamos por el autor, por la fecha y el lugar de su nacimiento, por si es hombre o mujer, por su formación artística..., ya que cualquier información personal puede darnos pistas y orientarnos en el camino de argumentos que justifica nuestro recorrido. Por ejemplo, si hablamos de un artista autodidacta y desconectado del mundo civilizado, es posible que reconozcamos en sus obras cierta incapacidad técnica pero nos sorprendan la originalidad y la espontaneidad de los temas que trata. De este modo, sabiendo que el artista no tiene formación académica y que vive, además, ajeno a las influencias culturales, podremos interpretar sus obras como novedosas y disfrutarlas en un giro valorativo.

Resulta fácil confundir lo que para nosotros *sale* de la obra y que apenas podemos nombrar, con las vivencias que ponemos de nuestra parte en ella. Lo que *sale* de la obra, no es en ningún caso un «soplo fresco», un «primitivismo», una «novedad», etc., como tampoco *salen* de la obra los comentarios que hagamos del tema, de los trazos, del acabado o de la composición. Estos pensamientos verbalizados van de nuestra parte, los pone el sujeto que mira y somete a opinión el contenido de lo que ve. Las obras, *por sí solas*, no tienen ni el poder ni la capacidad de encasquetarnos los «predicados» que pronunciamos. Lo que decimos captando, nombrando, teorizando, interpretando, etc., en definitiva, llevando a juicio los contenidos de lo que vemos, siempre es efecto de una «acción de la conciencia ejecutada en el pensamiento», que nos hace ver las obras por medio de razonamientos objetivos: las obras son de tal manera en base a nuestros argumentos, no importa que estos sean la expresión confusa de lo que sentimos afectivamente o, por el contrario, tiren discursivamente del hilo de una teoría. Por ello, no discutimos lo que cualquiera de nosotros dice, opina, juzga, valora, etc. acerca de la obra, sino la «validez objeti-

va» de estas acciones, es decir, la actitud misma de la conciencia que acoge *sus objetos* en el pensamiento. Las obras así estudiadas, no son vistas como lo que «únicamente» son, para todos nosotros, sino como lo que pueden llegar a ser *objetivamente* para cada sujeto que piensa.

Así ocurre, cuando Brea habla de un «halo frío, eléctrico», que «envuelve» a las «nuevas obras de arte»; las obras a las que se refiere, no llevan consigo ningún tipo de halo ni nada que se le parezca, de modo que es la propia mirada de Brea la que lo ve, en ningún caso está al alcance del espectador común. Para definir ese halo, Brea elucubra un concepto —«auras frías»— que sustituye lo que él llama «viejo aura benjaminiano» por otro «nuevo aura», cuyo origen sitúa en la «reproducción mecánica» y que quiere que veamos como «impecablemente cool», «simulacro frío», «ritual eléctrico», «pura copia», en obras que «simulan» ser «dispositivos eléctricos» y «flujos eléctricos liberados». Estas descripciones son *posibles* porque apuntan a su vivencia del «viejo aura benjaminiano». [Según Brea, el «diagnóstico» de Benjamin era «impreciso, insuficiente», ya que «acertaba a sentenciar el acontecimiento de una variación rotunda, pero no a interpretar su sentido», con lo que tal hecho le permite concluir: «Lo curioso es que, así, el nuevo aura tiene su origen, precisamente, en el lugar en que Benjamin preveía la causa de su desaparición: la reproducción mecánica» (Brea 1991:41). Terminar de cuestionar este concepto, que no se ajusta a muchas de las obras que nos pone de ejemplo.

También ocurre con la «lógica» que para Duchamp era determinante en la elección de un *ready-made*: «indiferencia» hacia el objeto en cuestión, ausencia de «emoción estética», no tener en cuenta el «look», «carencia total de buen o mal gusto» (Cabanne 1984:72). Por mucho que el artista señalara un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario, etc., como ejemplos de *ready-made*, a lo que debemos de mirar ahora, no es a los meros objetos, sino a la idea a la que apunta el artista y que en este caso particular representa una nueva «categoría estética». Solo respetando mucho *su* lógica y no mirando aten-

tamente a las obras,<sup>2</sup> nos es posible vivir en la «atracción provocativa que supone para el espectador transformar un comportamiento teórico en otro estético».

En el caso de Dorfles (1984) —parecido pero no igual a los anteriores—, el término «intervalo» se debe «interpretar» como el «descanso o la pausa» que permite al espectador asimilar la «distancia temporal» que hay «entre cosa y cosa, acontecimiento y acontecimiento, percepción y percepción». Según él, cualquier persona está capacitada para distinguir esta distancia pero «es indispensable que quien escucha u observa realice una toma de conciencia, abandonando la pasividad de una recepción meramente sensorial, carente de todo elemento crítico, especulativo o analítico» (p. 23). En este caso, se nos obliga a mirar poniendo un ojo en la «recepción sensorial» y el otro en la vivencia de la «distancia temporal» que, sin nuestro esfuerzo «crítico», de ver y pensar al mismo tiempo, no la podremos asimilar a las obras.

Lo que nos aleja de estos planteamientos es su modo peculiar de mirar a las obras en correspondencia con una toma de posición del que ve. Apuntando a la vivencia selectiva de contenidos visuales, temáticos, estéticos, etc., se crean categorías «objetivas» que entran en contradicciones y solapamientos con otras categorías del mismo orden teórico. Por ejemplo, una obra la podríamos relacionar con tres conceptos a la vez —*ready-made*, «auras frías» e «intervalo perdido»— y no por ello dejaría de representar ninguno de esos tres conceptos. Nosotros, cuando decimos que tal obra cursa el *fragmento exento*, lo cursa sin incurrir en ninguna contradicción ni solapamiento con una obra que no lo cursa; señalamos además tal obra exactamente como *de la misma subespecie*, apuntando a una cualidad permanente del propio *fragmento exento* —la de ser *corporal, incitante, temporal o psíquico*—, no a unas vivencias de las características de las obras sujetas a opinión. La imposibilidad de la obra de arte «minimal», «fluxus», «futurista», «impresionista», «pop», etc., para ser vista como «objeto universal», para que todos nosotros la podamos señalar sin que tengamos que argumentar, justificar, contrastar, relacionar, comparar... ningún tipo de dato,

---

<sup>2</sup> Nosotros entendemos *su lógica* sometida al mismo relativismo de lo bello, el gusto, la emoción.

no se debe a la «naturaleza sensible» de la propia obra, sino a la imposición de ver que no *pincha este hueso*, que no penetra esta estructura sensible. Aunque digamos que la obra de arte es todo aquello que el artista hace, dice, piensa, señala, experimenta..., que abarca absolutamente todo hacer y pensar del artista, solo estaremos generalizando, tomando por objeto el producto de una actividad en su más amplio sentido, no la obra en sí misma.

\*\*\*

Si lo pensamos, muchas de las obras que hoy en día se exponen, en museos, bienales y galerías, podrían haber sido realizadas hace siglos, algunas de ellas incluso en la época remota de los artistas que trabajaban en las cuevas; los caminos de piedras de Richard Long, los vestidos de carne de Jana Sterbak, las pinturas de fuego de Yves Klein, las terracotas cocidas de Eduardo Chillida, las tallas coloreadas de Georg Baselitz, los vaciados de escayola de Rachel Whiteread, los animales conservados en formol de Damien Hirst, los corazones de hilo de Annette Messager, las cajas de cuerdas y clavos de Eva Hesse, la montaña de huesos de Marina Abramovic, el perro maceta de Jeff Koons, los muñecos de punto y las manos esculpidas en mármol negro de Louise Bourgeois, las masas humanas compactas de Spencer Tunick, las esculturas vivientes de Vanessa Beecroft, las acciones guiadas con espontaneidad de Tino Sehgal..., no son técnicamente inconcebibles para nuestros antepasados como sí lo serían un astronauta que se pasea ingrávido por la luna, un robot que envía *selfies* desde Marte o una lavadora que nos avisa por el móvil en el momento en el que termina de centrifugar la ropa.

La explicación que tomamos prestada es que el Arte «fuera de su tiempo, no es comprendido en absoluto, porque ha cambiado el lenguaje, han cambiado las condiciones, y poco a poco llega a ser un signo sin sentido, ya que ha desaparecido el mundo de referencias en el que había nacido, del que se había nutrido y para el que se había creado» (Pareyson, 2014). Surgen así, los estudios que sitúan las obras dentro de un sistema de relaciones capaz de transmitir valores y de ser vehículo de conocimiento y de comunica-

ción. Ampliando el horizonte de las obras al contexto en el que se producen —contextualizándolas—, se pone el foco en lo que estas obras cuentan, dicen o son dentro de este contexto. Las sociedades, las civilizaciones, las culturas..., pero también grupos reducidos de personas con vivencias comunes, como pueden serlo una feria de arte o un movimiento juvenil que tiene lugar en las calles de un barrio, son todos sistemas, capaces de transmitir valores, que crean y que comparten conocimiento. Con estas premisas, podríamos ver las obras, bien como un espejo en el que las civilizaciones, las culturas u otros grupos sociales se miran, para reconocerse en sus inquietudes existenciales, o bien, de modo más aislado, como portadoras de un mensaje —dentro de un esquema de comunicación que incluye al emisor y al receptor— que habrá que descifrar.

En sus *Estudios de iconología*, Panofsky propone una metodología histórico-científica que, en su «grado más elevado» de aplicación, nos lleva a interpretar el mundo de los «valores simbólicos» que las obras representan. Las teorías que surgen de sus estudios son a posteriori, una vez asimilado por el retrovisor el panorama de lo que dejamos detrás, pero el planteamiento que subyace en ellas es que toda obra se debe al contexto que la produce y determina y que, cuando ese contexto cambia, porque la época que otorgó carta de nacimiento a unos temas por encima de otros se diluye, o porque las «imágenes, historias y alegorías» que se representaron pierden su vigencia y dejan de identificarse, tales obras solo pueden seguir existiendo en la interpretación que hagamos de lo que culturalmente significaron para otros en otro lugar y en otro momento. (Panofsky, 1972) Es así como, los Caballos alados de Tarquinia, habrá que comprenderlos en el «naturalismo» que demandaba la refinada civilización etrusca; las iglesias medievales, en el «símbolo de la cruz»<sup>3</sup> que debía propagarse por occidente y el «David», de Miguel Ángel, colocándonos en la perspectiva frontal del «canon clásico».

---

<sup>3</sup> «De ahí que la forma normal de muchas iglesias medievales sea la de una estructura longitudinal a la cual se añadían la *cabecera* semicircular y un *crucero*, todo lo cual representaba el cuerpo completo del crucificado, con los brazos extendidos». (Ramírez 2003:15-16)

Por otra parte, la «semiótica estética» de Eco y Calabrese han continuado con esta «tendencia interpretativa» pero girando esta vez el espejo para *reflejar en la propia obra* al espectador que, por mucho empeño que pone, no consigue «descodificar», «descifrar» o simple y llanamente comprender del todo, las obras «por acabar» que ahora tiene delante. Ya no se trata de interpretar el significado de las obras del pasado, que con el tiempo se han ido vaciando de contenido porque la «moderna voluntad de arte» ha dejado de recuperarlas (Riegl 2008:28); ahora se trata de entender las obras «actuales» aplicando las «reglas adecuadas» a un mensaje que ha sido «emitido» en un «sistema de signos» determinado. Por la naturaleza «ambigua», «autorreflexiva», «original», «icónica»..., del mensaje que lleva consigo la obra de arte contemporánea, deberá ser el espectador el que finalice el «diálogo interpretativo». En palabras de Eco, «el autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su* obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo, se habrá concretado una forma que en *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo» (Eco 1985:96).

\*\*\*

Si bien, el rigor científico del análisis iconográfico, no es comparable con el relativismo al que nos llevan las «estéticas de la recepción», a nosotros, ninguna de estas dos propuestas metodológicas nos puede interesar, ya que, tanto el análisis iconográfico de Panofsky, como los modelos semióticos que estudian la producción, comunicación y recepción de los signos, tienen su objetivo puesto en los contenidos semánticos. La obra de arte será para Panofsky, tanto más valiosa, cuanto más simbólica aparezca a nuestro entendimiento; por el contrario, para Eco y compañía, tanto más «fruible», cuanto más abierta esté a las interpretaciones.

\*\*\*

Volviendo ahora a la explicación que tomábamos prestada, si las técnicas no han cambiado o no han evolucionado, cómo es posible decir que cambian el lenguaje y las condiciones. Claramente, no es el lenguaje ni son las condiciones de las obras los que cambian, sino el lenguaje y las condiciones que tratan de hablar de las obras.

## 1.2. La obra percibida

Cuando fijamos nuestra atención en las obras que cursan el *fragmento exento*, nuestro ojo se mueve incansable para no perder el hilo de lo que se nos ofrece a la percepción. Comparado con lo que realmente vemos —un vaciado en bronce, la fotografía de un torso, unos relojes esféricos, las piedras extraídas de una cantera, etc.— lo percibido en ellas resulta todo un espectáculo que aflora desde su interior. Con cada parpadeo del ojo, el contenido de estas obras parece actualizarse, surgir de nuevo, como si no hubiese sido captado de inmediato una primera vez; a cada paso que damos, la visión que tenemos de ellas se diluye, se disuelve en una nueva forma, haciendo inútil nuestro esfuerzo por fijar su aspecto exterior. Este «hacerse de nuevo» sucede casi a cada instante, con cada latido del corazón, pero la *magia* de estas obras, no es la de renovar su significado, sino su presencia, y es aquí donde lo percibido se vuelve «trasfondo» del acto de mirar y contemplar.

Inmersos como estamos en auscultar una *vivencia*, en tocar con nuestros ojos algo así como una sensación interpuesta, nuestra percepción, no se confunde con lo que vemos ni se detiene aturdida por las sensaciones físicas y espaciales ni tampoco concluye conmovida por el golpe de un impacto o de una provocación. El hecho de que lo percibido en estas obras aflore desde su interior hace indiferente toda deriva interpretativa. Si lo que se renueva en ellas es su presencia, es porque estas obras explicitan su «unidad primordial», dicen todo de sí mismas sin requerir la colaboración del espectador. Nuestra

participación se limita a estar ahí, delante de ellas, en nuestro caso en una situación de atención y quietud, de estímulo y calma, celebrando con nuestros ojos su «fiesta» interior. Al contrario de las obras que nos interpelan, que aguardan nuestros juicios para que su causa tenga efecto, o de aquellas que solicitan nuestra implicación emocional, nuestra codicia o nuestro rechazo, para darles una vida afectiva que *por sí solas* no tienen, las obras que nos ocupan sumen nuestra mente en un estado de completa receptividad.

Hablar en este caso de «experiencia estética» supondría limitar lo percibido a un saber empírico, capaz únicamente de relacionar, comparar y asociar unas formas con otras por medio de la vista y del entendimiento, y dirigir este saber al mismo tiempo hacia una revelación hermética, inductora de creencias y principios ideológicos que se asumen como ciertos. Ciencia y religión, razonamiento y fe, son para nosotros dos caras de la misma moneda de tal experiencia, que asimila lo percibido al conocimiento «claro y confuso» que adquirimos a través de las facultades sensibles e inteligibles. Lo «claro» de la realidad captada por nuestros sentidos se hace «confuso» en el modo peculiar que cada uno tiene de interpretarlo, hecho crítico que el «pensamiento estético» trata de dilucidar «revalorizando» el sentimiento; es decir, el foco de todas nuestras averiguaciones, no está ya en los recovecos de las obras ni en la propia conciencia que se sorprende cuando miramos hacia ellas inesperadamente, con espontaneidad, con el asombro inocuo de la primera vez; este foco está ahora perfectamente localizado en los vacíos de existencia que el espectador encuentra en la obra, siente como propios y trata de llenar. La obra pasa así a ser mero resorte, mera excusa de una emoción que anida en el sujeto. Es por ello que al sujeto de la experiencia estética le basta con la novedad de una idea, de un tema, de una expresión..., o con desvanecerse en las sensaciones físicas de las formas, los acabados, los colores..., para hacer retroceder al ojo y lanzarse a rescatar la obra de su abyección.

La asimilación de lo percibido en las obras a lo «claro y confuso» del «conocimiento sensible», supone para nosotros una falta de rigor perceptivo que el «pensamiento estético» no se cuestiona y sitúa en el plano de las certidumbres. Percibir es entonces sumer-

girse como por una galería subterránea, que tiene salida hacia las distintas áreas intelectivas pero cuya luz mediadora hacia estas áreas es el «sentimiento», que se ubica en algún lugar de nuestro ser pero que no está conectado con ningún órgano concreto. La «estética» indaga en el germen de la producción artística y transita por los procesos creativos guiada por la indeterminación de lo «estético», que *equipara* al trasfondo de lo percibido con los juicios derivados de nuestra capacidad de sentir emoción. En ocasiones, esa misma «estética», logra aliviar preguntas últimas acerca de estos juicios de emoción, rozando así nuestra intuición de ver las obras que llamamos *fragmento exento* como «logro artístico»; pero este logro, expuesto sin rigor descriptivo, no pasa de ser una generalidad del pensamiento, una abstracción, ya que se sustrae de las cualidades permanentes de las obras y no podemos aplicarlo. Es por ello que los ideales de belleza, bondad, gozo, verdad..., o sus mismos contrarios, todos ellos inducidos por una división teórica de forma y contenido, no sirven en absoluto como fundamento de la cuestión perceptiva.

Las obras que forman la columna vertebral de nuestra Tesis tienen poco que ofrecer si queremos relacionarlas por sus contenidos y poner en circulación un concepto que nos sirva para interpretarlas. Lejos de compartir un estilo, un formato, una corriente, una idea, un tema, una época, un planteamiento..., el sentido que pudieran manifestar en su conjunto resulta vagamente deducible de lo que vemos en ellas. Es cierto que son obras de arte y que así las llamamos por nuestra capacidad de juzgar sus aspectos materiales y formales, pero esta correspondencia entre lo que son y el «juicio práctico» que hacemos de esos aspectos, no tiene para nosotros mayor trascendencia que la de diferenciar las acciones de la naturaleza de las propiamente humanas. Desde nuestra perspectiva, lo mismo nos da mirar a una rama, a un árbol o a una cafetera, siempre que sean nuestros ojos los que conducen la mirada. Lo que podamos llegar a percibir en la obras, no lo fundamentamos en las fronteras que traza el pensamiento acerca de lo que es o no es arte, sino en esta mirada propiamente *nuestra* —de todos nosotros sin excepción—, que es conducida por los ojos y que hace aparecer el mismo mundo que a todos nos rodea.

Llegar a esta mirada y situarnos en ella, no significa en absoluto abandonarnos a una experiencia «meramente sensorial» ni tampoco navegar sin rumbo por una diversidad ininteligible de emociones. Requiere, más bien, soltar lastres culturales y dirigirnos por las obras en el «libre caminar» con que se pasea, en actitud entre contrariada y pensativa, el personaje de «Po Mo Xian Ren», pintado por Liang Kai<sup>4</sup>; esto es, requiere fijar con claridad nuestra atención en lo que el ojo alcanza a ver cuestionando todo aquello que no ve. La contrariedad de ver es precisamente la de mirar y no captar ni saber ni pensar lo que el ojo ve; lo que nos impide llegar a lo que vemos es justamente el juicio que nos formamos de eso que vemos. Por ello, a la vez que «el mundo es lo que vemos» necesitamos, sin embargo, «aprender a verlo»; esto es, *tener la experiencia* de que no son nuestros actos —los del pensamiento— los que ejecutan la mirada. Se trata entonces de desligarnos de los juicios que disocian visión y saber e «igualar esa visión con el saber, tomar posesión de ella, decir lo que es nosotros y lo que es ver, hacer pues como si no supiéramos nada, como si tuviéramos que aprender todo al respecto» (Merleau-Ponty 1970:20). La mirada propia, sesgada, de uno mismo, la que solo compartimos en la vivencia de sus contenidos, no en la de ver, retorna siempre a lo que nos «punza» porque ello hace que supuren el conocimiento y la experiencia que se abren a nuestro pensamiento. Liberar nuestra visión de la codicia de ver que todo lo subsume en un pozo de conceptos, sin otra fundamentación que la de establecer comparaciones, relaciones y asociaciones, no es tapar el pensamiento, prescindir de la experiencia, anular el conocimiento; más bien es arrinconar *esa* experiencia, *ese* conocimiento, *ese* pensamiento, que solamente remiten a la mirada de uno mismo, para dejar que tomen cuerpo, sobre una nueva base de vivencias guiadas por la mirada de todos, el análisis y la reflexión. No se trata ya de la «mirada salvaje» de Barthes, que se coloca a sí mismo en «el punto de referencia de toda fotografía» para «ofrendar» su individualidad a una «ciencia del sujeto», sino de ejercitar una práctica que nos haga volver ha-

---

<sup>4</sup> Pintor chino del siglo XIII, cuya obra titulada «Po mo xian ren», forma parte de nuestro objeto de investigación.

cia nosotros «a partir del dogmatismo del sentido común» para encontrar que nuestro interior «no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo» (Merleau-Ponty 1985:11).

\*\*\*

Precisamente porque ante las obras que cursan el *fragmento exento* sentíamos erróneamente ese punto de «verdad intrínseca» al que se refiere Merleau-Ponty, no éramos del todo capaces de separar la cuestión perceptiva de las experiencias personales referidas a ella. Una prueba de ello es que no lográbamos aclarar el dilema en torno al tiempo que surge de la lectura de *La cámara lúcida* (Barthes, 2007). En esta obra, Barthes nos introduce su intención de encontrar el «rasgo esencial» que distingue a la Fotografía de la «comunidad de las imágenes». Se trata para él de un «deseo ontológico», de saber lo que la Fotografía es «en sí». Guiado por este deseo, selecciona varias fotografías por las que se siente atraído en un «primer instante» y las distingue de otras que no le atraen porque se detiene más tiempo observándolas, debido al interés social, cultural y estético que encuentra en ellas. Este interés sería lo que en un principio le llama la atención en una fotografía y estaría ligado al concepto de *studium*. Pero lo que para Barthes provoca una «relación íntima» de las imágenes fotográficas con el espectador, «una agitación interior, una fiesta», muy a menudo es un «detalle», un «objeto parcial», que viene a perturbar el *studium* y que el autor lo define como *punctum*. Barthes sitúa este *punctum* en el «plano de la forma» y lo reconoce por su «rasgo involuntario», ya que diferencia los detalles que podrían «punzarle» de los que no lo hacen porque no duda de que estos últimos «han sido puestos allí intencionadamente por el fotógrafo».

Alejado del «plano formal», distinto del «detalle» y del «objeto parcial», Barthes halla otro *punctum* que es «de intensidad» y que, a diferencia del anterior, «llena» en este caso «toda la fotografía». Para describirlo, pone como ejemplo el retrato de un joven condenado a muerte que espera esposado en la celda el momento de la horca. El *punctum* en esta fo-

tografía es ahora el pensamiento de que el retratado «va a morir», mientras que la realidad es que «ha muerto». Se trata por ello de un pensamiento que a Barthes le alcanza y que «no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo». Esta muerte «en futuro» llena «a la fuerza» la visión que tiene Barthes de la imagen que analiza y hace que para él, no haya nada en ella que «pueda ser rechazado ni transformado». La «constatación» de que no puede «restituir lo abolido por el tiempo y la distancia» produce en Barthes el «efecto» de aceptar esta imagen como «testimonio» de que lo que ve, «ha sido». El primer *punctum* es un «detalle» que «viene» a punzarle y puede dar cuenta de él a su antojo, demostrando que es un hombre de cultura fluida e incluso, a veces, puede no querer decir qué es lo que le «punza» porque entonces sería «entregarse demasiado». Sin embargo, ante este segundo *punctum*, que él llama «de intensidad» y que pasa a «llenar» toda la fotografía, no puede ya rechazar ni transformar nada porque es el «Tiempo».

De alguna manera, Barthes acusa a este «Tiempo» de ser el verdadero ejecutor de la «Fotografía»; el fotógrafo es en este caso el mero ejecutor del disparo que hace posible la imagen; según Barthes, este «Tiempo» lo vivimos a través de las imágenes fotográficas. Hay una correlación de causas sin fin, un fenómeno recursivo del pensamiento. El «Tiempo» ejecuta la «Fotografía» y el «testimonio visual» de esta ejecución, las propias imágenes —el retratado «va a morir»—, nos provocan una «herida», un sentimiento, que nos lleva a pensar que lo que vemos en ellas «ha sido» y «será», es decir, a pensar de vuelta al «Tiempo».<sup>5</sup> Ocurre que si no indagamos ni sabemos nada acerca de la fotografía en cuestión, este fenómeno recursivo que plantea Barthes se tambalea, no entramos en él. Solamente si miramos con la mirada del olvido, la pérdida, el recuerdo..., es decir, con la mirada que tiene presente estos sentimientos, puede brotar el pensamiento de que lo que vemos ha sido; pero esta mirada, no la proyectamos exclusivamente hacia las imágenes disparadas por una cámara, sino hacia cualquier forma del recuerdo; el pensamiento de que lo que

---

<sup>5</sup> «La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte.» (Barthes 2007:146)

vemos ha sido, inducido por esta mirada, es un rasgo de nuestra propia existencia, lo podemos experimentar de mil maneras distintas. La conclusión que sacamos es que el propio Barthes proyecta *su* mirada sentimental en las fotografías que nos muestra; podemos compartir su vivencia pero en rigor no vivir su *misma* vivencia. El tiempo al que alude, no es por tanto un «rasgo esencial» de la «Fotografía»; en todo caso sería más, un poder que tienen las fotografías por encima de otras imágenes de activar esta mirada.

Aún así, la fascinación que nos produce *La cámara lúcida*, no está en la lectura que hace Barthes de las fotografías que nos va mostrando, señalando aquí y allá los detalles que vienen a punzarle, sino en el propio relato del fenómeno recursivo, ya que nos sitúa en la tesitura de ser los inspectores de un crimen cuya huella, el objeto temporal, por arte del propio autor, ha hecho desaparecer. Barthes nos dice que su posición es la de víctima, que el crimen lo comete solemnemente el «Tiempo» —no *su* tiempo— y que él no participa, que tan solo escoge y mira las imágenes de un álbum que le atraen [porque se queda más tiempo observándolas]. Nos preguntamos entonces cómo puede ser que las imágenes que nos muestra le hieran y entramos en su relato a escuchar atentamente lo que dice. Tal y como empieza a contar, desde un principio le creemos; tiene pruebas, saca varias imágenes del álbum, nos habla de su deseo de ir a lo ontológico, de lo que le llama la atención en ellas, de su interés por el *studium*, de que se sitúa así mismo como «el punto de referencia» de las fotografías que analiza y así lo entendemos también nosotros por las dos versiones completamente distintas de relatar el *punctum*. De pronto, cuando lleva un rato explicándonos cosas interesantes, nos suelta un episodio trágico de su vida, la muerte reciente de su madre, pero no nos quiere mostrar la fotografía que tiene de ella de cuando era pequeña, en un invernadero, porque no «abriría» en nosotros «ninguna herida» (Barthes 2007:117) y es seguro que esa imagen no nos *puede* interesar y la tomaríamos como otra «cualquiera». Su argumento rotundo es que «solamente existe para él solo» y, a modo de confidencia, nos explica que esta fotografía es por encima de cualquier otra la que más herida le causa. No ponemos ninguna objeción porque a cambio la describe grá-

ficamente, con bastante detalle; nos hacemos perfectamente a la idea; habla de las esquinas comidas, del color sepia; la describe físicamente y describe también el contenido, el momento, el ángulo de la toma, los gestos del fotógrafo, el comportamiento de los niños que eran entonces su madre y su tío, el año, la edad de los presentes, etc. En esta fotografía, nos cuenta, ya no hay nada concreto que le hiera. La herida es aquí un duelo que siente por la pérdida, por la muerte. A pesar de que no vemos la imagen, le creemos, nos ponemos en su situación y respetamos su decisión de no mostrarla. Superado este episodio, con nuevo brío, nos dice que nos olvidemos de todos los detalles parciales que dijo anteriormente que le herían; esos detalles, explica, no son realmente los que hieren, los que causan la herida en la «Fotografía». Hay un cambio sustancial; lo que le hiere de verdad es mucho más intenso, «llena» toda la imagen, no está localizado en ningún «objeto parcial», y nos lo demuestra, ahora sí, con una imagen, para que ensayemos en ella nuestra propia mirada, para que lo comprobemos con nuestros propios ojos. Se trata del retrato de Lewis Payne, un chico joven condenado a muerte que a pesar de su situación posa insolente, sin miedo. En la fotografía, el chico aparece sentado en una celda, esperando a que lo ahorquen, a morir, pero la realidad es que ya fue ahorcado, que murió, que está muerto. Ante esta situación, Barthes ya no puede decir ni hacer ni cambiar nada; el «Tiempo» «llena» ahora con «intensidad» esa imagen y le provoca a él una «herida» para siempre; no puede «restituir lo abolido» por el «Tiempo» ni tampoco borrar ese mismo «Tiempo» de su propia visión de la «Fotografía». Aquí llegados, Barthes deja de contar y termina el relato.

Si reflexionamos sobre *La cámara lúcida*, podemos ver cómo Barthes nos ha ido mostrando entre líneas la manera en la que el «Tiempo» ejecuta la «Fotografía»; poco a poco, desde la primera a la última línea, ha ido haciendo una descripción precisa de cómo surge en nosotros la conciencia de que el «Tiempo» es el «rasgo esencial» de la «Fotografía» y por extensión de la herida irreparable que causa en nosotros la visión de las imágenes disparadas por la cámara. En un principio, lo que le hiere puede ser cualquier contenido fotografiado que él pueda hacer suyo; es decir, todo aquello que no vaya de parte del fotógrafo

ni del análisis común de las imágenes; entre todas las vivencias que nos suscitan las fotografías, busca y encuentra las más personales, las que solamente él puede destacar y acaso nosotros compartir; nos hace creer que son contenidos que «vienen» a punzarle cuando la realidad es que se lanza con toda su alma a vivirlos. Esto se traduce en una mirada que primero se pregunta por lo que ve y después por el atractivo que tiene para él lo que ve. Cuando encuentra un aspecto que *siente* que le atrae especialmente, lo señala, lo comenta; en tal imagen, el brillo de los dientes de un niño, en tal otra, el cuello de una camisa; si no lo encuentra en la imagen, lo lleva fuera de ella: veo los ojos que han visto al emperador, aquella es la casa en la que me gustaría vivir. Cualquiera de nosotros podría hacer lo mismo mirando a un álbum de fotos de nuestra infancia o al de una amiga o al de un viaje... No se trata de señalar el arte, el instante, la dificultad de la toma, sino a Juan, a Marta o al tío de Luisa que lleva una gabardina impecable. Los comentarios que va haciendo Barthes, son valoraciones de la realidad banal, cotidiana, no argumentos artísticos; valoraciones que traspasan la realidad física del objeto en cuestión y que nos llevan a las imágenes de la realidad vivida, no a la sentida por los sentidos.

El interés de Barthes se dirige a las vivencias de realidad que se quedan fuera del alcance del fotógrafo en una segunda, tercera, cuarta, quinta..., lectura, como quien se pregunta por la persona que da la espalda entre una multitud o por la mano que no se ve detrás de una cintura o por una gorra que lleva mal puesta un niño. Todos estos podrían valer como «objetos parciales» que vienen a punzarle a Barthes; los que él va a buscar y cuando los encuentra siente que le punzan; *objetos* que no están en el papel sino en las vivencias cotidianas de la mera realidad que la «mirada salvaje» de Barthes, en tanto que «no educada», puede señalar aunque resulte impertinente, grosero, sin empatía ni sentimiento ningunos. Barthes no muestra sentimientos acerca de lo que ve, sino acerca de sus hallazgos; son estos descubrimientos los que le encienden. Puede explicar y dar cuenta de ellos, comentarlos, hacer ironía, pero no nos dice qué siente; si lo dijese, sería «en-

tregarse demasiado», poner el foco en su persona y no en su mirada, la que quiere que veamos dirigida hacia la Fotografía.

A lo largo de *La cámara lúcida*, son innumerables los comentarios, las situaciones y las descripciones que nos encarrilan a la mirada de Barthes desviándonos de lo que pudiésemos tener delante. Barthes se aprovecha de nuestra credulidad y de nuestros hábitos o mejor dicho los alimenta hasta tal grado, que nos olvidamos completamente de lo que vemos y nos ponemos a actuar a su modo. Por eso, cuando relata el episodio de su madre, aceptamos con naturalidad no poder ver su retrato, como cuando alguien quita de un álbum una fotografía que no quiere enseñar. Pero al contrario de lo que ha venido haciendo hasta ahora, Barthes nos describe esta foto como ninguna otra: su aspecto material, la acción del fotógrafo, el contexto. Hasta este momento, nunca en el libro nos había descrito con tanto detalle las imágenes. Esta famosa «Foto del Invernadero» —de nuevo escribe en mayúsculas aquello que quiere sustituir mediante su mirada— está en cualquier conversación de *La cámara lúcida*; una foto que nadie ha visto pero que recordamos perfectamente como la piedra angular alrededor de la cual gira el relato; la recordamos como ninguna otra, con todo detalle, en el contexto preciso de lo que para Barthes suponía la relación con su madre. Caemos en esta rememoración, no en la de que no nos la muestra.

La manera en que se nos queda grabada esta «Foto» es como la de una realidad vivida con nuestros propios ojos. No nos enseña la imagen, pero damos por hecho que la hemos visto. A estas alturas, tenemos la necesidad de vivirla, de que Barthes se sincere y que brote lo que siente dentro y no fuera de él. El impacto que nos produce su relato es el de haber vivido esa escena mirando desde algún lugar privilegiado. Nos ha llevado ahí desde las primeras palabras; «es muy antigua», cuenta, «las esquinas comidas». Sentimos esta «Foto» físicamente; ha entrado por nuestros sentidos como ninguna otra en el libro; nos ha introducido en ella, nos ha abierto las puertas del invernadero para que pasemos y veamos de primera mano, en primera persona, cómo se comportaba su madre ante la cámara, cómo era esa chiquilla de cinco años. La sensación que tenemos ahora es que Bart-

hes alude por primera vez a un recuerdo personal, como diciendo: olvidaos de lo que os he dicho hasta ahora, yo en el fondo soy así, algo sentimental, quiero también homenajear a mis seres queridos. Antes os he mostrado una parte frívola de mi persona, un «objeto parcial», ahora que os conozco, que cuento con vuestra buena fe, que habéis demostrado fidelidad hacia mí, os muestro esta «Foto» en palabras.

Barthes podría haber concluido aquí el relato de *La cámara lúcida* haciendo un relato del duelo, del dolor, de la frustración..., pero necesitaba desviar de nuevo nuestra atención y acusar a alguien de la pérdida de su madre y de su posible dolor por esa ausencia, ya que nos abre las puertas a un episodio íntimo pero no a su corazón, a lo que él siente particularmente; lanza así al aire un desahogo que todos podemos entender; no contra nadie en particular, sino que generaliza y nos incluye a todos, aunque para nosotros, lo lógico sería que nos contase cómo era la vida con su madre y qué dolor concreto siente. Como acusar al destino, a la muerte, no le basta, quiere acusar a la causa, a lo que hace del destino de todos nosotros un futuro pasado, un «futuro anterior» (Barthes 2007:146). Desvía nuestra atención de la muerte de su madre nos lleva a su causa, pero no a su causa clínica, particular, concreta, sino a la causa que puede generalizar, la que no dice nada de esa muerte, la que no siente esa muerte sino que la generaliza; las vivencias personales de verdad, no las quiere soltar.

Acusa así al «Tiempo» en mayúscula, al que nos incluye a todos y a cada uno de nosotros; al «Tiempo» que comprime en una sola magnitud nuestros recuerdos y las horas que marcan las agujas del reloj; todo es un único «Tiempo»; lo toma como una magnitud, una propiedad, un «rasgo esencial» de lo real vivido, no como una variable métrica o psicológica que se puede objetivar. Por tanto, es esta magnitud la que según Barthes ejecuta la «Fotografía» como modelo ideal de lo real, como diciendo: la «Fotografía» se distingue de la «comunidad de las imágenes» porque la ejecuta precisamente este «Tiempo» mayúsculo, no el tiempo variable, el que transcurre, el de la espera psicológica, etc. Pero este sentimiento de que el «Tiempo» es inexorable tiene una causa anterior que es nuestra.

Barthes y nosotros con él, somos los que estamos detrás de este «Tiempo». Si antes no lo proyectamos nosotros, no surge nuestro sentimiento acerca de este «Tiempo»; miramos a una fotografía y lo más real que podemos decir es que estamos delante de ella, no que el «Tiempo» la ha ejecutado. Pensar este «Tiempo» como causa, no como variable, es un pensamiento que nos viene de vuelta una y otra vez, no tiene nada de realidad vivida. Lo recursivo está aquí, en pensar sobre algo que no puede ser pensado, sino solamente vivido. Este destino pensado, es el que Barthes le impone a la fotografía.

Sin nuestra participación activa en su relato, este «Tiempo», no sale en la foto, no lo podemos ver, ninguno de nosotros lo ve ni lo experimenta directamente en las imágenes fotográficas; es siempre una magnitud, ni siquiera *su* tiempo, el que cada uno vive subjetivamente; no es que no podamos sentir su mismo tiempo, es que él tampoco lo siente, sino que dice que lo ve. Al igual que no vemos el tiempo que transcurre, el tiempo métrico, el que marca la hora, tampoco vemos el que describe Barthes como «esto ha sido, esto será». Nos ha colocado la idea de que siente el tiempo a través de la fotografía cuando la realidad es que siente lo que piensa del tiempo, es decir, está sintiendo lo que primero ha pensado del tiempo. La realidad es que no desconecta su propio pensamiento acerca de todo ello. Sigue siendo el «foco de verdad intrínseca», del que no se desprende. Antes que todos sus recuerdos, está su pensamiento acerca de ellos. Es él quien los proyecta. Aquí, los lectores de *La cámara lucida*, nos relajamos, no le pedimos a Barthes aclarar porqué el tiempo ejecuta la fotografía — un aspecto fundamental— y nos quedamos encandilados con su relato de lo ocurrido. Nos resulta ahora obvio que para aplicar la enseñanza de Barthes ante cualquier fotografía, todo lo que digamos en relación a su «rasgo esencial» caerá de nuestra mano; será una versión de otras muchas; dependerá de quiénes o qué cosas aparezcan en ella, en qué lugar y momento de nuestra vida nos la encontremos, cuáles sean nuestros intereses, anhelos, etc.

\*\*\*

La afinidad entre *La cámara lúcida* y nuestra cuestión se debe al trabajo previo a esta Tesis en el que abordábamos un estudio de las obras de arte desde un plano personal. Las obras que fueron entonces nuestro objeto de estudio se vinculaban por ello hacia el sentimiento que impregnaba nuestro estado de ánimo. En aquél momento entendíamos que las obras en tanto que son percibidas por un sujeto producen un efecto en el espectador y que el sesgo de este efecto era la clave para desarrollar nuestras teorías. Causa y efecto parecían entonces alineados en su afán de conquistar el alma del sujeto. El hecho de haber asimilado, construyendo un nuevo objeto de estudio, que las obras que investigamos ahora ya no nos punzan, que en todo caso nos cautivan o fascinan sin necesidad de nuestra implicación emocional, nos permite separar el efecto —decaimiento, tristeza, alegría...etc.— causado por la obra de lo que podamos percibir en ella. Precisamente porque las obras objeto de nuestro estudio las vemos una y otra vez de la misma manera, no podemos ser nosotros ese foco de «verdad intrínseca» que todo lo subsume en el acto de pensar.

El sentimiento que Barthes tiene acerca de lo que le hiere, lo piensa, no lo experimenta. Barthes elimina el sentimiento de su experiencia y lo dirige al pensamiento que tiene de ella. Ocurre que Barthes, no se sitúa en correlación adecuada con su objeto de estudio y termina por proyectar a futuro su realidad pasada; cae en este pensamiento recursivo, en este psicologismo, encadenando una y otra vez el «veo, siento, luego noto, miro y pienso» (Barthes 2007:52). Por esto rechaza entre otras cosas el instante, para no confundirlo con el presente, aún siendo dos cosas distintas, y no le da ninguna oportunidad a la fotografía de poder tener en ella una experiencia de tiempo como la que tenemos nosotros con las obras *fragmento exento*. El tiempo, en el momento en el que pensamos en él, dejamos de vivirlo. Precisamente, nosotros queremos saber cuáles son las causas por las que se da el tiempo como vínculo entre autor y espectador, no investigar el tiempo como causa, como razón de ser de nuestra experiencia.

## 2. Aproximación a la idea del *fragmento exento*



Venimos de interrogarnos en el capítulo anterior por la posibilidad de formarnos un concepto artístico del *fragmento exento* que defina las obras objeto de nuestra investigación; nuestra conclusión es que el *fragmento exento* no se puede plantear en estos términos, como una idea general que nos formamos a partir de la experiencia particular con ciertas obras. Las obras que decimos cursan, conducen, dirigen... el *fragmento exento*, no son propiamente ejemplos, sino *ejemplares*, de *fragmento exento*. En el marco de la teoría del arte que conocemos, miramos y relacionamos, vemos y unificamos, valoramos e interpretamos. De esta forma juntamos obras que son a su vez la explicación de que aquello que hemos relacionado, unificado, interpretado... El objeto de estudio se vuelve entonces *problemático*; ya no son las obras, en su singularidad, lo que miramos; el objeto del acto pasa a ser el tema, el estilo, la época, el autor, la técnica, la disciplina, la novedad... o cualquier otra idea que mejor o peor encuentre su sentido en las obras.

### 2.1. La existencia del fragmento exento

Sabemos de la realidad y de la existencia del *fragmento exento* porque miramos a ciertas obras y se manifiesta, dejamos de mirar, y deja de manifestarse. Cuando la realidad del *fragmento exento* se manifiesta, no tenemos noticia de su existencia; cuando tenemos noticia de su existencia, su realidad no se manifiesta. En el orden formal de conocimientos, realidad y existencia son aquí dos conocimientos dados de forma distinta: primero *nos es dado* un problema y después *nos es dado* un objeto; el problema lo tenemos *circunstantialmente*, en el acto de mirar; el objeto lo tenemos *absolutamente*, cuando dejamos de mirar. Es decir, el problema *lo tenemos* cuando *vemos* que la realidad del *fragmento exento* se manifiesta y una vez que esta realidad deja de manifestarse, ya podemos indicar la obra en la que *vemos que tenemos* el problema. La posibilidad de *no ver que tenemos* ningún problema de esta clase es consecuencia de nuestro «hábito investigador», dirigido a *ver* otros proble-

mas, aquellos que *no son dados circunstancialmente* —en el acto de mirar, escuchar, vivir, contar...— y que juzgamos *directamente* en un objeto.

En el caso del *fragmento exento*, la manifestación de su realidad no la achacamos directamente a las obras sino a lo que indirectamente vivimos en ellas. Ciertamente, las obras *no nos hacen ver directamente* la realidad del *fragmento exento*; o dicho genéricamente, no nos obligan a ver en ellas ningún problema dado acerca de ninguna realidad aprehendida; tales realidades las aprehendemos en la vivencia del acto de mirar, no se pueden juzgar directamente *como existiendo* en ningún objeto. Es por ello que no podemos aventurar objetivamente nada acerca de la existencia del *fragmento exento*; si no nos *topamos* con las obras, no hay manera de saber por indicios o en abstracto nada acerca de esta existencia; la forma de este conocimiento es un «objeto absoluto», únicamente dado cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto; implica toda la obra, no tal parte o aspecto de ella. Habrá más obras que cursen, dirijan, conduzcan... el *fragmento exento*, pero las tenemos que encontrar; en ningún caso nos es posible idearlas, formarlas en la mente, de modo que nos abstraigamos tanto del problema de su realidad —su manifestación— como del objeto de su existencia —el mundo de nuestras experiencias seguras—; tampoco las podemos reproducir en la experiencia de forma que el objeto de la existencia se de parcialmente, según tal o cual hecho, y se convierta en un problema.

Cuando miramos a otras ciencias vemos que sus objetos de conocimiento, o bien es posible idearlos en la mente, o bien reproducirlos en la experiencia. Ocurre, por ejemplo, en un ejercicio de geometría, cuando se dice: dado tal triángulo rectángulo, dado tal triángulo con todos los lados iguales, dado tal otro con dos lados iguales, etc. En estos casos, la forma de conocer el problema no es distinta de la de conocer el objeto; conocemos el problema por el objeto y el objeto por el problema. Para el conocimiento, tanto la forma del problema, como la del objeto, son *ideales*; el problema vale por el objeto y vice-

versa; su distinción formal en el conocimiento es mera conveniencia<sup>6</sup>, *no sigue la lógica de ninguna vivencia temporal*. Debido a esta peculiaridad, nos es posible *idear* tantos ejercicios geométricos quepan en nuestra imaginación siempre y cuando estén sometidos a sus correspondientes verdades abstractas. Por ejemplo, no puede ser dado, ni como objeto ni como problema, ningún triángulo sin ángulos, ninguno cuadrado, ninguno de dos lados... pero sí, tres rectas que se cortan, un triángulo con cuatro partes iguales, otro inscrito en un círculo, etc.

Pongamos ahora el ejemplo de un arcoíris para, en este caso, reproducirlo en la experiencia. Se trata de un fenómeno que se da en la naturaleza, que lo vemos salir en el paisaje, así que las preguntas que nos hacemos son las siguientes: ¿por qué sale? ¿por qué hace un arco? ¿por qué tiene esos colores? Según preguntemos por su existencia, tendremos de vuelta el problema apuntando a otros objetos que observamos junto con el propio fenómeno natural que queremos reproducir. Si nos preguntamos por qué sale, el primer objeto observado son las condiciones meteorológicas, de modo que serán estas condiciones el objeto de conocimiento del problema y tendremos una primera explicación de su formación en base a este objeto: el arcoíris sale cuando llueve y hace sol. Si nuestra curiosidad no se detiene en la primera explicación, deberemos de formular una nueva pregunta en la que quede reflejado el primer objeto observado, tal que así: ¿por qué sale el arcoíris cuando se dan ciertas condiciones meteorológicas? Tendremos entonces de vuelta un nuevo problema apuntando a la existencia de nuevos objetos en un nuevo fenómeno natural. Estos nuevos objetos podrían ser la humedad y los rayos de luz solar, de modo que serán estas nuevas condiciones el nuevo objeto de conocimiento del problema y obtendremos una nueva explicación en base a este objeto. Si llegamos a observar finalmente que el arcoíris ocurre por la descomposición de la luz a través de gotas de agua, esta última observación será la del último fenómeno físico juzgado. Dicho genéricamente: en el

---

<sup>6</sup> Al igual que ocurre con la distinción del multiplicando y del multiplicador (<https://www.uv.es/gomez/28Elmultiplicando.pdf>).

fenómeno dado en la naturaleza que llamamos arcoíris, según juzguemos el objeto de conocimiento, por unos fenómenos físicos u otros, tendremos de vuelta el problema apuntando a los fenómenos juzgados en el objeto. Para el conocimiento empírico, tanto la forma del problema como la del objeto son *fenómenos físicos*; el objeto está dado en el problema como fenómeno físico y el problema es una cadena de fenómenos físicos juzgados como objeto del problema; su distinción formal en el conocimiento es mera experiencia de fenómenos físicos; es decir, lo que se da como problema, no es ninguna realidad, sino la existencia del fenómeno físico juzgado como objeto del problema. Debido a esta peculiaridad nos es posible reproducir en la experiencia las causas del problema. Siguiendo con el ejemplo del arcoíris, una vez observado el fenómeno físico último podremos plantear el problema de su formación en otros entornos y condiciones, con otros materiales, con otros tipos de luz, con otras incidencias de los rayos, etc. y someterlo después al experimento, poniendo así a prueba su correspondiente cadena de fenómenos físicos.

En la ciencia del triángulo y en la del arcoíris, para llegar a sus verdades, antes debemos de formularlas en la forma de conocimiento adecuada, bien como problema dado en un objeto, bien como objeto dado en un problema. Esto quiere decir que no por mirar ni dejar de mirar al triángulo sabemos de sus teoremas, ni por mirar ni dejar de mirar al arcoíris, de las leyes que explican su formación natural. De nuestra parte, además de mirar, tenemos que *poner* algo, un sentido, una razón, un juicio... que vincule ideal o empíricamente el problema con el objeto de conocimiento. Si nos quedamos parados, si solamente miramos, si no tratamos ni tan siquiera de definir lo que vemos, nos quedamos también sin argumentos problemáticos que llevar a juicio.

Esta situación es precisamente en la que nos encontramos en la vivencia del *fragmento exento*, que no ponemos nada de nuestra parte para vincular el problema de su realidad con el objeto de su existencia; no es que razonemos un problema y nos preguntemos por él, a ver qué solución le damos, es que el problema nos es dado al conocimiento en el propio acto de mirar; si no miramos, no tenemos este problema; tampoco es que repro-

duzcamos en la experiencia ningún hecho existente y tengamos después que comprobarlo, es que el objeto nos es dado al conocimiento cuando dejamos de mirar; si no dejamos de mirar, no tenemos conocimiento ninguno de este objeto.

Es decir, el problema del *fragmento exento* no está inserto en el mundo de nuestros razonamientos ideales ni el objeto del *fragmento exento* —las obras que lo cursan, dirigen, conducen...— en el de nuestras experiencias probables; por medio no hay ningún juicio que haga posible esta conexión directa sino una vivencia de ver que pone en correlación un problema y un objeto dados al conocimiento en dos momentos distintos —también dados— de un mismo acto, el momento de mirar y el de dejar de mirar. Esta vivencia, no la podemos enjuiciar, formular como objeto de conocimiento de ningún problema general; está antes de cualquier consideración que podamos hacer sobre ella; no es, pues, objeto de ningún conocimiento formal, sino propiamente vivencia del acto que vivimos en la conciencia.

## 2.2. El fragmento exento como fenómeno de la obra

Desconocemos las causas del *fragmento exento*. Podemos decir con seguridad que algunas obras lo cursan y otras en cambio no. Miramos hacia las obras que lo cursan y no tenemos ninguna duda de que el *fragmento exento* está donde están estas obras. Apartamos la mirada de ellas, para mirar hacia otro lado, y deja de manifestarse. Como si no hubiésemos visto nada, se esfuma, desaparece, no lo *traemos* con nosotros, no se despega del momento en el que recorreremos con los ojos estas obras; aunque lo podemos recordar y recordar como algo vivido, percibido, no lo podemos referir directamente a ningún aspecto particular: un material, una línea, una curva, un color, un brillo, etc.

En el transcurso de la vivencia del *fragmento exento* nos ocurre que no asimilamos lo que vemos; algo así, como perder la memoria de ver; tampoco las propias obras nos dan ninguna pista psicológica de por dónde va el *fragmento exento*, por un gesto, una expresión,

un tema, un colorido, un empeño particular del artista en trabajar el material. Ninguno de estos asuntos queda grabado en nuestra retina en asociación con lo que hayamos podido ver, de manera que no nos es posible afirmar que el *fragmento exento* sea fruto repentino de una emoción, de un impacto que deja después su rastro en la experiencia. No es así en absoluto. Cuando volvemos la mirada hacia las obras y las recorremos de nuevo, vivimos exactamente la misma situación, siempre igual e igualmente viva; de nuevo, nuestro ver no se detiene, no empieza ni acaba, no llega a completar ningún recorrido.

Sabemos diferenciar las obras que cursan el *fragmento exento* de las que no lo cursan pero desconocemos de raíz cómo se hace una obra para que curse, dirija, lleve, conduzca... el *fragmento exento*; no importa que sepamos cómo están hechas las obras —tinta, molde de escayola, pintura, fotografía, relojes, piedras de la cantera, escritorio con mejillones, etc.— ni que sepamos qué conceptos manejan, en qué movimientos artísticos se inscriben, a qué épocas pertenecen, quiénes son sus autores, qué versiones de la misma obra hizo el artista; ninguna información indirecta nos revela nada de cómo se hace para que una obra curse el *fragmento exento*. Cosa distinta es que para indicar aquellas obras que lo cursan necesitemos verlas; en este sentido, cuando estamos físicamente delante de ellas, la vivencia del *fragmento exento* es más viva, más efectiva, pero vivimos en esencia lo mismo cuando las vemos impresas en catálogos o por medios electrónicos.

Si miramos ahora a las doce obras que forman nuestro objeto de estudio, las hemos organizado del siguiente modo: *fragmento corporal*, *fragmento incitante*, *fragmento temporal* y *fragmento psíquico*. Estos cuatro tipos de *fragmento exento* no representan categorías generales: no aluden directamente al cuerpo, al sexo, al tiempo ni a los sueños; las denominaciones de estos cuatro tipos son metáforas que expresan la «situación objetiva intuida» en la vivencia del *fragmento exento*. Por ejemplo, en «Balzac», el *fragmento exento* lo llamamos *corporal*; en la fotografía de Helmut Newton del tobillo de una mujer, *incitante*; en los relojes de Félix González-Torres, *temporal*; y en el escritorio de mejillones de Marcel Broodthaers, *psíquico*.

Se nos plantea aquí la dificultad de cómo accedemos al *fragmento exento*, no a las obras que lo cursan. Por un lado, no podemos deducir, tan tranquilamente, que cuando veamos algo en una obra y lo relacionemos con el cuerpo, el sexo, el tiempo o los sueños, ya hemos accedido al *fragmento exento* por el tema; este procedimiento nos llevaría a entender erróneamente que el *fragmento exento* está donde están ciertos temas y no donde están ciertas obras. Por otro lado, sabemos indicar qué obras lo cursan, lo llevan, lo conducen, lo dirigen, pero las *razones* de este saber —nuestro ver no se detiene, no empieza ni acaba, no llega a completar ningún recorrido— es obvio que exigen una aclaración.

Es decir, tenemos «evidencia propia» del *fragmento exento* en la medida en la que vemos las obras que lo cursan como *ejemplares de una misma especie de objetos visuales* que por *experiencia* sabemos indicar; a su vez, poseer esta evidencia, que viene de *ver* con nuestros propios ojos, es insuficiente para demostrar que efectivamente unas obras lo cursan y otras no. En términos jurídicos diremos que somos testigos presenciales de un hecho —vemos ciertas obras cursar el *fragmento exento*— pero en el juicio que tiene lugar nuestro testimonio acusando a unas obras y no a otras, no cuenta, se descarta por nuestra complicidad con el *fragmento exento*. Asumido que no podemos investigar este hecho sino es mediante el recurso de atribuirle una causa fuera de lo que vemos, nos queda, pues, indagar en la realidad que vivimos en el acto de mirar a las obras que cursan el *fragmento exento*: miramos a estas obras y se manifiesta; dejamos de mirar, y deja de manifestarse.

Si atendemos a esta realidad nos es posible ver que juzga «sobre lo individual» —ciertas obras cursan el *fragmento exento* cuando miramos hacia ellas— pero que no «pone existencia individual alguna» ya que no «contiene la menor afirmación sobre hechos» ni tampoco «cabe concluir de ella sola la más insignificante verdad de hecho» (Husserl 1949:23-24). Se trata de una realidad que no aventura qué otras obras podrían cursar el *fragmento exento*; únicamente nos dice que el *fragmento exento* tiene su manifestación cuando miramos a las obras que lo cursan y que fuera de esta circunstancia no se manifiesta. Esto es, el *fragmento exento* se manifiesta cuando miramos por existir ciertas obras que lo

cursan independientemente de cómo las juzguemos, no por existir la obra de arte de tal o cual disciplina, con tales o cuales características... O dicho también: el *fragmento exento*, no está en la «naturaleza» del arte, como teniendo su origen simbólico en nosotros, sino en la naturaleza de ciertas obras, como siendo estas obras y no otras las que lo llevan.

### 2.3. Solución para analizar el fragmento exento

En términos generales, de experiencia o situación vivida, decimos del *fragmento exento* que cuando vivimos su curso por las obras, nuestro ver no se detiene, no empieza ni acaba, no llega a completar ningún recorrido. Esta situación no la observamos externamente; está referida al modo en el que nuestro ver es guiado temporalmente por el fenómeno de las obras que marca la pauta, el ritmo, el orden... de nuestro ver, no directamente lo que vemos. Surge aquí una dificultad propiciada por el *fragmento exento*: si, cuando lo vivimos, decimos que nuestro ver no se detiene, que no empieza ni acaba, que no llega a completar ningún recorrido por las obras, apenas tenemos tiempo para reflexionar sobre esta situación, para volver sobre el curso de lo vivido y atender a las cosas que aparecen en él.

Ante esta dificultad nuestro camino consiste ahora en investigar otros fenómenos, los que puedan cursar otras obras, en los cuales si nos sea posible volver sobre su curso, ya que tenemos la experiencia de que nuestro ver empieza, acaba, se detiene, sigue, avanza, salta, retrocede, completa un recorrido, etc.

### 3. Marco fenomenológico del *fragmento exento*



### 3.0. El análisis fenomenológico

El análisis fenomenológico parte de la siguiente evidencia: en el acto de mirar, el que no dirigimos y del que solo nos damos cuenta cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto, vivimos en la conciencia un fenómeno de ver que dirigen las cosas que propiamente vemos. Este fenómeno de ver es la vivencia que vivimos pero ocurre que, mientras dura el acto, no lo tenemos en la mente; esto es, no podemos vivir el acto, estar inmersos en él, y al mismo tiempo dirigir la mirada hacia su objeto, que es justamente la vivencia del acto, el fenómeno de ver que vivimos; solamente cuando dejamos de mirar, bien porque interrumpimos voluntariamente el acto, o bien porque nos vamos dando cuenta de lo que vemos, podemos referir el objeto del acto —la vivencia, el fenómeno vivido—, a algo que vemos, en nuestro caso, a la obra en la que lo hemos vivido. Las obras, por lo tanto, no son ni pueden ser el objeto del acto que vivimos en la conciencia, como tampoco lo es ni puede serlo ninguna otra cosa que vemos. El objeto del acto, el del propio mirar, solo puede ser vivirlo.

Lo que nos interesa analizar es, pues, esta vivencia del acto. Una vez vivida, la podemos referir a las obras en las que la hemos vivido y podemos a su vez volverla a vivir tantas veces queramos; nos basta con volver a mirar hacia las obras y volver a vivir el acto; de esta forma podemos identificar el objeto del acto —la vivencia, el fenómeno de ver— que ellas dirigen y describir su curso por las obras: nuestra mirada primero va por esto, después por esto otro, luego por aquello... Y una vez que hemos sabido discernir unos fenómenos de otros, por su curso distinto, podemos también separar unas obras de otras o agrupar unas obras con otras, según el caso. Tendremos así un corpus de obras que responde a los fenómenos de ver que ellas mismas cursan; esto es, un corpus asegurado, que responde al objeto del acto, no a tales o cuales aspectos particulares de las obras que juzgamos fuera del acto.

El objeto del acto —la vivencia, el fenómeno de ver, que dirigen las cosas que vemos—, además de seguir una lógica temporal sobre la que podemos volver mirando hacia atrás, a lo que fue antes en el tiempo del acto, tiene su modo de darse a la conciencia en el propio ver de la vivencia que vivimos en el acto, ya que, cuando seguimos su curso por las cosas que vemos, propiamente *estamos viendo* cómo se da esta vivencia, este fenómeno de ver, a la conciencia. Lo que tenemos entonces, en lo que propiamente *estamos viendo*, son sensaciones visuales y temporales que «aparecen» a la conciencia y que no «ejecutamos» en el pensamiento; es decir, estas sensaciones, no las vemos directamente, no las tomamos por objeto, pero aparecen, nos son dadas a la conciencia en el curso de la vivencia que vivimos en el acto.

Esto quiere decir que aclarando estas sensaciones que aparecen a la conciencia en el transcurso de los fenómenos de las obras que vivimos en el acto, estaremos a su vez en condiciones de formular estos fenómenos por su modo «mediato» de darse a la conciencia. Cómo se dan, en el ver, estos fenómenos, encierra, pues, su lógica, el modo en el que los vivimos.

\*\*\*

Para llegar a formular estos fenómenos debemos de aclarar entonces las sensaciones que aparecen a la conciencia cuando seguimos su curso por las obras; y para aclarar estas sensaciones, debemos de ir «ganando objetividades» al juicio a través de los diferentes planos del análisis fenomenológico, que son los siguientes: el plano de la presentación, el de la significación, el de la lógica general y el propiamente fenomenológico.

Nuestra primera misión es la de presentar las obras por medio de un enunciado que «de cumplimiento» a lo que vemos, esto es, que «sea lo mismo» que lo que tenemos delante, sin generalizar acerca de aspectos de las obras que juzgamos fuera del acto de mirar en el que hemos vivido el fenómeno que cursan; por ejemplo, no enunciamos piedras de colores, sino una piedra de tal color, una de tal otro, y así sucesivamente. En este mismo

plano, el objeto del enunciado (objeto del acto) es la distinción entre el carácter normativo y el particular de lo que enunciamos; y la lógica del acto, su desarrollo, que lo podemos llevar a cabo del siguiente modo: esto vetado que veo debe de ser una piedra, en particular, una piedra pintada de rosa; esto, una piedra, en particular, una pintada de verde, etc.

Juzgando acerca de la lógica de este desarrollo, nos situamos en el plano de la significación, donde llevamos a cabo un nuevo acto que constituye el sentido del acto anterior. Lo que tenemos en este plano como acto (como vivencia del conocimiento) son dos unidades ideales de significación distintas por el carácter heredado y de cuatro posibles tipos: señalada, figurada, fantaseada y atribuida. La lógica del acto en este plano son momentos de significación (lo que es, modo de ser; lo que está, modo de estar) que aprehendemos en el acto por su objeto, que es el contenido intuido, notificado, ideado y expuesto de estos momentos. Refiriéndonos a una unidad ideal de significación, por ejemplo, la que herede el carácter normativo del plano anterior, la forma en la que expresamos la lógica del acto sería la siguiente: aprehendemos el primer momento de significación como lo que es señalado con carácter normativo por su contenido notificado; y aprehendemos el segundo momento de significación como el modo de ser notificado lo que es señalado con carácter normativo por su contenido intuido.

Juzgando acerca del sentido general del plano de la significación, nos situamos en un nuevo plano, el de la lógica general, cuyo acto son las unidades ideales de la extensión y de la especie (señalada, figurada, fantaseada o atribuida) que se corresponden con las unidades ideales de significación del plano anterior. La lógica del acto, en este plano, es el desarrollo lógico de los contenidos de los momentos de significación, esto es, expresando su relación siguiendo el orden en el que los hemos descrito y sin predicar acerca de ellos; por ejemplo, no diremos piedra vetada, cubo liso, sartén granulada..., sino lo vetado de la piedra, lo liso del cubo, lo granulado de la sartén, etc. De este modo, podremos expresar la relación lógica de estos contenidos haciendo síntesis general de su referencia sensi-

ble, tal que así: la nota uno (lo vetado, lo liso...) de la señal uno (piedra, cubo...); y expresar esta relación con sus determinaciones: la nota determinada de la señal determinante; para obtener después, reflejando esta relación, la colección de objetos lógicos de la unidad: la señal (1, 2, 3...) de la nota 1, 2, 3...; una vez obtenida la colección hallamos a continuación el objeto del acto, esto es, la categoría ideal que, siguiendo con el ejemplo, sería la superficie ideal; y junto con la categoría ideal hallamos también los contenidos fundados en la categoría que, en el caso del acto lógico que estamos describiendo, el de la unidad ideal de la extensión señalada, serían, por una parte, el género, y por otra, la nota de la superficie ideal; y llegados hasta aquí nos es posible determinar las propiedades de estos contenidos, el carácter del primero fundamentado en la cualidad del segundo; en el caso que estamos describiendo se trataría del carácter concreto del género de la superficie ideal fundamentado en la cualidad objetiva individual de la nota de la superficie ideal.

Aclarado el plano de la lógica general llevamos a cabo un nuevo acto, el de las unidades ideales de conciencia visual y temporal que «dan cumplimiento» respectivamente a las unidades lógicas ideales de la extensión y de la especie; con este acto nos situamos en el plano fenomenológico, cuyo objeto son las sensaciones visuales y temporales y los conceptos de conciencia —primero y segundo— que cumplen con las propiedades (carácter y cualidad) de los contenidos ideales de las categorías halladas en el plano anterior: la sensación, visual o temporal, da cumplimiento al primer contenido ideal, el que lleva como propiedad el carácter; el concepto, primero o segundo, da cumplimiento al segundo contenido ideal, el que lleva la cualidad en la que se fundamenta el carácter del primer contenido ideal. Una vez fijado el objeto del acto estamos en condiciones de mirar a la lógica del acto para hallar tanto el dato que aparece a la conciencia con la sensación visual o temporal como el contenido descriptivo o temático del concepto que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella. Estas sensaciones, no las vemos, como no vemos el área de un triángulo; aparecen a la conciencia en lo que vemos pero para llegar a ellas tenemos llevar a cabo los actos descritos; en este sentido, la referencia para llegar a ellas es

siempre el objeto del acto que lleva el contenido intuido y que podemos determinar desde un principio estableciendo la premisa del enunciado de lo que vemos cuando, por ejemplo, decimos que lo que vemos debe de ser una piedra por lo vetado, un cubo de plástico por lo liso..., no al revés, que lo que vemos debe de ser un vetado por la piedra, una lisura por el cubo de plástico, etc.

Finalmente nos es posible demostrar los distintos fenómenos que cursan las obras formulando el objeto del acto que vivimos en la conciencia; el resultado de la aclaración anterior nos muestra el orden en el que sensaciones y conceptos dan cumplimiento a los contenidos fundados en la categoría ideal de la unidad ideal de la extensión o de la especie correspondiente; tenemos, por lo tanto, primero una sensación y después un concepto que dan cumplimiento a los contenidos correspondientes a la categoría de la primera unidad ideal; y, otra vez, primero una sensación y después un concepto que dan cumplimiento a los contenidos correspondientes a la categoría de la segunda unidad ideal, como mostramos en el siguiente esquema:

Contenidos fenomenológicos	Contenidos fundados	Categoría ideal
Sensación (S1)	Contenido (A1)	Categoría ideal (A)
Concepto (C1)	Contenido (A2)	
Sensación (S2)	Contenido (B1)	Categoría ideal (B)
Concepto (C2)	Contenido (B2)	

Sabemos que las sensaciones están antes que los conceptos, ya que estos últimos son contenidos que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella, de modo que agrupamos sensaciones con sensaciones y conceptos con conceptos:

Sensación (S1)	Sensación (S2)	Concepto (C1)	Concepto (C2)
----------------	----------------	---------------	---------------

Tomando como referencia el segundo concepto de conciencia ordenamos las sensaciones de modo que queden reflejadas correctamente en la formulación final:

Sensación (S2)	Sensación (S1)	Concepto (C1)	Concepto (C2)
----------------	----------------	---------------	---------------

\*\*\*

Entendida la dificultad para analizar el *fragmento exento* propiciada por el hecho de que no tenemos prácticamente tiempo para volver sobre su curso por las obras, ya que, cuando lo vivimos, decimos que nuestro ver no se detiene, que no empieza ni acaba, que no llega a completar ningún recorrido por ellas, nuestro camino consiste ahora en analizar otros fenómenos sobre cuyo curso por las obras sí nos sea posible volver. Los fenómenos que analizamos a continuación, los hemos vivido cuando miramos a las obras; por lo tanto, su formulación última debería de corroborar lo que hemos vivido, ya que la verdad de lo vivido está antes de su aclaración.

### Resumen del análisis fenomenológico

Acto	Lógica del acto	Objeto del acto
<b>Mirar</b> (Vivencia de la conciencia)	<b>Vivencia de ver</b>	<b>Fenómeno de la obra</b>
<b>Planos del análisis fenomenológico</b>		
<b>Plano de la presentación</b>		
Enunciado Cumplimiento de lo que vemos	Desarrollo del enunciado: Esto que veo debe de ser tal cosa, en particular, tal cosa...	Carácter normativo y particular
<b>Plano de la significación</b>		

3. MARCO FENOMENOLÓGICO DEL FRAGMENTO EXENTO

<p>Unidades ideales de significación (Señalada, figurada, fantaseada, atribuida)</p>	<p>Momentos de significación: Lo que es / Modo de ser Lo que está / Modo de estar</p>	<p>Lo intuido / notificado Lo ideado / expuesto</p>
<b>Plano de la lógica</b>		
<p>Unidad de la extensión Unidad de la especie (Señalada, figurada, fantaseada, atribuida)</p>	<p>Desarrollo lógico: Colección de objetos lógicos</p>	<p>Categorías y contenidos ideales</p>
<b>Plano fenomenológico</b>		
<p>Unidades ideales de conciencia visual y temporal</p>	<p>Dato de sensación visual Contenido descriptivo</p>	<p>Sensación visual / temporal Conceptos de conciencia: 1<sup>er</sup> y 2<sup>do</sup></p>
	<p>Dato de sensación temporal Contenido temático</p>	

### 3.1. Fenómeno «ahí»

#### 3.1.1. Análisis del fenómeno «ahí» de duración

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Clouds, Mountains, Waterfalls» (2015) de Ugo Rondinone y «Scales» (2015) de Sterling Ruby:

- Una piedra rosa, una verde, una roja, una gris plateado, una amarillo limón...
- Una caja de cartón azul, un cubo de plástico rojo, una sartén de hierro negra...

Desarrollamos estos enunciados del siguiente modo:

- ...→ Esto que veo vetado debe de ser una piedra, en particular, una pintada de rosa; esto, una pintada de verde; esto, una pintada de gris...
- ...→ Esto que veo ondulado debe de ser una caja de cartón, en particular, una pintada de azul; esto que veo liso, un cubo de plástico, en particular, uno rojo...

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter normativo y particular del acto de significación, cuando decimos:

A Esto que veo vetado debe de ser una piedra... Esto ondulado, una caja de cartón...

B ...en particular, una piedra pintada de rosa ...una caja pintada de azul ...uno cubo de plástico rojo, una sartén de hierro negra...

#### Primera unidad de significación (A)

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

- ⌞ Decimos que es piedra por lo vetado, que es caja de cartón por lo rugoso, que es cubo de plástico por lo liso...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> El modo de ser notificado lo que es señalado con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

 Veteado, ondulado, liso, granulado...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que es señalado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

 Piedra, caja de cartón, cubo de plástico, sartén de hierro...

### Segunda unidad de significación (B)

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 Decimos que es rosa, verde, azul, rojo... por lo pintado, esmaltado, pintado con spray...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación de la segunda unidad como:

**B<sub>1</sub> El modo de ser expuesto lo que es señalado con carácter particular**

Por su contenido ideado:

 Pintado, esmaltado...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> Lo que es señalado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 Rosa, verde, azul, gris, rojo...

*Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca del sentido general de las unidades de significación obtenemos sus unidades lógicas generales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **extensión señalada**

$U_b$  La unidad de la **especie señalada**

La unidad de la extensión señalada ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

→  
 Lo vetado de piedra  
 Lo rugoso de caja de cartón  
 Lo liso de cubo de plástico  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

→→  
 Lo vetado de algo  
 Lo rugoso de algo  
 Lo liso de algo  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

→→  
 La nota de algo  
 La nota de algo  
 La nota de algo  
 ...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La nota determinada de algo determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

→ La señal de la nota  
 → La señal de la nota  
 → La señal de la nota  
 ...

Y hallamos la categoría ideal:

→ **La superficie ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

→ El género de la superficie ideal

☞ Carácter concreto

→ La nota de la superficie ideal

👁️ Calidad objetiva individual

La unidad de la especie señalada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

→ Lo pintado de rosa  
 → Lo pintado de verde  
 → Lo esmaltado de rojo  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

→ Algo del rosa  
 → Algo del verde  
 → Algo del rojo  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

Algo de una señal  
 ...→ Algo de una señal  
 Algo de una señal  
 ...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **Algo determinado de la señal determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

La señal de la superficie ideal  
 ...→ La señal de la superficie ideal  
 La señal de la superficie ideal  
 ...

*Nota* Se inserta la superficie ideal de la unidad de la extensión señalada

Y hallamos la categoría ideal:

→ **El coloreado ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

...→ La especie del coloreado ideal

☞ Carácter específico

...→ La superficie ideal del coloreado ideal

☞ Cualidad abstracta

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión señalada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie señalada ( $U_b$ ).

## Cumplimientos de la «superficie ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual	👁️	Carácter concreto	El género de la superficie ideal	La señal de la nota <b>La superficie ideal</b>
<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	👁️	<b>Cualidad obj. individua</b>	<b>La nota de la superficie ideal</b>	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la superficie ideal como:

→ **Lo cósmico real**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

👁️ Sensación de trozo

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad objetiva individua de la nota de la superficie ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

👁️ Rugosidades de sensación de trozo

## Cumplimientos del «coloreado ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación temporal</b>	👁️	<b>Carácter específico</b>	<b>La especie del coloreado ideal</b>	La señal de la superficie ideal <b>El coloreado ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>	👁️	Cualidad abstracta	La superficie ideal del coloreado ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter específico de la especie del coloreado ideal como:

→ **La cosa sentida**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

👉 Momento de rugosidades

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad abstracta de la superficie del coloreado ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

🕒 Ahora sensación de trozo

### Resumen del análisis del fenómeno «ahí» de duración

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Sensación de trozo	👉	El género de la superficie ideal	La señal de la nota <b>La superficie ideal</b>	Piedra, caja de cartón, cubo, de plástico sartén de hierro...
Rugosidad de trozo	👁️	<b>La nota de la superficie ideal</b>		<b>Veteada, ondulado, liso, granulado...</b>
Momento de rugosidades	👉	<b>La especie del coloreado ideal</b>	La señal de la superficie ideal <b>El coloreado ideal</b>	<b>Rosa, verde, gris, amarillo limón... azul, rojo, negra...</b>
Ahora s. de trozo	🕒	La superficie ideal del coloreado ideal		Pintada, esmaltada...

### Formulación del fenómeno «ahí» de duración

✓

Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
<b>La especie del coloreado ideal</b> Carácter específico	<b>El género de la superficie ideal</b> Carácter concreto	<b>La nota de la superficie ideal</b> Cualidad obj. individua	<b>La superficie ideal del coloreado ideal</b> Cualidad abstracta
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa sentida	Lo cósmico real	Concepto descriptivo	Concepto temático
Momento de rugosidades	Sensación de trozo	Rugosidades de s. de trozo	Ahora s. de trozo

### Explicación del fenómeno «ahí» de duración

En el curso del fenómeno ahí de duración, primero aparece la cosa sentida, la sensación temporal de rugosidad que nos lleva a nombrar los colores; después, lo cósmico real, la sensación visual de trozo que nos lleva a nombrar piedra, caja, cubo, etc.; a continuación la conciencia pone el concepto de rugosidad, como reflejo de la sensación visual de trozo, que nos lleva a nombrar vetado, ondulado, liso, etc.; finalmente, la conciencia pone el concepto de ahora un trozo, ahora un trozo, ahora un trozo..., como reflejo de la sensación temporal, que nos lleva a nombrar pintado, esmaltado, pintado con spray, etc.

### 3.1.2. Análisis del fenómeno «ahí» de retención

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Proyecto Pabellón España Bienal de Venecia» (2013) de Lara Almarcegui y «All» (2007) de Maurizio Cattelan:

...→ Un montón de cascotes

...→ Unos bultos de sábanas

Desarrollamos estos enunciados del siguiente modo:

→ El montón que hace esa curva que va por el suelo, se mete detrás de una columna, sube hacia el techo, desciende por detrás de otra columna... deben de ser cascotes de cantos rectos, redondos, planos...

→ Los bultos que hacen esos montículos de pico, de jorobas de camello, de macizo central... deben de ser sábanas con arrugas que se adaptan al terreno como un relieve, arrugas planas, redondas, rectas...

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter particular y normativo del acto de significación, cuando decimos:

A El montón que hace esa curva...  
Los bultos que hacen esos montículos...

B ...deben de ser cascotes de cantos rectos, redondos, planos...  
...deben de ser sábanas con arrugas planas, redondas, rectas...

#### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

↙ Decimos curva porque es montón, montículos porque son bultos (no al revés, montón porque es curva, bultos porque son montículos)

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que es señalado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 **Montón, bultos**

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de ser expuesto formalmente lo que es señalado con carácter particular**

Por su contenido ideado:

 **Curva, montículos**

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 **Decimos cantos porque son cascotes; arrugas, porque son sábanas**

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> Lo que es señalado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

 **Cascotes, sábanas**

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> El modo de ser notificado lo que es señalado con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

 **Cantos, arrugas**

### *Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **especie formal señalada**

$U_b$  La unidad de la **extensión formal señalada**

La unidad de la especie formal señalada ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

→ El montón de la curva que va por el suelo, sube un poco, se mete detrás de la columna...  
 → El bulto del montículo de dromedario, con el valle en medio...  
 El bulto del montículo de pico en el borde, que luego es llano...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

El montón de algo que va por el suelo (1)  
 El montón de algo que sube un poco (2)  
 El montón de algo que se mete detrás de la columna (3)  
 ...→ El bulto de algo de dromedario (1)  
 El bulto de algo que hace valle en medio (2)  
 El bulto de algo que cae en el borde como un acantilado (3)  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

La señal 1 de algo (1)  
 La señal 2 de algo (2)  
 ...→ La señal 3 de algo (3)  
 ...

Expresamos la relación con sus determinaciones (de modo sintético-general):

→ **La señal determinada 1 de algo determinante (1)**  
**La señal determinada 2 de algo determinante (2)**  
**La señal determinada 3 de algo determinante (3)**  
 ...

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La forma ideal (1) de la señal 1
- La forma ideal (2) de la señal 2
- La forma ideal (3) de la señal 3
- ...

**Nota** Se inserta la forma ideal de la unidad de la extensión formal señalada

Y hallamos la categoría ideal:

- **La linealidad ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos y las propiedades que la fundan:

- Las formas ideales de la linealidad ideal

- ☉ Carácter abstracto

- Las especies de la linealidad ideal

- ☉ Cualidad específica

La unidad de la extensión formal señalada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

- El cascote de cantos rectos, redondos, planos...
- La sábana de arrugas planas, redondas, rectas...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

Algo (1) del canto recto  
 Algo (2) del canto redondo  
 Algo (3) del canto plano  
 ...  
 ...→ Algo (1) de la arruga plana  
 Algo (2) de la arruga redonda  
 Algo (3) de la arruga recta  
 ...

---

**Nota** Algo (1, 2, 3...) son señales del cascote, de la arruga

Expresamos la relación despejando el contenido intuitido:

La señal de la superficie ideal 1 (canto recto)  
 La señal de la superficie ideal 2 (canto redondo)  
 La señal de la superficie ideal 3 (canto plano)  
 ...  
 ...→ La señal de la superficie ideal 1 (arruga plana)  
 La señal de la superficie ideal 2 (arruga redonda)  
 La señal de la superficie ideal 3 (arruga recta)  
 ...

---

**Nota** Se inserta la superficie ideal del fenómeno «ahí» de duración

Expresamos la relación con sus determinaciones (de modo sintético-general):

**La señal (1) determinada de la superficie ideal 1 determinante**  
**La señal (2) determinada de la superficie ideal 2 determinante**  
 → **La señal (3) determinada de la superficie ideal 3 determinante**  
 ...

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

La superficie ideal 1 de la señal (1)  
 La superficie ideal 2 de la señal (2)  
 ...→ La superficie ideal 3 de la señal (3)  
 ...

Y hallamos la categoría ideal:

→ **La forma ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos la relación de contenidos fundados en ella junto con sus propiedades:

...→ **Las superficies ideales de la forma ideal**

👁️ **Carácter objetivo plural**

...→ **Los géneros de la forma ideal**

👉 **Cualidad concreta**

*Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie formal señalada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión formal señalada ( $U_b$ ).

Cumplimientos de la «linealidad ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación temporal</b>	🕒	<b>Carácter abstracto</b>	<b>Las formas ideales de la linealidad ideal</b>	Formas ideales de señales <b>La linealidad ideal</b>
1 <sup>er</sup> Concepto de conciencia	👉	Cualidad específica	Las especies de la linealidad ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter abstracto de las formas ideales de la linealidad ideal como:

→ **La cosa formal sentida**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

🕒 **Ahora un tramo (temporal)**

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad específica de las especies de la linealidad ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el contenido que «pone» la conciencia como reflejo de la sensación como:

☞ Momento de sensación de ángulos

### Cumplimientos de la «forma ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual	👁️	Carácter obj. plural	Las superficies ideales de la forma ideal	Superficies ideales de señales <b>La forma ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>	☞	<b>Cualidad concreta</b>	<b>Los géneros de la forma ideal</b>	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo plural de las superficies ideales de la forma ideal como:

→ **Lo cóscico formal**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

👁️ Sensación de ángulos

Definimos el segundo concepto que da cumplimiento a la cualidad concreta de los géneros de la forma ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

☞ Tramo de sensación de ángulos

Resumen del análisis del fenómeno «ahí» de retención

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Ahora un tramo		Las formas ideales de la linealidad ideal	Formas ideales de señales <b>La linealidad ideal</b>	Curva que va por el suelo, sube hacia el techo, desciende...
Momento de s. de ángulos		Las especies de la linealidad ideal		Montón, bultos
Sensación de ángulos		Las superficies ideales de la forma ideal	Superficies ideales de señales <b>La forma ideal</b>	Cantos rectos, redondos, planos... Arrugas planas, redondas, rectas...
Tramo de s. de ángulos		Los géneros de la forma ideal		Cascotes, sábanas

### Formulación del fenómeno «ahí» de retención



Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
<b>Las superficies ideales de la forma ideal</b> Carácter obj. plural	<b>Las formas ideales de la linealidad ideal</b> Carácter abstracto	<b>Las especies de la linealidad ideal</b> Cualidad específica	<b>Los géneros de la forma ideal</b> Cualidad concreta
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Temporal</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
Lo cósmico formal	La cosa formal sentida	Concepto temático	Concepto descriptivo
Sensación de ángulos	Ahora un tramo	Momento de s. de ángulos	Tramo de s. de ángulos

### Explicación del fenómeno «ahí» de retención

En el curso del fenómeno ahí de retención, primero aparece la sensación visual de ángulos —lo cósmico formal— que nos lleva a decir cantos rectos, redondos, planos... arrugas pla-

nas, redondas, rectas...; después, la sensación temporal —la cosa formal sentida *ahora un tramo, ahora un tramo...*— que nos lleva a decir la curva que va por el suelo, sube hacia el techo, desciende...; a continuación la conciencia pone el concepto de momento de ángulos, que nos lleva a nombrar montón y bultos; finalmente, la conciencia pone el concepto de tramo de ángulos, tramo de ángulos, tramo... que nos lleva a nombrar cascotes y sábanas.

## 3.2. Fenómeno «hasta ahí»

### 3.2.1. Análisis del fenómeno «hasta ahí» de duración

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «La nona ora» (1999) de Maurizio Cattelan, «Soft Work» (2012) de Sterling Ruby y «La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo» (1991) de Damien Hirst:

- ...→ Un señor tumbado en el suelo
- ...→ Una persona sentada en una esquina
- ...→ Un tiburón sumergido en formol

Desarrollamos los enunciados del siguiente modo:

- Eso que está torcido, tumbado en el suelo, con medio cuerpo rígido en una dirección y medio cuerpo aplastado por una roca en otra dirección, debe de ser un señor agarrando una cruz, vestido con una túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros, mangas largas y botines asomando por debajo de la túnica.
- Eso que está en ele, sentado en una esquina, con el torso recto, la cintura doblada, los talones apoyados, los hombros encogidos, la cabeza agachada... debe de ser una persona, metida en un saco entallado, que ciñe completamente el cuerpo, y cosido con una tela estampada que deja ver las costuras.
- Eso que está horizontal, sumergido en formol, con la cola detrás, la aleta apuntando hacia arriba, la cabeza delante, la boca abierta... debe de ser un tiburón con la piel estirada de punta a punta, con estrías alrededor del tronco, de los ojos, de la boca, de las branquias, de las aletas.

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter particular y normativo del acto de significación, cuando decimos:

- |   |  |
|---|--|
| A | <p>Eso que está torcido, tumbado en el suelo, con medio cuerpo rígido en una dirección...</p> <p>Eso que está en ele, sentado en una esquina, con el torso recto, la cintura...</p> <p>Eso que está horizontal, sumergido en formol, con la cola detrás, la aleta...</p> |
|---|--|

- ...debe de ser un señor agarrando una cruz, vestido con una túnica lisa, abotonada...
- B** ...debe de ser una persona, metida en un saco entallado, que ciñe completamente el cuerpo...
- ...debe de ser un tiburón con la piel estirada de punta a punta, con estrías alrededor...

### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

-  Decimos tumbado porque está torcido, con medio cuerpo rígido en una dirección y medio cuerpo aplastado por una roca en otra dirección...
-  Decimos sentado porque está en ele, con el torso recto, la cintura doblada, los talones apoyados...
-  Decimos sumergido porque está horizontal, la cola detrás, la aleta apuntando hacia arriba, la cabeza delante, la boca abierta...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que está figurado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 Torcido, en ele, horizontal...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de estar expuesto lo que está figurado con carácter particular**

Por su contenido ideado:

 Tumbado, sentado, sumergido

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

- Decimos cruz, túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros... porque está el señor
- Decimos saco entallado, cosido con una tela estampada... porque está la persona
- Decimos piel estirada de punta a punta, con estrías por el tronco... porque está el tiburón

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> Lo que está figurado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

Señor, persona, tiburón

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> El modo de estar notificado lo que está figurado con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

Solapas, mangas..., saco, costuras... piel estirada, estrías...

### *Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

**U<sub>a</sub> La unidad de la especie figurada**

**U<sub>b</sub> La unidad de la extensión figurada**

### La unidad de la especie figurada (U<sub>a</sub>)

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

Lo que está torcido de tumbado  
 → Lo que está en ele de sentado  
 Lo que está horizontal de sumergido

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

- Las figuras 1, 2, 3... de torcido
- Las figuras 1, 2, 3... de ele
- Las figuras 1, 2, 3... de horizontal

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

- Las figuras 1, 2, 3... de algo (de tumbado)
- Las figuras 1, 2, 3... de algo (de sentado)
- Las figuras 1, 2, 3... de algo (de sumergido)

Expresamos la relación con sus determinaciones (de modo sintético-general):

- **Las figuras determinadas 1, 2, 3... de algo determinante (de tumbado, de sentado...)**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La parte ideal (1) de la figura 1
- La parte ideal (1) de la figura 2
- La parte ideal (1) de la figura 3
- ...

Nota Se inserta la parte ideal de la unidad de la extensión figurada

Y hallamos la categoría ideal:

- **La postura ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- La parte ideal de la postura ideal

☉ Carácter abstracto

- Las especies de la postura ideal

☞ Cualidad específica

La unidad de extensión figurada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

- El señor de la túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros...
- La persona del saco entallado, cosido con una tela estampada...
- El tiburón de la piel estirada de punta a punta, con estrías por el tronco...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

- La figura de la túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros...
- La figura del saco entallado, cosido con una tela estampada...
- La figura de la piel estirada de punta a punta, con estrías por el tronco...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

- La figura de la nota 1, 2, 3...
- La figura de la nota 1, 2, 3...
- La figura de la nota 1, 2, 3...
- ...

Expresamos la relación con sus determinaciones (de modo sintético-general):

- **La figura determinada de notas determinantes 1, 2, 3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La nota 1 de la figura
- La nota 2 de la figura
- La nota 3 de la figura
- ...

Y hallamos la categoría ideal:

- **La parte ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- Las notas de la parte ideal
-  Carácter objetivo singular

- El género de la parte ideal

 Cualidad concreta

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie figurada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión figurada ( $U_b$ ).

### Cumplimientos de la «postura ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación temporal</b>		<b>Carácter abstracto</b>	<b>La parte ideal de la postura ideal</b>	Parte ideal de figuras <b>La postura ideal</b>
1 <sup>er</sup> Concepto de conciencia		Cualidad específica	Las especies de la postura ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter abstracto de la parte ideal de la postura ideal como:

→ **La cosa representada**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Ahora un punto

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad específica de las especies de la postura ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Momento de sensación de lados

### Cumplimientos de la «parte ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual		Carácter obj. singular	Las notas de la parte ideal	Notas de la figura <b>La parte ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad concreta</b>	<b>El género de la parte ideal</b>	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las notas de la parte ideal como:

→ **La imagen real**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de lados

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad concreta del género de la parte ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Punto de sensación de lados

### Resumen del análisis del fenómeno «hasta ahí» de duración

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Ahora un punto		La parte ideal de la postura ideal	Parte ideal de figuras <b>La postura ideal</b>	Tumbado, sentado, sumergido...
<b>Momento de s. de lados</b>		<b>Las especies de la postura ideal</b>		<b>Medio cuerpo rígido, en una dirección, medio cuerpo en otra...</b>
<b>Sensación de lados</b>		Las notas de la parte ideal	Notas de la figura	<b>Solapas, mangas..., ceñido, cosido... piel estirada, estrías...</b>

Punto de s. de lados		El género de la parte ideal	<b>La parte ideal</b>	El señor del vestido, la persona del saco, el tiburón del formol
----------------------	---	-----------------------------	-----------------------	--

### Formulación del fenómeno «hasta ahí» de duración

✓

Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
<b>Las notas de la parte ideal</b> Carácter obj. singular	<b>La parte ideal de la postura ideal</b> Carácter abstracto	<b>Las especies de la postura ideal</b> Cualidad específica	<b>El género de la parte ideal</b> Cualidad concreta
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Temporal</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La imagen real	La cosa representada	Concepto temático	Concepto descriptivo
Sensación de lados	Ahora un punto	Momento de s. de lados	Punto de s. de lados

### Explicación del fenómeno «hasta ahí» de duración

En el curso del fenómeno «hasta ahí» de duración, primero aparece la sensación visual de lados —la imagen real— que nos lleva a decir solapas, mangas, ceñido, cosido, estirada, estrías...; después, la sensación temporal de cosa representada que nos lleva a decir tum-bado, sentada, sumergido; a continuación la conciencia pone el concepto de momento de lados, que nos lleva a nombrar medio cuerpo rígido en una dirección, medio cuerpo aplas-tado en otra...; finalmente, la conciencia pone el concepto de punto de lados, que nos lle-va a nombrar el señor, la persona, el tiburón.

### 3.2.2. Análisis del fenómeno «hasta ahí» de retención

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Éxtasis Status Estatua» (1994) de Juan Luis Moraza y «La Danse» (1909-10) de Henri Matisse:

- ...→ Unos tacones formando una trama
- ...→ Unos bailarines danzando en corro

Desarrollamos los enunciados del siguiente modo:

- Eso que está alto, bajo, plano, ancho, estrecho... deben de ser unos tacones, en particular, unos tacones que dibujan una trama de cruces que suben, bajan...
- Eso que está agachando la cabeza, doblando el cuerpo, estirando los brazos... deben de ser unos bailarines, en particular, unos bailarines que danzan en un corro de olas que suben, bajan...

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter normativo y particular del acto de significación, cuando decimos:

**A** Eso que está alto, bajo, plano, ancho, estrecho... deben de ser unos tacones  
Eso que está agachando la cabeza, doblando el cuerpo... deben de ser unos bailarines

**B** ...en particular, unos tacones que dibujan una trama de cruces que suben, bajan...  
...en particular, unos bailarines que danzan en un corro de olas que suben, bajan...

#### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

- ⌞ Decimos tacones por lo que está alto, bajo, plano, ancho, estrecho...
- ⌞ Decimos bailarines por lo que está agachando la cabeza, doblando el cuerpo...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub>** El modo de estar notificado formalmente lo que está figurado con carácter normativo

Por su contenido intuido:

 Alto, bajo, plano, ancho, estrecho... agachando la cabeza, doblando el cuerpo...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que está figurado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

 Tacones, bailarines

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 Decimos cruces que suben, bajan... porque está la trama  
Decimos olas que suben, bajan... porque está el corro

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> El modo de estar expuesto formalmente lo que está figurado con carácter particular**

Por su contenido ideado:

 Trama, corro

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> Lo que está figurado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 Cruces que suben, bajan... olas que suben, bajan...

### *Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **extensión formal figurada**

$U_b$  La unidad de la **especie formal figurada**

La unidad de la extensión formal figurada ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

→ Lo alto, bajo, plano... de tacón  
Lo que agacha la cabeza, dobla el cuerpo, estira los brazos... de bailarín

Expresamos la relación despejando el contenido intuitivo:

→ Algo uno, algo dos, algo tres... de tacón  
Algo uno, algo dos, algo tres... de bailarín

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

→ Algo uno, algo dos, algo tres... de una figura  
Algo uno, algo dos, algo tres... de una figura

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **Algo determinado 1, 2, 3... de la figura determinante (tacón, bailarín)**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

→ La figura (1) de la parte ideal 1  
La figura (1) de la parte ideal 2  
La figura (1) de la parte ideal 3  
...  
→ **Figura de partes ideales**

**Nota** Se inserta la parte ideal del fenómeno «hasta ahí» de duración

Y hallamos la categoría ideal:

→ **La posición ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

...→ **El género de la posición ideal**

👁️ Carácter concreto

...→ **Las notas de la posición ideal**

👁️ Cualidad objetiva varia

### La unidad de la especie formal figurada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

→ La trama de cruces que suben, bajan...  
El corro de olas que suben, bajan...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

...→ Algo del cruce que sube, baja...  
Algo de la ola que sube, baja...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

Algo de la figura 1, 2, 3... (cruce que sube, cruce que baja...)  
Algo de la figura 1, 2, 3... (ola que sube, ola que baja...)  
...→ La posición ideal (1) de la figura 1, 2, 3...  
La posición ideal (1) de la figura 1, 2, 3...

**Nota** Se inserta la posición ideal de la unidad de extensión figurada

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La posición ideal determinada de las figuras determinantes 1, 2, 3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La figura 1 de la posición ideal (1)
- La figura 2 de la posición ideal (1)
- La figura 3 de la posición ideal (1)
- ...
- Figuras de la posición ideal

Y hallamos la categoría ideal:

- **La vuelta ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- Las especies de la vuelta ideal

- ☞ Carácter específico

- La posición ideal de la vuelta ideal

- ☞ Cualidad abstracta

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión formal figurada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie formal figurada ( $U_b$ ).

### Cumplimientos de la «posición ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación visual</b>	☞	<b>Carácter concreto</b>	<b>El género de la posición ideal</b>	Figura de partes ideales <b>La posición ideal</b>
1 <sup>er</sup> Concepto de conciencia	☞	Cualidad obj. varia	Las partes ideales de la posición ideal	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la posición ideal como:

→ **La imagen formal**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de hueco

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad objetiva varia de las partes ideales de la posición ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Esquinas de sensación de hueco

### Cumplimientos de la «vuelta ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación temporal		Carácter específico	Las especies de la vuelta ideal	Figuras de la posición ideal <b>La vuelta ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad abstracta</b>	<b>La posición ideal de la vuelta ideal</b>	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter específico de las especies ideales de la vuelta ideal como:

→ **La cosa formal representada**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Momento de esquinas

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad abstracta de la posición ideal de la vuelta ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Ahora sensación de hueco
--

### Resumen del análisis del fenómeno «hasta ahí» de retención

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
<b>Sensación de hueco</b>		<b>El género de la posición ideal</b>	Figura de partes ideales <b>La posición ideal</b>	<b>Tacones, bailarines</b>
Esquinas de s. de hueco		Las partes ideales de la posición ideal		Alto, bajo, plano... agachando la cabeza, doblando el cuerpo...
Momento de esquinas		Las especies de la vuelta ideal	Figuras de la posición ideal <b>La vuelta ideal</b>	Cruces y olas que suben, bajan...
<b>Ahora s. de hueco</b>		<b>La posición ideal de la vuelta ideal</b>		<b>Trama, corro</b>

### Formulación del fenómeno «hasta ahí» de retención

✓	Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.
---	---

Sensaciones		Conceptos	
Las especies de la vuelta ideal Carácter específico	<b>El género de la posición ideal</b> Carácter concreto	Las partes ideales de la posición ideal Cualidad obj. vario	<b>La posición ideal de la vuelta ideal</b> Cualidad abstracta
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa formal representada	La imagen formal	Concepto descriptivo	Concepto temático

Momento de esquinas	Sensación de hueco	Esquinas de s. de hueco	Ahora s. de hueco
---------------------	--------------------	-------------------------	-------------------

### Explicación del fenómeno «hasta ahí» de retención

En el curso del fenómeno «hasta ahí» de retención primero aparece la sensación temporal de la cosa formal representada —momento de esquinas— que nos lleva a decir *cruce elevado, aplanado, tupido... ola larga, corta, en uve...*; después aparece la sensación visual de la imagen formal —sensación de hueco— que nos lleva a nombrar *tacones y bailarines*; a continuación la conciencia pone el concepto de esquinas del hueco que nos lleva a decir *alto, bajo, plano... agachando la cabeza, doblando el cuerpo...*; finalmente, la conciencia pone el concepto de *ahora un hueco, ahora un hueco, ahora un...* que nos lleva a nombrar *trama y corro*.

### 3.3. Fenómeno «a partir de ahí»

#### 3.3.1. Análisis del fenómeno «a partir de ahí» de duración

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «La llave en mano» (2015) de Chiharu Shiota y «Máscara de piloto» (2015) de Irina Nakhova:

- En un rojo mundo oxidadas unas barcas
- En un gris habitáculo pálida una cara

Desarrollamos estos enunciados del siguiente modo:

- Ese rojo particular, salpicado aquí y allá de claro, de oscuro, de negro..., es un mundo de telarañas de hilos y llaves, unas densas, otras menos densas, otras sueltas... en el que vemos lo oxidado de un costado de barca, lo oxidado de una proa de barca, lo oxidado de una quilla de barca...
- Ese gris particular, modulado por una luz cenital de claro, de medio, de oscuro..., es un gris de paredes de habitáculo mate, sin brillo, de suelo de habitáculo mate, sin brillo, de casco de habitáculo mate, sin brillo, de máscara de habitáculo mate, sin brillo..., en el que vemos lo pálido de un pómulo de lo que debe de ser una cara, lo pálido de un ceño de lo que debe de ser una cara, lo pálido de un iris de lo que debe de ser una cara...

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter particular y normativo del acto de significación, cuando decimos:

- |   |  |
|---|--|
| A | Ese rojo particular... es un mundo de telarañas de hilos y llaves...<br>Ese gris particular... es un gris de paredes de habitáculo mate... |
|---|--|

- |   |  |
|---|--|
| B | ...en el que vemos que están rasgadas y oxidadas unas barcas: el costado, la proa, la quilla...<br>...en el que vemos que está pálida una cara: los pómulos, el iris, el ceño... |
|---|--|

#### Primera unidad de significación (A)

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 Decimos mundo de telarañas... por ese rojo particular, salpicado aquí y allá...  
 Decimos paredes de habitáculo... por ese gris particular modulado...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación de la segunda unidad como:

**A<sub>1</sub> El modo de ser expuesto lo que es fantaseado con carácter particular**

Por su contenido ideado:

 Rojo claro, rojo oscuro, rojo negro  
 Gris claro, gris oscuro, gris medio

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que es fantaseado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 Hilos sueltos de mundo, hilos densos de mundo, llaves de mundo  
 Casco de habitáculo, paredes de habitáculo, máscara de habitáculo

### Segunda unidad de significación (B)

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 Decimos barca por lo oxidado de una proa, por lo oxidado de una quilla...  
 Decimos cara por lo pálido de un pómulos, lo pálido de un ceño...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> El modo de estar notificado lo que está fantaseado con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

 Lo oxidado, lo oxidado, lo oxidado... lo pálido, lo pálido, lo pálido...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> Lo que está fantaseado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

☞ Costado de la barca, proa de la barca, quilla de la barca... pómulo de la cara, ceño de la cara, iris de la cara...

*Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **especie fantaseada**

$U_b$  La unidad de la **extensión fantaseada**

La unidad de la especie fantaseada ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

Lo rojo claro de hilos sueltos de mundo  
 Lo rojo oscuro de hilos densos de mundo  
 Lo rojo negro de llaves de mundo  
 →  
 Lo gris claro de casco de habitáculo  
 Lo gris oscuro de paredes de habitáculo  
 Lo gris medio de máscara de habitáculo

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

Algo claro del mundo  
 Algo oscuro del mundo  
 Algo negro del mundo  
 ...→  
 Algo claro del habitáculo  
 Algo oscuro del habitáculo  
 Algo medio del habitáculo

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

- La zona ideal de hilos sueltos
- La zona ideal de hilos densos
- La zona ideal de llaves
- La zona ideal de casco
- ...

**Nota** Se inserta la zona ideal de la unidad de la extensión fantaseada

Expresamos la relación sintéticamente:

- La zona ideal (1) del fantasma 1
- La zona ideal (1) del fantasma 1
- La zona ideal (1) del fantasma 1
- ...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

- **La zona ideal determinada del fantasma determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- El fantasma 1 de la zona ideal (1)
- El fantasma 1 de la zona ideal (1)
- El fantasma 1 de la zona ideal (1)
- ...

- El fantasma de la zona ideal

Y hallamos la categoría ideal:

- **La tonalidad ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- La especie de la tonalidad ideal

- ☞ Carácter específico

- La zona ideal de la tonalidad ideal



Cualidad abstracta

La unidad de la extensión fantaseada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

Lo oxidado del costado de la barca  
 Lo oxidado de la proa de la barca  
 Lo oxidado de la quilla de la barca  
 →  
 Lo pálido del pómulo de la cara  
 Lo pálido del ceño de la cara  
 Lo pálido del iris de la cara

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

Lo oxidado de algo de la barca  
 ...→  
 Lo oxidado de algo de la barca  
 Lo pálido de algo de la cara  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

La nota del costado  
 La nota de la proa  
 La nota de la quilla  
 ...→  
 La nota del pómulo  
 La nota del ceño  
 La nota del iris

Expresamos la relación sintéticamente:

La nota 1 del fantasma (1)  
 ...→  
 La nota 1 del fantasma (1)  
 La nota 1 del fantasma (1)  
 ...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La nota determinada del fantasma determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

→ El fantasma (1) de la nota 1  
 ...→ El fantasma (1) de la nota 1  
 ...→ El fantasma (1) de la nota 1  
 ...

→ **El fantasma de la nota**

Y hallamos la categoría ideal:

→ **La zona ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

...→ **El género de la zona ideal**

👁️ **Carácter concreto**

...→ **La nota de la zona ideal**

👁️ **Cualidad objetiva individual**

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie fantaseada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión fantaseada ( $U_b$ ).

### Cumplimientos de la «tonalidad ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
----------------------	---	-------------	-------------------	-----------------

<b>Sensación temporal</b>		<b>Carácter específico</b>	<b>La especie de la tonalidad ideal</b>	El fantasma de la zona ideal <b>La tonalidad ideal</b>
1 <sup>er</sup> Concepto de conciencia		Cualidad abstracta	La zona ideal de la tonalidad ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter específico de la especie de la tonalidad ideal como:

→ **La cosa imaginada**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Momento de rugosidades

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad abstracta de la zona ideal de la tonalidad ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Ahora sensación de pedazo

### Cumplimientos de la «superficie ideal»

Cont. fenomenológico		Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual		Carácter concreto	El género de la zona ideal	El fantasma de la nota <b>La zona ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad obj. individua</b>	<b>La nota de la zona ideal</b>	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la zona ideal como:

→ **La imagen irreal**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de pedazo

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad objetiva individual de la nota de la zona ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Rugosidades de sensación de pedazo

### Resumen del análisis del fenómeno «a partir de ahí» de duración

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
<b>Momento de rugosidades</b>		<b>La especie de la tonalidad ideal</b>	El fantasma de la zona ideal <b>La tonalidad ideal</b>	<b>Hilos sueltos de mundo, llaves de mundo... casco de habitáculo, paredes de...</b>
Ahora s. de pedazo		La zona ideal de la tonalidad ideal		Rojo claro, rojo oscuro, rojo negro, gris claro, gris medio...
Sensación de pedazo		El género de la zona ideal	El fantasma de la nota <b>La zona ideal</b>	Costado de la barca, proa de la barca... pómulos de la cara, ceño de la cara...
<b>Rugosidades de sensación de pedazo</b>		<b>La nota de la zona ideal</b>		<b>Lo oxidado, lo oxidado, lo oxidado... lo pálido, lo pálido, lo pálido...</b>

### Formulación del fenómeno «a partir de ahí» de duración

✓ Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
<b>El género de la zona ideal</b> Carácter concreto	<b>La especie de la tonalidad ideal</b> Carácter específico	<b>La zona ideal de la tonalidad ideal</b> Cualidad abstracta	<b>La nota de la zona ideal</b> Cualidad obj. individua
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Temporal</b>	<b>1er Concepto de conciencia</b>	<b>2do Concepto de conciencia</b>
La imagen irreal	La cosa imaginada	Concepto temático	Concepto descriptivo
Sensación de pedazo	Momento de rugosidades	Ahora s. de pedazo	Rugosidades de s. de pedazo

### Explicación del fenómeno «a partir de ahí» de duración

En el curso del fenómeno «a partir de ahí» de duración, primero aparece la sensación visual —la imagen irreal— que nos lleva a nombrar *costado de la barca, proa de la barca... pómulo de la cara, ceño de la cara...*; después aparece la sensación temporal de momento de rugosidad —la cosa imaginada— que nos lleva nombrar *hilos sueltos de mundo, llaves de mundo... casco de habitáculo, paredes de habitáculo...*; a continuación la conciencia pone el concepto de ahora un pedazo, ahora un pedazo, ahora un pedazo... que nos lleva decir *rojo claro, rojo oscuro, rojo negro, gris claro, gris medio...*; finalmente, la conciencia pone el concepto de rugosidad de pedazo que nos lleva decir *lo oxidado, lo oxidado, lo oxidado... lo pálido, lo pálido, lo pálido...*

### 3.3.2. Análisis del fenómeno «a partir de ahí» de retención

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Relicario» (1990) de Christian Boltanski y «La jerarquía de los ángeles» (2000) de Anselm Kiefer:

- ...→ Unas caras sobreexpuestas de luz en un altar encendido
- ...→ Unos camisones desgastados en un portón aireado

Desarrollamos estos enunciados del siguiente modo:

- Eso que veo deben de ser perfiles y comisuras de labios, sonrisas de pómulos, arcos de párpados, colas de cejas, sombras de nariz, huecos de mentones... de líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas..., en particular, de unas caras de altar giradas de frente, de costado, hacia adelante, hacia atrás, hacia abajo...
- Eso que veo deben de ser pliegues en escote del camisón, pinzas en el pecho del camisón, mangas de volante... de líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas..., en particular, de unos camisones de portón girados de frente, de costado, hacia arriba, hacia abajo...

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter normativo y particular del acto de significación, cuando decimos:

- A
- Eso que veo deben de ser perfiles y comisuras de labios, sonrisas de pómulos... de líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas...
  - Eso que veo deben de ser pliegues en escote del camisón, pinzas en el pecho del camisón... de líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas...

- B
- ...en particular, de unas caras de altar giradas de frente, de costado, hacia adelante...
  - ...en particular, de unos camisones de portón girados de frente, de costado, hacia arriba...

#### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

- ☞ Decimos de líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas... por que son perfiles y comisuras de labios, sonrisas de pómulos, arcos de párpados... pliegues en escote, pinzas

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que es fantaseado con carácter normativo**

Por su contenido notificado:



Perfiles y comisuras de labios, sonrisas de pómulos, arcos de párpados, colas de cejas, sombras de nariz, huecos de mentones...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de estar notificado formalmente lo que es fantaseado con carácter normativo**

Por su contenido intuido:



Líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas, difuminadas, completamente difuminadas...

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

↘ Decimos que están giradas de frente, de costado, hacia adelante... porque son caras

↘ Decimos que están girados hacia abajo, hacia la izquierda... porque son camiones

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> Lo que es fantaseado con carácter particular**

Por su contenido expuesto:



Caras de altar, camiones de portón

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> El modo de estar expuesto formalmente lo que es fantaseado con carácter particular**

Por su contenido ideado:



Giradas de frente, de costado, hacia adelante, hacia atrás, hacia abajo...

*Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **extensión formal fantaseada**

$U_b$  La unidad de la **especie formal fantaseada**

La unidad de la extensión formal fantaseada ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

El perfil del labio de línea nítida  
 El perfil del labio de línea menos nítida  
 La cola de la ceja de línea difuminada  
 → La cola de la ceja de línea menos difuminada  
 El pliegue de escote de línea nítida  
 La pinza de pecho de línea menos nítida  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

Algo del labio de línea nítida  
 Algo del labio de línea menos nítida  
 → Algo de la ceja de línea difuminada  
 Algo del escote de línea nítida  
 Algo del pecho de línea menos nítida  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

EL fantasma del labio de la zona ideal nítida  
 → EL fantasma del labio de la zona ideal menos nítida  
 EL fantasma de la ceja de la zona ideal difuminada  
 ...

**Nota** Se inserta la zona ideal de la unidad de la extensión fantaseada del fenómeno «a partir de ahí» de duración

Expresamos la relación de modo sintético-general:

→ **EL fantasma determinado (1,2,3...) de la zona ideal determinante 1,2,3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

→ La zona ideal 1 del fantasma (1)  
 → La zona ideal 2 del fantasma (2)  
 → La zona ideal 3 del fantasma (3)  
 ...  
 → Zonas ideales de los fantasmas

Y hallamos la categoría ideal:

→ **El grado ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos y las propiedades que la fundan:

→ Zonas ideales del grado ideal

👁️ Carácter objetivo plural

→ Géneros del grado ideal

👉 Cualidad concreta

La unidad de la especie formal fantaseada ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

→ La cara de altar girada de frente  
 La cara de altar girada de costado  
 La cara de altar girada hacia abajo  
 El camión de portón girado hacia arriba  
 El camión de portón girado hacia abajo  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

- El fantasma 1 (de altar) girado de frente
- El fantasma 2 (de altar) girado de costado
- El fantasma 3 (de altar) girado hacia abajo
- El fantasma 1 (de portón) girado hacia abajo
- El fantasma 2 (de portón) girado hacia abajo
- ...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

- El fantasma 1 de algo (de frente)
- El fantasma 2 de algo (de costado)
- El fantasma 3 de algo (hacia abajo)

Expresamos la relación de modo sintético-general:

- **El fantasma 1,2,3... del grado ideal determinante (1,2,3...)**

*Nota* Se inserta el grado ideal de la extensión formal fantaseada

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- El grado ideal (1) del fantasma 1
- El grado ideal (2) del fantasma 2
- El grado ideal (3) del fantasma 3

Y hallamos la categoría ideal:

- **La situación ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos la relación de contenidos fundados en ella junto con sus propiedades:

- **Grados ideales de la situación ideal**

☞ **Carácter abstracto**

- **Especies de la situación ideal**

☞ **Cualidad específica**

*Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión formal fantaseada ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie formal fantaseada ( $U_b$ ).

## Cumplimientos del «grado ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual		Carácter obj. plural	Zonas ideales del grado ideal	Zonas ideales de fantasmas <b>El grado ideal</b>
<b>1er Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad concreta</b>	<b>Los géneros del grado ideal</b>	

Definimos la sensación visual que «da cumplimiento» al carácter objetivo plural de las zonas ideales del grado ideal como:

→ **La imagen informe**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de ángulos

Definimos el segundo concepto que da cumplimiento a la cualidad concreta de los géneros del grado ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Mancha de sensación de ángulos

## Cumplimientos de la «situación ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
----------------------	---	-------------	-------------------	-----------------

<b>Sensación temporal</b>		<b>Carácter abstracto</b>	<b>Grados ideales de la situación ideal</b>	Grados ideales de fantasmas <b>La situación ideal</b>
2 <sup>do</sup> Concepto de conciencia		Cualidad específica	Especies de la situación ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter abstracto de los grados ideales de la situación ideal como:

→ **La cosa formal imaginada**

Y describimos el «dato de sensación» que «aparece» a la conciencia como:

 Ahora una mancha (temporal)

Definimos el segundo concepto que da cumplimiento a la cualidad específica de las especies de la situación ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el contenido reflejo de la sensación que «pone» la conciencia como:

 Momento de sensación de ángulos

### Resumen del análisis del fenómeno «a partir de ahí» de retención

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Sensación de ángulos		Las zonas ideales del grado ideal	Zonas ideales de los fantasmas <b>El grado ideal</b>	Líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas, difuminadas...
<b>Mancha de s. de ángulos</b>		<b>Los géneros del grado ideal</b>		<b>Perfiles y comisuras de labios, arcos de párpados, sonrisas de pómulos...</b>
<b>Ahora una mancha</b>		<b>Los grados ideales de la situación ideal</b>	Grados ideales de fantasmas <b>La situación ideal</b>	<b>Giradas de frente, de costado, hacia adelante, hacia atrás, hacia abajo...</b>

Momento de s. de ángulos		Las especies de la situación ideal	Caras de altar, camisonos de portón
--------------------------	---	------------------------------------	-------------------------------------

### Formulación del fenómeno «a partir de ahí» de retención

- ✓ Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
<b>Los grados ideales de la situación ideal</b> Carácter abstracto	<b>Las zonas ideales del grado ideal</b> Carácter obj. plural	<b>Los géneros del grado ideal</b> Cualidad concreta	<b>Las especies de la situación ideal</b> Cualidad específica
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1er Concepto de conciencia</b>	<b>2do Concepto de conciencia</b>
La cosa formal imaginada	La imagen informe	Concepto descriptivo	Concepto temático
Ahora una mancha	Sensación de ángulos	Mancha de s. de ángulos	Momento de s. de ángulos

### Explicación del fenómeno «a partir de ahí» de retención

En el curso del fenómeno «a partir de ahí» de retención, primero aparece la sensación temporal de la cosa formal imaginada —Ahora una mancha, ahora una mancha, ahora una mancha...— que nos lleva a decir (caras) *giradas de frente, de costado, hacia adelante, hacia atrás, hacia abajo...*; después, la sensación visual de ángulos —la imagen informe— que nos lleva a decir *líneas nítidas, menos nítidas, borrosas, más borrosas, difuminadas...*; a continuación la conciencia pone el concepto de manchas de ángulos, que nos lleva a nombrar *perfiles y comisuras de labios, arcos de párpados, sonrisas de pómulos...*; finalmente, la conciencia pone el concepto temático de momentos de ángulos, que nos lleva a nombrar *caras de altar, camisonos de portón*.



### 3.4. Fenómeno «fuera de ahí»

#### 3.4.1. Análisis del fenómeno «fuera de ahí» de duración

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Celda V» (1991) de Louis Bourgeois y «Yo (Taburete Bar)» (2015) de Sarah Lucas:

- ...→ Unas bolas juntas, unas puertas levantadas
- ...→ Una pierna recta, una encaramada, un taburete de pie

Desarrollamos los enunciados del siguiente modo:

Eso deben de ser unas bolas que están desbastadas por arriba, por abajo, por la mitad...; en particular, tienen desniveles planos, circulares... que hacen dos esferas juntas.

- Eso deben de ser unas puertas que están rayadas por el plafón, el larguero, el travesaño..., en particular, están rayadas con incisiones rectas, torcidas, garabateadas... que cubren el plafón, que van por el perfil del larguero...

-> El plafón, el larguero, el travesaño... \*son\* partes de la puerta que están rayadas

Eso debe de ser un lijado que veo por partes del gemelo, del tendón, del muslo, de la nalga, de la planta del pie..., en particular, un lijado de (especies de) juntas rectas, torcidas, sinuosas... que hacen el contorno de una pierna recta y una encaramada.

- Eso debe de ser un barnizado que veo por partes de la pata, del travesaño..., en particular, un barnizado de (especies de) viñetas rectas, sinuosas... que suben por la esquina de la pata y de (especies de) nudos en fila, separados... que van por el medio del travesaño.

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter normativo y particular del acto de significación, cuando decimos:

A

Eso debe de ser un rayado que veo por partes del plafón, del larguero, del travesaño...

Eso debe de ser un desbastado que veo por partes de las bolas...

Eso debe de ser un lijado que veo por partes del gemelo, del tendón, del muslo...

Eso debe de ser un barnizado que veo por partes de la pata, del travesaño...

...en particular, un rayado de incisiones rectas, torcidas, garabateadas... que cubren el plafón, que van por el perfil del larguero; ...un desbastado de desniveles planos, circulares... que hacen dos esferas juntas.

**B**

...en particular, un lijado de junturas rectas, torcidas, sinuosas... que hacen el contorno de una pierna recta y una encaramada; un barnizado de viñetas rectas, sinuosas... que suben por la esquina de la pata y de nudos en fila, separados... que van por el medio del travesaño.

### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de las siguientes premisas:

-  Decimos partes del plafón, del larguero, del travesaño... porque es un rayado; decimos partes de las bolas porque es un desbastado.
-  Decimos partes del gemelo, del tendón, del muslo, de la nalga... porque es un lijado; decimos partes de la pata, del travesaño... porque es un barnizado.

Atendiendo a las premisas aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que está atribuido con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

-  Un rayado, un desconchado, un desbastado, un agrietado...  
Un lijado, un barnizado

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de ser notificado lo que está atribuido con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

-  Partes del plafón, del larguero, del travesaño... parte de arriba, de abajo, de la mitad, de las bolas. Partes del gemelo, del tendón, del muslo, de la nalga, de la planta del pie... partes de la pata, del travesaño

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de las siguientes premisas:

- Decimos que cubren el plafón, que van por el perfil del larguero... por las especies del rayado: incisiones rectas, torcidas, garabateadas...; decimos que hacen la esfera de las bolas por las especies del desbastado: desniveles planos, circulares...
- Decimos que hacen el contorno de una pierna recta y una encaramada, por las especies del lijado: juntas rectas, torcidas, sinuosas...; decimos que suben por la esquina de la pata por las especies del barnizado: viñetas rectas, sinuosas... nudos en fila, separados...; decimos que van por el medio del travesaño por las especies del barnizado: nudos en fila, separados...

Atendiendo a las premisas aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> Lo que está atribuido con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

- Incisiones rectas, torcidas, garabateadas... Tiras rectas, torcidas... Desniveles planos, en círculo... Apertura recta, ensanchada... Juntas rectas, torcidas, sinuosas... Viñetas rectas, sinuosas... nudos en fila, separados...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> El modo de ser expuesto lo que está atribuido con carácter particular**

Por su contenido ideado:

- Cubren el plafón, van por el perfil del larguero; hacen la esfera de las bolas; hacen el contorno de una pierna recta y una encaramada; suben la esquina de la pata, van por el medio del travesaño

### *Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

**U<sub>a</sub> La unidad de la extensión atribuida**

$U_b$  La unidad de la **especie atribuida**

La unidad de la extensión atribuida ( $U_a$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

→ El rayado de partes del plafón  
 El rayado de partes del larguero  
 El rayado de partes del travesaño  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

→ El atributo de partes del plafón  
 El atributo de partes del larguero  
 El atributo de partes del travesaño  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

→ El atributo de algo del plafón  
 El atributo de algo del larguero  
 El atributo de algo del travesaño  
 ...

Expresamos la relación de modo sintético-general:

→ EL atributo de la nota 1 (parte izquierda del plafón)  
 EL atributo de la nota 2 (parte de arriba del plafón)  
 EL atributo de la nota 3 (parte derecha del plafón)  
 ...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **EL atributo determinado (1) de las notas determinantes 1,2,3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La nota 1 del atributo
- La nota 2 del atributo
- La nota 3 del atributo
- ...
- Las notas del atributo

Y hallamos la categoría ideal:

- **La marca ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- Las notas de la marca ideal

- 👁️ Carácter objetivo singular

- El género de la marca ideal

- 👉 Cualidad concreta

### La unidad de especie atribuida ( $U_b$ )

Primero expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

- Las incisiones rectas que cubren el plafón
- Las incisiones torcidas que cubren el plafón
- Las incisiones garabateadas que cubren el plafón
- ...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

- Las incisiones rectas de algo del plafón
- Las incisiones torcidas de algo del plafón
- Las incisiones garabateadas de algo del plafón
- ...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

- EL atributo 1 de la marca ideal (1)
- EL atributo 2 de la marca ideal (1)
- EL atributo 3 de la marca ideal (1)
- ...

**Nota** Se inserta la marca ideal de la unidad de la extensión atribuida

Expresamos la relación con sus determinaciones (de modo sintético-general):

- **El atributo determinado 1,2,3... de la marca ideal determinante (1)**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

- La marca ideal (1) del atributo 1
- La marca ideal (1) del atributo 2
- La marca ideal (1) del atributo 3
- ...
- La marca ideal de atributos

Y hallamos la categoría ideal:

- **El equilibrio ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

- La marca ideal del equilibrio ideal

☞ Carácter abstracto

- Las especies del equilibrio ideal

☞ Cualidad específica

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal co-

respondiente a la unidad de la extensión atribuida ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie atribuida ( $U_b$ ).

### Cumplimientos de la «marca ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
Sensación visual		Carácter obj. singular	Las notas de la marca ideal	Notas del atributo <b>La marca ideal</b>
<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad concreta</b>	<b>El género de la marca ideal</b>	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las notas de la marca ideal como:

→ **Lo cósmico irreal**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de lados

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad concreta del género de la marca ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Área de sensación de lados

### Cumplimientos del «equilibrio ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación temporal</b>		<b>Carácter abstracto</b>	<b>La marca ideal del equilibrio ideal</b>	Marca ideal de atributos <b>El equilibrio ideal</b>
2 <sup>do</sup> Concepto de conciencia		Cualidad específica	Las especies del equilibrio ideal	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter abstracto de la marca ideal del equilibrio ideal como:

→ **La cosa interpretada**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

🕒 Ahora un área (temporal)

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad específica de las especies de la postura ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

👉 Momento de sensación de lados

### Resumen del análisis del fenómeno «fuera de ahí» de duración

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Sensación de lados	👁️	Las notas de la marca ideal	Notas del atributo <b>La marca ideal</b>	<b>Partes del plafón, del larguero, del travesaño... Partes del gemelo, del tendón</b>
Área de s. de lados	👉	El género de la marca ideal		Un rayado, un desbastado, un agrietado, un lijado, un barnizado...
Ahora un área	🕒	La marca ideal del equilibrio ideal	Marca ideal de atributos <b>El equilibrio ideal</b>	Cubren el plafón, van por el perfil del larguero... Hacen el contorno de una pierna recta...
Momento de s. de lados	👉	Las especies del equilibrio ideal		<b>Incisiones rectas, torcidas, garabateadas... Junturas rectas, torcidas, sinuosas...</b>

## Formulación del fenómeno «fuera de ahí» de duración

- ✓ Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones		Conceptos	
La marca ideal del equilibrio ideal Carácter abstracto	Las notas de la marca ideal Carácter obj. singular	El género de la marca ideal Cualidad concreta	Las especies del equilibrio ideal Cualidad específica
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1er Concepto de conciencia</b>	<b>2do Concepto de conciencia</b>
La cosa interpretada	Lo cósmico irreal	Concepto descriptivo	Concepto temático
Ahora un área	Sensación de lados	Área de s. de lados	Momento de s. de lados

## Explicación del fenómeno «fuera de ahí» de duración

En el curso del fenómeno «fuera de ahí» de duración, primero tenemos la sensación temporal de la cosa interpretada *ahora un área de «sensación de lados», ahora un área...* que nos lleva a decir *que cubren el plafón, que suben por el larguero, que hacen las esferas de las bolas...* y que nos lleva a enunciar *bolas juntas, puertas levantadas, pierna recta, pierna encaramada, taburete de pie*; después, aparece la sensación visual de lados —lo cósmico irreal— que nos lleva a decir *partes del plafón, del larguero, del travesaño... partes del gemelo, del tendón...*; a continuación la conciencia pone el concepto de *área de lados*, que nos lleva a nombrar *un rayado, un desbastado, un agrietado, un lijado, un barnizado...*; finalmente, la conciencia pone el concepto de momento de lados, que nos lleva a nombrar *incisiones rectas, torcidas, garabateadas... juntas rectas, torcidas, sinuosas...*

### 3.4.2. Análisis del fenómeno «fuera de ahí» de retención

Comenzamos el análisis partiendo de los enunciados de las obras «Levitas» (1998) de Javier Pérez y «Square» (2015) de Liu Jianhua:

- ...→ Hilera de pasos en el aire
- ...→ Ajedrez de gotas aplanadas

Desarrollamos los enunciados del siguiente modo:

- Eso que está extendido en hilera, que en particular hace una ese, otra ese, otra ese..., veo por los pasos a un lado, a otro lado... que deben de ser unos reflejos.
- Eso que está esparcido en ajedrez, que en particular hace una ese, medio ocho, otra ese..., veo por las gotas a un lado y a otro que deben de ser unos brillos.

Juzgando acerca de los contenidos de este desarrollo obtenemos dos unidades de significación (A y B) por la diferencia de carácter particular y normativo del acto de significación, cuando decimos:

- |   |   |
|---|---|
| A | Eso que está extendido en hilera, que en particular hace una ese, otra ese, otra ese...<br>Eso que está esparcido en ajedrez, que en particular hace una ese, medio ocho, otra ese... |
|---|---|

- |   |   |
|---|---|
| B | ...veo por los pasos a un lado, a otro lado... que deben de ser unos reflejos.<br>... veo por las gotas a un lado y a otro que deben de ser unos brillos. |
|---|---|

#### *Primera unidad de significación (A)*

Dentro de la primera unidad de significación hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

- ☞ Decimos que son eses por lo que está extendido en hilera.
- ☞ Decimos que son eses y ochos por lo que está esparcido en ajedrez.

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

- |                |  |
|----------------|--|
| A <sub>1</sub> | <b>El modo de ser expuesto formalmente lo que está atribuido con carácter particular</b> |
|----------------|--|

Por su contenido ideado:

 En hilera, en ajedrez

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que está atribuido con carácter particular**

Por su contenido expuesto:

 Una ese más abierta, una ese más cerrada...  
Medio ocho más abierto, medio ocho más cerrado...

### *Segunda unidad de significación (B)*

Dentro de la segunda unidad hay dos momentos que la explican y que deducimos de la siguiente premisa:

 Decimos que son reflejos por cómo están los pasos, a un lado, a otro lado...  
Decimos que son brillos por cómo están las gotas, a un lado, a otro lado...

Atendiendo a la premisa aprehendemos el primer momento de significación como:

**B<sub>1</sub> El modo de ser notificado formalmente lo que está atribuido con carácter normativo**

Por su contenido intuido:

 Pasos, a un lado, a otro lado... gotas, a un lado, a otro lado...

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**B<sub>2</sub> Lo que está atribuido con carácter normativo**

Por su contenido notificado:

 Reflejos, brillos

### *Plano de la fundamentación lógica general*

Juzgando ahora acerca de los contenidos de las unidades de significación obtenemos sus unidades ideales correspondientes:

$U_a$  La unidad de la **especie formal atribuida**

$U_b$  La unidad de la **extensión formal atribuida**

### La unidad de la especie formal atribuida ( $U_a$ )

Expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (A):

→ Lo extendido en hilera que es una ese abierta, una ese cerrada, una ese...  
Lo esparcido en ajedrez que es una ese abierta, medio ocho cerrado, medio ocho abierto...

Expresamos la relación despejando el contenido ideado:

Algo extendido que es una ese abierta  
Algo extendido que es una ese cerrada  
...→ Algo esparcido que es medio ocho abierto  
Algo esparcido que es medio ocho cerrado  
...

Expresamos la relación despejando el contenido expuesto:

Algo extendido del atributo 1 (abierto)  
Algo extendido del atributo 2 (cerrado)  
...→ Algo esparcido del atributo 1 (medio abierto)  
Algo esparcido del atributo 2 (cerrado)  
...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **Algo determinado (1) del atributo determinante 1,2,3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

...→ El atributo 1 del espejismo ideal  
El atributo 2 del espejismo ideal  
El atributo 3 del espejismo ideal  
...

→ **Atributos del espejismo ideal**

**Nota** Se inserta el espejismo ideal de la extensión formal atribuida

Y hallamos la categoría ideal:

→ **La serie ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

...→ **Las especies de la serie ideal**

☞ **Carácter específico**

...→ **El espejismo ideal de la serie ideal**

🌀 **Cualidad abstracta**

La unidad de extensión formal atribuida ( $U_b$ )

Expresamos la relación lógica de los contenidos de la unidad de significación correspondiente (B):

→ Pasos a un lado, a otro lado... de reflejos  
Gotas a un lado, a otro lado... de brillos

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

...→ La marca ideal 1 del reflejo  
La marca ideal 2 del reflejo  
La marca ideal 3 del reflejo  
...

**Nota** Se inserta la marca ideal de la extensión atribuida del fenómeno «fuera de ahí» de duración

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

...→ La marca ideal 1, 2, 3... del atributo

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La marca ideal determinada 1, 2, 3 del atributo determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos:

...→ El atributo (1) de la marca ideal 1  
 El atributo (1) de la marca ideal 2  
 El atributo (1) de la marca ideal 3  
 ...  
 → Atributo de marcas ideales

Y hallamos la categoría ideal:

→ **El espejismo ideal**

Mirando dentro de esta categoría ideal hallamos los contenidos que la fundan:

...→ El género del espejismo ideal  
 👁️ Carácter concreto  
 ...→ Las marcas ideales del espejismo ideal  
 👁️ Calidad objetiva varia

### *Plano fenomenológico*

Siguiendo el orden de las unidades ideales miramos primero a los contenidos fenomenológicos que «dan cumplimiento» a los contenidos y propiedades de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la especie formal atribuida ( $U_a$ ) y después a los de la categoría ideal correspondiente a la unidad de la extensión formal atribuida ( $U_b$ ).

### Cumplimientos de la «serie ideal»

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
----------------------	---	-------------	-------------------	-----------------

Sensación temporal		Carácter específico	Las especies de la serie ideal	Atributos del espejismo ideal <b>La serie ideal</b>
<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>		<b>Cualidad abstracta</b>	<b>El espejismo ideal de la serie ideal</b>	

Definimos la sensación temporal que da cumplimiento al carácter específico de las especies de la serie ideal como:

→ **La cosa formal interpretada**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Momento de esquinas

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad abstracta del espejismo ideal de la serie ideal como:

→ **Concepto temático**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Ahora sensación de rayo

### Cumplimientos del «espejismo ideal»

Cont. fenomenológico		Propiedades	Contenido fundado	Categoría ideal
<b>Sensación visual</b>		<b>Carácter concreto</b>	<b>El género del espejismo ideal</b>	Atributo de marcas ideales <b>El espejismo ideal</b>
<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>		Cualidad obj. varia	Las marcas ideales del espejismo ideal	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género del espejismo ideal como:

→ **Lo cósmico informe**

Y describimos el «dato» que «aparece» con la sensación como:

 Sensación de rayo

Definimos el concepto que da cumplimiento a la cualidad objetiva varia de las marcas ideales del espejismo ideal como:

→ **Concepto descriptivo**

Y describimos el concepto que «pone» la conciencia como:

 Esquinas de sensación de rayo

### Resumen del análisis del fenómeno «fuera de ahí» de retención

Dato fenomenológico	←	Contenido fundado	Categoría ideal	Contenido nombrado
Momento de esquinas		Las especies de la serie ideal	Atributos del espejismo ideal <b>La serie ideal</b>	Una ese abierta, una cerrada... medio ocho abierto...
Ahora s. de rayo		<b>El espejismo ideal de la serie ideal</b>		<b>En hilera, en ajedrez</b>
<b>Sensación de rayo</b>		<b>El género del espejismo ideal</b>	Atributo de marcas ideales <b>El espejismo ideal</b>	<b>Reflejos, brillos</b>
Esquinas de s. de rayo		Las marcas ideales del espejismo ideal		Pasos, a un lado, a otro lado... gotas, a un lado, a otro lado...

### Formulación del fenómeno «fuera de ahí» de retención

✓

Atendiendo a la «ley de los conceptos» (el primero deriva del segundo, el segundo del tercero, etc.) tomamos como referencia el segundo concepto de conciencia para agrupar en un lado los conceptos y reflejar en el otro las sensaciones.

Sensaciones	Conceptos
-------------	-----------

<b>El género del espejismo ideal</b> Carácter concreto	<b>Las especies de la serie ideal</b> Carácter específico	<b>El espejismo ideal de la serie ideal</b> Cualidad abstracta	<b>Las marcas ideales del espejismo ideal</b> Cualidad obj. varia
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Temporal</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
Lo cóscico informe	La cosa formal interpretada	Concepto temático	Concepto descriptivo
Sensación de rayo	Momento de esquinas	Ahora s. de rayo	Esquinas de s. de rayo

### Explicación del fenómeno «fuera de ahí» de retención

En el curso del fenómeno «fuera de ahí» de retención primero aparece la sensación visual de rayo —lo cóscico informe— que nos lleva a decir *reflejos, brillos*; después aparece la sensación temporal de la cosa formal interpretada —momento de esquinas— que nos lleva a decir *una ese abierta, una cerrada...*; a continuación la conciencia pone el concepto temático *ahora un rayo, ahora un rayo, ahora un rayo...* que nos lleva a decir *en hilera, en ajedrez*; finalmente, la conciencia pone el concepto de *esquinas de sensación de rayo* que nos lleva a nombrar *paso a un lado, paso a otro lado... gota a un lado, gota a otro lado*.



## 3.5. Tablas esquemáticas del marco fenomenológico

## 3.5.1. Tabla de momentos de significación

«Ahí» de duración		«Ahí» de retención	
<b>Modo de ser notificado</b>	<b>Modo de ser expuesto</b>	<b>Lo que es señalado</b>	<b>Lo que es señalado</b>
☉ Veteado, liso...	☉ Coloreado (pintado, teñido, lacado...)	☉ Montaña, bultos	☉ Cascotes, sábanas
<b>Lo que es señalado</b>	<b>Lo que es señalado</b>	<b>Modo de ser expuesto formalmente</b>	<b>Modo de ser notificado formalmente</b>
☉ Piedra, caja de cartón...	☉ Verde, rosa, azul, rojo...	☉ Curva, pliegues	☉ Cantos rectos, redondos, en punta...
«Hasta ahí» de duración		«Hasta ahí» de retención	
<b>Lo que está figurado</b>	<b>Lo que está figurado</b>	<b>Modo de estar notificado formalmente</b>	<b>Modo de estar expuesto formalmente</b>
☉ De costado, reclinada...	☉ El señor del vestido, la persona del saco...	☉ Alto, bajo, plano... que agacha la cabeza...	☉ Trama, corro
<b>Modo de estar expuesto</b>	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Lo que está figurado</b>	<b>Lo que está figurado</b>
☉ Tumbado, sentada...	☉ Solapas, mangas... ceñido, cosido...	☉ Tacones, bailarines	☉ Cruce, ola que sube, baja...
«A partir de ahí» de duración		«A partir de ahí» de retención	
<b>Modo de estar expuesto</b>	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Lo que es fantaseado</b>	<b>Lo que es fantaseado</b>
☉ Rojo, gris	☉ Oxidadas, pálida	☉ La comisura del labio, la sombra de la nariz...	☉ Rostros del altar, camisones del portón
<b>Lo que es fantaseado</b>	<b>Lo que es fantaseado</b>	<b>Modo de estar notificado formalmente</b>	<b>Modo de estar expuesto formalmente</b>
☉ Mundo, habitáculo	☉ Barcas, cara	☉ Sobreexpuestos de luz, desgastados	☉ Encendido, aireado
«Fuera de ahí» de duración		«Fuera de ahí» de retención	
<b>Lo que está atribuido</b>	<b>Lo que está atribuido</b>	<b>Modo de ser expuesto formalmente</b>	<b>Modo de ser notificado formalmente</b>
☉ Un rayado, un desconchado...	☉ Incisiones rectas, torcidas, garabateadas...	☉ En hilera, en ajedrez	☉ Pasos, gotas, a un lado, a otro lado...
<b>Modo de ser notificado</b>	<b>Modo de ser expuesto</b>	<b>Lo que está atribuido</b>	<b>Lo que está atribuido</b>
☉ Partes del plafón, del larguero, del travesaño...	☉ Cubren partes del plafón, del perfil...	☉ Hace una ese abierta... un ocho...	☉ Reflejos, brillos

Contenidos *objetivos*: ☉ intuición / ☉ notificado // ☉ ideado / ☉ expuesto | Colores: referencia de las sensaciones visuales

## 3.5.2. Tabla de categorías ideales

«Ahí» de duración				«Ahí» de retención			
Extensión señalada		Especie señalada		Especie formal señalada		Extensión formal señalada	
 Notificado	 Intuido	 Expuesto	 Ideado	 Ideado	 Expuesto	 Intuido	 Notificado
(1)	1	1	(1)	(1) (2) (3)	1 2 3	1 2 3	(1) (2) (3)
La señal (1) de la nota 1 La señal (1) de la nota 1 La señal (1) de la nota 1 ...		La señal 1 de la superficie ideal (1) La señal 1 de la superficie ideal (1) La señal 1 de la superficie ideal (1) ...		La forma ideal (1) de la señal 1 La forma ideal (2) de la señal 2 La forma ideal (3) de la señal 3 ...		La superficie ideal 1 de la señal (1) La superficie ideal 2 de la señal (2) La superficie ideal 3 de la señal (3) ...	
La superficie ideal		El coloreado ideal		La linealidad ideal		La forma ideal	
Género	Nota	Especie	Superficie ideal	Formas ideales	Especies	Superficies ideales	Géneros
C. concreto	c. individua	C.. específico	c. abstracta	C. abstracto	c. específica	C. plural	c. concreta

«Hasta ahí» de duración				«Hasta ahí» de retención			
Especie figurada		Extensión figurada		Extensión formal figurada		Especie formal figurada	
 Ideado	 Expuesto	 Intuido	 Notificado	 Notificado	 Intuido	 Expuesto	 Ideado
(1)	1 2 3	1 2 3	(1)	(1)	1 2 3	1 2 3	(1)
La parte ideal de la figura 1 La parte ideal de la figura 2 La parte ideal de la figura 3 ...		La nota 1 de la figura La nota 2 de la figura La nota 3 de la figura ...		La figura de la parte ideal 1 La figura de la parte ideal 2 La figura de la parte ideal 3 ...		La figura 1 de la posición ideal La figura 2 de la posición ideal La figura 3 de la posición ideal ...	
La postura ideal		La parte ideal		La posición ideal		La vuelta ideal	
Parte ideal	Especies	Notas	Género	Género	Partes ideales	Especies	Posición ideal
C. abstracto	c. específica	C. singular	c. concreta	C. concreto	c. varia	C. específico	c. abstracta

3. MARCO FENOMENOLÓGICO DEL FRAGMENTO EXENTO

«A partir de ahí» de duración				«A partir de ahí» de retención			
Especie fantaseada		Extensión fantaseada		Extensión formal fantaseada		Especie formal fantaseada	
 Expuesto	 Ideado	 Notificado	 Intuido	 Intuido	 Notificado	 Ideado	 Expuesto
<b>1</b>	<b>(1)</b>	<b>(1)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>(1)</b>	<b>(1)</b>	<b>1</b>
				<b>2</b>	<b>(2)</b>	<b>(2)</b>	<b>2</b>
				<b>3</b>	<b>(3)</b>	<b>(3)</b>	<b>3</b>
El fantasma 1 de la zona ideal (1) El fantasma 1 de la zona ideal (1) El fantasma 1 de la zona ideal (1) ...		El fantasma (1) de la nota 1 El fantasma (1) de la nota 1 El fantasma (1) de la nota 1 ...		La zona ideal 1 del fantasma (1) La zona ideal 2 del fantasma (2) La zona ideal 3 del fantasma (3) ...		El grado ideal (1) del fantasma 1 El grado ideal (2) del fantasma 2 El grado ideal (3) del fantasma 3 ...	
<b>La tonalidad ideal</b>		<b>La zona ideal</b>		<b>El grado ideal</b>		<b>La situación ideal</b>	
Especie	Zona ideal	Género	Nota	Zonas ideales	Géneros	Grados ideales	Especies
C. específico	c. abstracta	C. concreto	c. individua	C. plural	c. concreta	C. abstracto	c. específica

«Fuera de ahí» de duración				«Fuera de ahí» de retención			
Extensión atribuida		Especie atribuida		Especie formal atribuida		Extensión formal atribuida	
 Intuido	 Notificado	 Ideado	 Expuesto	 Expuesto	 Ideado	 Notificado	 Intuido
<b>1</b>			<b>1</b>	<b>1</b>			<b>1</b>
<b>2</b>	<b>(1)</b>	<b>(1)</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>(1)</b>	<b>(1)</b>	<b>2</b>
<b>3</b>			<b>3</b>	<b>3</b>			<b>3</b>
La nota 1 del atributo La nota 2 del atributo La nota 3 del atributo ...		La marca ideal del atributo (1) La marca ideal del atributo (2) La marca ideal del atributo (3) ...		El atributo 1 del espejismo ideal El atributo 2 del espejismo ideal El atributo 3 del espejismo ideal ...		El atributo de la marca ideal (1) El atributo de la marca ideal (2) El atributo de la marca ideal (3) ...	
<b>La marca ideal</b>		<b>El equilibrio ideal</b>		<b>La serie ideal</b>		<b>El espejismo ideal</b>	
Notas	Género	Marca ideal	Especies	Especies	Espejismo ideal	Género	Marcas ideales
C. singular	c. concreta	C.. abstracto	c. específica	C. específico	c. abstracta	C. concreto	c. varia

Referencia de contenidos del plano de la significación:  expuesto /  ideado //  notificado /  intuido

C. Carácter / c. cualidad (propiedades de los contenidos fundados en las categorías ideales)

## 3.5.3. Tabla de datos y conceptos fenomenológicos

	<i>Datos de Sensación</i>		<i>Conceptos de Conciencia</i>	
1	 Momento de rugosidades	 <b>Sensación de trozo</b>	 Rugosidades de s. de trozo	 Ahora s. de trozo
2	 Sensación de lados	 Ahora un punto	 Momento de s. de lados	 <b>Punto de s. de lados</b>
3	 <b>Sensación de pedazo</b>	 Momento de rugosidades	 Ahora s. de pedazo	 Rugosidad de s. pedazo
4	 Ahora un área	 Sensación de lados	 <b>Área de s. de lados</b>	 Momento de s. de lados
5	 Sensación de ángulos	 Ahora un tramo	 Momento de s. de ángulos	 <b>Tramo de s. de ángulos</b>
6	 Momento de esquinas	 <b>Sensación de hueco</b>	 Esquinas de s. de hueco	 Ahora s. de hueco
7	 Ahora una mancha	 Sensación de ángulos	 <b>Mancha de s. ángulos</b>	 Momento de s. de ángulos
8	 <b>Sensación de rayo</b>	 Momento de esquinas	 Ahora s. de rayo	 Esquinas de s. de rayo

Referencia de contenidos del plano de la significación:  expuesto /  ideado //  notificado /  intuido

- 1, 2, 3, 4 Fenómenos ahí, hasta ahí, a partir de ahí, fuera de ahí (de duración)  
5, 6, 7, 8 Fenómenos ahí, hasta ahí, a partir de ahí, fuera de ahí (de retención)

#### 4. Aclaración del *fragmento exento*



### 4.1. Aclaración sistemática del fragmento exento

Queremos hallar, por este orden, los contenidos fenomenológicos, las categorías lógicas y las unidades de significación del *fragmento exento*. Procedemos inversamente a como lo hemos hecho en los análisis de los fenómenos de duración y de retención, ya que la finalidad de esta primera aclaración es la de remontarnos a través del marco fenomenológico a los momentos de significación que aprehendemos en el *fragmento exento*; teniendo seguros estos momentos llevaremos después a cabo su demostración.

#### Ubicación del *fragmento exento* en el marco fenomenológico

Tanto en los fenómenos de duración, como en los de retención, la situación que vivimos es la de un empezar a intuir, en algún momento específico, lo que vamos viendo; la de un transitar después por sucesivos momentos específicos e intuiciones, y la de un finalizar el recorrido visual por las obras en algún otro momento específico que precede o se añade a la cola de las intuiciones. Por lo tanto, la distinción entre los fenómenos de duración y los de retención, no la podemos encontrar en la descripción de su curso específico, sino en la composición ideal de las intuiciones. En los fenómenos de duración hablamos de la nota de la superficie ideal, de las notas de la parte ideal, de la nota de la zona ideal y de las notas de la marca ideal que, junto con los géneros, fundan las categorías respectivas de superficie, parte, zona y marca ideales; en los fenómenos de retención, hablamos de las superficies ideales de la forma ideal, de las partes ideales de la posición ideal, de las zonas ideales del grado ideal y de las marcas ideales del espejismo ideal que, junto con los géneros, fundan las categorías respectivas de forma, posición, grado y espejismo ideales. En el primer caso tenemos propiamente notas, en el segundo, propiamente categorías ideales. Decimos por ello que en la composición ideal de las intuiciones de los fenómenos de retención las notas quedan insertadas o *retenidas* bajo las categorías ideales de los fenómenos de duración correspondientes.

Hecha esta diferenciación —entre los fenómenos de duración y los de retención—, la situación general que se nos presenta en el curso del *fragmento exento* la podemos plantear ahora sobre la intuición que tenemos, cuando vivimos ese curso suyo por las obras, de que se trata de un fenómeno de duración y retención, esto es, que no *cae* propiamente ni en una duración ni en una retención:

Fenómenos de duración	<b>Fragmento exento</b> Fenómeno de duración y retención	Fenómenos de retención
«Ahí» de duración	<b>Fragmento corporal</b> «Ahí» de duración y retención	«Ahí» de retención
«Hasta ahí» de duración	<b>Fragmento incitante</b> «Hasta ahí» de duración y retención	«Hasta ahí» de retención
«A partir de ahí» de duración	<b>Fragmento temporal</b> «A partir de ahí» de duración y retención	«A partir de ahí» de retención
«Fuera de ahí» de duración	<b>Fragmento psíquico</b> «Fuera de ahí» de duración y retención	«Fuera de ahí» de retención

#### Los contenidos fenomenológicos del *fragmento exento*

Tenemos que el *fragmento exento* es un fenómeno de duración y retención que no *cae* propiamente ni en una duración ni en una retención pero que necesariamente *coge* o tiene algo tanto de los fenómenos de duración como de los de retención. Este algo no pueden ser los momentos específicos (de las intuiciones) ni los ahora abstractos (de las notificaciones); es decir, nada que esté determinado por el carácter particular del acto de significación. Si cuando hablamos del *fragmento exento* decimos que no tenemos tiempo para reflexionar sobre su curso por las obras y la razón que damos es que no paramos de ver, que nuestro ver no empieza ni acaba... este algo tampoco pueden ser los conceptos descriptivos que *pone* la conciencia sino aquello, reflejo de estos conceptos, que *aparece* a la conciencia. Por lo tanto, respetando el orden de los elementos de los esquemas del marco

fenomenológico, en el esquema de contenidos fenomenológicos del *fragmento exento* destacamos únicamente los datos de sensación visual:

Fenómenos de duración		Fenómenos de duración y retención	Fenómenos de retención	
«Ahí» de duración		<b>Fragmento corporal</b>	«Ahí» de retención	
	Sensación de trozo	Sensación de trozo	Ahora un tramo...	
X	Rugosidades de s. de trozo		Momento de s. de ángulos	
	Momento de rugosidades	<b>Sensación de ángulos</b>	<b>Sensación de ángulos</b>	
	Ahora s. de trozo...		Tramo de s. de ángulos	X
«Hasta ahí» de duración		<b>Fragmento icitante</b>	«Hasta ahí» de retención	
	Ahora un punto...	Sensación de hueco	Sensación de hueco	
	Momento de s. de lados		Esquinas de s. de hueco	X
	<b>Sensación de lados</b>	<b>Sensación de lados</b>	Momento de esquinas	
X	Punto de s. de lados		Ahora s. de hueco...	
«A partir de ahí» de duración		<b>Fragmento temporal</b>	«A partir de ahí» de retención	
	Momento de rugosidades	<b>Sensación de ángulos</b>	<b>Sensación de ángulos</b>	
	Ahora s. de pedazo...		Mancha de s. de ángulos	X
	Sensación de pedazo	Sensación de pedazo	Ahora una mancha...	
X	Rugosidades de s. de pedazo		Momento de s. de ángulos	
«Fuera de ahí» de duración		<b>Fragmento psíquico</b>	«Fuera de ahí» de retención	
	<b>Sensación de lados</b>	<b>Sensación de lados</b>	Momento de esquinas	
X	Área de s. de lados		Ahora s. de rayo...	

	Ahora un área...	Sensación de rayo	Sensación de rayo	
	Momento de s. de lados		Esquinas de s. de rayo	X

### Las categorías lógicas *reales* del *fragmento exento*

El orden en el que se ubican los elementos de la tabla anterior es el orden en el que los contenidos fenomenológicos dan cumplimiento a los contenidos fundados en las categorías ideales, con lo cual, podríamos pensar en sustituir unos contenidos por otros y hacer una tabla con las categorías resultantes *supuestamente* ideales del *fragmento exento*. Ocurre que las categorías ideales son propiamente ideales por la unión o relación ideal de sus conceptos fundados en ellas; por ejemplo, *el género* de la superficie ideal y *la nota* de la superficie ideal, *las superficies ideales* de la forma ideal y *los géneros* de la forma ideal, *las notas* de la parte ideal y *el género* de la parte ideal, etc.; y también ocurre —como hemos reflejado en el esquema anterior— que en el *fragmento exento* solo disponemos de un dato de sensación que pueda dar cumplimiento a los contenidos fundados en una *supuesta* categoría ideal respectiva. Es decir, un solo dato de sensación no puede dar cumplimiento a *dos* contenidos fundados en una categoría ideal. Lo que tenemos en el plano lógico del *fragmento exento* son, pues, contenidos *reales* de categorías *reales* (la superficie real de formas reales, la posición real de partes reales, los grados reales de la zona real y las marcas reales del espejismo real) que mostramos esquemáticamente a continuación:

	Contenidos reales	Categorías reales del Fragmento exento	Contenidos reales	
	«Ahí» de duración	<b>Fragmento corporal</b>	«Ahí» de retención	
	El género de la superficie ideal real	La superficie real	Las formas ideales de la linealidad ideal	
X	La nota de la superficie ideal		Las especies de la linealidad ideal	

4. ACLARACIÓN DEL FRAGMENTO EXENTO

	La especie del coloreado ideal	<b>Formas reales</b>	<b>Las superficies ideales reales de la forma ideal real</b>	
	La superficie ideal del coloreado ideal		Los géneros de la forma ideal	X
«Hasta ahí» de duración		<b>Fragmento incitante</b>	«Hasta ahí» de retención	
	La parte ideal de la postura ideal	La posición real	El género de la posición ideal real	
	Las especies de la postura ideal		Las partes ideales de la posición ideal	X
	<b>Las notas de la parte ideal real</b>	<b>Partes reales</b>	Las especies de la vuelta ideal	
X	El género de la parte ideal		La posición ideal de la vuelta ideal	

«A partir de ahí» de duración		<b>Fragmento temporal</b>	«A partir de ahí» de retención	
	La especie de la tonalidad ideal	Grados reales	Las zonas ideales reales del grado ideal real	
	La zona ideal de la tonalidad ideal		Los géneros del grado ideal	X
	<b>El género de la zona ideal real</b>	La zona real	Los grados ideales de la situación ideal	
X	La nota de la zona ideal		Las especies de la situación ideal	
«Fuera de ahí» de duración		<b>Fragmento psíquico</b>	«Fuera de ahí» de retención	
	Las notas de la marca ideal real	Marcas reales	Las especies de la serie ideal	
X	El género de la marca ideal		El espejismo ideal de la serie ideal	

	La marca ideal del equilibrio ideal	<b>El espejismo real</b>	<b>El género del espejismo ideal real</b>	
	Las especies del equilibrio ideal		Las marcas ideales del espejismo ideal	X

### La unidad *real* de significación del *fragmento exento*

Continuando con el planteamiento sistemático de la aclaración nos es posible utilizar ahora como referencia para aclarar los momentos de significación del *fragmento exento*, tanto los iconos, como la tabla de unidades de significación del marco fenomenológico. Solo nos interesan los momentos de significación que aprehendemos por sus contenidos notificados e intuitos, así que descartamos de una tacada todo lo temporal:

Lo que es / está		Modo de ser / estar		Lo que es / está		Modo de ser / estar	
	<b>Notificado</b>		<b>Intuido</b>		<b>Expuesto</b>		<b>Ideado</b>

Por otra parte, atendiendo a la tabla de categorías reales del *fragmento exento* (epígrafe anterior), tenemos que descartar ahora los momentos de significación cuyo cumplimiento final, en el plano fenomenológico, son conceptos descriptivos. Miramos, pues, a la tabla de unidades de significación del marco fenomenológico y destacamos solo los momentos cuyo cumplimiento sabemos que son sensaciones visuales:

«Ahí» de duración		«Ahí» de retención	
Modo de ser notificado	Modo de ser expuesto	Lo que es señalado	Lo que es señalado
<b>Lo que es señalado</b>	Lo que es señalado	Modo de ser expuesto formalmente	<b>Modo de ser notificado formalmente</b>
«Hasta ahí» de duración		«Hasta ahí» de retención	
Lo que está figurado	Lo que está figurado	Modo de estar notificado formalmente	Modo de estar expuesto formalmente
Modo de estar expuesto	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Lo que está figurado</b>	Lo que está figurado
«A partir de ahí» de duración		«A partir de ahí» de retención	
Modo de estar expuesto	Modo de estar notificado	Lo que es fantaseado	Lo que es fantaseado

4. ACLARACIÓN DEL FRAGMENTO EXENTO

Lo que es fantaseado	<b>Lo que es fantaseado</b>	<b>Modo de estar notificado formalmente</b>	Modo de estar expuesto formalmente
<b>«Fuera de ahí» de duración</b>		<b>«Fuera de ahí» de retención</b>	
Lo que está atribuido	Lo que está atribuido	Modo de ser expuesto formalmente	Modo de ser notificado formalmente
<b>Modo de ser notificado</b>	Modo de ser expuesto	Lo que está atribuido	<b>Lo que está atribuido</b>

Cotejando esta última tabla con la de las categorías reales del *fragmento exento* obtenemos el esquema de momentos significación del *fragmento exento* en el orden fijado por los contenidos de estas categorías:

Fenómenos de duración		Momentos de significación del Fragmento exento	Fenómenos de retención	
«Ahí» de duración		<b>Fragmento corporal</b>	«Ahí» de retención	
	Lo que es señalado	Lo que es señalado	Modo de ser expuesto	
X	Modo de ser notificado		Lo que es señalado	
	Lo que es señalado	<b>Modo de ser notificado</b>	<b>Modo de ser notificado</b>	
	Modo de ser expuesto		Lo que es señalado	X
«Hasta ahí» de duración		<b>Fragmento incitante</b>	«Hasta ahí» de retención	
	Modo de estar expuesto	Lo que está figurado	Lo que está figurado	
	Lo que está figurado		Modo de estar notificado	X
	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Modo de estar notificado</b>	Lo que está figurado	
X	Lo que está figurado		Modo de estar expuesto	
«A partir de ahí» de duración		<b>Fragmento temporal</b>	«A partir de ahí» de retención	
	Lo que es fantaseado	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Modo de estar notificado</b>	
	Modo de estar expuesto		Lo que es fantaseado	X
	Lo que es fantaseado	Lo que es fantaseado	Modo de estar expuesto	
X	Modo de estar notificado		Lo que es fantaseado	

«Fuera de ahí» de duración		Fragmento psíquico	«Fuera de ahí» de retención	
	<b>Modo de ser notificado</b>	<b>Modo de ser notificado</b>	Lo que está atribuido	
X	Lo que está atribuido		Modo de ser expuesto	
	Modo de ser expuesto	Lo que está atribuido	Lo que está atribuido	
	Lo que está atribuido		Modo de ser notificado	X

Sabiendo que este orden en el que hemos insertado los momentos de significación del *fragmento exento* es exactamente inverso al que les corresponde (ya que cuando pasamos del plano de la significación al de la lógica general, la colección de objetos lógicos que obtenemos son producto de la *reflexión lógica* de los contenidos de los momentos de significación), necesitamos finalmente invertir este orden para hallar el orden correcto en el que aprehendemos los momentos de significación del *fragmento exento*:

Fragmento corporal	Fragmento incitante	Fragmento temporal	Fragmento psíquico
<b>Modo de ser notificado formalmente</b>	<b>Modo de estar notificado</b>	<b>Lo que es fantaseado</b>	<b>Lo que está atribuido formalmente</b>
<i>Contenido intuido</i>	<i>Contenido intuido</i>	<i>Contenido notificado</i>	<i>Contenido notificado</i>
<b>Lo que es señalado</b>	<b>Lo que está figurado formalmente</b>	<b>Modo de estar notificado formalmente</b>	<b>Modo de ser notificado</b>
<i>Contenido notificado</i>	<i>Contenido notificado</i>	<i>Contenido intuido</i>	<i>Contenido intuido</i>

### Conclusión de la aclaración sistemática

Sobre la base de estas aclaraciones podemos abordar ahora la demostración del *fragmento exento* llevando a cabo su análisis en las obras que lo cursan. En este análisis nos es posible situarnos directamente en el plano de la significación, sin pasar por el de la presentación; ahora nos es suficiente con atender directamente a los contenidos notificados e intuidos de los momentos del acto de significación.

## 4.2. Demostración del fragmento exento

### 4.2.1. Demostración del fragmento corporal

Comenzamos la demostración del *fragmento corporal* analizando su unidad real de significación en las obras: «Po Mo Xian Ren» (siglo XII) de Liang Kai, «Torso de Joven» (1917) de Constantin Brancusi y «Balzac» (1897) de Auguste Rodin.

#### La unidad real de significación

Dentro de esta unidad real aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> El modo de ser notificado formalmente lo que es señalado con carácter real**

Por su contenido intuido:

- Pinceladas de lo recto, de lo redondo, de lo plano
-  –Cortes de lo recto, de lo redondo, de lo plano
- Modelados de lo recto, de lo redondo, de lo plano

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que es señalado con carácter real**

Por su contenido notificado:

- Lo recto, redondo, plano: del hombro, de la manga, de la tripa, del faldón, del pie, del cinturón, del cordón, de la punta del cordón, del pelo, de la ceja, de la nariz...
-  –Lo recto, redondo, plano: de la ingle, del muslo, del vientre...
- Lo recto, redondo, plano: de la solapa, del cuello, de la manga, de la bata, del pie, de la melena, de la cabeza...

#### La unidad real señalada

Juzgando acerca del sentido general de la unidad real de significación expresamos primero la relación lógica de sus contenidos:

→ La pincelada de lo redondo del hombro  
La pincelada de lo plano del hombro  
La pincelada de lo recto del hombro  
...

El corte de lo redondo de la inglete  
El corte de lo plano de la inglete  
El corte de lo recto de la inglete  
...  
→ El modelado de lo redondo de la solapa  
El modelado de lo plano de la solapa  
El modelado de lo recto de la solapa  
...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

La pincelada de lo redondo señalado  
La pincelada de lo plano señalado  
La pincelada de lo recto señalado  
...  
El corte de lo redondo señalado  
El corte de lo plano señalado  
...→ El corte de lo recto señalado  
...  
El modelado de lo redondo señalado  
El modelado de lo plano señalado  
El modelado de lo recto señalado  
...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

La forma 1 de algo señalado  
La forma 2 de algo señalado  
...→ La forma 3 de algo señalado  
...

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La forma determinada 1,2,3... de la señal determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos de la unidad:

- La señal (1) de la forma real 1
- La señal (1) de la forma real 2
- La señal (1) de la forma real 3
- ...
- **La señal de formas reales**

Juzgando acerca de la relación de fundamentación de esta colección tenemos, por un lado, *el sujeto lógico real de formas reales*:

- El género de la superficie real (la superficie real)
-  Carácter concreto

Y por otro lado, *los objetos lógicos reales de formas reales*:

- Las superficies reales de la forma real (formas reales)
-  Carácter objetivo singular

Que *constituyen* la categoría real:

- **La superficie real de formas reales**

### *Plano fenomenológico*

Situados ahora en el plano fenomenológico miramos a las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de la categoría real de la unidad real señalada.

### Cumplimientos de la categoría real

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenidos reales	Categoría real
Sensación visual		Carácter concreto	El género de la superficie real	<b>La superficie real de formas reales</b>
Sensación visual		Carácter obj. singular	Las superficies reales de la forma real	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la superficie real (la superficie real) como:

→ **Lo cósico real**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 Sensación de trozo

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las superficies reales de la forma real (formas reales) como:

→ **Lo cósico formal**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 Sensación de ángulos

### Resumen del análisis del *fragmento corporal*

Dato fenomenológico	←	Contenido real	Categoría real	Contenido nombrado
Sensación de trozo (Lo cósico real)		El género de la superficie real	<b>La superficie real</b>	Lo recto, redondo, plano del hombro, de la manga... de la ingle... de la solapa...
Rugosidad de s. de trozo		La nota de la superficie-ideal		Veteada, ondulado, liso, granulado...
Sensación de ángulos (Lo cósico formal)		Las superficies reales de la forma real	<b>Formas reales</b>	Pinceladas, cortes y modelados de lo recto, de lo redondo, de lo plano
Tramo de s. de ángulos		Los géneros de la forma-ideal		Cascotes, sábanas

### Formulación del *fragmento corporal*



Aplicando la «ley de los conceptos» reflejamos la posición de las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de sus categorías respectivas y las formulamos en el orden en el que aparecen a la conciencia

Sensaciones		Conceptos	
<b>Las superficies reales de la forma real</b> Carácter obj. singular	<b>El género de la superficie real</b> Carácter concreto	<b>La nota de la superficie ideal</b> Calidad obj. individua	<b>Los géneros de la forma ideal</b> Calidad concreta
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
Lo cósmico formal	Lo cósmico real	Concepto descriptivo	Concepto descriptivo
Sensación de ángulos	Sensación de trozo	Rugosidades de s. de trozo	Tramo de s. de ángulos

#### 4.2.2. Demostración del fragmento incitante

Comenzamos la demostración del *fragmento incitante* analizando su unidad real de significación en las obras: «El Origen del Mundo» (1865-66) de Gustave Courbet, «Shoe» (1983) de Helmut Newton, «Christopher Holly» (1981) de Robert Mapplethorpe.

#### La unidad real de significación

Dentro de esta unidad real aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> El modo de estar notificado lo que está figurado con carácter real**

Por su contenido intuido:

 El enfoque arriba, abajo, central, izquierdo, derecho

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> Lo que está figurado formalmente con carácter real**

Por su contenido notificado:

 Arriba del vientre, abajo del vientre, centro del vientre, izquierda del vientre, derecha del vientre. Lo mismo para ombligo, monte de Venus, vulva, raja, muslo, pecho... tobillo, empeine, talón, ribete del tacón, suela... pene, costillas, axila, cintura, nalga, muslo...

#### La unidad real figurada

Juzgando acerca del sentido general de la unidad real de significación expresamos primero la relación lógica de sus contenidos:

→ El enfoque arriba de arriba del vientre  
 El enfoque abajo de abajo del vientre  
 El enfoque central de centro del vientre  
 El enfoque izquierdo de izquierda del vientre  
 El enfoque derecho de derecha del vientre  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

- El enfoque arriba de la figura (de vientre)
- El enfoque abajo de la figura (de vientre)
- El enfoque central de la figura (de vientre)
- El enfoque izquierdo de la figura (de vientre)
- El enfoque derecho de la figura (de vientre)
- ...

Expresamos la relación despejando el contenido intuitido:

- La parte 1 de la figura
- La parte 2 de la figura
- La parte 3 de la figura
- ...

Nota

- Parte 1 es parte real de la figura arriba de vientre
- Parte 2 es parte real de la figura abajo de vientre
- Parte 3 es parte real de la figura centro de vientre

-> No son partes ideales de la figura de vientre

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **La parte real determinada 1,2,3... de la figura determinante**

Obtenemos la colección de objetos lógicos de la unidad:

- La figura (1) de la parte real 1
- La figura (1) de la parte real 2
- La figura (1) de la parte real 3
- ...

→ **La figura de partes reales**

Juzgando acerca del orden temporal de esta colección tenemos, por un lado, *el sujeto lógico real de partes reales*:

- El género de la posición real (la posición real)
- ☞ Carácter concreto

Y por otro lado, *los objetos lógicos reales de partes reales*:

...→ **Las notas de la parte real (partes reales)**

👁️ **Carácter objetivo singular**

Que *constituyen* la categoría real:

→ **La posición real de partes reales**

### *Plano fenomenológico*

Situados ahora en el plano fenomenológico miramos a las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de la categoría real de la unidad real figurada.

### Cumplimientos de la categoría real

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenidos reales	Categoría real
Sensación visual	👁️	Carácter concreto	El género de la posición real	<b>La posición real de partes reales</b>
Sensación visual	👁️	Carácter obj. singular	Las notas de la parte real	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la posición real (la posición real) como:

→ **La imagen formal**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

👁️ **Sensación de hueco**

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las notas reales de la parte real (partes reales) como:

→ **La imagen real**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:



## Sensación de lados

Resumen del análisis del *fragmento incitante*

Dato fenomenológico	←	Contenido real	Categoría real	Contenido nombrado
Sensación de hueco (La imagen formal)		El género de la posición real	<b>La posición real</b>	Arriba del vientre, abajo del vientre, centro del vientre, izquierda del vientre, derecha del vientre...
Esquinas de s. de hueco		Las partes ideales de la posición ideal		Alto, bajo, plano... agacha la cabeza, dobla el cuerpo...
Sensación de lados (La imagen real)		Las notas de la parte real	<b>Partes reales</b>	El enfoque arriba, el enfoque abajo, el enfoque central, el enfoque izquierdo, el enfoque derecho...
Punto de s. de lados		El género de la parte ideal		El señor del vestido, la persona del saco, el tiburón del formol

Formulación del *fragmento incitante*

Aplicando la «ley de los conceptos» reflejamos la posición de las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de sus categorías respectivas y las formulamos en el orden en el que aparecen a la conciencia

Sensaciones		Conceptos	
<b>Las notas de la parte real</b> Carácter obj. singular	<b>El género de la posición real</b> Carácter concreto	Las partes ideales de la posición ideal Cualidad obj. vario	El género de la parte ideal Cualidad concreta

4. ACLARACIÓN DEL FRAGMENTO EXENTO

<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La imagen real	La imagen formal	Concepto descriptivo	Concepto descriptivo
Sensación de lados	Sensación de hueco	Esquinas de s. de hueco	Punto de s. de lados

### 4.2.3. Demostración del fragmento temporal

Comenzamos la demostración del *fragmento temporal*, analizando su unidad real de significación en las obras: «The Horse in Motion» (1878) de Eadweard Muybridge, «The Wine Seller, 15 Rue Boyer» (1910-11) de Eugène Atget y «Sin título (Amantes perfectos)» (1991) de Félix González-Torres.

#### La unidad real de significación

Dentro de esta unidad real aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que es fantaseado con carácter real**

Por su contenido notificado:

 El caballo que corre, el bar sin gente, los relojes en movimiento

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de estar notificado formalmente lo que es fantaseado con carácter real**

Por su contenido intuido:

–La crin y la cola al viento, la cabeza, el cuello y el jinete hacia adelante, las patas al galope, la grupa elevada, el flanco en pendiente...

 –La barra alargada, la escalera de caracol, las botellas en fila, el grifo torcido...

–Las manecillas paralelas (de las horas, de los minutos, de los segundos), las esferas circulares, los números que siguen la esfera...

#### La unidad real fantaseada

Juzgando acerca de la unidad real de significación expresamos la relación lógica de sus contenidos:

El caballo que corre de la crin al viento  
 El caballo que corre del jinete hacia adelante  
 El caballo que corre de las patas al galope  
 ...

→ El bar sin gente de la barra alargada  
 El bar sin gente de la escalera de caracol  
 El bar sin gente de las botellas en fila  
 ...

Los relojes en movimiento de las manecillas paralelas  
 Los relojes en movimiento de las esferas circulares  
 Los relojes en movimiento de los números que siguen la esfera  
 ...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

Algo fantaseado (...) del caballo de la crin al viento  
 Algo fantaseado (...) del caballo del jinete hacia adelante  
 Algo fantaseado (...) del caballo de las patas al galope  
 ...

→ Algo fantaseado (...) del bar de la barra alargada  
 Algo fantaseado (...) del bar de la escalera de caracol  
 Algo fantaseado (...) del bar de las botellas en fila  
 ...

Algo fantaseado (...) de los relojes de las manecillas paralelas  
 Algo fantaseado (...) de los relojes de las esferas circulares  
 Algo fantaseado (...) de los relojes de los números que siguen la esfera  
 ...

Nota (que corre)  
 (sin gente)  
 (en movimiento)

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

- El fantasma de grado 1 (la crin al viento del caballo)
- El fantasma de grado 2 (el jinete hacia adelante del caballo)
- El fantasma de grado 3 (las patas al galope del caballo)
- ...
- El fantasma de grado 1 (la barra alargada del bar)
- El fantasma de grado 2 (la escalera de caracol del bar)
- El fantasma de grado 3 (las botellas en fila del bar)
- ...
- El fantasma de grado 1 (las manecillas paralelas de los relojes)
- El fantasma de grado 2 (las esferas circulares de los relojes)
- El fantasma de grado 3 (los números que siguen la esfera de los relojes)
- ...

**Nota** Grado 1, 2, 3... son grados reales del fantasma (que corre, sin gente, en movimiento)

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **El fantasma determinado de grados determinantes 1, 2, 3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos de la unidad:

- Grado 1 del fantasma
- Grado 2 del fantasma
- Grado 3 del fantasma
- ...
- **Grados reales del fantasma**

Juzgando acerca de la relación de fundamentación de esta colección tenemos, por un lado, *los objetos lógicos reales de grados reales*:

- Las zonas reales del grado real (grados reales)
- 👁️ Carácter objetivo singular

Y por otro lado, tenemos *el sujeto lógico real de grados reales*:

- El género de la zona real (la zona real)

 **Carácter concreto**

Que *constituyen* la categoría real:

→ **Grados reales de la zona real**

### *Plano fenomenológico*

Situados ahora en el plano fenomenológico miramos a las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de la categoría real de la unidad real fantaseada.

### Cumplimientos de la categoría real

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenidos reales	Categoría real
Sensación visual		Carácter obj. singular	Las zonas reales del grado real	<b>Grados reales de la zona real</b>
Sensación visual		Carácter concreto	El género de la zona real	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las zonas reales del grado real (grados reales) como:

→ **La imagen informe**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 Sensación de ángulos

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género de la zona real (la zona real) como:

→ **La imagen irreal**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 Sensación de pedazo

### Resumen del análisis del *fragmento temporal*

4. ACLARACIÓN DEL FRAGMENTO EXENTO

Dato fenomenológico	←	Contenido real	Categoría real	Contenido nombrado
Sensación de ángulos		Las zonas reales del grado real	<b>Grados reales</b>	La crin al viento, las patas al galope... la barra alargada, la escalera de caracol...
Mancha de s. de ángulos		Los géneros del grado ideal		La cara sobreexpuesta de luz sonriente, medio sonriente, seria... El camión desgastado medio roto, cedido...
Sensación de pedazo		El género de la zona real	<b>La zona real</b>	El caballo que corre, el bar sin gente, los relojes en movimiento
Rugosidades de s. de pedazo		La nota de la zona ideal		Lo oxidado, lo oxidado; lo oxidado... lo pálido; lo pálido, lo pálido...

Formulación del *fragmento temporal*

✓ Aplicando la «ley de los conceptos» reflejamos la posición de las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de sus categorías respectivas y las formulamos en el orden en el que aparecen a la conciencia

Sensaciones		Conceptos	
<b>El género de la zona real</b> Carácter concreto	<b>Las zonas reales del grado real</b> Carácter obj. singular	<b>Los géneros del grado ideal</b> Cualidad-concreta	<b>La nota de la zona ideal</b> Cualidad-obj. individual
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La imagen irreal	La imagen informe	Concepto-descriptivo	Concepto-descriptivo
Sensación de pedazo	Sensación de ángulos	Mancha de s. de ángulos	Rugosidades de s. de pedazo

#### 4.2.4. Demostración del fragmento psíquico

Comenzamos la demostración del *fragmento psíquico* analizando su unidad real de significación en las obras: «Void Field» (1989) de Anish Kapoor, «Bureau de Moule» (1966) de Marcel Broodthaers y «Untitled» (1985) de Robert Gober.

#### La unidad real de significación

Dentro de esta unidad real aprehendemos el primer momento de significación como:

**A<sub>1</sub> Lo que está atribuido formalmente con carácter real**

Por su contenido notificado:

 Piedras de agujeros, escritorio de cerradura, lavabos de agujeros

Y aprehendemos el segundo momento de significación como:

**A<sub>2</sub> El modo de ser notificado lo que está atribuido formalmente con carácter real**

Por su contenido intuido:

 –Encima de la piedra, detrás de la piedra, delante de la piedra...  
–Delante del cajón, debajo de los mejillones, encima de las patas... del escritorio  
–Delante del respaldo, encima de la pila, debajo del borde... del lavabo

#### La unidad real atribuida

Juzgando acerca del sentido general de la unidad real de significación expresamos primero la relación lógica de sus contenidos:

La piedra del agujero de encima (de la piedra)

La piedra del agujero de detrás (de la piedra)

La piedra del agujero de delante (de la piedra)

...

El escritorio de la cerradura de delante del cajón (del escritorio)

→ El escritorio de la cerradura de debajo de los mejillones (del escritorio)

El escritorio de la cerradura de encima de las patas (del escritorio)

...

El lavabo de los agujeros de delante del respaldo (del lavabo)

El lavabo de los agujeros de encima de la pila (del lavabo)

El lavabo de los agujeros de debajo del borde (del lavabo)

...

Expresamos la relación despejando el contenido notificado:

Algo atribuido de encima de la piedra

Algo atribuido de detrás de la piedra

Algo atribuido de delante de la piedra

...

Algo atribuido de delante del cajón del escritorio

→ Algo atribuido de debajo de los mejillones del escritorio

Algo atribuido de encima de las patas del escritorio

...

Algo atribuido de delante del respaldo del lavabo

Algo atribuido de encima de la pila del lavabo

Algo atribuido de debajo del borde del lavabo

...

Expresamos la relación despejando el contenido intuido:

El atributo de marca 1 (encima de la piedra)

El atributo de marca 2 (detrás de la piedra)

El atributo de marca 3 (delante de la piedra)

...

El atributo de marca 1 (delante del cajón)

→ El atributo de marca 2 (debajo de los mejillones)

El atributo de marca 3 (encima de las patas)

...

El atributo de marca 1 (delante del respaldo)

El atributo de marca 2 (encima de la pila)

El atributo de marca 3 (debajo del borde)

...

**Nota** Marca 1, 2, 3... son marcas reales del atributo, no marcas de la piedra, del escritorio, del lavabo

Expresamos la relación con sus determinaciones:

→ **El atributo determinado de marcas determinantes 1, 2, 3...**

Obtenemos la colección de objetos lógicos de la unidad:

Marca 1 del atributo

→ Marca 2 del atributo

Marca 3 del atributo

...

→ **Marcas reales del atributo**

Juzgando acerca de la relación de fundamentación de esta colección tenemos, por un lado, *los objetos lógicos reales de marcas reales*:

→ Las notas de la marca real (marcas reales)

 Carácter objetivo singular

Y por otro lado, tenemos *el sujeto lógico real de marcas reales*:

→ El género del espejismo real (el espejismo real)

 **Carácter concreto**

Que *constituyen* la categoría real:

→ **Marcas reales del espejismo real**

### *Plano fenomenológico*

Situados ahora en el plano fenomenológico miramos a las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de la categoría real de la unidad real atribuida.

### Cumplimientos de la categoría real

Cont. fenomenológico	←	Propiedades	Contenidos reales	Categoría real
Sensación visual		Carácter obj. singular	Las notas de la marca real	<b>Marcas reales del espejismo real</b>
Sensación visual		Carácter concreto	El género del espejismo real	

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter objetivo singular de las notas de marca real (marcas reales) como:

→ **Lo cósmico irreal**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 **Sensación de lados**

Definimos la sensación visual que da cumplimiento al carácter concreto del género del espejismo real (el espejismo real) como:

→ **Lo cósmico informe**

Y hallamos el «dato» de sensación que aparece a la conciencia:

 **Sensación de rayo**

### Resumen del análisis del *fragmento psíquico*

4. ACLARACIÓN DEL FRAGMENTO EXENTO

Dato fenomenológico	←	Contenido real	Categoría real	Contenido nombrado
Sensación de lados (Lo cósmico irreal)		Las notas de la marca real	<b>Marcas reales</b>	Encima de la piedra... delante del cajón, debajo de los mejillones... delante del respaldo...
Área de s. de lados		El género de la marca ideal		Bolas, puertas, taburete, pierna
Sensación de rayo (Lo cósmico informe)		El género del espejismo real	<b>El espejismo real</b>	Agujeros de piedras, ojo de cerradura de escritorio, agujeros de lavabos
Esquinas de s. de rayo		Las marcas ideales del espejismo ideal		Pasos, gotas

Formulación del *fragmento psíquico*

✓

Aplicando la «ley de los conceptos» reflejamos la posición de las sensaciones que dan cumplimiento a los contenidos reales de sus categorías respectivas y las formulamos en el orden en el que aparecen a la conciencia

Sensaciones		Conceptos	
<b>El género del espejismo real</b> Carácter concreto	<b>Las notas de la marca real</b> Carácter obj. singular	<b>El género de la marca ideal</b> Cualidad-concreta	<b>Las marcas ideales del espejismo ideal</b> Cualidad-obj. varia
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
Lo cósmico informe	Lo cósmico irreal	Concepto-descriptivo	Concepto-descriptivo
Sensación de rayo	Sensación de lados	Área de s. de lados	Esquinas de s. de rayo

### 4.3. Explicación del fragmento exento

La aclaración sistemática del *fragmento exento* y su demostración posterior nos hacen ver ahora con evidencia que su explicación general es la explicación del *carácter real* del acto de conocimiento que llevamos a cabo en todos los planos del análisis fenomenológico, acto que no se constituye «por modo de composición, sino por identidad simple y adecuada» (Suárez 1935:195).

#### 4.3.1. La unidad real de conciencia

En los fenómenos de duración y en los de retención, en el plano fenomenológico, el que constituye el sentido primario del acto, tenemos *la unidad ideal de conciencia* compuesta por un dato de sensación y un concepto descriptivo que incluye a la sensación pero no al revés<sup>7</sup>; así ocurre en los fenómenos «ahí», «hasta ahí», «a partir de ahí» y «fuera de ahí»: sensación de trozo y rugosidad de sensación de trozo, sensación de ángulos y tramos de sensación de ángulos, sensación de lados y punto de sensación de lados, sensación de hueco y esquinas de sensación de hueco, etc. En estos casos, no todo lo que incluye al concepto incluye a la sensación en razón de que son dos conocimientos distintos unidos idealmente en la conciencia: el que *pone* la conciencia, como reflejo del dato aparecido a ella, y el que propiamente *aparece* a ella.

Por el contrario, en el plano fenomenológico del *fragmento exento* tenemos *la unidad real de conciencia* constituida por la *unión real* de lo cósmico formal y de lo cósmico real, de la imagen real y de la imagen formal, de la imagen irreal y de la imagen informe, de lo cósmico informe y de lo cósmico irreal; es decir, «todo lo que incluye» a lo formal «incluye» a lo real, y «todo lo que incluye» a lo irreal «incluye» a lo informe y viceversa, no en razón del dato de sensación que aparece a la conciencia (sensación de trozo, de ángulos, de lados,

---

<sup>7</sup> Tomamos como referencia explicativa solo la unidad ideal de conciencia que contiene sensaciones visuales y conceptos descriptivos, ya que en el *fragmento exento* no hay nada temporal.

etc.), sino en razón de la sensación juzgada: *lo cósico*, en los *fragmentos corporal y psíquico*; *la imagen*, en los *fragmentos incitante y temporal*. Dicho de otro modo: tenemos la unión de lo formal y real y de lo informe e irreal, en un caso, *por lo cósico*, y la unión de lo real y formal y de lo irreal e informe, en otro caso, *por la imagen*.

#### 4.3.2. La unidad lógica real

En el plano general de la lógica, el que se inserta entre el que constituye el sentido primario del acto y el que da sentido al acto (plano fenomenológico y plano de la significación, respectivamente) tenemos, en el *fragmento corporal*, la unidad real señalada; en el *incitante*, la unidad real figurada; en el *temporal*, la unidad real fantaseada; y en el *psíquico*, la unidad real atribuida. Estas unidades son reales por cuanto no están determinadas ni son las determinaciones de ninguna especie, ni de ninguna extensión.

#### La categoría lógica real

Miramos ahora, situados en el plano general de la lógica, a las *categorías lógicas reales* que hallamos en el *fragmento exento* en contraposición a las *ideales* que hallamos tanto en los fenómenos de duración como en los de retención. Estas últimas categorías se constituyen por «modo de composición» de género y nota, en los fenómenos de duración, y de género y categoría ideal que *retiene* o contiene la nota, en los de retención; en estos casos, nada de lo que incluye al género *incluye* a la nota (o a la categoría ideal que retiene la nota) *realmente*, sino *idealmente*, en razón de una relación de fundamentación (sujeto lógico ideal o *subjectum*) juzgada *antes* del acto en el que hallamos la categoría ideal respectiva.

En el *fragmento exento*, por el contrario, la constitución de las *categorías lógicas reales* que hallamos en su análisis lógico es por «identidad simple y adecuada» de sus contenidos reales, ya que todo lo que incluye al sujeto lógico real de la categoría incluye a los objetos

lógicos reales de la categoría en razón del objeto *objetivo*<sup>8</sup> (formas, partes, grados y marcas reales) juzgado en el acto que los determina. Hallamos así, primero un contenido, después otro, y por este orden, el uno y el otro constituyen la categoría.

Fragmento corporal		Fragmento icitante	
La señal de formas reales		La figura de partes reales	
Sujeto lógico real de formas reales:		Sujeto lógico real de partes reales:	
 El género de la superficie real (la superficie real)	 El género de la posición real (la posición real)		
Objetos lógicos reales de formas reales:		Objetos lógicos reales de partes reales:	
 Las superficies reales de la forma real (formas reales)	 Las notas de la parte real (partes reales)		
La superficie real de formas reales		La posición real de partes reales	
Fragmento temporal		Fragmento psíquico	
Grados reales del fantasma		Marcas reales del atributo	
Objetos lógicos reales de grados reales:		Objetos lógicos reales de marcas reales:	
 Las zonas reales del grado real (grados reales)	 Las notas de la marca real (marcas reales)		
Sujeto lógico real de grados reales:		Sujeto lógico real de marcas reales:	
 El género de la zona real (la zona real)	 El género del espejismo real (el espejismo real)		
Grados reales de la zona real		Marcas reales del espejismo real	

<sup>8</sup> En el *fragmento exento*, en la colección de objetos que obtenemos juzgando acerca del sentido general de los contenidos de los momentos de significación, no tenemos notas, sino determinaciones *reales* u *objetivas* del acto señalado, figurado, fantaseado y atribuido.

### 4.3.3. *La unidad real de significación*

En la unidad real de significación, el orden en el que aprehendemos los momentos de significación coincide con el orden en el que aparecen las sensaciones a la conciencia.

En la unidad ideal de significación (de los fenómenos de duración y los de retención), el orden en el que aprehendemos los momentos de significación es así: en el primer momento, el concepto de conciencia —que es el reflejo de sensación— (A1), y en el segundo, la sensación (A2). Esto que aprehendemos primero A1 y después A2 contradice el orden de que primero aparece la sensación a la conciencia y luego ponemos el concepto, por lo cual se explica que es una unidad “ideal”, no real.

Les pasa lo mismo a todas las unidades ideales que analizamos en el marco fenomenológico. Por ejemplo en el caso de «la superficie ideal» nombramos piedra por lo vetado, cubo por lo liso, caja de cartón por lo rugoso, y expresamos la relación lógica de sus contenidos así: lo vetado de piedra, lo rugoso de caja de cartón, lo liso de cubo de plástico. Sin embargo, la concepción de piedra, cubo, caja de cartón, etc. está antes de la concepción de lo vetado, lo liso, lo rugoso.

En la «unidad real señalada» expresamos la relación lógica de sus contenidos así: *la pincelada de lo redondo (lo plano, lo recto) del hombro* porque la concepción de la pincelada está antes de la del hombro. En la «unidad real figurada», la expresamos así: *el enfoque arriba de arriba del vientre, el enfoque abajo de abajo del vientre...* porque la concepción del enfoque está antes de la del vientre. En la «unidad real fantaseada», así: *el caballo que corre de la crin al viento, de las patas al galope...* porque la concepción del caballo está antes de la de la crin al viento y las patas al galope. En la «unidad real atribuida», así: *el agujero de piedra encima de la piedra, el agujero de piedra detrás de la piedra, el agujero de piedra delante de la piedra...* porque la concepción del agujero está antes de la de encima de, detrás de, delante de.

El orden en el que aparecen las sensaciones a la conciencia coincide con el orden en el que expresamos la relación lógica de sus contenidos nos afirma que es una unidad real porque «se expresa y se concibe tal como es en realidad» (Suárez 1935:191). Ya no se tra-

ta de una unidad de sensación y concepto, de carácter y cualidad, sino de sensación y sensación, de carácter y carácter. A continuación explicamos las cuatro unidades lógicas reales del *fragmento exento* y las contrastamos con las unidades ideales relacionadas.

### *Fragmento corporal*

#### **La unidad lógica real**

En la unidad lógica real del «fragmento corporal» tenemos la pincelada de lo redondo del hombro, de lo plano del hombro, de lo recto del hombro..., no el hombro de la pincelada redonda, plana, recta, etc. Es decir, no estamos idealizando la concepción del hombro, ya que es imposible concebir, lo redondo, plano, recto del hombro, sin concebir *antes* la pincelada.

#### **La unidad lógica ideal**

En la unidad lógica ideal, por ejemplo, la de la «forma ideal», tenemos los cascotes de cantos redondos, planos, rectos, etc. En este caso, es posible concebir *idealmente* los cantos redondos, planos, rectos, etc. (como superficies ideales de la forma ideal) sin concebir antes los cascotes (los géneros de la forma ideal). De hecho, los cantos, los nombramos por la sensación y los cascotes, por el concepto de conciencia reflejo de la sensación, lo que corrobora que no necesitamos concebir los cascotes para concebir los cantos ya que la concepción de cantos está antes que la concepción de cascotes.

En la unidad lógica ideal de la «superficie ideal» tenemos lo veteadado, lo liso, lo rugoso... de piedra. Es posible concebir piedra sin concebir antes lo veteadado, lo liso, lo rugoso. De hecho, lo veteadado, lo liso, lo rugoso... es el concepto de conciencia de piedra, es decir, la concepción de piedra está antes.

### *Fragmento incitante*

### **La unidad lógica real**

En la unidad lógica real del «fragmento incitante» tenemos el enfoque arriba de arriba del vientre, el enfoque abajo de abajo del vientre..., no el vientre del enfoque arriba, del enfoque abajo, del enfoque central, del enfoque izquierdo, del enfoque derecho... Cuando decimos el enfoque arriba de arriba del vientre, el enfoque abajo de abajo del vientre..., no estamos idealizando la concepción del vientre ya que es imposible concebir (la figura) arriba del vientre, abajo del vientre...sin concebir *antes* su enfoque arriba, abajo... La concepción del enfoque está antes de la concepción del vientre.

### **La unidad lógica ideal**

Por el contrario, si decimos el vientre del enfoque arriba, del enfoque abajo, del enfoque central, del enfoque izquierdo, del enfoque derecho..., podemos concebir idealmente, por separado, tanto el vientre como el enfoque, como ocurre con la «parte ideal». En esta unidad lógica ideal tenemos el señor de la túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros..., es posible concebir la túnica —como túnica que nos viene a la mente *lisa, abotonada, con solapas en los hombros...*— sin concebir el señor. Es decir, estoy idealizando la concepción del señor ya que puedo concebir idealmente, por separado, tanto el señor como la túnica. De hecho, la túnica lisa, abotonada, con solapas en los hombros... es nombrada por la sensación y el señor por el concepto de conciencia. La sensación está antes del concepto.

En la unidad lógica ideal de la «posición ideal» tenemos lo alto, bajo, plano... de tacón. Es posible concebir tacón sin concebir antes lo alto, bajo, plano. De hecho, lo alto, bajo, plano... es el concepto de conciencia de tacón, es decir, la concepción de tacón está antes.

### *Fragmento temporal*

### **La unidad lógica real**

En la unidad lógica real del «fragmento temporal» fantaseamos el bar sin gente de la barra alargada, de la escalera de caracol, de las botellas en fila, del grifo torcido... no al revés, la barra alargada, la escalera de caracol, las botellas en fila, el grifo torcido...

del bar sin gente. Cuando fantaseamos el bar sin gente de la barra alargada, de la escalera de caracol, de las botellas en fila, del grifo torcido... la concepción del bar está antes que la concepción de la barra, de la escalera, de las botellas, del grifo... Es decir, no estamos idealizando la concepción de la barra, de la escalera, de las botellas, del grifo..., separándolas del bar dado que la concepción del bar sin gente está antes.

### **La unidad lógica ideal**

En la «zona ideal» tenemos lo oxidado de costado de la barca, de proa de la barca, de quilla de la barca..., no al revés, el costado de la barca, la proa de la barca, la quilla de la barca... de lo oxidado. Cuando decimos lo oxidado de costado de la barca, de proa de la barca, de quilla de la barca... no estamos teniendo en cuenta lo oxidado. Podemos concebir el costado, la proa, la quilla separados idealmente de lo oxidado, es decir, sin concebir antes lo oxidado. De hecho, el costado, la proa, la quilla de la barca... son nombrados por la sensación y lo oxidado por el concepto de conciencia. La concepción de costado, proa, quilla de la barca está antes de la concepción de lo oxidado.

En la unidad lógica ideal de la «grado ideal» tenemos el perfil del labio de línea nítida, de línea fina, de línea gruesa, etc. Es posible concebir la línea nítida, la línea fina, la línea gruesa... sin concebir antes el perfil del labio. De hecho, el perfil del labio es el concepto de conciencia de línea nítida, fina, gruesa..., es decir, la concepción de línea nítida, fina, gruesa... está antes.

### *Fragmento psíquico*

### **La unidad lógica real**

En la unidad lógica real del «fragmento psíquico» atribuimos el agujero (de piedra) encima de la piedra, el agujero (de piedra) detrás de la piedra, el agujero (de piedra) delante de la piedra..., no al revés, encima de la piedra, detrás de la piedra, delante de la piedra... del agujero. Es imposible concebir encima de la piedra, detrás de la piedra, delante de la piedra... sin concebir antes el agujero. No estamos idealizando ni la concepción del agujero ni la de encima de la piedra, detrás de la piedra, delante de la piedra...

### **La unidad lógica ideal**

En la unidad lógica ideal del «espejismo ideal» tenemos pasos a un lado, a otro lado... de reflejos, no al revés, reflejos de pasos a un lado, a otro lado... Cuando decimos pasos a un lado, a otro lado... de reflejos, concebimos los reflejos separados idealmente de pasos a un lado, a otro lado..., es decir, sin concebir antes pasos a un lado, a otro lado... De hecho, los reflejos son nombrados por la sensación y pasos a un lado, a otro lado... por el concepto de conciencia. La concepción de los reflejos está antes de la concepción de pasos a un lado, a otro lado...

En la «marca ideal» tenemos el rayado de partes del plafón, del larguero, del travesaño... Es posible concebir partes del plafón, del larguero, del travesaño... sin concebir antes el rayado. De hecho, el rayado es el concepto de conciencia de partes del plafón, del larguero, del travesaño..., es decir, la concepción de partes del plafón, del larguero, del travesaño... está antes.

## 5. Explicación del tiempo dado a la experiencia



El problema que plantea esta investigación es un tiempo dado que tenemos localizado cuando miramos a ciertas obras. Dejamos de mirar y dejamos de tener este problema. Por lo tanto, la lógica del problema, su sentido general, se encuentra en lo que vemos cuando miramos; fuera del acto de mirar, no sabemos nada del problema, no se da este tiempo.

Por lo investigado hasta ahora, la situación aclarada en el acto es la siguiente: el tiempo al que nos referimos es el tiempo del acto de mirar; la lógica del problema está en las sensaciones visuales y temporales que aparecen a la conciencia en la vivencia de ver que tenemos en el acto; describiendo estas sensaciones hemos formulado los objetos temporales dados en el acto o, lo que es lo mismo, los fenómenos que cursan las obras que vemos.

En nuestro campo de investigación, el del mirar que no dirigimos sino que dirigen los fenómenos de las cosas que vemos, «sólo hay un tiempo», esto es, «un tiempo, numéricamente uno» (Husserl 2002:143). De este tiempo, no podemos dudar racionalmente: no empieza en ningún tiempo dado ni finaliza en ningún tiempo dado, sino que empieza y finaliza en dos momentos dados del acto, cuando miramos y cuando dejamos de mirar, de llevar a cabo el acto; por lo tanto, no decidimos nosotros este tiempo, sino que fluye en el acto y como tal flujo, corriente, caudal temporal del acto, es «el tiempo inmanente del curso de la conciencia» (Husserl 2002:26), en ningún caso una medida de tiempo, como el de la distancia recorrida que marcan tales corredores y tales otros, o el tiempo del que nos apercebimos, el del instante psicológico que se hace eterno, corto, breve, etc.

Es decir, no vivimos el tiempo, sino el acto; y no tenemos en la experiencia el acto, sino su registro temporal, el tiempo de vivirlo dado reflexivamente a la experiencia. Ahora bien, si este tiempo es el tiempo de vivir el acto dado reflexivamente a la experiencia, la experiencia que tenemos de este tiempo propiamente es una *temporalidad* que sucede en el tiempo del acto y que «acredita» lo vivido en él, bien como duraciones y retenciones referidas a la extensión del acto, o bien como momentos y ahora referidos a la especie del acto.

Dicho esto, estamos ahora en condiciones de defender nuestra tesis del *fragmento exento*, la de que cuando miramos a ciertas obras, el tiempo, en la vivencia de este acto, está dado a la experiencia como un vínculo entre autor y espectador. El problema de defender esta tesis es explicar la forma de esta experiencia —el vínculo entre autor y espectador— por el modo de darse el tiempo —la experiencia temporal que tenemos— en el acto de mirar a las obras que cursan el *fragmento exento*.

Para abordar esta explicación partimos de la distinción que hemos hecho de los fenómenos investigados por el modo (temporal) en el que los vivimos:

Fenómenos	Fragmento exento	Fenómenos
De duración	De duración y retención	De retención

Sabemos que en la formulación de los fenómenos tanto de duración como de retención, además de sensaciones visuales, tenemos sensaciones temporales; y sabemos, por el contrario, que en la formulación del *fragmento exento* —de duración y retención— solo tenemos sensaciones visuales. Si atendemos a esta situación podemos explicar ahora el tiempo dado a la experiencia, bien como *dos experiencias formales distintas*, en el caso de los fenómenos tanto de duración como de retención, bien como *dos experiencias formales iguales*, en el caso del *fragmento exento*.

### 5.1. El tiempo dado como dos experiencias distintas

Tanto en los fenómenos de duración como en los de retención que hemos analizado en el *Marco fenomenológico del fragmento exento*, cuando nos encarrilamos a su curso por las obras, tenemos en la vivencia del acto sensaciones temporales que *aparecen* a la conciencia y conceptos temáticos que *pone* la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella; los datos de estas sensaciones y los contenidos de estos conceptos son *momentos y horas*, concretamente *momentos de algo y ahora algo, ahora algo...*; es decir, son momentos y horas de *algo*

que, antes o después —no importa el orden—, también tenemos en la vivencia del acto, bien como dato de sensación visual que aparece a la conciencia, bien como concepto descriptivo que pone la conciencia como reflejo de la sensación visual aparecida a ella; así ocurre en el curso de todos los fenómenos en los que decimos que *caemos*, bien en una duración, o bien en una retención; por ejemplo, en el fenómeno «ahí» de duración, tenemos, como dato de sensación temporal que aparece a la conciencia, el *momento de rugosidad*, y como concepto temático que pone la conciencia, *ahora un trozo*; en el fenómeno «ahí» de retención, *ahora un tramo* y *momento de ángulos*; en el fenómeno «hasta ahí» de duración, *ahora un punto* y *momento de lados*; en el fenómeno «hasta ahí» de retención, *momento de esquinas* y *ahora un hueco*, etc.

Esta situación hace evidente que no podemos decir *momento de rugosidad* si no hay *rugosidad*, *ahora un trozo* si no hay *trozo*, *ahora un tramo* si no hay *tramo*, *momento de ángulos* si no hay *ángulos*..., ya que hablamos de momentos y horas *específicos*, que tienen una «posición judicativa inconcebible a priori sin un contenido» (Husserl 1967 II: 240); de lo cual resulta que en cualesquiera de estos momentos y horas *estamos ya reflexionando* sobre el curso de lo vivido; y también, que cualesquiera de estos momentos y horas son los momentos y horas que hacen aparecer el curso específico de los fenómenos, esto es, sus cambios, los giros, saltos, desplazamientos... que vivimos en la conciencia; estos cambios son —todos ellos— oportunidades para vivir el curso de los fenómenos de forma distinta, llevando a cabo un giro y no otro, un salto y no otro, un desplazamiento y no otro...; y son también oportunidades para salirnos del curso de lo vivido por atender a los detalles: cómo está aplicada la capa de pintura, de qué material está hecha la cubierta, cuántas son las piezas colocadas en el suelo, cómo están unidas las anatomías de un molde, etc.

Es así como podemos explicar que en los fenómenos «ahí», «hasta ahí», «a partir de ahí» y «fuera de ahí», tanto de duración como de retención, cada cual vive el curso de estos fenómenos por las obras de *forma específica*, ya que no podemos afirmar que ese curso lo vivamos con la misma marcha, el mismo compás, al mismo ritmo..., cuando no aparece

una y otra vez el mismo giro, el mismo salto, el mismo desplazamiento. Por el contrario, lo que afirmamos es que en estos fenómenos, cada vez que vivimos su curso por las obras, el tiempo está dado como dos experiencias distintas; es decir, que la experiencia temporal que tenemos de vivirlos, una vez, otra vez..., o la que tiene uno y la que tiene otro, una vez, otra vez..., es *específicamente* una experiencia temporal distinta, *de cada una de las veces* que la tenemos.

## 5.2. El tiempo dado como vínculo entre autor y espectador

En general, tenemos noticia de los fenómenos que cursan las obras por los giros, saltos y desplazamientos temporales que aparecen a la conciencia cuando miramos hacia ellas; y es por estos hitos que nos damos cuenta del curso del tiempo y podemos *reconstruir* el fenómeno vivido: primero posamos la mirada en esto, después en esto otro, luego saltamos por aquello, etc.; y es reconstruyendo el curso temporal del fenómeno vivido que podemos mirar a lo vivido y analizar lo que hemos atendido; y es aquí, en el análisis que hacemos de lo que hemos atendido en el curso de lo vivido, donde encontramos propiamente el «contenido material» que «contribuye a edificar el juicio» de lo que hemos vivido (Husserl 1967 II: 215, 332). Si no tenemos noción de este «contenido material», porque la conciencia no pone de su parte ningún concepto descriptivo (rugosidades de sensación de trozo, tramo de sensación de ángulos, punto de sensación de lados...), sino que solo atiende a lo que aparece a ella, a las sensaciones de trozo, de tramo, de lados..., esta situación explica que en el curso del *fragmento exento* no tengamos sensaciones temporales de por medio (momento de rugosidades, ahora un tramo, ahora un punto...), que son las que *enlazan* con los conceptos descriptivos, ni tampoco noción del tiempo ni de lo vivido. No tener noción del tiempo significa que a la conciencia no aparece ningún cambio temporal, que vivimos el curso del *fragmento exento* como una continuidad en el tiempo que tenemos de mirar a las obras que dirigen ese curso; y no tener noción de lo vivido signifi-

ca que la conciencia no pone ningún concepto descriptivo, que la vivencia de ver que sigue la pista del *fragmento exento* es, de principio a fin, «contenido material del juicio que puede ser inmediatamente representado (aunque no verbalizado)». Pero, aunque no tengamos noción del tiempo, porque vivimos el curso del *fragmento exento* como una continuidad temporal, ni de lo vivido, porque la vivencia de ver que sigue a ese curso es únicamente, y de principio a fin, extensión temporal del acto, sabemos, por la experiencia que tenemos de vivir el *fragmento exento*, que se ha dado un tiempo, y por el análisis del acto, que este tiempo es todo él dado reflexivamente a la experiencia como duraciones y retenciones.

Nuestra tesis del *fragmento exento* —el tiempo dado a la experiencia como vínculo entre autor y espectador— la podemos defender ahora explicando que en la vivencia de ver que tenemos de vivirlo, la conciencia no pone ningún concepto descriptivo; y si la conciencia no pone ningún concepto descriptivo, es porque no aparece a ella ninguna sensación temporal; y si no aparece a la conciencia ninguna sensación temporal, es porque en el curso del fenómeno no se da ningún salto, ningún giro, ningún desplazamiento temporal, con lo cual, no tenemos ninguna oportunidad para vivirlo de forma distinta, llevando a cabo en el acto un salto temporal y no otro, un giro temporal y no otro, un desplazamiento temporal y no otro, ya que son precisamente los cambios temporales en el curso de lo vivido los que nos dan la oportunidad de vivirlo de forma distinta.

Es así como podemos afirmar que en el curso del *fragmento exento* lo vivimos todos sin excepción con la misma marcha, el mismo compás, el mismo ritmo, ya que a la conciencia solo aparece su modo temporal de darse a la experiencia como duración y retención; y es así que afirmamos que en el curso del *fragmento exento* el tiempo está dado como dos experiencias iguales; esto es, que la experiencia temporal que tenemos de vivirlo, una vez, otra vez..., o la que tiene el autor y la que tiene el espectador, una vez, otra vez..., es, cada una de las veces que la tenemos, una experiencia *idéntica* en el tiempo.



## 6. Conclusiones



## 6.0. Una ley fenomenológica

Finalizada la investigación pensamos que el problema que planteaba nuestra tesis ha quedado suficientemente explicado en razón de la aclaración sistemática de su causa como un fenómeno de duración y retención que cursan ciertas obras cuando miramos hacia ellas. Sin esta aclaración, que ahora puede verificarse por medio del análisis fenomenológico en otras obras en las que tengamos el mismo problema, sería imposible afirmar que, en el curso del *fragmento exento*, el tiempo está dado como dos experiencias temporales iguales, justamente, porque no están sometidas propiamente al tiempo, al curso de los cambios.

A modo de resumen de la investigación diremos que, en la vivencia del fenómeno que llamamos *fragmento exento*:

1. Solo tenemos noción de duración y de retención.
2. No tenemos sensación temporal de por medio, cosa que explica que tampoco pongamos ningún concepto de conciencia (ni temático ni descriptivo).
3. En el curso de este fenómeno, no hay hitos (cambios) sobre los que reflexionar.
4. Se trata, todo el rato que miramos a las obras en el acto, de *una unidad real de vivencia temporal*: de dos sensaciones visuales que aparecen a la conciencia, una antes que otra, alternándose.

A modo de axiomas y teoremas fenomenológicos diremos que:

1. Las sensaciones temporales hacen aparecer a la conciencia el curso de los fenómenos: sus giros, saltos y desplazamientos temporales. ***De aparecer estos cambios temporales en el curso del fenómeno, la experiencia temporal varía.***
2. Las sensaciones visuales hacen aparecer a la conciencia el modo de darse los fenómenos, bien como duración, como retención o como duración y retención. ***De no aparecer los cambios temporales en el curso del fenómeno, solo aparece el modo***

*de darse como duración y retención y la experiencia temporal no varía* (Este es el caso del *fragmento exento*: estamos libres de la sensación temporal; ni nos aparece la sensación temporal a la conciencia ni ponemos ningún concepto como reflejo de lo aparecido a ella.)

Y a modo de ley fenomenológica diremos que:

*Puede aparecer el modo de darse el fenómeno sin el curso (los cambios) del fenómeno; pero no puede aparecer el curso del fenómeno sin el modo de darse el fenómeno.*

### 6.1. El tiempo ideado en contraposición al tiempo dado a la experiencia

En los inicios de la investigación supusimos erróneamente que debíamos de investigar el tiempo, ya que no sabíamos que la experiencia temporal que teníamos de vivir el *fragmento exento* era precisamente nuestra afirmación del *fragmento exento*; por lo tanto, lo que hemos hecho después ha sido explicar esta experiencia temporal en razón del *fragmento exento*, no investigar el tiempo. Esta confusión inicial nos llevó por varios autores, que también tratan del tiempo y que ahora examinaremos.

La clave de este examen es que nosotros no hablamos de un tiempo que vincula al espectador y a la obra o, lo que es lo mismo, suscitado directamente por las obras, sino de un «único» tiempo que, en el caso del *fragmento exento*, se da a la experiencia, *en la forma* de dos experiencias iguales, *cuando miramos* a ciertas obras; dicho también, nosotros no afirmamos nada del tiempo ni de las obras, sino de lo que vivimos cuando miramos a las obras; esto es, que en la vivencia de este acto, la experiencia temporal que tenemos del curso de la vivencia es igual, una y otra vez, la tenga el espectador o la tenga el autor.

Esta experiencia temporal, no nos *cuenta* lo que vivimos en el acto ni en las obras, sino que «acredita» el propio vivir el acto. Esto quiere decir que la experiencia temporal que tenemos de vivir el curso del *fragmento exento* por ciertas obras, no la volvemos a poner en lo que vemos, como experiencia vivida, para justificar lo vivido; como tampoco volvemos a poner en lo que vemos la experiencia temporal que tenemos de vivir el curso de los fenómenos que decimos *caen* en una duración o en una retención.

Sucede con los autores que en un inicio nos interesaron, porque tratan del tiempo sobre la base de algo a lo que miran, que primero viven los fenómenos que pudieran cursar las cosas a las que miran y después, sin aclarar estos fenómenos, vuelcan *su* experiencia —la ya vivida, no la que tienen de vivir el acto—, en eso a lo que miraban; es decir, el tiempo del que hablan *lo ponen ellos* en lo que ven. Es un tiempo del que se aperciben, que

tienen en mente mientras a su vez miran y que pueden imputar libremente a unos aspectos y no a otros de las cosas que ven. Es el tiempo de Barthes, que «llena toda la fotografía»; el de Dorflès, que «podrá ser una pausa, en la que el tiempo no transcurre»; el de Benjamin, que viene de «aspirar el aura de estas montañas, de esa rama»; el de Jung, determinado por «la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido pero de manera acausal»; el de Bergson, que está en «esperar a que el azúcar se disuelva».

Nuestra investigación puede explicar estas experiencias directas —no reflexivas— del tiempo y nos puede ayudar a demostrar su validez como concepciones estéticas del tiempo en términos de coherencia con el fenómeno vivido en el acto. Por los resultados de la investigación, sabemos que en los fenómenos «ahí», «hasta ahí», «a partir de ahí» y «fuera de ahí», tanto de duración como de retención, los cambios temporales en el curso de estos fenómenos aparecen a la conciencia en razón de las sensaciones temporales de la cosa sentida, representada, imaginada e interpretada. Sabiendo esto, podemos mirar ahora a los textos de estos autores y conjeturar que los tiempos de los que hablan —esto es, *sus* tiempos, los que tienen en mente como experiencia actual, no el tiempo dado reflexivamente en el curso de lo vivido— son, según el caso, concepciones de un tiempo sentido, representado, imaginado e interpretado.

Y si decimos que estos autores conciben el tiempo sobre la base de un fenómeno vivido, tanto por la sensación temporal que aparece a la conciencia, como por el concepto temático que pone la conciencia reflejo de lo aparecido a ella, nuestra hipótesis de trabajo es que mirando al plano de la significación en el que se constituye el sentido del acto de mirar, podemos ubicar en la unidad de significación correspondiente a la unidad fenomenológica temporal —la que contiene en su formulación tanto la sensación temporal como el concepto temático— aquello que estos autores nos cuentan del tiempo. Es decir, estamos suponiendo que, lo que estos autores nos cuentan del tiempo, son expresiones que se insertan como contenidos expuestos e ideados en la unidad de significación que consti-

tuye el sentido particular del acto de mirar, y que estas expresiones tienen su correspondencia en el plano fenomenológico.

### 6.1.1. El tiempo sentido («ahí» de duración) de Barthes

Partiendo de la lectura de *La cámara lúcida*, y de nuestra hipótesis de que el tiempo del que habla Barthes (2007) es un tiempo sentido, que viene de haber vivido un fenómeno «ahí» de duración, tomamos como referencia de nuestro análisis unos párrafos (plano de la presentación) que describen la concepción del tiempo de Barthes y acto seguido, juzgando acerca del sentido de estos párrafos, obtenemos una unidad de significación referida al carácter particular del acto de significación y, dentro de esta unidad, aprehendemos sus dos momentos de significación: el primer momento, por su contenido ideado; el segundo, por su contenido expuesto, tal y como mostramos a continuación:

<b>Plano de la presentación</b>	
<p>«Existe otra expansión del punctum (menos proustiana): cuando, paradoja, aunque permaneciendo como «detalle», llena toda la fotografía.» (pp.83-85)</p> <p>«En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de Estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el studium. Pero el punctum es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro.» (p.146)</p> <p>«No soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme.» (p.58)</p> <p>«Pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y casualidad (...) detalles como objetos parciales son el punctum. Para lograr el punctum, es necesario entregarse a ello. (...) Muy a menudo, el punctum es un «detalle», es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de punctum es, en cierto modo, entregarme.» (p.89)</p>	
<b>Plano de la significación</b>	
<b>1er Momento de significación</b>	<b>2do Momento de significación</b>
<p><b>Modo de ser expuesto lo que es señalado...</b> (Contenido ideado por Barthes)</p>	<p><b>Lo que es señalado con carácter particular</b> (Contenido expuesto por Barthes)</p>

	Llena toda la fotografía Lo que se ventila es la muerte Viene a punzarme		(El punctum) Otra expansión del punctum Va a morir Pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y casualidad
---	--	---	--

Según el orden de los dos momentos de significación, entendemos que Barthes dice *otra expansión del punctum* porque *llena toda la fotografía*, no al revés, *llena toda la fotografía* por *otra expansión del punctum*; dice *va a morir* porque *lo que se ventila es la muerte*, no al revés, *lo que se ventila es la muerte* porque *va a morir*; dice *pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y casualidad* porque *viene a punzarme*, no al revés, *viene a punzarme* por *pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y casualidad*. Es decir, entendemos que, Barthes, concibe el contenido expuesto por el ideado.

Situándonos ahora en el plano fenomenológico correspondiente (fenómeno «ahí» de duración) podemos comprobar que el contenido expuesto (2<sup>do</sup> momento de significación) viene de la sensación temporal de la cosa sentida que aparece a la conciencia, y el ideado (1<sup>er</sup> momento de significación), del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella, lo que corrobora que primero ha tenido la sensación temporal que da cumplimiento al contenido expuesto, cuando dice *va a morir...*, y luego pone el concepto de conciencia que da cumplimiento al contenido ideado, cuando dice *lo que se ventila es la muerte...* Esta situación la podemos verificar presentando en la siguiente tabla la formulación del fenómeno «ahí» de duración junto con los momentos de significación —reflejados— a los que da cumplimiento:

Plano de la significación (carácter particular)			
2 <sup>do</sup> Momento de significación	/	/	1 <sup>er</sup> Momento de significación
<b>El punctum:</b> <b>Otra expansión del punctum</b> <b>Va a morir</b> <b>Pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y casualidad</b>	/	/	<b>Llena toda la fotografía,</b> <b>Lo que se ventila es la muerte</b> <b>Viene a punzarme</b>

Expuesto	Notificado	Intuido	Ideado
<b>Formulación del fenómeno «ahí» de duración</b>			
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa sentida	Lo cósmico-real	Concepto descriptivo	Concepto temático
Momento de rugosidad	Sensación de trozo	Rugosidad de s. de trozo	Ahora una s. de trozo

### 6.1.2. El tiempo representado formalmente («hasta ahí» de retención) de Dorflès

Partiendo de la lectura de *El intervalo perdido*, y de nuestra hipótesis de que el tiempo del que habla Dorflès es un tiempo representado formalmente, que viene de haber vivido un fenómeno «hasta ahí» de retención, tomamos como referencia de nuestro análisis unos párrafos (plano de la presentación) que describen la concepción del tiempo de Dorflès y acto seguido, juzgando acerca del sentido de estos párrafos, obtenemos una unidad de significación referida al carácter particular del acto de significación y, dentro de esta unidad, aprehendemos sus dos momentos de significación: el primer momento, por su contenido ideado; el segundo, por su contenido expuesto, tal y como mostramos a continuación:

<b>Plano de la presentación</b>	
«Pero decir «tiempo» significa también considerar la eventualidad de una interrupción del flujo temporal. Interrupción que, en cierto sentido, constituye una espacialización del mismo. Es aquí donde se aprecia el peso y la significación del concepto de intervalo. El intervalo entre dos tiempos podrá ser una pausa, en la que el tiempo «no transcurre», pero también podrá ser la cesura (de silencio entre dos sonidos) —el diastema— que haga posible la percepción y la justa valoración de los mismos.» (Dorflès 1984:124-125)	
<b>Plano de la significación</b>	
<b>1<sup>er</sup> Momento de significación</b>	<b>2<sup>do</sup> Momento de significación</b>

<b>Modo de estar expuesto formalmente lo que está figurado con carácter particular</b> (Contenido ideado por Dorflies)		<b>Lo que está figurado formalmente con carácter particular</b> (Contenido expuesto por Dorflies)	
	El tiempo no transcurre		(El intervalo) Interrupción, espacialización, pausa, cesura de silencio entre dos sonidos

Según el orden de los dos momentos de significación, entendemos que Dorflies dice *intervalo, interrupción, espacialización, pausa, cesura de silencio entre dos sonidos* porque *el tiempo no transcurre*, no al revés, *el tiempo no transcurre por intervalo interrupción, espacialización...* Es decir, entendemos que, Dorflies, concibe el contenido expuesto por el ideado.

Situándonos ahora en el plano fenomenológico correspondiente (fenómeno «hasta ahí» de retención) podemos comprobar ahora que el contenido expuesto (2<sup>do</sup> momento de significación) viene de la sensación temporal de la cosa formal representada que aparece a la conciencia; el ideado (1<sup>er</sup> momento de significación), del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella; lo que corrobora que primero ha tenido la sensación temporal que da cumplimiento al contenido expuesto, cuando dice *intervalo, interrupción, espacialización, pausa...*, y luego pone el concepto de conciencia que da cumplimiento al contenido ideado, cuando dice *el tiempo no transcurre...* Esta situación la podemos verificar presentando en la siguiente tabla la formulación del fenómeno «hasta ahí» de retención junto con los momentos de significación —reflejados— a los que da cumplimiento:

<b>Plano de la significación (carácter particular)</b>			
<b>2<sup>do</sup> Momento de significación</b>	/	/	<b>1<sup>er</sup> Momento de significación</b>
<b>El intervalo: Interrupción, espacialización, pausa, cesura de silencio entre dos sonidos</b>	/	/	<b>El tiempo no transcurre</b>
Expuesto	Notificado	Intuido	Ideado

<b>Formulación del fenómeno «hasta ahí» de retención</b>			
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa formal representada	La imagen formal	Concepto descriptivo	Concepto temático
Momento de esquinas	Sensación de hueco	Esquinas de s. de hueco	Ahora s. de hueco

### 6.1.3. El tiempo imaginado formalmente («a partir ahí» de retención) de Benjamin

Partiendo de la lectura de *Discursos interrumpidos I*, y de nuestra hipótesis de que el tiempo del que habla Benjamin es un tiempo imaginado formalmente, que viene de haber vivido un fenómeno «a partir de ahí» de retención, tomamos como referencia de nuestro análisis unos párrafos (plano de la presentación) que describen la concepción del tiempo de Benjamin y acto seguido, juzgando acerca del sentido de estos párrafos, obtenemos una unidad de significación referida al carácter particular del acto de significación y, dentro de esta unidad, aprehendemos sus dos momentos de significación: el primer momento, por su contenido expuesto; el segundo, por su contenido ideado, tal y como mostramos a continuación:

#### Plano de la presentación

«Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de estas montañas, de esa rama.» (Benjamin 1973:24)

«Contemplo el paisaje: el mar está en su bahía terso como un espejo; los bosques suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas; allá arriba, desmoronadas ruinas de castillos, tal y como ya lo estaban hace siglos; el cielo brilla sin nubes en un eterno azul. Así lo quiere el soñador. Que es mar se alza y se hunde en miles, pero que miles de olas; que los bosques se estremecen a cada instante desde las raíces hasta la última hoja; que en las piedras de los castillos en ruinas imperan derrumbamientos y grietas constantes; que en el cielo, antes de que se formen nubes, hierven gases en luchas invisibles; todo esto tiene que olvidarlo para entregarse a las imágenes. En ellas tiene reposo, eternidad.» (Benjamin 1973:152)

<b>Plano de la significación</b>	
<b>1er Momento de significación</b>	<b>2do Momento de significación</b>
<b>Lo que es fantaseado formalmente con carácter particular</b> (Contenido expuesto por Benjamin)	<b>Modo de estar expuesto lo que es fantaseado formalmente con carácter particular</b> (Contenido ideado por Benjamin)
 <p>(El aura)</p> <p>El aura de estas montañas, de esa rama</p> <p>Eternidad</p>	 <p>Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa...</p> <p>El mar está en su bahía terso como un espejo; los bosques suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas; allá arriba, desmoronadas ruinas de castillos, tal y como ya lo estaban hace siglos...</p>

Según el orden de los dos momentos de significación, entendemos que Benjamin dice *descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa* por *el aura de estas montañas, de esa rama*, no al revés, *el aura de estas montañas, de esa rama* por *descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa*; dice *el mar está en su bahía terso como un espejo; los bosques suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas; allá arriba, desmoronadas ruinas de castillos, tal y como ya lo estaban hace siglos...* por *eternidad*, no al revés, *eternidad* por *el mar está en su bahía terso...* Es decir, entendemos que, Benjamin, concibe el contenido ideado por el expuesto.

Situándonos ahora en el plano fenomenológico correspondiente (fenómeno «a partir de ahí» de retención) podemos comprobar que el contenido ideado (2<sup>do</sup> momento de significación) viene de la sensación temporal de la cosa formal imaginada que aparece a la conciencia; el expuesto (1<sup>er</sup> momento de significación), del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella; lo que corrobora que primero ha tenido la sensación temporal que da cumplimiento al contenido ideado, cuando dice *descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa...*, y luego pone el concepto de conciencia que da cumplimiento al contenido expuesto, cuando dice *el aura de estas montañas, de esa rama...* Esta situación la podemos verificar presentando en la siguiente tabla la formulación del fenómeno «a partir de ahí» de retención junto con los momentos de significación —reflejados— a los que da cumplimiento:

<b>Plano de la significación (carácter particular)</b>			
<b>2<sup>do</sup> Momento de significación</b>	/	/	<b>1<sup>er</sup> Momento de significación</b>
<b>Descansar en un atardecer de verano y seguir...</b> <b>El mar está en su bahía...</b>	/	/	<b>El aura:</b> <b>El aura de estas montañas, de esa rama</b> <b>Eternidad</b>
Ideado	Intuido	Notificado	Expuesto
<b>Formulación del fenómeno «a partir de ahí» de retención</b>			
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa formal imaginada	La imagen informe	Concepto descriptivo	Concepto temático
Ahora una mancha	Sensación de ángulos	Mancha de s. de ángulos	Momento de s. de ángulos

#### 6.1.4. El tiempo interpretado («fuera de ahí» de duración) de Jung

Partiendo de la lectura de *La dinámica de lo inconsciente*, y de nuestra hipótesis de que el tiempo del que habla Jung es un tiempo interpretado, que viene de haber vivido un fenómeno «fuera de ahí» de duración, tomamos como referencia de nuestro análisis unos párrafos (plano de la presentación) que describen la concepción del tiempo de Jung y acto seguido, juzgando acerca del sentido de estos párrafos, obtenemos una unidad de significación referida al carácter particular del acto de significación y, dentro de esta unidad, aprehendemos sus dos momentos de significación: el primer momento, por su contenido expuesto; el segundo, por su contenido ideado, tal y como mostramos a continuación:

Plano de la presentación	
<p>«El problema de la sincronicidad me ha interesado desde hace tiempo y (...) al investigar los fenómenos de lo inconsciente colectivo, tropezaba una y otra vez con conexiones que ya no era capaz de explicar como agrupaciones o acumulaciones casuales. (...) Voy a mencionar sólo un caso observado por mí: Una joven paciente soñó, en un momento decisivo de su tratamiento, que le regalaban un escarabajo de oro. Mientras ella me contaba el sueño, yo estaba sentado de espaldas a la ventana cerrada. De repente, oí detrás de mí un ruido como si algo golpeará suavemente la ventana. Me di media vuelta y vi fuera un insecto volador que chocaba contra la ventana. Abrí la ventana y lo cacé al vuelo. Era la analogía más próxima a un escarabajo de oro que pueda darse en nuestra latitudes, a saber, un escarabajo (crisomélido), la <i>Cetonia aurata</i>, la «cetonia común», que al parecer, en contra de sus costumbres habituales, se vio en la necesidad de entrar en una habitación oscura precisamente en ese momento.» (Jung 2004:432-433)</p>	
Plano de la significación	
1er Momento de significación	2do Momento de significación
Lo que está atribuido con carácter particular (Contenido expuesto por Jung)	Modo de ser expuesto lo que está atribuido (Contenido ideado por Jung)
 <p>(La sincronicidad) Mientras ella me contaba el sueño (que le regalaban un escarabajo de oro)</p>	 <p>Oí detrás de mí un ruido... de un insecto (era la analogía más próxima a un escarabajo de oro que pueda darse en nuestra latitudes)</p>

Según el orden de los dos momentos de significación, entendemos que Jung dice *oí detrás de mí un ruido... de un insecto* porque *mientras ella me contaba el sueño*, no al revés, *mientras ella me contaba el sueño* porque *oí detrás de mí un ruido... de un insecto*. Es decir, entendemos que, Jung, concibe el contenido ideado por el expuesto.

Situándonos ahora en el plano fenomenológico correspondiente (fenómeno fuera de ahí» de duración) podemos comprobar que el contenido ideado (2<sup>do</sup> momento de significación) viene de la sensación temporal de la cosa interpretada que aparece a la conciencia, y el expuesto (1<sup>er</sup> momento de significación), del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella, lo que corrobora que primero ha tenido la sensación temporal que da cumplimiento al contenido ideado, cuando dice *oí detrás de mí un ruido...*, y luego pone el concepto de conciencia que da cumplimiento al contenido expuesto, cuando dice *mientras ella me contaba el sueño...* Esta situación la podemos verificar presentando en la siguiente tabla la formulación del fenómeno «fuera de ahí» de duración junto con los momentos de significación —reflejados— a los que da cumplimiento:

<b>Plano de la significación (carácter particular)</b>			
<b>2<sup>do</sup> Momento de significación</b>	/	/	<b>1<sup>er</sup> Momento de significación</b>
<i>Oí detrás de mí un ruido... de un insecto (era la analogía más próxima a un escarabajo de oro que pueda darse en nuestra latitudes)</i>	/	/	<b>La sincronidad:</b> <i>Mientras ella me contaba el sueño (que le regalaban un escarabajo de oro)</i>
Ideado	Intuido	Notificado	Expuesto
<b>Formulación del fenómeno «fuera de ahí» de duración</b>			
			
<b>Sensación Temporal</b>	<b>Sensación Visual</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>
La cosa interpretada	Lo cósmico irreal	Concepto descriptivo	Concepto temático
Ahora un área	Sensación de lados	Área de s. de lados	Momento de s. de lados

#### 6.1.5. El tiempo interpretado formalmente («fuera de ahí» de retención) de Bergson

Partiendo de la lectura de *La evolución creadora* (1963), y de nuestra hipótesis de que el tiempo del que habla Bergson es un tiempo interpretado formalmente, que viene de haber vivido un fenómeno «fuera de ahí» de retención, tomamos como referencia de nuestro análisis unos párrafos (plano de la presentación) que describen la concepción del tiempo de Bergson y acto seguido, juzgando acerca del sentido de estos párrafos, obtenemos una unidad de significación referida al carácter particular del acto de significación y, dentro de esta unidad, aprehendemos sus dos momentos de significación: el primer momento, por su contenido ideado; el segundo, por su contenido expuesto, tal y como mostramos a continuación:

<b>Plano de la presentación</b>	
<p>«Si deseo prepararme un vaso de agua azucarada, por más que haga, debo esperar a que el azúcar se disuelva. Este hecho sin importancia está lleno de enseñanzas. Pues el tiempo que tengo que esperar no es ya ese tiempo matemático que se aplicaría también a lo largo de la historia entera del mundo material, aun cuando se nos mostrase toda de una vez en el espacio. Coincide con mi impaciencia, es decir, con una cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. No se trata ya de algo pensado, sino de algo vivido, esto es, de una relación, de lo absoluto. ¿Y no equivale a decir que el vaso de agua, el azúcar, y el proceso de disolución del azúcar en el agua son sin duda abstracciones, y que el Todo en el que están recortados por mis sentidos y mi entendimiento progresa quizás a la manera de una conciencia?» (Bergson 1963:446)</p>	
<b>Plano de la significación</b>	
<b>1er Momento de significación</b>	<b>2do Momento de significación</b>
<p><b>Modo de ser expuesto lo que está atribuido formalmente con carácter particular</b> (Contenido ideado por Bergson)</p>	<p><b>Lo que está atribuido formalmente con carácter particular</b> (Contenido expuesto por Bergson)</p>
<p> Si deseo prepararme un vaso de agua azucarada</p>	<p> (Tiempo absoluto) Debo esperar a que el azúcar se disuelva... con una cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad</p>

Según el orden de los dos momentos de significación, entendemos que Bergson dice *debo esperar a que el azúcar se disuelva... con una cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad* por *si deseo prepararme un vaso de agua azucarada*, no al revés, *si deseo prepa-*

rarme un vaso de agua azucarada por debo esperar a que el azúcar se disuelva... Es decir, entendemos que, Bergson, concibe el contenido expuesto por el ideado.

Situándonos ahora en el plano fenomenológico correspondiente (fenómeno «fuera de ahí» de retención) podemos comprobar ahora que el contenido expuesto (2<sup>do</sup> momento de significación) viene de la sensación temporal de la cosa formal interpretada que aparece a la conciencia; el ideado (1<sup>er</sup> momento de significación), del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella; lo que corrobora que primero ha tenido la sensación temporal que da cumplimiento al contenido expuesto, cuando dice *debo esperar a que el azúcar se disuelva... con una cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad...*, y luego pone el concepto de conciencia que da cumplimiento al contenido ideado, cuando dice *si deseo prepararme un vaso de agua azucarada*. Esta situación la podemos verificar presentando en la siguiente tabla la formulación del fenómeno «fuera de ahí» de retención junto con los momentos de significación —reflejados— a los que da cumplimiento:

Plano de la significación (carácter particular)			
/	<b>2<sup>do</sup> Momento de significación</b>	<b>1<sup>er</sup> Momento de significación</b>	/
/	<b>Tiempo absoluto: Debo esperar a que el azúcar se disuelva... con una cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad</b>	<b>Si deseo prepararme un vaso de agua azucarada</b>	/
Notificado	Expuesto	Ideado	Ideado
Formulación del fenómeno «fuera de ahí» de retención			
			
<b>Sensación Visual</b>	<b>Sensación Temporal</b>	<b>1<sup>er</sup> Concepto de conciencia</b>	<b>2<sup>do</sup> Concepto de conciencia</b>

Lo cósmico informe	La cosa formal interpretada	Concepto temático	Concepto descriptivo
Sensación de rayo	Momento de esquinas	Ahora s. de rayo	Esquinas de s. de rayo

### Consideraciones acerca del tiempo ideado

A modo de resumen diremos que *punctum*, *intervalo*, *aura*, *sincronicidad* y *tiempo absoluto*, son todos ellos contenidos expuestos por sus autores; *punctum*, *intervalo* y *tiempo absoluto* vienen de la sensación temporal que aparece a la conciencia, y *aura* y *sincronicidad*, del concepto temático que pone la conciencia como reflejo de lo aparecido a ella. Como observación particular diremos que, en la formulación de los fenómenos en los cuales tienen su raíz estos contenidos, excepto en el caso de Bergson, coincide que la primera sensación que aparece a la conciencia es la sensación temporal y la segunda, la visual.

Para hacer un análisis más completo, cosa que aquí no pretendemos hacer, tendríamos que incluir en el análisis la parte visual (sensaciones visuales) de los fenómenos; es decir, tendríamos que ir a las fotografías que pone Barthes de ejemplo, a las obras que pone Dorflès de ejemplo, analizar el paisaje que describe Benjamin, analizar las descripciones que hace Jung del caso observado, etc.

## 6.2. Proyección de la investigación

Nosotros hemos partido directamente de los fenómenos que cursan las obras. Este punto de partida ha supuesto una ventaja, en tanto que hemos *sabido* desde un principio la verdad de lo que vivíamos en el acto. Pero conocer esta verdad y vernos impotentes a la hora de aclararla, nos ha obligado a estudiar fenomenología, concretamente Husserl, cuyas obras han sido como un espejo donde nuestra investigación se iba reflejando. Pensamos que es trabajo de otros contrastar nuestros resultados (datos de sensación, contenidos de los conceptos, categorías ideales y reales, contenidos del plano de la significación, etc.) y la forma que hemos dado al análisis fenomenológico, con lo que se haya podido decir o hacer anteriormente en el campo de la filosofía.

Por otra parte, esta investigación abre la puerta al análisis de los fenómenos que puedan cursar otras obras en nuestra disciplina y en otras disciplinas, ya que se podrían demostrar en las artes escénicas, cinematográficas, literarias, sonoras, etc. Por tratarse de fenómenos «trascendentales», que están en la base de nuestro conocer, los doce fenómenos descritos aquí (cuatro de duración, cuatro de retención y cuatro de duración y retención), aventuramos que no van a ser otros distintos, aunque en otras disciplinas se trataría de una situación de «objeto cambio, fenómeno duración». Por el contrario, la situación que a nosotros se nos planteaba en las obras objeto de nuestra investigación era la de «objeto duración, fenómeno cambio» (Husserl 2002:30). Esto es, investigamos obras que están quietas, que *duran* en la misma posición sin que nada en su aspecto se modifique, aunque se trate en algunos casos de piezas tridimensionales alrededor de las cuales nos tenemos que mover físicamente para verlas desde todos los ángulos; en el «objeto cambio, fenómeno duración», la situación es inversa, y es la ley que aplica —suponemos—, a las artes cuya manifestación transcurre físicamente en un espacio de tiempo.

Para finalizar diremos que el estudio de estos fenómenos pensamos que contribuye a un conocimiento de lo que vemos en las obras, lo cual ayuda a dejar a un lado ideas pre-

concebidas que a menudo están en el aire cuando se habla de las obras de arte. Así que animamos a estudiantes y creadores a ejercitarse en el análisis de estos fenómenos y a atender sin prejuicios a lo que viven en el ver.

## 7. Obras objeto de investigación

<b>Obras fragmento exento</b>	<b>221</b>
Fragmento corporal	221
Fragmento incitante	226
Fragmento temporal	230
Fragmento psíquico	234
<b>Obras fenómeno «ahí»</b>	<b>238</b>
«Ahí» de duración	238
«Ahí» de retención	243
<b>Obras fenómeno «hasta ahí»</b>	<b>247</b>
«Hasta ahí» de duración	247
«Hasta ahí» de retención	251
<b>Obras fenómeno «a partir de ahí»</b>	<b>255</b>
«A partir de ahí» de duración	255
«A partir de ahí» de retención	259
<b>Obras fenómeno «fuera de ahí»</b>	<b>262</b>
«Fuera de ahí» de duración	262
«Fuera de ahí» de retención	265

# Obras fragmento exento

## Fragmento corporal

<b>Autor</b>	Liang Kai	
<b>Título</b>	«Po Mo Xian Ren»	
<b>Año</b>	Siglo XII	
<b>Material</b>	Tinta y agua sobre papel	
<b>Tamaño</b>	48,7 x 27,7 cm	
<b>Lugar</b>	National Palace Museum, Taipei	
<b>Fuente</b>	<a href="https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000969">https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000969</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 1	

<b>Autor</b>	Constantin Brancusi	
<b>Título</b>	«Torso de Joven»	
<b>Año</b>	1917	
<b>Material</b>	Escultura en bronce	
<b>Tamaño</b>	63,8 x 30,5 x 19,1 cm (sin peana)	
<b>Lugar</b>	The Cleveland Museum of Art, Cleveland	
<b>Fuente</b>	<a href="https://www.clevelandart.org/art/1937.3205">https://www.clevelandart.org/art/1937.3205</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 2	

<b>Autor</b>	Auguste Rodin	
<b>Título</b>	«Balzac»	
<b>Año</b>	1897	
<b>Material</b>	Escultura en bronce	
<b>Tamaño</b>	270 x 120,5 x 128 cm	
<b>Lugar</b>	Museo Rodin, París	
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/monumento-balzac">http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/monumento-balzac</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 3.1	Fig. 3.2

## Formas de la pincelada

FIG. 1



Liang Kai  
«Po Mo Xian Ren»

**Formas del corte**

FIG. 2



Constantin Brancusi  
**«Torso de Joven»**

## Formas del modelado

FIG. 3.1



Auguste Rodin  
«Balzac»

## Formas del modelado

FIG. 3.2



Auguste Rodin  
«Balzac»

## Fragmento incitante

<b>Autor</b>	Gustave Courbet	
<b>Título</b>	«El origen del mundo»	
<b>Año</b>	1865-66	
<b>Material</b>	Óleo sobre lienzo	
<b>Tamaño</b>	55 x 46 cm	
<b>Lugar</b>	Museo de Orsay, París	
<b>Fuente</b>	<a href="https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda.html?no_cache=1&amp;zoom=1&amp;tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406">https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda.html?no_cache=1&amp;zoom=1&amp;tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 4	

<b>Autor</b>	Robert Mapplethorpe	
<b>Título</b>	«Christopher Holly»	
<b>Año</b>	1981	
<b>Material</b>	Impresión sobre gelatina de plata	
<b>Tamaño</b>	39,5 x 49,5 cm	
<b>Lugar</b>	Robert Mapplethorpe Foundation	
<b>Fuente</b>	<i>Robert Mapplethorpe Die Grosse Werkmonographie</i> , (1992), Mosel, München, Paris, London: Schirmer	
<b>Imágenes</b>	Fig. 5	

<b>Autor</b>	Helmut Newton	
<b>Título</b>	«Shoe, Monte Carlo»	
<b>Año</b>	1983	
<b>Material</b>	Impresión sobre gelatina de plata	
<b>Tamaño</b>	120 x 80 cm	
<b>Lugar</b>	The Helmut Newton Estate / Maconochie Photography	
<b>Fuente</b>	<i>Helmut Newton 1920-2004</i> , (2009), Köln: Taschen	
<b>Imágenes</b>	Fig. 6	

**Partes del encuadre**

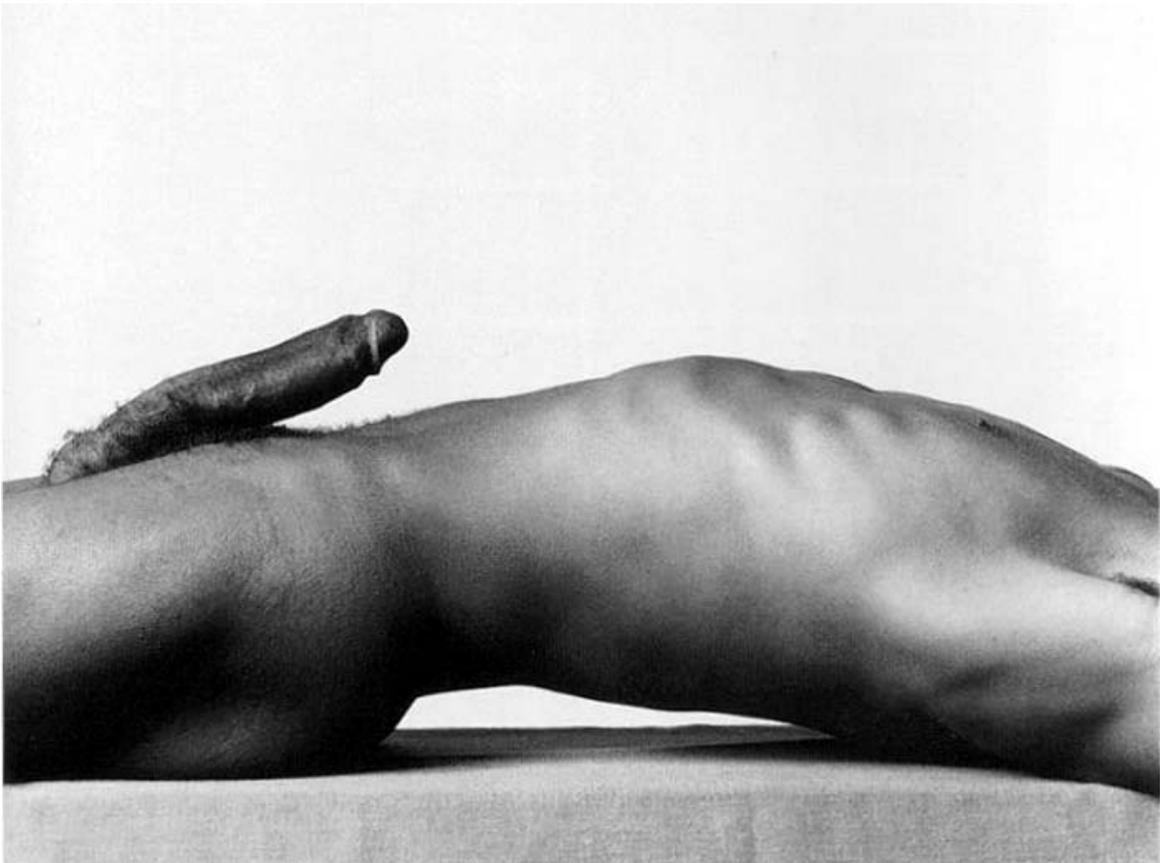
FIG. 4



Gustave Courbet  
«El origen del mundo»

**Partes del encuadre**

FIG. 5



Robert Mapplethorpe  
**«Christopher Holly»**

**Partes del encuadre**

FIG. 6



Helmut Newton  
«Shoe»

## Fragmento temporal

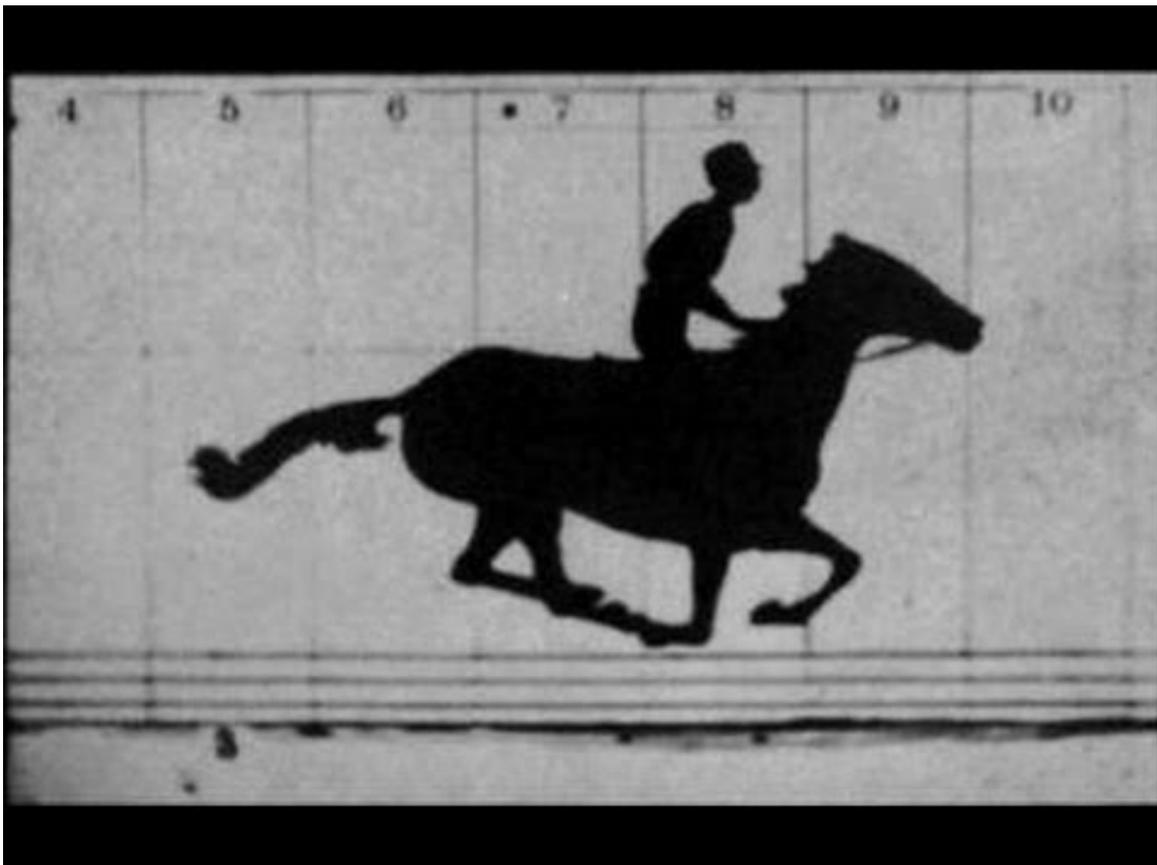
<b>Autor</b>	Eadweard Muybridge	
<b>Título</b>	«The Horse in Motion»	
<b>Año</b>	1878	
<b>Material</b>	Revelado fotomecánico (heliograbado)	
<b>Tamaño</b>	Variable. Un fotograma de serie de fotografías	
<b>Lugar</b>	Library of Congress Prints and Photographs Division	
<b>Fuente</b>	<a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge">https://commons.wikimedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 7	

<b>Autor</b>	Eugène Atget	
<b>Título</b>	«The Wine Seller, 15 Rue Boyer»	
<b>Año</b>	1910-11	
<b>Material</b>	Impresión de contacto	
<b>Tamaño</b>	18 x 24 cm	
<b>Lugar</b>	MoMA Study Collection	
<b>Fuente</b>	<i>The Work of Atget. Volume IV: Modern Times</i> , (1985), New York: The Museum of Modern Art	
<b>Imágenes</b>	Fig. 8	

<b>Autor</b>	Félix González-Torres	
<b>Título</b>	«Sin título (Amantes perfectos)»	
<b>Año</b>	1991	
<b>Material</b>	Dos relojes, pared pintada (Instalación)	
<b>Tamaño</b>	35,6 x 71,2 x 7 cm	
<b>Lugar</b>	Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela	
<b>Fuente</b>	<i>Felix Gonzalez-Torres</i> , (1995), Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea	
<b>Imágenes</b>	Fig. 9	

## El caballo que corre

FIG. 7



Eadweard Muybridge  
«The Horse in Motion»

## El bar sin gente

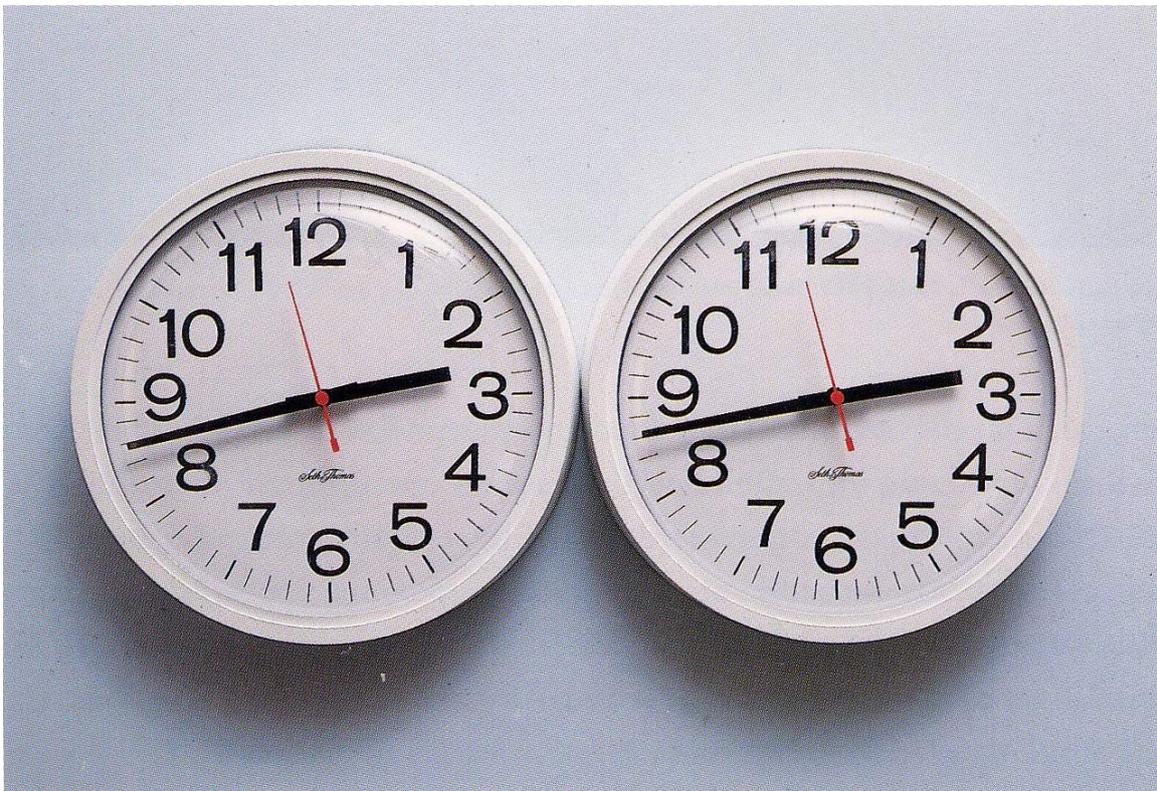
FIG. 8



Eugène Atget  
«The Wine Seller, 15 Rue Boyer»

## Los relojes en movimiento

FIG. 9



Félix González-Torres  
«Sin título (Amantes perfectos)»

## Fragmento psíquico

<b>Autor</b>	Anish Kapoor	
<b>Título</b>	«Void Field»	
<b>Año</b>	1989	
<b>Material</b>	Piedra arenisca de Cumbria y pigmento	
<b>Tamaño</b>	125 x 125 x 125 cm (por pieza)	
<b>Lugar</b>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio">www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 10	

<b>Autor</b>	Marcel Broodthaers	
<b>Título</b>	«Bureau de Moule»	
<b>Año</b>	1966	
<b>Material</b>	Conchas de mejillón, madera pintada, resina teñida	
<b>Tamaño</b>	85 x 88 x 65 cm	
<b>Lugar</b>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
<b>Fuente</b>	<i>Marcel Broodthaers</i> , (1992), Madrid: Museo Nacional Reina Sofía	
<b>Imágenes</b>	Fig. 11	

<b>Autor</b>	Robert Gober	
<b>Título</b>	«Untitled»	
<b>Año</b>	1985	
<b>Material</b>	Yeso sobre madera, acero, listones de alambre y pintura de esmalte semibrillante	
<b>Tamaño</b>	Dcha. 73 x 67,5 x 86 cm. Izq. 69,5 x 67,5 x 82,5 cm	
<b>Lugar</b>	The Renaissance Society, Universidad de Chicago	
<b>Fuente</b>	<a href="https://renaissancesociety.org/exhibitions/341/robert-gober-jeff-koons-haim-steinbach-new-sculpture/">https://renaissancesociety.org/exhibitions/341/robert-gober-jeff-koons-haim-steinbach-new-sculpture/</a>	
<b>Imágenes</b>	Fig. 12	

## Las piedras de los agujeros

FIG. 10



Anish Kapoor  
«Void Field»

**El escritorio de la cerradura**

FIG. 11



Marcel Broodthaers  
«Bureau de Moule»

## Los lavabos de los agujeros

FIG. 12



Robert Gober  
«Untitled»

## Obras fenómeno «ahí»

### «Ahí» de duración

<b>Autor</b>	Ugo Rondinone			
<b>Título</b>	«Clouds, Mountains, Waterfalls»			
<b>Año</b>	2015			
<b>Material</b>	Rocas, pintura fluorescente, hormigón, óleo sobre lienzo			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Sadie Coles HQ, Londres			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.sadiecoles.com/exhibitions/178">www.sadiecoles.com/exhibitions/178</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 13.1	Fig. 13.2		

<b>Autor</b>	Sterling Ruby			
<b>Título</b>	«Scales»			
<b>Año</b>	2015			
<b>Material</b>	Multimedia			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Xavier Hufkens Gallery, Bélgica			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.xavierhufkens.com/exhibitions/scales">www.xavierhufkens.com/exhibitions/scales</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 14.1	Fig. 14.2		

**Una piedra roja, una rosa, una amarilla...**

FIG. 13.1



Ugo Rondinone  
«Clouds, Mountains, Waterfalls»

## Una piedra roja, una azul, una verde...

FIG. 13.2



Ugo Rondinone  
«Clouds, Mountains, Waterfalls»

**Una nota musical roja, una caja azul, un cubo rojo...**

FIG. 14.1



Sterling Ruby  
**«Scales»**

**Una caja precintada, un madero, un cubo rojo...**

FIG. 14.2



Sterling Ruby  
**«Scales»**

## «Ahí» de retención

<b>Autor</b>	Lara Almarcegui			
<b>Título</b>	«Proyecto Pabellón España Bienal de Venecia»			
<b>Año</b>	2013			
<b>Material</b>	Escombros de cemento, tejas y ladrillos			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Pabellón de España, Bienal de Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="https://www.designboom.com/art/spanish-pavilion-at-the-55th-international-art-exhibition/">https://www.designboom.com/art/spanish-pavilion-at-the-55th-international-art-exhibition/</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 15			

<b>Autor</b>	Maurizio Cattelan			
<b>Título</b>	«All»			
<b>Año</b>	2008			
<b>Material</b>	Mármol blanco de Carrara			
<b>Tamaño</b>	Grupo de 9 esculturas. 30 x 100 x 200 cm (por pieza)			
<b>Lugar</b>	Punta della Dogana, Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="https://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/02/cattelan-bodies.jpg">https://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/02/cattelan-bodies.jpg</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 16.1	Fig. 16.2		

## Montaña de cascotes

FIG. 15



Lara Almarcegui  
«Proyecto Pabellón España Bienal de Venecia»

## Bultos de sábanas

FIG. 16.1



Maurizio Cattelan  
«All»

## Bultos de sábanas

FIG. 16.2



Maurizio Cattelan  
«All»

## Obras fenómeno «hasta ahí»

### «Hasta ahí» de duración

<b>Autor</b>	Maurizio Cattelan				
<b>Título</b>	«La nona ora»				
<b>Año</b>	1999				
<b>Material</b>	Cera, ropa, pelo, piedra volcánica, vidrio, alfombra roja				
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición				
<b>Lugar</b>	The Royal Academy, Londres				
<b>Fuente</b>	<a href="https://historia-arte.com/obras/la-nona-ora">https://historia-arte.com/obras/la-nona-ora</a>				
<b>Imágenes</b>	Fig. 17				

<b>Autor</b>	Sterling Ruby				
<b>Título</b>	«Soft work»				
<b>Año</b>	2012				
<b>Material</b>	Tela estampada, relleno de fibra				
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición				
<b>Lugar</b>	Museo MACRO, Roma				
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.macroasilo.it/mostra/sterling-ruby-soft-work">www.macroasilo.it/mostra/sterling-ruby-soft-work</a>				
<b>Imágenes</b>	Fig. 18				

<b>Autor</b>	Damien Hirst				
<b>Título</b>	«La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo»				
<b>Año</b>	1991				
<b>Material</b>	Tiburón Tigre, vidrio, acero pintado, resina, formol				
<b>Tamaño</b>	217 x 542 x 180 cm				
<b>Lugar</b>	Damien Hirst and Science Ltd.				
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of">www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of</a>				
<b>Imágenes</b>	Fig. 19				

## Un señor tumbado en el suelo

FIG. 17



Maurizio Cattelan  
«La nona ora»

## Una persona sentada en una esquina

FIG. 18



Sterling Ruby  
«Soft work»

## Un tiburón sumergido en una pecera

FIG. 19



Damien Hirst

«La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo»

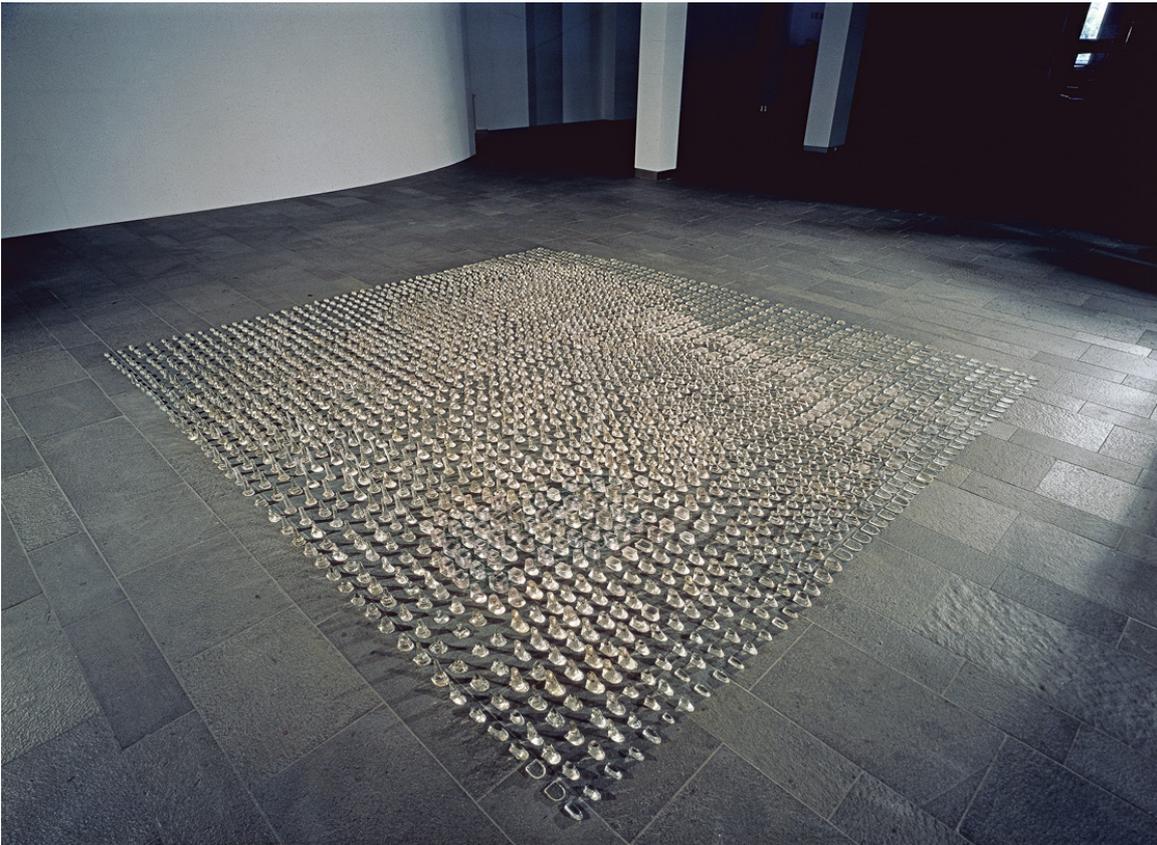
## «Hasta ahí» de retención

<b>Autor</b>	Juan Luis Moraza			
<b>Título</b>	«Éxtasis, status, estatua»			
<b>Año</b>	1994			
<b>Material</b>	Resina sintética			
<b>Tamaño</b>	10 x 420 x 400 cm			
<b>Lugar</b>	Museo Guggenheim, Bilbao			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/extasis-status-estatua">www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/extasis-status-estatua</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 20.1	Fig. 20.2		

<b>Autor</b>	Henri Matisse			
<b>Título</b>	«La Danse»			
<b>Año</b>	1909-10			
<b>Material</b>	Óleo sobre lienzo			
<b>Tamaño</b>	260 × 391 cm			
<b>Lugar</b>	The State Hermitage Museum, San Petersburgo			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.hermitagemuseum.org">www.hermitagemuseum.org</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 21			

## Unos tacones formando una trama

FIG. 20.1



Juan Luis Moraza  
«Éxtasis, status, estatua»

## Unos tacones formando una trama

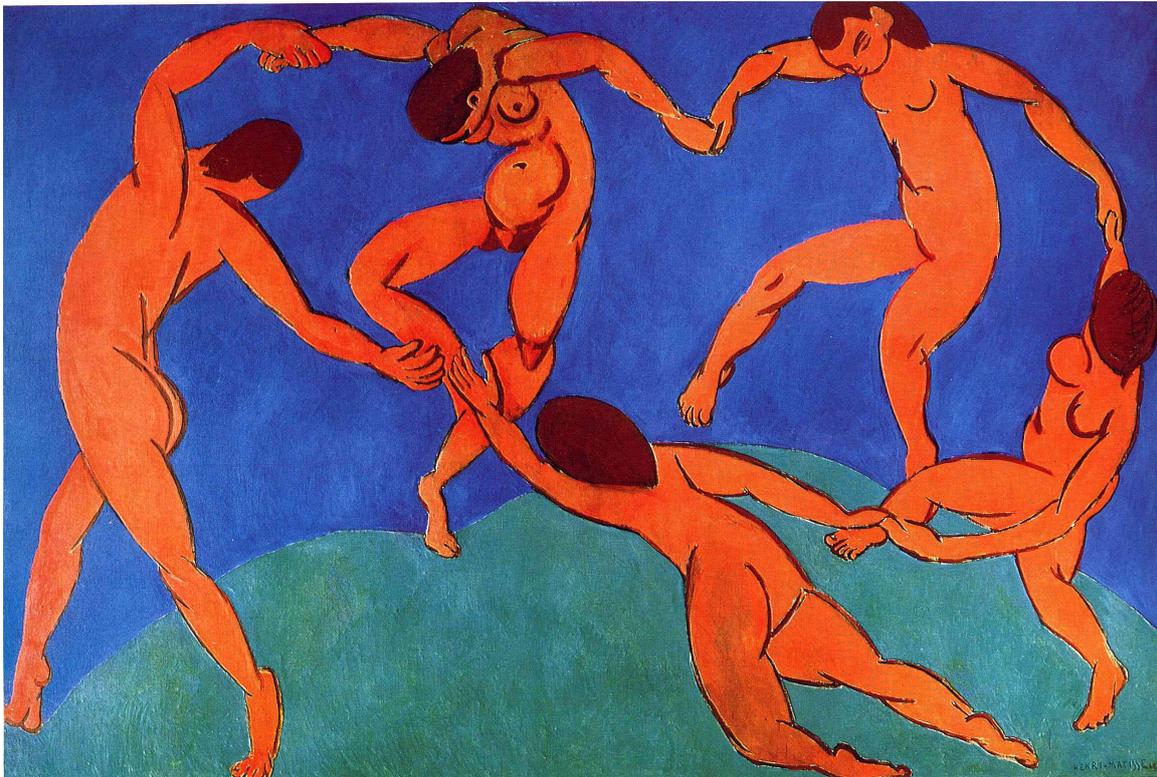
FIG. 20.2



Juan Luis Moraza  
«Éxtasis, status, estatua»

**Unos bailarines danzando en corro**

FIG. 21



Henri Matisse  
«La Danse»

## Obras fenómeno «a partir de ahí»

### «A partir de ahí» de duración

<b>Autor</b>	Chiharu Shiota			
<b>Título</b>	«La llave en mano»			
<b>Año</b>	2015			
<b>Material</b>	Llaves viejas, barcos de madera viejos, lana roja			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Pabellón de Japón, Bienal de Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.designboom.com/art/chiharu-shiota-venice-art-biennale-the-key-in-the-hand-05-06-2015/">www.designboom.com/art/chiharu-shiota-venice-art-biennale-the-key-in-the-hand-05-06-2015/</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 22.1	Fig. 22.2		

<b>Autor</b>	Irina Nakhova			
<b>Título</b>	«Máscara de piloto»			
<b>Año</b>	2015			
<b>Material</b>	Fibra de vidrio, poliéster, tela, cuero, vasnik, plomo, plexiglás, hierro, pantalla con diseño en 3D para proyección, proyector, sensores de presencia			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Pabellón de Rusia, Bienal de Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="http://bluethumb.com.au/blog/galleries-and-exhibitions/venice-biennale-around-the-art-world-in-10-installations/">bluethumb.com.au/blog/galleries-and-exhibitions/venice-biennale-around-the-art-world-in-10-installations/</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 23			

**En un rojo mundo oxidadas unas barcas**

FIG. 22.1



Chiharu Shiota  
«La llave en mano»

**En un rojo mundo oxidadas unas barcas**

FIG. 22.2



Chiharu Shiota  
«La llave en mano»

**En un gris habitáculo pálida una cara**

FIG. 23



Irina Nakhova  
«Máscara de piloto»

## «A partir de ahí» de retención

<b>Autor</b>	Christian Boltanski
<b>Título</b>	«Relicario»
<b>Año</b>	1990
<b>Material</b>	16 fotografías en blanco y negro, 400 latas de galletas, 16 cajones de metal, 16 lámparas
<b>Tamaño</b>	300 x 215 x 94 cm. Instalación, dimensión variable
<b>Lugar</b>	ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe
<b>Fuente</b>	<a href="https://zkm.de/en/artwork/reliquary">https://zkm.de/en/artwork/reliquary</a>
<b>Imágenes</b>	Fig. 24

<b>Autor</b>	Anselm Kiefer
<b>Título</b>	«La jerarquía de los ángeles»
<b>Año</b>	2000
<b>Material</b>	Óleo, emulsión, acrílico, goma-laca y telas de lino sobre lienzo
<b>Tamaño</b>	950 x 510 cm
<b>Lugar</b>	Museo Guggenheim, Bilbao
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anselm-kiefer-5">www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anselm-kiefer-5</a>
<b>Imágenes</b>	Fig. 25

**Unas caras sobreexpuestas de luz en un altar encendido**

FIG. 24



Christian Boltanski  
«Relicario»

**Unos camisones desgastados en un portón aireado**

FIG. 25



Anselm Kiefer  
«La jerarquía de los ángeles»

## Obras fenómeno «fuera de ahí»

### «Fuera de ahí» de duración

<b>Autor</b>	Louis Bourgeois			
<b>Título</b>	«Celda V»			
<b>Año</b>	1991			
<b>Material</b>	Puertas pintadas, bolas de madera			
<b>Tamaño</b>	Instalación, sala de exposición			
<b>Lugar</b>	Museo Guggenheim, Bilbao			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/louise-bourgeois-estructuras-de-existencia-las-celdas">www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/louise-bourgeois-estructuras-de-existencia-las-celdas</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 26			

<b>Autor</b>	Sarah Lucas			
<b>Título</b>	Yo (Taburete Bar)			
<b>Año</b>	2015			
<b>Material</b>	Yeso, cigarrillo, taburete			
<b>Tamaño</b>	100 x 60 x 56 cm			
<b>Lugar</b>	Pabellón de Gran Bretaña, Bienal de Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="https://venicebiennale.britishcouncil.org/history/2010s/2015-sarah-lucas">https://venicebiennale.britishcouncil.org/history/2010s/2015-sarah-lucas</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 27			

## Unas bolas juntas, unas puertas levantadas

FIG. 26



Louis Bourgeois  
«Celda V»

**Una pierna recta, una encaramada, un taburete de pie**

FIG. 27



Sarah Lucas  
**«Yo (Taburete Bar)»**

## «Fuera de ahí» de retención

<b>Autor</b>	Javier Pérez			
<b>Título</b>	Levitas			
<b>Año</b>	1998			
<b>Material</b>	Vidrio soplado			
<b>Tamaño</b>	Instalación, dimensión variable. 21 piezas, 50 x 60 cm (por pieza)			
<b>Lugar</b>	Museo Guggenheim, Bilbao			
<b>Fuente</b>	<a href="https://javierperez.es/levitas/">https://javierperez.es/levitas/</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 28			

<b>Autor</b>	Liu Jianhua			
<b>Título</b>	Square			
<b>Año</b>	2017			
<b>Material</b>	Porcelana, acero			
<b>Tamaño</b>	Instalación, dimensión variable			
<b>Lugar</b>	Arsenale, Bienal de Venecia			
<b>Fuente</b>	<a href="http://www.liujianhua.net">www.liujianhua.net</a>			
<b>Imágenes</b>	Fig. 29			

## Hilera de pasos en el aire

FIG. 28



Javier Pérez  
«Levitas»

## Ajedrez de gotas aplanadas

FIG. 29



Liu Jianhua  
«Square»



## 8. Bibliografía



## Bibliografía general

- ADORNO, Theodor W., (1980), *Teoría estética*, Madrid: Taurus
- ARISTOTELES, (1980), *Metafísica*, México: Porrúa
- ARNHEIM, Rudolf, (1999), *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza
- ARNOLDO, Javier, (1987), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid: Tecnos
- AZARA, Pedro, (1990), *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona: Anagrama
- BACHELARD, Gaston, (1975), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica
- BACHELARD, Gaston, (1978), *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica
- BARTHES, Roland, (1995), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós Ibérica
- BARTHES, Roland, (2007), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós Ibérica
- BAUDRILLARD, Jean, (1987), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós
- BAUDRILLARD, Jean, (1989), *De la seducción*, Madrid: Cátedra
- BAUDRILLARD, Jean, (2002), *Contraseñas*, Barcelona: Anagrama
- BAUDRILLARD, Jean, (2004), *El sistema de los objetos*, México D.F.: Siglo XXI
- BAUDRILLARD, Jean, (2006), *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu
- BENJAMIN, Walter, (1973), *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus
- BENJAMIN, Walter, (1993), *La metafísica de la juventud*, Barcelona: Paidós
- BENJAMIN, Walter, (2004), *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos
- BENJAMIN, Walter, (2011), *Sueños*, Madrid: Abada
- BENJAMIN, Walter, (2012), *Imágenes que piensan*, Madrid: Abada
- BERGER, John, (1990), *El sentido de la vista*, Madrid: Alianza
- BERGER, John, (2001), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili
- BERGER, John, (2014), *La apariencia de las cosas*, Barcelona: Gustavo Gili
- BERGSON, Henri, (1963), *Obras escogidas. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. Materia y memoria. La evolución creadora. La energía espiritual. Pensamiento y movimiento*, Madrid: Aguilar
- BERGSON, Henri, (1966), *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires: Siglo Veinte
- BOLZANO, Bernard, (1973), *Theory of science*, Boston: D. Reidel Pub. Co. (original: 1837)
- BORGES, Jorge Luis, (1979), *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona: Bruguera
- BORGES, Jorge Luis, (1997), *Historia de la eternidad*, Madrid: Alianza
- BOURRIAUD, Nicolas, (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- BOZAL, Valeriano, (1987), *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Antonio Machado
- BREA, José Luis, (1991), *Las auras frías*, Barcelona: Anagrama

- BRENTANO, Franz, (1941), *El origen del conocimiento moral*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1889)
- BRENTANO, Franz, (1983), *Aristóteles*, Barcelona: Labor (original: 1862)
- BRUNER, Jerome, (1996), *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona: Gedisa
- CABANNE, Pierre, (1984), *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama
- CALABRESE, Omar, (1999), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra
- CARTIER-BRESSON, Henri, (2003), *Fotografiar del natural*, Barcelona: Gustavo Gili
- DANTO, Arthur C., (2003), *Más allá de la caja brillo*, Madrid: Akal
- DELEUZE, Gilles, (1996), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós Ibérica
- DESCARTES, René, (1983), *Discurso del método*, Madrid: Alianza (original: 1637)
- DORFLES, Gillo, (1984), *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen
- DUFRENNE, Mikel, (1982), *Fenomenología de la experiencia estética. vol.1 El objeto estético*, Valencia: Fernando Torres
- DUFRENNE, Mikel, (1983), *Fenomenología de la experiencia estética. vol.2 La percepción estética*, Valencia: Fernando Torres
- DURAND, Régis, (1998), *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca: Universidad de Salamanca
- ECO, Umberto, (1985), *Obra abierta*, Barcelona: Ariel
- ECO, Umberto, (1993), *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa
- FOUCAULT, Michel, (2001), *Esto no es una pipa : ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama
- FRIED, Michael, (1996), *Arte y objetualidad*, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa
- FOSTER, Hal, (2001), *El retorno de lo real*, Madrid: Akal
- GADAMER, Hans-Georg, (1991), *La Actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós
- GADAMER, Hans-Georg, (1993), *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme
- GOMBRICH, E.H., (1971), *Freud y la psicología del arte: estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona: Barral
- GOMBRICH, E.H., (1979), *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Gustavo Gili
- GREEN, André, (2001), *El tiempo fragmentado*, Buenos Aires: Amorrortu
- GUASCH, Anna Maria, (2000), *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (1935), *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1807)
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (1980), *De lo bello y sus formas*, Madrid: Espasa-Calpe

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (1988), *Estética*, Barcelona: Alta Fulla (original: 1834)
- HEIDEGGER, Martin, (2008), *El concepto de tiempo*, Barcelona: Herder
- HUSSERL, Edmund, (1929), *Investigaciones lógicas (Tomos primero, segundo, tercero, cuarto y último)*, Madrid: Revista de Occidente
- HUSSERL, Edmund, (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: Fondo de Cultura Económica (original: 1913)
- HUSSERL, Edmund, (1959), *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires: Nova
- HUSSERL, Edmund, (1962), *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (original: 1929)
- HUSSERL, Edmund, (1967), *Investigaciones lógicas (Tomos I y II)*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1900 y 1901)
- HUSSERL, Edmund, (1988), *Las conferencias de París*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- HUSSERL, Edmund, (1989), *La idea de la fenomenología*, Madrid: Fondo de Cultura Económica
- HUSSERL, Edmund, (1992), *Invitación a la fenomenología*, Barcelona: Paidós
- HUSSERL, Edmund, (1994), *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid: Alianza
- HUSSERL, Edmund, (1997), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- HUSSERL, Edmund, (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid: Trotta (original: 1928)
- JIMÉNEZ, José (ed.), (1998), *El nuevo espectador*, Madrid: Visor
- JUDD, Donald, (1996), *Minimal Art*, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa
- JUNG, Carl Gustav, (1985), *La psicología de la transferencia*, Barcelona: Planeta-De Agostini
- JUNG, Carl Gustav, (2004), *La dinámica de lo inconsciente*, Madrid: Trotta
- KANT, Immanuel, (1978), *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara
- KRAUSS, Rosalind, (1997), *El inconsciente óptico*, Madrid: Tecnos
- KRAUSS, Rosalind, (2002), *Pasajes de escultura moderna*, Madrid: Akal
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1919), *Opúsculos filosóficos*, Madrid: Calpe (original: 1721)
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1928), *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, Madrid: M. Aguilar (original: 1704)
- LYOTARD, Jean-François, (1979), *Discurso, Figura*, Barcelona: Gustavo Gili
- LYOTARD, Jean-François, (1984), *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1971), *La prosa del mundo*, Madrid: Taurus

- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1985), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta Agostini
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2012), *La duda de Cézanne*, Madrid: Casimiro
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2013), *El ojo y el espíritu*, Madrid: Trotta
- MORAZA, Juan Luis, (1990), *Seis sexos de la diferencia*, Donostia: Diputación Foral de Guipúzcoa
- ORTEGA Y GASSET, José, (1966), *El espectador-III (1921)*, Madrid: Espasa-Calpe
- ORTEGA Y GASSET, José, (1983), *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza
- OTEIZA, Jorge, (1994), «*Quousque Tandem...!*», Pamplona Iruña: Pamiela
- PANOFSKY, Erwin, (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza
- PANOFSKY, Erwin, (1991), *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza
- PANOFSKY, Erwin, (2013), *Idea*, Madrid: Cátedra
- PAREYSON, Luigi, (1987), *Conversaciones de estética*, Madrid: Antonio Machado
- PAREYSON, Luigi, (2014), *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid: Xorki
- PLATÓN, (1987), *Diálogos*, Madrid: Espasa-Calpe
- RAMÍREZ, Juan Antonio, (2003), *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela
- RIEGL, Alois, (2008), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: A. Machado Libros (original:1903)
- RILKE, Rainer María, (1985), *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona: Paidós
- RILKE, Rainer María, (2009), *Auguste Rodin*, Barcelona: Nortedur
- San Agustín, (1964), *Confesiones*, Madrid: Apostolado de La Prensa (original: siglo V d.C.)
- SARTRE, Jean-Paul, (1976), *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires: Losada
- SARTRE, Jean-Paul, (2005), *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid: Alianza
- SUÁREZ, Francisco, (1935), *Diputaciones metafísicas. Sobre el concepto del ente*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1597)
- SZAMOSI, Géza, (1987), *Las dimensiones gemelas: la invención del tiempo y del espacio*, Madrid: Pirámide
- TARKOVSKI, Andrei, (1996), *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Rialp
- WARNING, Rainer, (1989), *Estética de la recepción*, Madrid: La Balsa de la Medusa
- WLADYSLAW, Tatarkiewicz, (1992), *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos
- XIRAU, Ramón; SOBREVILLA, David, (2002), *Estética*, Madrid: Trotta
- Zhuangzi, (2005), *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*, Madrid: Trotta (original: hacia siglo IV a.C.)
- ZUBIRI, Xavier, (1972), *Sobre la esencia*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones
- ZUNZUNEGUI, Santos, (1984), *Mirar la imagen*, Zarautz: Universidad del País Vasco
- ZUNZUNEGUI, Santos, (1998), *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra

## Bibliografía específica

- BACHELARD, Gaston, (1978), *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica
- BARTHES, Roland, (2007), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós Ibérica
- BENJAMIN, Walter, (1973), *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus
- BERGSON, Henri, (1963), *Obras escogidas. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. Materia y memoria. La evolución creadora. La energía espiritual. Pensamiento y movimiento*, Madrid: Aguilar
- BERGSON, Henri, (1966), *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires: Siglo Veinte
- BREA, José Luis, (1991), *Las auras frías*, Barcelona: Anagrama
- BRENTANO, Franz, (1941), *El origen del conocimiento moral*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1889)
- DORFLES, Gillo, (1984), *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen
- DUFRENNE, Mikel, (1982), *Fenomenología de la experiencia estética. vol.1 El objeto estético*, Valencia: Fernando Torres
- DUFRENNE, Mikel, (1983), *Fenomenología de la experiencia estética. vol.2 La percepción estética*, Valencia: Fernando Torres
- HUSSERL, Edmund, (1959), *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires: Nova
- HUSSERL, Edmund, (1967), *Investigaciones lógicas (Tomos I y II)*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1900 y 1901)
- HUSSERL, Edmund, (1988), *Las conferencias de París*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- HUSSERL, Edmund, (1989), *La idea de la fenomenología*, Madrid: Fondo de Cultura Económica
- HUSSERL, Edmund, (1994), *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid: Alianza
- HUSSERL, Edmund, (1997), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- HUSSERL, Edmund, (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid: Trotta (original: 1928)
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1928), *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, Madrid: M. Aguilar (original: 1704)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1985), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta Agostini
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2012), *La duda de Cézanne*, Madrid: Casimiro
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2013), *El ojo y el espíritu*, Madrid: Trotta

- RAMÍREZ, Juan Antonio, (2003), *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela
- RIEGL, Alois, (2008), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: A. Machado Libros (original:1903)
- RILKE, Rainer María, (2009), *Auguste Rodin*, Barcelona: Nortedur
- San Agustín, (1964), *Confesiones*, Madrid: Apostolado de La Prensa (original: siglo V d.C.)
- SUÁREZ, Francisco, (1935), *Diputaciones metafísicas. Sobre el concepto del ente*, Madrid: Revista de Occidente (original: 1597)

## Catálogos

- Atget, voyages en ville*, (1979), París: Editions du Chêne
- Auguste Rodin*, (1994), Germany: Taschen
- Anish Kapoor*, (1990), The British Council y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofí
- Art i temps*, (2000), Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
- Brancusi. A Study of the Sculpture*, Geist, S. (Ed.), (1983), New York: Hacker Art Books
- Eadweard Muybridge: The Human and Animal Locomotion Photographs*, (2010), Köln: Taschen
- Felix Gonzalez-Torres*, Spector, N. (Ed.), (1995), Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea
- Felix Gonzalez-Torres*, Elger, D. (Ed.), (1997), Germany: Hatje Cantz
- Felix Gonzalez-Torres*, Ault, J. (Ed.), (2006), Göttingen: SteidlDangin
- Gustav Courbet*, Reyero, C. (Ed.), (1993), Madrid: Historia 16
- Helmut Newton 1920-2004*, (2009), Köln: Taschen
- Marcel Broodthaers*, (1992), Madrid: Museo Nacional Reina Sofía
- On the way to work*, Hirst, D. & Burn, G. (Ed.), (2002), London: Faber and Faber
- Robert Gober*, (1991), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Robert Gober: sculpture + drawing*, (1999), Minneapolis: Walker Art Center
- Robert Gober: Sculptures and Installations, 1979-2007*, (2007), Basel: Steidl and Schaulager
- Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition*, (2004), Germano, C. & Arkady, I (Ed.), New York: Guggenheim Museum
- Sterling Ruby: soft work*, Myers-Szupinska, J. (Ed.), (2014), Germany: Verlag der Buchhandlung Walther Köenig
- The Work of Atget. Volume IV: Modern Times*, (1985), New York: The Museum of Modern Art



