

## Edith Stein: una teoría de la comunicabilidad de la Obra de Arte

Victoria Eugenia Lamas Álvarez<sup>1</sup> y Miriam Ramos Gómez<sup>2</sup>

Recibido: 19/07/2020 / Aceptado: 02/03/2021

**Resumen.** El presente artículo se propone identificar los fundamentos de la teoría de la comunicabilidad de la Obra de Arte que se puede extraer de los escritos de Edith Stein. Tras presentar el problema de la empatía y la base antropológica que afecta a los sujetos y objetos del mundo del arte, además de los posibles problemas en la transmisión de dicho mensaje artístico, se ahonda en las implicaciones de la consideración del arte como objeto y sujeto de empatía y el sistema comunicativo que se puede establecer en el mundo del arte.

**Palabras clave:** Edith Stein, empatía, teoría del arte, obra de arte, verdad artística

### [en] Edith Stein: A Theory Of The Communicability Of Artwork

**Abstract.** This article aims to identify the basis of the communicability theory of Artwork which can be extracted from the writings of Edith Stein. After presenting empathy issue and the anthropological base which affects both the subjects and objects in the art world, alongside the possible difficulties with the transmission of said artistic message, this article delves into the implications of considering arts as an object and a subject of empathy and the communication system which can be established in the world of art.

**Keywords:** Edith Stein, empathy, art theory, artwork, artistic truth.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. ¿Qué es la empatía? 3. Los sujetos de las relaciones de empatía. 4. Males que afectan a la comprensión empaticante de sentido. 5. El arte como objeto y sujeto de empatía. 6. Verdad artística y comunicabilidad de la obra de arte. 7. A modo de conclusión. 8. Referencias. 9. Anexo: Revisión de la traducción de “Verdad artística” de E. Stein.

**Cómo citar:** Lamas Álvarez, V. E.; Ramos Gómez, M. (2021): Edith Stein: una teoría de la comunicabilidad de la Obra de Arte, en *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 38 (2), 307-321.

### 1. Introducción

En la sociedad actual, definida por Bauman como “líquida”<sup>3</sup> y por Michaud como “gaseosa”<sup>4</sup>, frecuentemente nos encontramos con la dificultad de la interpretación del entorno cultural que nos rodea. Nuestra sociedad parece estar buscando una identidad perdida no ya en la religión<sup>5</sup>,

sino en la cultura y, sobre todo, en el arte como objeto privilegiado de esa cultura<sup>6</sup>. Tanto es así, que el interés internacional se está volcando, precisamente, en emplear el mundo de la cultura y del arte como plataforma de promoción de valores universales, y de recuperación o potenciación de la identidad de diversas colectividades como una forma de avanzar hacia una sociedad mejor<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Universidad Católica de Ávila

[victoria.lamas@ucavila.es](mailto:victoria.lamas@ucavila.es)

<https://orcid.org/0000-0003-1328-6039>

<sup>2</sup> Escuela Universitaria de Magisterio Fray Luis de León/ Universidad Católica de Ávila.

[miriam.ramos@frayluis.com](mailto:miriam.ramos@frayluis.com)

<https://orcid.org/0000-0002-2916-3220>

<sup>3</sup> Cfr. Bauman, Z. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002; *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007; *44 Cartas desde el mundo líquido*. Barcelona: Paidós, 2011.

<sup>4</sup> Cfr. Michaud, I. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>5</sup> Cfr. Castro, S. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban, 2018.

<sup>6</sup> Cfr. Sedlmayr, H. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Madrid: Labor, 1959; Eagleton, T. *Cultura* (Urrutía, B. trad). Ebook: Taurus-Pensamiento, 2017.

<sup>7</sup> Uno de los organismos internacionales más implicados en esta transformación social es el ICOM (*International Council of Museums*). Véase especialmente: ICOM. *Declaración de Lisboa. Apoyo cultural y de los museos de cara a la Crisis global y construir un mejor futuro*. Lisboa, 5/6-04-2013, pp. 1-3. Recuperado de: <<https://www.icom-ce.org/documentos/> Lisboa, Portugal>. [Fecha de consulta 14/04/2020]; ICOM. *Declaración de Funchal en el año Europeo del Patrimonio Cultural. Los Museos, Lugares Sociales Emblemáticos*. Funchal, 11-05-2018, pp. 3-4. Recuperado de: <<https://www.icom-ce.org/documentos/> Lisboa, Portugal>. [Fecha de consulta 14/04/2020]; ICOM. *El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación. 2019*. Recuperado de: <<https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>>. [Fecha de consulta 30/07/2020].

Sin embargo, ¿puede *el arte* asumir esa función? ¿Puede *todo arte* desempeñarla? No es fácil responder a estas preguntas, puesto que no es fácil resolver la cuestión de fondo, a saber, si el arte interviene en la configuración de la identidad del hombre y el modo como lo haga.

Precisamente, por ello, en este artículo tenemos el propósito de considerar la empatía y su concepción de la verdad artística en Edith Stein como claves esenciales de lo que podemos identificar como su teoría de la comunicabilidad de la obra de arte<sup>8</sup>. A nuestro entender, de esta manera podría encontrarse solución al problema mencionado, cuyas implicaciones son de índole tanto antropológica como de teoría del arte.

Se dirá que en la *Edith-Stein-Forschung*<sup>9</sup> quizá apenas sea posible encontrar un concepto de su pensamiento que haya sido más explorado que el de la empatía<sup>10</sup>. Y es que, verdaderamente, el talento sistematizador y la agudeza intelectual demostrados por Stein en su tesis doctoral han dado como resultado un potente alcance del concepto<sup>11</sup> y una multiplicidad de implicaciones antropológicas, epistemológicas, éticas<sup>12</sup> y metafísicas<sup>13</sup> que

han llegado a exceder incluso los límites de la Filosofía. En efecto, ramas del saber tan dispares como la Biblioteconomía<sup>14</sup>, la Medicina<sup>15</sup>, la Enfermería<sup>16</sup> y la Teología<sup>17</sup> se han nutrido de las reflexiones de la autora sobre la empatía.

Volviendo a la Filosofía, sin embargo, la atención prestada a la empatía en relación con el arte ha sido escasa. Con excepción de Infante del Rosal<sup>18</sup> y de Betschart<sup>19</sup>, en el mejor de los casos solo han sido mencionadas las vinculaciones posibles entre la empatía y la experiencia estética<sup>20</sup>. En otros autores, la aproximación al pensamiento estético de Edith Stein ha estado acotada a sus exposiciones en escritos tardíos<sup>21</sup> o bien a la estética musical<sup>22</sup>.

<sup>8</sup> Tal y como se expone en: Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.) *Sobre el problema de la empatía*. Trotta, Madrid, 2004. En alemán, véase: Stein, E. y Sondermann, M<sup>a</sup> A. (Ed.) *Zum Problem der Einfühlung*. ESGA 5. Herder, Freiburg-Basel-Wien.

<sup>9</sup> La monumental bibliografía internacional elaborada por F. Alfieri da muestra de las dimensiones actuales de la investigación sobre el pensamiento steiniano. Cf. Alfieri, F. *Die Rezeption Edith Steins: Internationale Edith-Stein-Bibliographie 1942-2012. Festgabe für M. Amata Neyer OCD*, Echter Verlag, Würzburg, 2012.

<sup>10</sup> En el ámbito filosófico, se hallan no pocas investigaciones encaminadas a comparar las diferencias de sentido que se encuentran entre el concepto steiniano de empatía y el de otros autores sean o no fenomenólogos. Véase: Carreto-Fidalgo, A. “Edith Stein, Theodor Lipps und die Einfühlungsproblematik”, en Fetzer, R. L., Rath, M., y Schulz, P. (Eds.) *Studien zur Philosophie von Edith Stein - Internationales Edith-Stein-Symposium Eichstätt 1991*. Edición especial de *Phänomenologische Forschungen*, Vol. 26/27. Alber, Freiburg, 1993, pp. 90-106; Ibana, R. A. R. “The Stratification of Emotional Life and the Problem of Other Minds According to Max Scheler”. *International Philosophical Quarterly* 31, 1991, pp. 461-471. <https://doi.org/10.5840/ipq199131447>; Matzker, R. *Einfühlung: Edith Stein und Phänomenologie*. Peter Lang, Frankfurt, 1991; Nilsson, P. *Empathy and Emotions: On the Notion of Empathy as Emotional Sharing* (meã: Umeã Univ/Dept of Philosophy & Ling, 2003); Sawicki, M. “Empathy Before and After Husserl”. *Philosophy Today*, 41, 1997, pp. 123-127. <https://doi.org/10.5840/philtoday199741124>

<sup>11</sup> Cf. Caballero Bono, J. L. “Sentido y alcance de la empatía en Edith Stein”. *Burgense*, 43, 2002, pp. 395-419.

<sup>12</sup> Cf. Haney, K. “Empathy and Ethics”. *Southwest Philosophy Review*, 10:1, 1994, pp. 57-65. <https://doi.org/10.5840/swphilreview19941016>; y Sullivan, J. “Some instances of Edith Stein’s humor and compassion”, en Berkman, J.A. (Ed.) *Contemplating Edith Stein*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Ind., 2006, pp. 76-92.

<sup>13</sup> Para explorar las implicaciones antropológicas, epistemológicas y metafísicas véase: Ales Bello, A. “L’empatia rivisitata”. *Aquinas*, 43:1, 2000, p. 99; Gamarra, D. “Edith Stein: il problema dell’empatia”. *Divus Thomas*, 91, 1988, pp. 181-189. Gibu, R. “La empatía como problema de constitución en la obra filosófica de Edith Stein”. *La Lámpara de Diógenes: Revista Semestral de Filosofía*, 5:8-9, 2004, pp. 43-56; Hackermeier, M. “Einfühlung und Intersubjektivität bei Edith Stein”, en Beckmann, B., Gerl-Falkovitz, H.-B. (Eds.) *Die unbekannte Edith Stein: Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2006, pp.135-142; Haya, F. “Sobre el problema de la empatía”, en Ferrer, U. (Ed.) *Para comprender a Edith Stein*, Palabra, Madrid, 2008, pp. 185- 214; Heise, I. *Einfühlung bei Edith Stein: überraschende Einblicke in die Doktorarbeit einer sensiblen Heiligen*, Heise, Wien, 2005; Llano, C. “Cuatro conceptos para un pensamiento no ilustrado (analogía, otredad, empatía y epimeleia)”. *Topicos* 6 (1994), pp. 117-155; Manganaro,

P. “L’Einfühlung nell’analisi fenomenologica di Edith Stein: Una fondazione filosofica dell’alterità personale”. *Aquinas*, 43:1, 2000, pp. 101-121; Márquez de Carnevale, C. “Sobre el Problema de la Empatía”, en *Cuadernos de Filosofía - Universidad Iberoamericana*, 16, 1992, pp. 85-100; McCullough, E. J. “Edith Stein and intersubjectivity”, en Feist, R., Sweet, W. (Eds.) *Husserl and Stein*, Council for Research in Values and Philosophy, Washington, DC, 2003, pp. 127-139; Miles, J. A. “Other bodies and other minds in Edith Stein: or, how to talk about empathy”, en Feist, R., Sweet, W. (Eds.); *Husserl and Stein*, Council for Research in Values and Philosophy, Washington, DC, 2003, pp. 119-126; y Ramos Gómez, M.; “Paul Ricoeur y Edith Stein. Concepción hermenéutica del sí mismo e identidad personal”. *Gregorianum*, 98:3, 2017, pp. 591-612.

<sup>14</sup> Cf. Angell, K.; “Applications of Edith Stein’s empathy theory to Library Science”. *Library and Information Research*, 35, 2011, pp. 16-28.

<sup>15</sup> Cf. Gurmin, J. H. “Edith Stein and Tania Singer: A Comparison of Phenomenological and Neurological Approaches to the ‘Problem of Empathy’”. *Maynooth Philosophical Papers* 4, 2007, pp. 99-122; y Rodríguez Fernández, M. I. “Empatía y evolución espiritual”, en Sancho Fermín, F. J. (Dir.) *Edith Stein: antropología y dignidad de la persona humana*, CITEs, Ávila, 2009, pp. 453-462.

<sup>16</sup> Cf. Määttä, S.M. “Closeness and Distance in the Nurse-Patient Relation: The Relevance of Edith Stein’s Concept of Empathy”. *Nursing Philosophy: An International Journal for Healthcare Professionals*, 7:1, 2006, pp. 3-10. <https://doi.org/10.1111/j.1466-769X.2006.00232.x>; Richardson, K., McLeod, R., & Kent, B. “A Steinian approach to an empathic understanding of hope amongpatients and clinicians in the culture of palliative care”. *Journal of Advanced Nursing* 68:3, 2011, pp. 686-694. doi: 10.1111/j.1365-2648.2011.05793.x; y Toombs, S. “The role of empathy in clinical practice”. *Journal of Consciousness Studies*, 8:5-7, 2001, pp. 247-258.

<sup>17</sup> Cf. Betschart, C. “L’empatia di Cristo. Una meditazione biblico-teologica con Edith Stein”. *Carmelo Vivo*, 72, 2018, pp. 169-189; Körner, R. “Einfühlung’ im Sinne Edith Steins. Ein personaler Grundakt im christlichen Glaubensvollzug”. *Teresianum*, 50:1-II, 1999, pp. 151-171; y Schmitz-Perrin, R. “Phänomenologie und *Scientia Crucis* im Denken von Edith Stein: Von der Einfühlung zur Mit-Fühlung”. *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 42:3, 1995, pp. 346-366. <http://doi.org/10.5169/seals-761426>

<sup>18</sup> Cf. Infante del Rosal, F. “Ficción en la idea de empatía de Edith Stein”. *Ideas y valores*, 62:153, 2013, pp. 137-155.

<sup>19</sup> Cf. Betschart, C.; “Vissuto estetico e religioso nella scoperta della personalità secondo Edith Stein”. *Teresianum*, 67:2, 2016, pp. 513-526. <https://doi.org/10.1484/J.TER.4.2018048>

<sup>20</sup> Cf. Balzer, C.; “The Empathy Problem in Edith Stein”. *Analecta Husserliana* 35, *Husserlian Phenomenology in a New Key*, 2, Reidel, Dordrecht, 1991, p. 271. DOI [https://doi.org/10.1007/978-94-011-3450-7\\_19](https://doi.org/10.1007/978-94-011-3450-7_19); y Caballero Bono, J. L. “La empatía y su importancia en la vida del hombre”, en Sancho Fermín, F. J. (Dir.) *Edith Stein: antropología y dignidad de la persona humana*. CITEs, Ávila, 2009, pp. 99-116.

<sup>21</sup> Hatem, J.; “Le portrait signifiant: la philosophie steinienne de la création artistique”. *Teresianum*, 50:1-II, 1999, pp. 319-334; Hover, W. “Der Wahrheit Schönheitsglanz. Edith Steins Beitrag zu einer christlichen Ästhetik und Kunsttheorie”, en Börsig-Hover, L. (Ed.); *Ein Leben für die Wahrheit*. Börsig, Fridingen an Donau, 1991, pp. 159-175.

<sup>22</sup> Rodríguez, I.M.R.; “L’estetica musicale di Edith Stein. Canone inverso della teoria del bello”, en Alfieri, F.; Shahid, M. (Eds.); *Il percorso intellettuale di Edith Stein*. Edizioni Guiseppe Laterza, Bari, 2009, pp. 263-296.

¿No es extraña esta falta de atención, especialmente si tenemos en cuenta que la tesis doctoral de la autora dedicó todo un capítulo a estudiar la empatía en el contexto de la experiencia estética<sup>23</sup>? ¿No causa asombro, si consideramos que Stein sistematizó en clave fenomenológica el concepto, teniendo presente toda una variopinta herencia intelectual sobre la *Einfühlung*<sup>24</sup>? En efecto, este concepto, que S. Freud y E. Husserl reelaboraron a partir de T. Lipps<sup>25</sup>, quien a su vez lo refundió de R. Vischer<sup>26</sup>, en Stein adquiere una clarividencia tal, que permite dar respuesta al idealismo trascendental<sup>27</sup>, explicar la intersubjetividad<sup>28</sup> y comprender con una nueva óptica la ética<sup>29</sup> y la estética.

Aun con muchas coincidencias respecto al concepto de empatía de Husserl, el concepto steiniano se diferencia radicalmente de este, por el hecho de que en la experiencia del otro que no soy yo en que consiste la empatía, Stein afirma la realidad de ese “otro”<sup>30</sup>. Por

lo que respecta a sus distancias respecto a Scheler<sup>31</sup> y a Lipps<sup>32</sup>, la autora criticará las descripciones de la empatía de ambos, pues, a su juicio —por diferentes razones—, implican una clara confusión entre yo propio y yo ajeno, entre vivenciar propio y vivenciar ajeno.

Como veremos en lo que sigue, este realismo y confianza en el otro, así como la constatación de la individualidad de la persona son, como veremos, notas distintivas del concepto steiniano de empatía. Pero, abordémoslo más de cerca.

## 2. ¿Qué es la empatía según Edith Stein?

Ciertamente, las investigaciones de Stein sobre la *Einfühlung* son sumamente interesantes, ya que una vez definida la esencia de los actos de empatía se centra en explicar la estructura de los sujetos que entran en relación empática, los que para nosotros serán los “agentes” del mundo del arte.

Para la definición de empatía, Stein parte justificando la elección del método fenomenológico, ya que nos permite no solo aprehender los fenómenos singulares, sino penetrar su esencia. “Cada fenómeno es base ejemplar de una consideración de esencia”<sup>33</sup>. Se parte, pues de un fenómeno: el mundo en que vivimos no es solo un mundo de cuerpos vivos, sino que existen sujetos con vivencias. Este mundo de vivencias y experiencias nos muestra que existen individuos psicofísicos diferentes a las cosas físicas. Y estos individuos psicofísicos se nos

<sup>23</sup> La primera parte de su tesis consistió en la exposición de la historia del concepto de empatía desde los estudios de J. G. Herder hasta la actualidad. Las partes segunda, tercera y cuarta se basaron en la fenomenología de la empatía. Es en la parte quinta donde abordó la relevancia de la empatía en la estética. En la sexta, aborda las cuestiones éticas. Cf. Husserl, E.; “Dictamen de Edmund Husserl sobre la tesis de Edith Stein”, (29/07/1916) en E. Stein, *Obras Completas I. Escritos autobiográficos y Cartas*, dirigido por F. J. Sancho y J. Urkiza. El Carmen-Espiritualidad-Monte Carmelo, Vitoria-Madrid-Burgos, pp. 1657-1658. Lamentablemente, solo se conserva de la segunda a la cuarta parte, lo único que Stein pudo publicar a causa de la crisis económica. Tampoco se ha conservado el texto del original redactado a mano, ni el texto mecanografiado.

<sup>24</sup> El concepto alemán *Einfühlung*, ha sido traducido al italiano como *entropatia* (*sentire dentro, sentire in, sentire dentro l'altro*), al inglés como *empathy* y al español como *intrafección* según la traducción de J. Gaos de las *Ideas y empatía*. Suele, conservarse, pues, la referencia al término griego *pathos*. Cf. Manganaro, P.; “L’*Einfühlung* nell’analisi fenomenologica di Edith Stein. Una fondazione filosofica dell’alterità personale”, *Aquinas: Rivista Internazionale di Filosofia*, 2000 (43), p. 104; Husserl, E.; *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1962 (2ª ed.), 1ª ed. 1949.

<sup>25</sup> Cabe notar el tema del trabajo de Stein del concurso de oposición a profesora de instituto versó sobre la empatía en Lipps. Véase Husserl, E.; “Einfühlung (Lipps). Darstellung nach Edith Stein.- Notizen zur Staatsexamensarbeit Edith Steins”, en E. Stein, *Zum Problem der Einfühlung*, ESGA 5. Herder, Freiburg-Basel-Wien, 2008, pp. 141-150. Obras de Lipps que cita en ese trabajo y en su tesis son, entre otras: *Die Einfühlung, en Psychologische Untersuchungen II*, Leipzig, 1913; “Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen”, en *Archiv für die gesamte Psychologie*, pp. 185-204 y ss.; *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst I. Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg/Leipzig 1903; *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst II. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg/Leipzig 1906; “Weiteres zur Einfühlung”, en *Archiv für die gesamte Psychologie*, IV (1905), pp. 465-519.

<sup>26</sup> Véase a este respecto el interesante artículo de: Jorland, G. y Thirioux, B.; “Note sur l’origine de la empathie”. *Revue de Métaphysique et de Morale* 2 (2008), pp. 269-280. No abordamos aquí los conceptos de empatía en autores como M. Heidegger, J. Ortega y Gasset, o el llamado “Juan de la Encina”, porque no se constata una influencia de ellos en Stein. Interesante sería investigar si ella influyó en aquellos.

<sup>27</sup> Cf. Ramos Gómez, M. *Edith Stein y el “De veritate” de Tomás de Aquino. Resúmenes, introducciones y comentarios de Edith Stein al “De veritate” de Tomás de Aquino*, IAP-Press, Irving TX-Gaflei FL-Santiago de Chile-Granada (Spain), pp. 8-16.

<sup>28</sup> Cf. Balzer, C.; o.c., p. 271.

<sup>29</sup> Stein dedicó otro capítulo a la relación entre ética y empatía. Tampoco se conserva.

<sup>30</sup> Véase a este respecto, sobre cómo el concepto husserliano pone en cuestión la existencia de las conciencias ajenas de las que se tiene experiencia a través de la empatía: Husserl, E. y Gaos, J. (Trad.) *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>31</sup> Mientras que en Scheler la empatía está incluida entre los actos de percepción interna, nuestra autora la deslinda claramente de ella. Stein distingue conceptualmente entre “reflexión”, “percepción interna” y “empatía”, no estando con la misma agudeza diferenciados estos conceptos en las obras que Stein examina de Scheler, a saber, *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß mit einem Anhang über den Grund zur Annahme der Existenz des fremden Ich* (Halle, 1913) y “Die Idole der Selbsterkenntnis”, en *Abhandlungen und Aufsätze II*, Leipzig, 1915, 3-168. Cf. *Ibidem*, p. 44 y ss.

<sup>32</sup> De Lipps criticará especialmente sus nociones de “tendencia al vivenciar completo” y “empatía completa”. Lipps entiende que hay una tendencia en la empatía y en todos los actos, al vivenciar completo, de modo que si yo me recuerdo a mí mismo en mi infancia, o si yo empatizo el dolor de una amiga por la muerte de un familiar, entonces, ambos yoes (el recordado y el que recuerda, o el empatizado y el que empatiza), coinciden. Stein niega tal coincidencia, y afirma que el error de Lipps es confundir “el ser transferido dentro de la vivencia objetivamente dada y el cumplimiento de las tendencias implícitas con el paso del vivenciar no originario al originario” (p. 29). Tal “ser transferido dentro de la vivencia objetivamente dada y el cumplimiento de las tendencias implícitas” es el segundo grado o modalidad de actuación que nuestra autora constata en todos los casos de presentificación de vivencias, que consiste en que el yo originario no se halla ante el contenido de la vivencia como ante un objeto, no está “vuelto hacia ella, sino vuelto en ella hacia su objeto, está cabe su sujeto, en su lugar” (p. 22). En cambio, el paso del yo originario al no originario, que Stein denuncia en Lipps, es imposible, ya que cada yo puro es él y no otro, cada sujeto del vivenciar actual sea él y no otro, ni siquiera cuando ese sujeto del vivenciar actual sea el mismo que el yo puro. En este sentido, no concuerda con Lipps en su descripción de la “empatía completa”, esto es, la empatía en la que esa tendencia al vivenciar completo llega efectivamente a su clímax. Nuestra autora la desecha como descripción falsa de la empatía y por sus consecuencias, porque entonces desaparecería la diferencia entre vivenciar ajeno y propio. Cf. Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.); *Sobre el problema de la empatía*. Trotta, Madrid, 2004.

<sup>33</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.); *Sobre el problema de la empatía*. Trotta, Madrid, 2004, p.20.



dan como cuerpos vivos que pertenecen a un yo; un yo que posee su propio mundo de fenómenos y es centro de orientación de dicho mundo, independiente del mío<sup>34</sup>.

Justificado el método, la filósofa investiga sobre los diferentes modos del darse entre los individuos psicofísicos. Así, comparada con otros actos, encuentra que la empatía:

- No tiene el carácter de percepción externa, pero desde luego tiene algo en común con ella, a saber: que para ella existe el objeto mismo aquí y ahora<sup>35</sup>.
- No es tampoco un cosentir, pues un sentimiento, por ejemplo, la alegría “cosentida y empatizada no necesita ser en modo alguno la misma según contenido”<sup>36</sup>. Empatía implicaría penetrar en el mismo contenido del otro, cosentir podría implicar otros contenidos siempre que se sienta lo mismo que el otro (tomando un ejemplo similar al de Stein: un amigo aprueba unas oposiciones y empatizo la alegría que siente por aprobar las oposiciones, pero podría cosentir la alegría porque el hecho de que aprobara era condición para un beneficio común, por ejemplo, irnos de vacaciones).
- No es “sentir a una”, pues en el sentir a una se entiende que “no hay ninguna distinción entre el yo propio y el ajeno”<sup>37</sup> y en la empatía ambos sujetos permanecen como tales.
- No es, a diferencia de lo que defiende la teoría de la imitación, “una vivencia propia que el gesto ajeno visto despierta en mí”<sup>38</sup>, ya que con ella no se llega al fenómeno de la vivencia ajena.
- No hay en ella “una evidencia de la percepción externa y una evidencia de la interna, y solo podemos exceder el dominio de los hechos que estas dos nos suministran mediante inferencias”<sup>39</sup>, como afirman los defensores de la teoría de la inferencia por analogía. Stein no niega que en el conocimiento del vivenciar ajeno haya algo de inferencias por analogía, pero entiende que no es realmente empatía, ya que “la inferencia por analogía se establece en el lugar de la empatía quizá fallida y no produce experiencia, sino un conocimiento más o menos verosímil de la vivencia ajena”<sup>40</sup>.
- No es un fenómeno reductible a la asociación, como postulan los partidarios de la teoría asociativa de la empatía, para los que “la imagen óptica del gesto ajeno reproduce la imagen óptica del gesto propio, ésta lo cinestésico, y esto de nuevo el sentimiento al que antes estuvo trabado. [...] Ahora este sentimiento no es vivenciado como propio sino como ajeno”<sup>41</sup>. El rechazo de Stein se debe a que “la asociación puede transmitir solo el saber que así aparece (...) pero no la comprensión de esta postura como expresión de un

estado de ánimo interno”<sup>42</sup>, por tanto, no da razón del proceso real de la empatía.

- Es originaria como vivencia presente, pero no originaria según el contenido, en contraste con las vivencias de recuerdo, espera o fantasía<sup>43</sup>.
- Por ello, en ella no se da un vivenciar completo del yo ajeno<sup>44</sup>.

Para Stein, de manera genérica, la empatía es la “aprehensión de las vivencias ajenas, el aperebimiento del vivenciar del otro”<sup>45</sup>, pero para matizar y comprender realmente cómo se aprehenden las vivencias ajenas, le parece fundamental comprender la constitución del individuo psicofísico como sujeto-objeto de las relaciones de empatía. En nuestro horizonte, es esencial profundizar en los sujetos de las relaciones de empatía dado que son los agentes fundamentales del mundo del arte: artista, espectador, presentador o intermediario. La constitución de dichos sujetos desde la filosofía de Stein es lo que se procederá a efectuar a continuación.

### 3. Los sujetos de las relaciones de empatía

La filósofa recalca que el mismo fenómeno de la existencia de cuerpos vivos con vivencias subjetivas que pertenecen a un yo nos lleva a elaborar una reflexión sobre el individuo psicofísico como unión cuerpo vivo-alma: “El alma, como la unidad sustancial que se manifiesta en las vivencias psíquicas singulares, está consolidada en el cuerpo vivo, constituye con él el individuo psicofísico” (Stein, 2004, p. 67).

La definición de alma es compleja. La filósofa en un primer momento la considera como una unidad de corriente de conciencia cualitativamente diferenciada en virtud de su contenido vivencial. Esta se constituye a partir de elementos categoriales “y la serie de las categorías, de la que sus elementos aparecen como peculiaridades individuales, constituye un paralelo de la serie de categorías vivenciales”<sup>46</sup>. A la serie de categorías que manifiestan la singularidad de la corriente de conciencia, la llama alma sustancial. Más tarde, cuando hable de las personas espirituales, determinará que esta “alma sustancial” es la estructura personal.

Respecto al cuerpo vivo, Stein lo define como los componentes afectivos de la conciencia: sensaciones, percepciones, sentimientos, estados de ánimo<sup>47</sup>. La diferenciación del cuerpo vivo frente al mero cuerpo físico es fundamental para la posterior comprensión de los fenómenos espirituales en los cuales se inserta el arte. Las características del cuerpo vivo serían: “es portador de campos de sensación, es el punto cero de la orientación del mundo espacial, es capaz de movimiento libre, es campo de expresión de las vivencias del yo, es instrumento de la voluntad del yo”<sup>48</sup>.

<sup>34</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J.L. (Trad.); *Op. Cit.* p.21.

<sup>35</sup> *Ibid.* p.23.

<sup>36</sup> *Ibid.* p.31.

<sup>37</sup> *Ibid.* p.32.

<sup>38</sup> *Ibid.* p.39.

<sup>39</sup> *Ibid.* p.43.

<sup>40</sup> *Ibid.* p.44.

<sup>41</sup> *Ibid.* pp.40-41.

<sup>42</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J.L. (Trad.); *Op. Cit.* p.42.

<sup>43</sup> *Ibid.* p.26.

<sup>44</sup> *Ibid.* p.28.

<sup>45</sup> *Ibid.* pp.10, 19-20.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>47</sup> *Ibid.* pp.58-67.

<sup>48</sup> *Ibid.* pp.58-75.

La empatía, por ser la aprehensión del vivenciar ajeno, precisaría de estas características tanto en el objeto como en el sujeto de la relación de empatía para poder desarrollarse. Estas características serían, por tanto, los presupuestos del objeto-sujeto de dicha relación desde lo expuesto hasta el momento de la filosofía de Stein. Sin embargo, la diferenciación del cuerpo vivo del mero cuerpo físico como elemento relevante en las relaciones de empatía, no parece responder aún a una satisfactoria teoría de la comunicación del mensaje de la obra de arte, pues aunque las obras sean portadoras de campos de sensación (indirectos), sean campo de expresión de las vivencias del yo o de su voluntad, difícilmente se pueden entender como punto cero de orientación en el mundo espacial o como capaces de movimiento libre en la mayoría de los casos.

Llegados a este punto, es necesario traer a la reflexión que nos compete lo que entiende Stein sobre sujeto espiritual y persona, pues difiere de aquello que postuló en un primer momento sobre el individuo psicofísico y viene a completarlo.

Para explicar lo que entiende por sujeto espiritual, Stein parte de lo que hasta ahora ha reflexionado sobre la constitución del individuo psicofísico como “un yo en cuyos actos se constituye un mundo de objetos y que crea objetos él mismo en virtud de su voluntad”<sup>49</sup>. Dado que a cada sujeto le corresponde una visión del mundo como centro de orientación del mismo que es, esta diversidad podría considerarse la caracterización individual de los sujetos espirituales. Sin embargo, Stein inmediatamente apunta que “algo se opone en nosotros a reconocer este curioso sujeto espiritual sin sustrato como aquello que comúnmente se denomina persona”<sup>50</sup>.

Para la filósofa alemana, la personalidad se constituiría a través de las vivencias de sentimiento y de voluntad, por cuanto nos aparece o descubre un estrato del yo. Y sería este yo el que entablaría las relaciones empáticas con una serie de diferencias con el mero individuo psicofísico y que son fundamentales para comprender *a posteriori* el funcionamiento de la comunicación empática en el mundo del arte. Hemos identificado 3 claves de esta diferencia en la exposición textual:

1. Sobre las propiedades individuales y la empatía: “Las propiedades anímicas se constituyen para la percepción interna y para la empatía en cuanto que estas tienen por objeto las vivencias” y las propiedades personales se descubren en el vivenciar original y correlativamente en el transferirse dentro de otro empatizando<sup>51</sup>.
2. Sobre el alma: “El alma en el individuo psicofísico depende de circunstancias, estados, la índole del cuerpo vivo (...)” Pero esta variabilidad tiene unos límites en la estructura personal: “No solo es que la estructura categorial del alma como alma debe permanecer conservada; también dentro de su

forma individual damos con un núcleo inmutable: la estructura personal”<sup>52</sup>.

3. Sobre la posibilidad de perfeccionamiento: “Las capacidades del alma pueden ser perfeccionadas y también enromadas por el uso”. De manera que “los estratos de la persona no pueden ‘desarrollarse’ o ‘deteriorarse’, sino solo llegar o no a descubrirse en el curso del desarrollo psíquico”<sup>53</sup>.

La personalidad sería la conjunción de los elementos constitutivos de lo que entiende como alma psicofísica y espíritu de la persona. En cualquier caso, para Stein la comprensión de la estructura de la persona es fundamental para la correcta relación de empatía con las consecuencias de apertura y conocimiento del mundo que esta relación trae consigo. Así lo expresa la filósofa, tomando como referencia a Dilthey, a punto de concluir su disertación:

Solo quien se vivencia a sí mismo como persona, como totalidad de sentido, puede entender a otras personas. (...) El sí mismo es la estructura vivencial individual; el gran maestro del comprender reconoce en ella la fuente de engaño cuyo peligro nos amenaza. Si la tomamos como medida, entonces nos encerramos en la prisión de nuestra singularidad; los demás se convierten en enigmas para nosotros o, lo que es todavía peor, los modelamos a nuestra imagen y falseamos así la verdad histórica<sup>54</sup>.

El hecho de que en la teoría antropológica analizada encontremos un entramado de sentido que trasciende la persona, pero que se encuentra dentro de ella y que la persona empatiza al transferirse en el vivenciar de otra, nos podría permitir tratar el arte como materialización de ese entramado de sentido y en el cual se transmite un vivenciar que atraviesa los límites temporales y la presencialidad de alguno de los sujetos de empatía. De ello hablaremos al tratar el tema específico del arte. Lo que efectuaremos a continuación será completar la definición del proceso de empatía desde los sujetos empatizantes a partir de los males que pueden interferir en dicho proceso comunicativo.

#### 4. Males que afectan a la comprensión empatizante de sentido

Para Edith el “entramado de sentido” de las vivencias sería el responsable de la motivación en los actos de voluntad. Y el origen de este entramado de sentido sería el espíritu. “Justamente este provenir pleno de sentido distingue a la motivación de la causalidad psíquica, y a la comprensión empatizante de entramados espirituales de la aprehensión empatizante de los psíquicos”<sup>55</sup>, una clave para poder considerar como existente la empatía con el arte. Para Stein, el sentido motivaría la expresión

<sup>49</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.) *Op. Cit.* p.114.

<sup>50</sup> Ídem.

<sup>51</sup> *Ibid.* *Op. Cit.* p.127.

<sup>52</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.) *Op. Cit.* p.127.

<sup>53</sup> Ídem. p.128.

<sup>54</sup> *Ibid.* p.133.

<sup>55</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.) *Op. Cit.* p.114.

correspondiente y delimitaría un dominio de posibilidades de expresión. Así, “la motivación es la legalidad de la vida espiritual, el entramado de vivencias de los sujetos espirituales es una totalidad de sentido vivenciada y como tal comprensible”<sup>56</sup>. Existen, pues, unas leyes racionales generales que regulan los actos espirituales (pensar, sentir, querer, obrar). Aunque el tema se retomará al hablar del arte, la existencia de leyes racionales es fundamental para comprender que el mundo del arte no es arbitrario y que las relaciones de empatía deben darse dentro de esta legalidad racional que en ocasiones ve peligrar su entramado de sentido.

¿Por qué? Stein constata que la vida anímica patológica muestra la posibilidad de contradicción de las leyes racionales. Dentro de esta posibilidad, la filósofa identifica dos tipos de contradicción de las leyes racionales: las anomalías espirituales y las psíquicas.

Cuando hablamos de anomalías psíquicas nos referimos a aquellos “males psíquicos en los que las leyes racionales del espíritu permanecen perfectamente en vigor, *vg.*, anestesia, afasia y semejantes”<sup>57</sup>. La filósofa no se detiene a analizar estos supuestos, sin embargo, si ahondamos en ellos, encontramos un núcleo de contenido de interés para la definición de las relaciones de empatía en el mundo del arte. Así, la anestesia se entiende como una sustancia o acto que bloquea parcial o totalmente la sensibilidad y la percepción del dolor en el cuerpo humano y que puede implicar pérdida temporal de la conciencia. Sin embargo, en esa conciencia están plenamente en vigor las leyes racionales del espíritu, por lo que la comprensión empatizante tan solo se ve temporalmente suspendida. La afasia se refiere a un trastorno del lenguaje debido a lesiones cerebrales que incapacita o dificulta la comunicación oral. Nuevamente nos encontramos una disminución de la capacidad causal psicofísica del individuo, pero queda intacta la legalidad del entramado de sentido de sus vivencias. La persona no puede comunicarse o no puede sentir durante un tiempo, pero su entramado de sentido queda intacto. En estos casos, “no está del todo perturbada la comprensión de la vida anímica ajena, solo que se empatizarán relaciones causales modificadas”<sup>58</sup>. Dentro del mundo del arte, este tipo de males causarían una pérdida temporal o parcial de la capacidad empática pero no modificarían el entramado de sentido originario ni la legalidad de las leyes racionales.

Sin embargo “en los males del espíritu la comprensión está suprimida, puesto que solo puede empatizarse todavía una sucesión causal, no el provenir pleno de sentido de unas vivencias desde otras”<sup>59</sup>. En estos males del espíritu, el entramado de valores de las vivencias sería el afectado por supresión, manipulación, enajenación de la conciencia... La supresión o manipulación del mensaje originario de las obras de arte como tema que nos atañe entraría en este tipo de males y supondría una ruptura de las relaciones de empatía. Este tipo de males que afectan a la comprensión empatizante de sentido, sí imposibilitarían una verdadera relación de empatía.

La filósofa alemana identifica aún la existencia de algunos casos en que ni el mecanismo psíquico ni la legalidad racional parecen ser infringidos y, sin embargo, por alguna patología, se dan “como modificaciones del vivenciar en el marco de las leyes racionales, *vg.*, una depresión a consecuencia de un acontecimiento demoledor”<sup>60</sup>. Este tipo de casos, quedarían fuera de nuestro análisis dado que afectan a la persona concreta que los padece pero no al sistema de comunicación del mensaje de la obra de arte de manera genérica.

Más allá de los casos de patologías, este entramado de sentido sería el responsable del desarrollo de la persona a través de las leyes racionales, que le proporcionan un sistema de valores como base de actuación. Para poder comprender mejor esto, es interesante analizar las consecuencias que trae la empatía sobre el sujeto que empatiza; ya que, de manera análoga, este proceso podría aplicarse al arte como objeto de empatía. Pero de esto hablaremos más adelante. Ahora nos interesa identificar y analizar las consecuencias sobre el sujeto empático para completar las piezas del rompecabezas de la relación de empatía<sup>61</sup>:

- El yo que empatiza descubre otros centros de orientación espacial (el del sujeto empatizado): amplitud de horizontes.
- La imagen ajena del mundo modifica la propia.
- La constitución del individuo psicofísico y anímico empatizado ayuda a la constitución del propio individuo que empatiza.
- Proporciona una experiencia intersubjetiva en la constitución del mundo externo real, con el enriquecimiento que esto supone.
- Nos hace penetrar en la comprensión de los diversos fenómenos vitales (aun cuando no hayamos aún alcanzado dichos estadios)
- Se entiende el cuerpo ajeno como portador de fenómenos de expresión.

Una vez definida la constitución de los sujetos de las relaciones de empatía, la esencia de dichas relaciones y sus consecuencias en el proceso de empatía, cabe comenzar a profundizar en su aplicación en el mundo del arte y cómo desde la filosofía de Stein se podría identificar una teoría comunicativa de la obra de arte con una incisión significativa en el campo social.

## 5. El arte como objeto o sujeto de empatía

Una vez delimitada la estructura de los individuos que entran en relación y definida la relación misma, debería ser clara la analogía con el arte. Sin embargo, hasta ahora, con la consideración de la empatía como una relación posible únicamente entre individuos psicofísicos, dotados de un alma y un cuerpo vivo, no podríamos pensar en una relación de empatía con las obras de arte, puesto que son aparentemente meros cuerpos físicos. No obstante, Stein se da cuenta de que hablar de individuos

<sup>56</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J.L. (Trad.) p. 114.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>58</sup> *Ídem.*

<sup>59</sup> *Ídem.*

<sup>60</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J.L. (Trad.) p. 115.

<sup>61</sup> *Ibid.* pp. 80-107.

psicofísicos no es suficiente para explicar fenomenológicamente la realidad de los sujetos de la relación de empatía. La autora constata que, al hablar de individuos psicofísicos, se ha traslucido que hay algo que va más allá de una conciencia natural, que existe una realidad espiritual:

“La conciencia se nos mostraba no solo como acontecer causalmente condicionado, sino a la vez como constituyendo un objeto, con lo que sale del entramado de la naturaleza y se coloca enfrente: la conciencia como correlato del mundo de objetos no es naturaleza, sino espíritu”<sup>62</sup>.

En el proceso de empatía, por tanto, se aprehende una vivencia ajena que es manifestación de una corriente de conciencia que es correlato del mundo del espíritu. La empatía supondría penetrar en el reino del espíritu, pues cada sentimiento o acto de voluntad, tendría un correlato objetivo que significa “un hacerse visible el espíritu en el cuerpo vivo”<sup>63</sup>. La empatía, se definiría entonces como la comprensión del vivenciar ajeno a través de los correlatos objetivos, ejercida en, por y a través de actos espirituales.

En este momento es cuando Stein justifica la existencia del arte y de la cultura humana como acto volitivo y, a la vez, como correlato objetivo que libera desde sí la acción confiriéndole realidad creativamente: “Todo nuestro “mundo cultural”, todo aquello que ha modelado la “mano del hombre”, todos los objetos de uso, todas las obras de la artesanía, de la técnica, del arte, son correlato hecho realidad del espíritu”<sup>64</sup>.

En la cultura y el arte, como correlatos objetivos se podría dar una verdadera relación de empatía, por cuanto no se establece con un objeto meramente físico, sino con el correlato objetivo del espíritu al cual se ha dado una realidad física. Este correlato objetivo del espíritu es el que encontraría en el espíritu del sujeto que empatiza, la conexión empatizante con el mismo correlato objetivo contenido en su espíritu. Esta es la clave fundamental para entender que el mensaje de las obras de arte va mucho más allá de lo meramente visible y es capaz de comunicar (si no hay interferencias que se lo impidan) un mensaje en cierta manera universal pues accede al mundo de los valores. Stein misma plantea un ejemplo: el de que un sujeto increyente pueda empatizar el sentimiento, la acción y el sistema de valores de un sujeto religioso y por tanto empatizar con él:

“Yo mismo puedo ser increyente y entender, sin embargo, que otro sacrifique por su fe todo lo que posee en bienes terrenos. Veo que él obra así y empatizo una captación de valor, cuyo correlato no me es accesible, como motivo de su obrar, y le adscribo a él un estrato personal que yo mismo no poseo”<sup>65</sup>.

Si ahora aplicamos las consecuencias de las relaciones de empatía a aquéllas que se pueden establecer con

las obras de arte como objeto y sujeto de empatía, nos encontramos con que el artista como yo que empatiza descubre otros centros de orientación espacial del mundo del espíritu que vuelca en el arte y que el espectador aprehende ampliando sus horizontes. Además, observaríamos cómo la imagen ajena del mundo proporcionada por el arte modificaría la propia del sujeto que empatiza y que la constitución del individuo psicofísico y anímico empatizado (sea personal o sea social) ayuda a la constitución del propio individuo que empatiza en ese proceso que se define como el proporcionar factores de cohesión social o valores universales que nos hagan mejores. Esto nos llevaría a la siguiente consecuencia: que el arte proporciona una experiencia intersubjetiva en la constitución del mundo real, al abrir una puerta hacia el entramado de sentido de las civilizaciones precedentes que pueda servir de modelo a la actual. Por último, a través de la empatía con la obra artística penetraríamos en la comprensión de los diversos fenómenos vitales que ilustran aun cuando no hayamos alcanzado dichos estadios o éstos pertenezcan a culturas diversas, lo que nos permitiría comprender el cuerpo ajeno, en este caso mediado por la obra de arte, como portador de fenómenos de expresión.

Para Stein, por tanto, sí sería posible la empatía entre sujeto-obra de arte. Dos tipos de relaciones, a decir verdad, podrían establecerse: artista-obra y obra-espectador. Sobre la primera hablaremos en el siguiente apartado. Sobre la segunda, creemos que ha quedado ya aclarado que la relación de empatía se produciría entre el sujeto que empatiza y la obra de arte como visibilidad del espíritu. La persona, a través de la sensibilidad de su cuerpo vivo, se transferiría con el alma dentro de otro, del otro que constituye la obra como correlato objetivo en que se materializa y se hace visible el espíritu. Una vez captado el valor, se efectuaría la comprensión empatizante de los entramados del espíritu de la obra de arte por la estructura personal o correlatos objetivos del espíritu de la persona. Entonces, solo entonces, se produciría la verdadera relación de empatía que llevaría a la profunda comprensión del mensaje de la obra de arte, de su ser.

Este proceso solo es comprensible si admitimos el pensamiento de Stein: que existen unas estructuras categoriales que nos proporcionan un entramado de sentido y un mundo de valores que existen objetivamente, independientemente de nuestra percepción frente a nosotros y dentro de nosotros. Es esta realidad la que posibilita que el arte sea arte y que posea su peculiar potencia comunicativa. En este campo entra de nuevo la legalidad de espíritu que regula las relaciones de empatía y que puede ser transgredida por males espirituales que afectan a la realidad empatizante. Esta última idea, nos lleva a otro texto de la autora que nos permitirá completar la teoría de la comunicabilidad de la obra de arte.

## 6. Verdad artística y comunicabilidad de la obra de arte

La empatía, tal y como la hemos explicado hasta ahora, se habría centrado en el proceso por el cual un sujeto em-

<sup>62</sup> Stein, E. y Caballero Bono, J. L. (Trad.) *Op. Cit.* p. 109.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>64</sup> *Ídem.*

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 133.



patiza con la obra de arte, es decir, en la relación entre la obra y quien la contempla. Stein sin embargo, en su obra “Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser”, reflexiona acerca de la “Verdad artística”<sup>66</sup> y define la relación empática entre el artista y la obra.

En la línea de la teoría enunciada en su tesis doctoral, Stein reconoce que la actividad del artista en el proceso de producción de una obra de arte, es la de concebir la obra más que la de crear. Su labor sería la de captar las ideas, las estructuras categoriales o figuras de sentido y darles una materialidad. “El espíritu humano no hace que existan las “ideas”, como sí hace que existan las obras que configura conforme a tales ideas”<sup>67</sup>. Esta concepción artística, se realizaría en dos fases:

1. “Como primera tarea, la labor puramente espiritual de esclarecer la idea”.
2. “La clarificación resulta progresivamente durante la realización y con ella, de modo que el nombre de ‘conocimiento práctico’ se cumple aquí”<sup>68</sup>.

En este proceso Stein hace referencia de nuevo a la existencia de unos límites, de esa legalidad del espíritu de que hemos hablado. Así establece que en “toda obra artística ‘auténtica’ o ‘verdadera’ que nada se da de modo arbitrario, que la regulación interna de la figura no puede trastocarse por ningún añadido, descuido o cambio”<sup>69</sup>. Estos cambios, serían fruto de la mala comprensión de la realidad de la idea, que se vería no como pura e independiente, tanto del sujeto creador como de la obra creada, sino como figura mental humana. Y nos llevaría al error, al engaño y a la idea fallida.

El concepto de idea fallida nos lleva a la reflexión central de la autora, al concepto de verdad artística, o la cuestión sobre qué sería lo necesario para que una obra artística sea tal. Stein indica que “la verdad artística es la adecuación de la obra con la idea pura que le subyace”<sup>70</sup>, y por ideas puras Stein entiende las identificadas en el mundo del espíritu en la teoría sobre la empatía: estructuras categoriales, arquetipos, valores y entramados de sentido. Por ello, define el proceso empático entre el artista y la obra que va a concebir como la comprensión de la idea pura materializada en la realidad física de la obra de arte. Cuanto más penetra en el arquetipo el artista, más lo transmitirá en su obra y ésta, más a los futuros espectadores, según el proceso de empatía. La adecuación a la verdad arquetípica sería la clave de la cualidad comunicativa y verdadera de la obra de arte:

El artista, en la medida que penetra en el arquetipo a través de lo externamente real u objetivo, puede ofre-

cer más sobre la verdad que el escritor de historia, que queda a merced de los acontecimientos externos. Si encuentra el verdadero arquetipo y se atiene a los límites de lo que se transmite, su obra es también, en el sentido de la verdad histórica, más verdadera”<sup>71</sup>.

Lo realmente interesante es que Stein no adscribe la realidad a lo meramente visible, sino a las esencias. Así, las obras de arte, como representaciones de lo real, se adecúan a las ideas puras “sin que esto dependa de que esta idea corresponda a algo en el mundo “real”, en el mundo de nuestra experiencia natural”<sup>72</sup>. Este presupuesto, posibilitaría la diversificación de caminos entre la verdad histórica y la verdad artística, pues, mientras que la verdad histórica debe atenerse al mostrarse de las esencias (Stein pone el ejemplo de Napoleón, la historia debe contar cómo ha sido o qué hizo Napoleón), la verdad artística se adscribe a cómo son las esencias (cómo podría haber sido Napoleón como idea auténtica si hubiera desarrollado todas sus posibilidades esenciales). Así “el distanciamiento del artista respecto de la verdad histórica puede ocurrir alguna vez porque inventa sucesos que nunca tuvieron lugar, pero que son posibles y apropiados por esencia, para hacer visible la esencia de Napoleón”<sup>73</sup>.

Las reflexiones precedentes nos llevarían a elaborar de manera precisa el siguiente proceso en la transmisión del mensaje de las obras de arte de manera que podamos recapitular cómo las ideas extraídas de la filosofía alemana sobre la empatía y la verdad artística, nos permiten concebir elementos clave de su teoría de la comunicabilidad de la obra de arte.

En primer lugar, se presupone la existencia del mundo espiritual en el cual nos encontramos los arquetipos, el entramado de sentido. Éstos existen independientemente de los sujetos, frente a ellos, en ellos y en las cosas cuando son materialización del correlato objetivo del espíritu.

En el proceso de transmisión del mensaje de la obra de arte, el segundo paso es el que realiza el artista. Éste empatizaría con un arquetipo o idea pura, gracias a la existencia de ese reflejo categorial dentro de su alma y concebiría una obra de arte en la que materializaría dicho arquetipo en formas tangibles. En ese momento y siempre que el artista no esté afectado por uno de los males que afectan a la comprensión empática de sentido, la obra de arte se convertiría en objeto y sujeto de empatía, al materializar un correlato del espíritu.

Pero esto no es posible efectuarlo sin esas reglas que regulen las relaciones de empatía y que garanticen el proceso de comunicación empática. En este tercer paso, entran en juego los intermediarios entre los cuales actualmente se encuentran los museos como transmisores de ese mensaje de la obra de arte. En este sentido, cabe resaltar que en aquellos casos cada vez más frecuentes en que se intenta dar “nuevos significados” al patrimonio cultural o resaltar lecturas secundarias a las obras

<sup>66</sup> Para el presente trabajo de investigación, se propone una traducción revisada sobre el texto “Verdad artística” efectuado por Miriam Ramos Gómez. Las citas serán las de la traducción. Para no causar confusión con el original se decide citar sin paginar. La traducción se incluye en los anexos del presente trabajo de investigación.

<sup>67</sup> Stein, E. y Ramos Gómez, M. (Trad.). *Verdad artística y empatía. En: Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser.* 2021, anexo, s/p. Recuperado el 16 de julio de 2018 de <http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/>

<sup>68</sup> *Ibid.* s/p.

<sup>69</sup> *Ibid.* s/p.

<sup>70</sup> *Ibid.* s/p.

<sup>71</sup> Stein E. y Ramos Gómez, M. (Trad.). *Op.Cit.* s/p.

<sup>72</sup> *Ibid.* s/p.

<sup>73</sup> *Ibid.* s/p. Esta idea de Stein tiene su origen en “La Poética” de Aristóteles. La última versión que hemos encontrado editada es: Aristóteles; *Poética*, ed. por V. García Yebra. Gredos, Madrid, 2018.



de arte ocultando el mensaje principal originario<sup>74</sup>, podría producir interferencias o romper del todo el proceso de relación empática por producir ese mal espiritual identificado por Stein en el caso de la manipulación.

Por último, el proceso se completaría con el receptor final, el espectador que se acerca a la obra de arte para tratar de aprehender el entramado de sentido que posee. Este sujeto empatizaría con ella en la medida en que se transfiere dentro de obra de arte y capta su valor, llegando a comprender los entramados del espíritu que materializa en una relación de empatía.

La transmisión del mensaje de la obra de arte sería posible precisamente por la existencia de esos arquetipos comunes que existen independientemente de nosotros y que forman parte de la estructura personal del individuo, por lo que marcarían un cauce para la transmisión del mensaje real de la obra de arte, de la “verdad artística”.

## 7. A modo de conclusión

Llegados aquí, hemos completado el análisis de los diversos agentes del mundo del arte desde la filosofía de E. Stein –sujetos empáticos (artista, interme-

diario, espectador), mensaje (entramados de sentido, estructuras categoriales), regulación de las relaciones (legalidad del mundo del espíritu) y de la obra de arte misma–, y con ello, hemos llegado al fin de nuestra exposición.

Podemos decir, pues, que la empatía permite una respuesta a la pregunta por la identidad del arte, porque nos concede el acceso a la problemática de la comunicabilidad de la obra artística en el contexto antropológico en el que puede ser comprendida y abordada. Y, en cierto modo, es plausible considerar que es posible responder a la pregunta por qué es el arte si se responde a la pregunta por qué es el hombre, y si no se relega a la penumbra ninguna de las dimensiones esenciales que lo constituyen, entre ellas, su libertad para acoger o no la verdad. Por ello, si aquellos organismos internacionales a los que aludimos al comienzo de este artículo, demandaban al arte, en cierto modo, un rol activo en la configuración de las identidades de las colectividades y de los individuos, podemos decir que, sí, en efecto, *el arte* puede desempeñar un papel no poco importante en esa función, pero la posibilidad de la manipulación impide que *todo arte* pueda asumirla.

## 8. Referencias

- Ales Bello, A. “L’empatia rivisitata”. *Aquinas* 43:1 (2000) p. 99.
- Alonso, L. *Nueva museología*. Alianza Editorial, Madrid, 2011.
- Alfieri, F. *Die Rezeption Edith Steins: Internationale Edith-Stein-Bibliographie 1942-2012. Festgabe für M. Amata Neyer OCD*. Würzburg: Echter Verlag, 2012.
- Angell, K. “Applications of Edith Stein’s empathy theory to Library Science”. *Library and Information Research* 35 (2011), pp. 16-28.
- Aramburu, N. “Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema el arte”. En I. Arrieta, *Reinventando los museos* (págs. 65-82). Universidad del País Vasco, Bilbao, 2013.
- Aristóteles; *Poética*, ed. por V. García Yebra. Gredos, Madrid, 2018.
- Balzer, C. “The Empathy Problem in Edith Stein”. *Analecta Husserliana* 35, *Husserlian Phenomenology in a New Key*, 2, Dordrecht, Reidel, 1991, pp. 271-278. DOI [https://doi.org/10.1007/978-94-011-3450-7\\_19](https://doi.org/10.1007/978-94-011-3450-7_19)
- Bauman, Z. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Betschart, C. “L’empatia di Cristo. Una meditazione biblico-teologica con Edith Stein”. *Carmelo Vivo* 72 (2018) pp. 169-189.
- . “Vissuto estetico e religioso nella scoperta della personalità secondo Edith Stein”. *Teresianum* 67:2 (2016) pp. 513-526. <https://doi.org/10.1484/J.TER.4.2018048>
- Caballero Bono, J. L. “La empatía y su importancia en la vida del hombre”, en Sancho Fermín, F. J. (Dir.); *Edith Stein: antropología y dignidad de la persona humana*, Ávila: CITEs, 2009, pp. 99-116.
- . “Sentido y alcance de la empatía en Edith Stein”. *Burgense* 43 (2002) pp. 395-419.
- Carreto-Fidalgo, A. “Edith Stein, Theodor Lipps und die Einfühlungsproblematik”, en Fetzer, R. L., Rath, M., & Schulz, P. (Eds.); *Studien zur Philosophie von Edith Stein - Internationales Edith-Stein-Symposium Eichstätt 1991*. Edición especial de *Phänomenologische Forschungen*, Vol. 26/27. Freiburg: Alber, 1993, pp. 90-106.
- Eagleton, T. *Cultura*. (Urrutía, B. trad.). Ebook: Taurus-Pensamiento. En: [http://portal.unesco.org/es/ev.php?URL\\_ID=49357&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php?URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). [Fecha de consulta: 15/08/2018]
- Gamarra, D. “Edith Stein: il problema dell’empatia”. *Divus Thomas* 91 (1988) pp. 181-189.

<sup>74</sup> En referencia a esta práctica museográfica, nos encontramos con los postulados de algunas corrientes museográficas como la Nueva Museología, la Museología Crítica, los Museos imaginarios como escenarios de metamorfosis del arte, etc. Se indican algunas obras de referencia en la bibliografía final. Al respecto, véase, por ejemplo: Alonso, L.; *Nueva museología*. Alianza Editorial, Madrid, 2011; Aramburu, N.; “Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema el arte”. En I. Arrieta, *Reinventando los museos* (págs. 65-82), Universidad del País Vasco, Bilbao, 2013; Marcén, E.; “Museo real, museo imaginario: reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis”. *Espacio, tiempo y forma., Serie VII. Historia del Arte* (1), 129-145. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8469>

- Gibu, R. "La empatía como problema de constitución en la obra filosófica de Edith Stein". *La Lámpara de Diógenes: Revista Semestral de Filosofía* 5:8-9 (2004) pp. 43-56.
- Gurmin, J. H. "Edith Stein and Tania Singer: A Comparison of Phenomenological and Neurological Approaches to the 'Problem of Empathy'". *Maynooth Philosophical Papers* 4 (2007) pp. 99-122.
- Hackermeier, M. "Einfühlung und Intersubjektivität bei Edith Stein", en Beckmann, B. & Gerl-Falkovitz, H.-B. (Eds.); *Die unbekannte Edith Stein: Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2006, pp.135-142.
- Haney, K. "Empathy and Ethics". *Southwest Philosophy Review*, 10:1, 1994, pp. 57-65. <https://doi.org/10.5840/swphilreview19941016>
- Hatem, J. "Le portrait signifiant: la philosophie steinienne de la création artistique", en *Teresianum* 50:I-II (1999) pp. 319-334.
- Haya, F. "Sobre el problema de la empatía", en Ferrer, U. (Ed.); *Para comprender a Edith Stein*, Palabra, Madrid, 2008, pp. 185- 214.
- Heise, I. *Einfühlung bei Edith Stein: überraschende Einblicke in die Doktorarbeit einer sensiblen Heiligen*. Wien: Heise, 2005.
- Hover, W. "Der Wahrheit Schönheitsglanz. Edith Steins Beitrag zu einer christlichen Ästhetik und Kunsttheorie", en Börsig-Hover, L. (Ed.); *Ein Leben für die Wahrheit*, Börsig, Fridingen an Donau, 1991, pp. 159-175. [http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/11\\_12\\_EdithSteinGesamtausgabe\\_EndlichesUndEwigesSein.pdf](http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/11_12_EdithSteinGesamtausgabe_EndlichesUndEwigesSein.pdf).
- Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1962 (2ª ed.), 1ª ed. 1949.
- . "Dictamen de Edmund Husserl sobre la tesis de Edith Stein", (29/07/1916) en E. Stein, *Obras Completas I. Escritos autobiográficos y Cartas*, dirigido por F. J. Sancho y J. Urkiza. El Carmen-Espiritualidad-Monte Carmelo, Vitoria-Madrid-Burgos, pp. 1657-1658.
- . "Einfühlung (Lipps). Darstellung nach Edith Stein.- Notizen zur Staatsexamensarbeit Edith Steins", en E. Stein, *Zum Problem der Einfühlung*, ESGA 5, ed. por A. Sondermann, Herder, Freiburg-Basel-Wien, 2008, pp. 141-150.
- Ibana, R. A. R. "The Stratification of Emotional Life and the Problem of Other Minds According to Max Scheler". *International Philosophical Quarterly* 31 (1991), pp. 461-471. <https://doi.org/10.5840/ipq199131447>
- Infante del Rosal, F. "Ficción en la idea de empatía de Edith Stein". *Ideas y valores*, 62:153 (2013), pp. 137-155.
- ICOM. *El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación*, 2019. En: <<https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>>. [Fecha de consulta 30/07/2019]
- . Declaración de Funchal en el año Europeo del Patrimonio Cultura. Los Museos, Lugares Sociales Emblemáticos, del International Council of Museums (ICOM). Funchal, 11-05-2018. En: <<http://network.icom.museum/europe/>>. [Fecha de consulta 14/05/2018]
- . Declaración de Lisboa. Llamado al Parlamento Europeo y la Comisión europea, a los parlamentos y gobiernos de los países europeos y a los gobiernos regionales y locales. Apoyar a la cultura y los museos para enfrentar la crisis mundial y construir el porvenir, del International Council of Museums (ICOM). Lisboa, 5/6 -04-2013. <<https://www.icom-ce.org/documentos/> Lisboa, Portugal>. [Fecha de consulta 14/04/2018]
- Jorland, G. y Thirioux, B.; "Note sur l'origine de la empathie". *Revue de Metaphysique et de Morale* 2 (2008), pp. 269-280.
- Körner, R. "'Einfühlung' im Sinne Edith Steins. Ein personaler Grundakt im christlichen Glaubensvollzug". *Teresianum*, 50:I-II, 1999, pp. 151-171.
- Llano, C. "Cuatro conceptos para un pensamiento no ilustrado (analogía, otredad, empatía y *epimeleia*)", *Temas* 6 (1994), pp. 117-155.
- Määttä, S. M. "Closeness and Distance in the Nurse-Patient Relation: The Relevance of Edith Stein's Concept of Empathy". *Nursing Philosophy: An International Journal for Healthcare Professionals*, 7:1, 2006, pp. 3-10. <https://doi.org/10.1111/j.1466-769X.2006.00232.x>
- Manganaro, P. "L' 'Einfühlung' nell'analisi fenomenologica di Edith Stein: Una fondazione filosofica dell'alterita personale". *Aquinas*, 43:1(2000), pp. 101-121.
- Marcén, E. (2013). Museo real, museo imaginario: reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis. *Espacio, tiempo y forma., Serie VII. Historia del Arte* (1), 129-145. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8469>
- Márquez de Carnevale, C. "Sobre el Problema de la Empatía". *Cuadernos de Filosofía - Universidad Iberoamericana* 16 (1992), pp. 85-100.
- Matzker, R. *Einfühlung: Edith Stein und Phänomenologie*. Frankfurt: Peter Lang, 1991.
- McCullough, E. J. "Edith Stein and intersubjectivity", en Feist, R. & Sweet, W. (Eds.); *Husserl and Stein*. Washington DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2003, pp. 127-139.
- Miles, J. A. "Other bodies and other minds in Edith Stein: or, how to talk about empathy", en Feist, R. & Sweet, W. (Eds.); *Husserl and Stein*, Washington DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2003, pp. 119-126.
- Nilsson, P.; *Empathy and Emotions: On the Notion of Empathy as Emotional Sharing* (meå: Umeå Univ/Dept of Philosophy & Ling, 2003).

- Ramos Gómez, M. “Paul Ricoeur y Edith Stein. Concepción hermenéutica del sí mismo e identidad personal”, en *Gregorianum*, 98:3, 2017, pp. 591-612.
- . *Edith Stein y el “De veritate” de Tomás de Aquino. Resúmenes, introducciones y comentarios de Edith Stein al “De veritate” de Tomás de Aquino*, IAP-Press, Irving TX-Gaflei FL-Santiago de Chile-Granada (Spain).
- Richardson, K., McLeod, R., & Kent, B. “A Steinian approach to an empathic understanding of hope among patients and clinicians in the culture of palliative care”. *Journal of Advanced Nursing*, 68:3(2011) pp. 686-694. doi: 10.1111/j.1365-2648.2011.05793.x
- Rodríguez Fernández, M. I. “Empatía y evolución espiritual”, en Sancho Fermín, F. J. (Dir.); *Edith Stein: antropología y dignidad de la persona humana*, Ávila, CITEs, 2009, pp. 453-462.
- Rodriguez, I. M. R., “L'estetica musicale di Edith Stein. Canone inverso della teoria del bello”, en Alfieri, F.; Shahid, M. (Eds.); *Il percorso intellettuale di Edith Stein*, Bari: Edizioni Guiseppa Laterza, 2009, pp. 263-296.
- Sawicki, M. “Empathy Before and After Husserl”. *Philosophy Today*, 41 (1997), pp. 123-127. <https://doi.org/10.5840/philtoday199741124>
- Schmitz-Perrin, R. “Phänomenologie und *Scientia Crucis* im Denken von Edith Stein: Von der Einfühlung zur Mit-Fühlung”. *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 42:3, 1995, pp. 346-366. <http://doi.org/10.5169/seals-761426>
- Sedlmayr, H. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Madrid: Labor, 1959.
- Sondermann, M<sup>a</sup>. A. “Einführung”, en Stein, E. *Zum Problem der Einfühlung*. ESGA 5. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 2008, pp. XI-XXVI.
- Stein, E. *Zum Problem der Einfühlung*. ESGA 5, ed. por M<sup>a</sup> A. Sondermann. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 2008.
- . *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstieges zum Sinn des Seins*. ESGA 11/12, ed. por A. U. Müller. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 2006.
- . *Sobre el problema de la empatía*. Trad. por J. L. Caballero Bono. Trotta, Madrid: 2004.
- Sullivan, J. “Some instances of Edith Stein’s humor and compassion”, en Berkman, J.A. (Ed.); *Contemplating Edith Stein*, Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2006, pp. 76-92.
- Toombs, S. “The role of empathy in clinical practice”. *Journal of Consciousness Studies*, 8:5-7(2001) pp. 247-258.

## 9. Anexo: Revisión de la traducción de “§ 12. Verdad artística” de E. Stein

El texto alemán cuya versión española se aporta corresponde al “§ 12. Künstlerische Wahrheit”, del “Cap. V. Seiendes als solches (die Transzendentalien)”, en Stein, E. (2006). *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstieges zum Sinn des Seins*. ESGA 11/12. Introducción (*Einführung*), redacción (*Bearbeitung*) y notas (*Anmerkungen*) de A. U. Müller, Freiburg-Basel-Wien, Herder.

La traducción española que se ofrece es una traducción revisada de *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser*, traducida por A. Pérez (OCD), en Stein, E., (2007) *Obras completas III. Escritos filosóficos. (Etapa de pensamiento cristiano: 1921-1936)*, dirigida por F. J. Sancho Fermín (OCD) y por J. Urkiza (OCD), con notas introductorias a cada obra y notas a pie de página de J. Urkiza (OCD), Vitoria-Madrid-Burgos, El Carmen-Espiritualidad-Monte Carmelo, pp. 901-905-1200.

La autoría de la traducción y de la inclusión del aparato crítico corresponde a Miriam Ramos Gómez. El aparato crítico está constituido por las notas al final del documento que especifican las variantes relevantes de la versión de A. Pérez, mediante el siguiente indicador: “P x”, donde “P” significa “Pérez” y “x” la variante de su traducción. El resto de notas al final, son las de la versión original, es decir, de Edith Stein. Únicamente se añade la traducción española, a continuación, en la misma nota.

### § 12. Künstlerische Wahrheit

Wir haben zunächst versucht, ein Verständnis der logischen Wahrheit zu erlangen, soweit es sich dabei um die Übereinstimmung des Seienden mit einer nachträglich hinzugefügten Erkenntnis handelt, und sind dabei auch schon zu einem Verständnis der transzendentalen Wahrheit vorgedrungen. Es ist aber bereits ausgesprochen worden, daß »Zuordnung« zu einem »Geist« etwas anderes bedeutet, wenn es sich nicht um ein nachträglich Hinzutretendes, sondern um ein *schöpferisches geistiges* Tun handelt. Diese Art der Zuordnung und ihr Verhältnis zur transzendentalen Wahrheit muß jetzt geprüft werden.

### § 12. Verdad artística

Por ahora, hemos pretendido lograr una comprensión de la verdad lógica, en cuanto que se trata de una adecuación del ente a un conocimiento posterior a él, y hemos acabado llegando a comprender algo de la verdad trascendental. Sin embargo, ya manifestamos que “orientación” a una “mente”<sup>vi</sup> significa algo distinto, cuando no se trata de algo que sobreviene posteriormente, sino de una acción *creadora del espíritu*. Ahora debemos comprobar este modo de orientación y su relación con la verdad trascendental.

<sup>vi</sup> P “coordinación” con un “espíritu”.



Der Künstler, der ein Werk schafft, hat ein Wissen um dieses Seiende, das dessen Dasein vorausgeht, und kraft dieses Wissens ruft er es ins Dasein. An seiner »Idee« mißt er das fertige Werk und beurteilt, ob es so ist, wie es sein sollte. Nach scholastischer Auffassung ist hier die Beziehung »real« von seiten des Dinges, das geschaffen wird, »gedanklich« von seiten des schöpferischen Verstandes. Wir wissen schon von der nicht-schöpferischen Erkenntnis her, was darunter zu verstehen ist. Wie dort die Erkenntnis ihrem Gegenstand Dasein und Gehalt verdankt, so ist es hier das Werk, das durch das schöpferische Tun ins Dasein gerufen wird und das wird, was es ist. Das Werk ist »geschaffen« und d. h. verursacht; es ist durch ein wirkliches Geschehen, die schöpferische Tätigkeit, zustande gebracht worden, und diese Tätigkeit hat ihren Ursprung im Geist des Künstlers. Worin wir die Beziehung des Künstlers zum Werk zu sehen haben, die als »gedankliche« bezeichnet wird, das ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Der Vorgang von der ersten Anregung zu einem Werk bis zur Durchführung ist ein verwickelter und kann auf sehr verschiedene Weise verlaufen. Der Bildhauer kann zuerst die »Idee« haben und dann nach einem passenden »Stoff« (Material) dazu suchen. Es kann aber auch sein, daß ihm beim Anblick des Marmorblocks zuerst der »Einfall« kommt, was man daraus machen könnte. Im zweiten Fall werden einem schon Zweifel kommen, ob es sich um eine rein gedankliche Beziehung vom Künstler zum Werk handelt. Der Marmorblock ist zwar noch nicht das Werk, aber doch ein wesentlicher Bestandteil davon; und der künstlerische »Plan« verdankt ihm sein Dasein, kann auch in seinem Gehalt davon mitbedingt sein.

Betrachten wir etwas näher, was von seiten des Künstlers geschieht, so ist das »Auftauchen« der »Idee« – wie schon früher betont wurde – eher einem Empfangen als einem Schaffen zu vergleichen<sup>i</sup>. Der Menscheng Geist ruft nicht die »Ideen« ins Dasein wie die Werke, die er nach ihnen gestaltet. Es muß hier von einem Erkennen eigener Art, von einem Erfassen von »Sinngebilden« gesprochen werden: sie »zeigen« sich seinem Geist und regen ihn zur Tätigkeit an. Sie zeigen sich aber meist nicht sofort in aller Klarheit und Deutlichkeit, sondern verhüllt und verschwommen. Die erste Arbeit, die erforderlich ist, ist darum die rein geistige der scharfen Herausarbeitung der Idee. Und es ist für ein »echtes« oder »wahres« Kunstwerk von größter Wichtigkeit, daß dabei nichts willkürlich geschieht, daß die innere Gesetzmäßigkeit des Gebildes durch keine Zutaten, Fortlassungen oder Änderungen gestört wird<sup>ii</sup>.

Wenn diese rein geistige Arbeit als die »erste« bezeichnet wird, so ist das nicht so zu verstehen, als müßte sie vollendet sein, ehe die ausführende Tätigkeit beginnen könnte. Vielmehr ist es wohl so, daß sich die Klärung schrittweise während und mit der Durchführung ergibt, so daß der Name »praktische Erkenntnis« sich hier in einem ganz wörtlichen und eigentlichen Sinne

El artista que crea una obra, tiene un saber sobre este ente, el cual precede a su existencia, y en virtud de este saber, hace que exista. A su "idea", le falta la obra terminada y pondera, siendo así, cómo debería ser. Según la concepción escolástica, aquí está la relación "real" del lado de la cosa, que es creada; "mental"<sup>vii</sup> del lado del entendimiento creador. Nosotros sabemos ya desde el conocimiento no-creativo, qué es lo que hay que comprender por él. Igual que allí el conocimiento le debe a su objeto su existencia y figura, aquí es la obra, la que es llamada a la existencia por medio de la acción creadora y llega a ser lo que es. La obra es "creada" y, es decir, causada; es realizada por medio de un acontecer real, por la actividad creadora, y esta actividad tiene su origen en la mente del artista. Allí donde debemos contemplar la relación entre el artista y la obra, que hemos denominado "mental", veremos que no se trata de algo evidente sin más<sup>viii</sup>. El recorrido desde la inspiración<sup>ix</sup> de una obra hasta su realización es muy intrincado y puede transcurrir de muy diferente modo. El escultor puede primeramente tener la "idea" y entonces buscar una "materia" (un material) que sea apropiada. Pero, también puede ser que mirando el bloque de mármol de pronto caiga en la cuenta de que se puede hacer algo con él. En este segundo caso, podrá surgir la duda de si se trata de una relación puramente mental del artista respecto a la obra. El bloque de mármol no es todavía, ciertamente, la obra, pero es un componente esencial de la misma. Y el "plan" artístico le debe su existencia, incluso también su figura<sup>x</sup>.

Si consideramos de cerca lo que ocurre desde el lado del artista, podemos decir que el "toque"<sup>xi</sup> de la "idea" – como ya hemos mencionado anteriormente – es comparable a un concebir, más que a un crear. El espíritu humano no hace que existan las "ideas", como sí hace que existan las obras que configura conforme a tales ideas. Debemos hablar en este caso de un conocer peculiar, de un captar las "figuras de sentido"<sup>xii</sup>: ellas se "muestran" a la mente del artista y lo inducen a la actividad. Pero estas figuras de sentido no se muestran inmediatamente de un modo claro y comprensible, sino oculto y difuminado. Se requiere, por tanto, como primera tarea, la labor puramente espiritual de esclarecer la idea. Y para toda obra artística "auténtica" o "verdadera" es de suma importancia, que nada se da de modo arbitrario, que la regulación interna de la figura no puede trastocarse por ningún añadido, descuido o cambio.

Si a esta labor puramente espiritual la hemos llamado como la "primera", no hemos de entender que ya está terminada antes de que empiece la actividad de realización de la obra. Más bien, se da que la clarificación resulta progresivamente durante la realización y con ella, de modo que el nombre de "conocimiento práctico" se

vii **P** en pensamiento.

viii **P** *Dónde tenemos que considerar la relación del artista con la obra, relación que hemos designado como "en pensamiento", esto es sin más evidente.*

ix **P** *El proceso a partir del primer impulso.*

x **P** ... *y puede ser condicionado también en su contenido por este bloque.*

xi **P** ... *aparición.*

xii **P** *Conviene hablar aquí de un conocimiento sui generis, de una percepción de "hechuras sensibles"...*

<sup>i</sup> Vgl. S. 140 f. / Véase p. 140 y ss.

<sup>ii</sup> Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen über künstlerische Wahrheit Kap. IV, § 3, 2 (S. 140 f.). / Véase al respecto, y a propósito de las siguientes explicaciones sobre la verdad artística el Cap. IV, § 3, 2 (p. 140 y ss.).

erfüllt. Der Vorgang des menschlichen »Schaffens«<sup>iii</sup> kann in unserem Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden. Es sollte nur daran dargetan werden, daß ein eigentümliches Zusammenspiel von erschauter Idee, schauendem, tätigem und durch den Leib nach außen wirkendem Geist und werdendem Werk vorliegt. Als rein und unabhängig vom schaffenden Geist wie vom geschaffenen Werk erscheint hier nur die Idee (= »reine Form« oder Sinngebilde); Wirken und Werk sind von ihr und wechselseitig voneinander bedingt; und wenn wir unter »Idee« nicht die reine Form verstehen, sondern das menschliche Gedankengebilde, das sie zu fassen sucht, so ist auch dieses von den genannten Bedingungen abhängig. Wenn sie sich auf Grund von Täuschungen und Irrtümern von der reinen Form entfernt, kann von einer »verfehlten Idee« gesprochen werden.

Damit kommen wir zur Frage der *Wahrheit* des Kunstwerks. Sie besagt, daß es das *ist*, was es sein *sollte*. Das »sollte« ist aber noch doppelsinnig. Es kann heißen: der Absicht des Künstlers entsprechend oder: der reinen Idee entsprechend. Wenn das Werk das ist, was der Künstler machen wollte, wenn aber die Idee, die er sich »zurechtgemacht« hat, von der reinen Idee abweicht, dann ist es kein echtes oder wahres Kunstwerk. Es ist nun zu sagen, was diese künstlerische Wahrheit mit der logischen und mit der transzendentalen Wahrheit zu tun hat. Künstlerische Wahrheit ist Übereinstimmung des Werkes mit der reinen Idee, die ihm zu Grunde liegt. Darin liegt eine Verwandtschaft mit der »ontologischen« Wahrheit (auch »wahres Gold« entspricht ja der »Idee des Goldes«), aber es besteht auch eine Verschiedenheit zwischen beiden, die dem Unterschied zwischen dem Wesen eines Naturdinges und dem Wesen eines Kunstwerks entspricht. Es ist früher davon gesprochen worden, daß Menschenwerke keine οὐσία (im engsten Sinn des Wortes), keine »Substanz« seien<sup>iv</sup>. Sie sind wohl im selben Sinne »Kunstwerk« wie ein Naturding. »Naturding« ist, d. h. wir haben hier und dort die Einordnung in eine Gattung des Seienden. Aber der marmorne Napoleon oder der Napoleon einer Dichtung ist nicht im selben Sinn Napoleon (auch nicht im selben Sinne Mensch) wie der wirkliche Napoleon. Sie sind »Bilder« des wirklichen, sie »stellen ihn vor«; ihr Verhalten (das selbst nur das »Bild« eines Verhaltens ist) entspricht seinem Wesen, aber dieses Wesen ist ihnen nicht eigen, es ist ein ihnen »zugesdachter« Sinn. Die künstlerische Wahrheit ist Übereinstimmung des Kunstwerks mit einer reinen Idee; dabei kommt es nicht darauf an, ob dieser Idee etwas in der »wirklichen« Welt, in der Welt unserer natürlichen Erfahrung entspricht. In diesem Sinn kann ein Napoleon-Kopf »wahr« sein, der dem geschichtlichen Napoleon wenig gleicht. Davon unterschieden ist die *geschichtliche Wahrheit*: sie bedeutet die Übereinstimmung eines »Bildes« mit einem Wirklichen, das es darstellen will, und fehlt, wenn das Bild seinem wirklichen Urbild nicht gleicht. Wenn bisweilen gesagt worden ist, daß die Kunst »wahrer« sei als die Geschichte, so ist

cumple aquí en un sentido totalmente literal y propio. No podemos detenernos aquí a estudiar el recorrido del "crear" humano. Sólo nos interesaba exponer que representa un ejemplo peculiar de idea intuitiva; de espíritu que, activamente, por medio del cuerpo, mira, actúa hacia fuera, y de la obra que deviene. La idea ("forma pura" o figura de sentido) es lo que únicamente aparece aquí como pura e independiente, tanto del espíritu creador, como de la obra creada. El hacer y la obra dependen de ella y mutuamente uno de la otra. Y si no comprendemos por "idea" la forma pura, sino la figura mental humana<sup>xiii</sup>, la cual busca captarlas, entonces esta depende también de las condiciones mencionadas. Si ella se aleja de la forma pura a causa de los engaños y de los errores, entonces podemos hablar de una "idea fallida".

Y, a este respecto, llegamos a la cuestión de la *verdad* de la obra de arte. Esta verdad significa que *es* lo que *debía* ser. El "debía" tiene todavía, sin embargo, dos sentidos. Puede ser que corresponda a la intención del artista o que corresponda a la idea pura. Si la obra es lo que el artista quiso hacer, pero la idea que él ha "adornado", se distancia de la idea pura, entonces no se trata de una obra artística verdadera o auténtica. Ahora hay que decir que esta verdad artística guarda relación con la verdad lógica y con la verdad trascendental. La verdad artística es la adecuación de la obra con la idea pura que le subyace. En este sentido, está relacionada con la verdad "ontológica" (también "el oro verdadero" corresponde a la "idea de oro"), pero existe también una diferencia entre ambas que corresponde a la diferencia entre la esencia de una cosa natural y la esencia de una obra de arte. Anteriormente comentábamos que las obras humanas no son οὐσία (en el sentido más estricto de la palabra), no<sup>xiv</sup> son "sustancia". Ellas son "obras de arte" en el mismo sentido que una cosa natural. La "cosa natural" es, es decir, nosotros tenemos aquí y allí la orientación hacia un género del ente. Pero el Napoleón de mármol o el Napoleón de una poesía no es en el mismo sentido Napoleón (tampoco es hombre en el mismo sentido) que el Napoleón real. Son "imágenes" del real, son representaciones. Su actitud (la cual es solo y mismamente la "imagen" de una actitud) corresponde a su esencia, pero esta esencia no le es propia, es un sentido que le es "asignado". La verdad artística es la adecuación de la obra de arte respecto a una idea pura, sin que esto dependa de que esta idea corresponda a algo en el mundo "real", en el mundo de nuestra experiencia natural. En este sentido, una cabeza de Napoleón puede ser "verdadera" aunque se parezca poco al Napoleón histórico. Diferente de esto es la *verdad histórica*: ella significa la adecuación de una "imagen" con algo real que quiere representar y que falla, si la imagen no es igual al arquetipo<sup>xv</sup>. Si a veces hemos dicho que el arte ha de ser "verdadero" como la historia, estábamos pensando en la relación de ambos respecto al "arquetipo", el cual también se sitúa todavía sobre lo real – como su esencia distintiva. Para nosotros llegó a ser claro, tras los esfuerzos que hemos acometido para descubrir qué significa οὐσία, que en las cosas creadas hay que diferenciar entre la forma esencial y la forma pura y que las cosas reales corresponden más o menos a lo que ellas deben ser. La vida del Napoleón

<sup>iii</sup> Das Gesagte gilt auch für wissenschaftliche Forschungsarbeit und handwerkliche Tätigkeit. / Lo dicho vale también para la labor de investigación científica y para la actividad manual.

<sup>iv</sup> Vgl. S. 147. / Véase p. 147.

dabei an das Verhältnis beider zu dem »Urbild« zu denken, das auch noch über dem Wirklichen – als sein Wesen bestimmend – steht. Es ist uns ja bei der Erörterung dessen, was οὐσία bedeutet, klar geworden, daß bei den geschaffenen Dingen zwischen Wesensform und reiner Form zu unterscheiden ist und daß die wirklichen Dinge dem, was sie sein sollen, mehr oder minder entsprechen. Das Leben des geschichtlichen Napoleon ist sicher keine reine Verwirklichung dessen gewesen, was er werden sollte. Der Geschichtsschreiber muß berichten, was Napoleon wirklich getan hat und wie er in Wirklichkeit gewesen ist. Aber seine Aufgabe wäre unvollkommen gelöst, wenn aus seinem Bild nichts von der »reinen Idee« hervorleuchtete, der Napoleon entsprechen sollte. Denn was ein jeder Mensch werden soll – seine persönliche »Bestimmung« –, gehört zu seinem Wesen. Darum kann der Künstler, der durch das rein Äußerlich-Tatsächliche zum Urbild vordringt, mehr von der Wahrheit bieten als der Geschichtsschreiber, der an den äußeren Tatsachen hängen bleibt. Wenn er das wahre Urbild trifft und sich dabei in den Grenzen des Überlieferten hält, ist sein Werk auch im Sinn der geschichtlichen Wahrheit wahrer als das des nicht tiefer dringenden Geschichtsforschers. (Abweichungen des Künstlers von der geschichtlichen Wahrheit können einmal darin bestehen, daß er Begebenheiten erfindet, die niemals stattgefunden haben, aber wesenhaft möglich und geeignet sind, das Wesen Napoleons sichtbar zu machen. Sehr viel weiter entfernt er sich von der geschichtlichen Wahrheit, wenn er einen Napoleon zeichnet, der dem wirklichen – und damit auch seinem Urbild – gar nicht entspricht. Es könnte dem Werk trotzdem noch künstlerische Wahrheit zukommen, wenn die Gestalt »echt« – d. h. einer Wesensmöglichkeit entsprechend – wäre. Immerhin dürfte man dem Künstler das Recht absprechen, eine solche Gestalt »Napoleon« zu nennen – denn darin liegt ein gewisser Anspruch auch auf geschichtliche Wahrheit.)

Daß ein Seiendes das ist, was es sein soll, daß sein wirkliches Wesen seiner »Idee« entspricht, das können wir als Wesentlichkeit oder *Wesenswahrheit* bezeichnen. Wir haben sie von der *ontologischen und von der transzendentalen Wahrheit* unterschieden<sup>v</sup>. Der Unterschied ist aber noch von einer anderen Seite her zu fassen. »Transzendental« soll nur das genannt werden, was zum Seienden als solchem gehört, nicht das, was nur einer bestimmten Gattung eigen ist. Nun hat aber *Wesenswahrheit* als Übereinstimmung des wirklichen Wesens mit seinem Urbild, der reinen Form oder Idee, nur dort eine Stelle, wo der Gegensatz von wesentlichem und wirklichem Sein eine Stelle hat, d. h. in der Welt der wirklichen Dinge, die in der Zeit entstehen und vergehen und in ihrer zeitlichen Entwicklung eine zeitlose reine Form mehr oder weniger vollkommen nachbilden. Für die reinen Formen selbst besteht dieser Gegensatz nicht. Ihr Sein ist die von ihnen selbst unabtrennbare Entfaltung ihres Was. Sie bilden nichts mehr ab, dem sie mehr oder minder entsprechen könnten. Darum ist hier keine Stelle für eine *Wesenswahrheit*. Ein Seiendes sind aber auch sie, und so muß ihnen – wie allem Seienden – auch

historico no ha sido seguramente una pura realización de lo que él debía ser. El que escribe la historia debe informar de lo que Napoleón ha hecho realmente y de cómo ha sido él en realidad. Pero su tarea sería imperfecta si de la imagen que nos ofrece no destacara nada de la "idea pura" que debía corresponder a Napoleón. Puesto que lo que todo hombre debe ser – su "destino"<sup>xvi</sup> personal – pertenece a su esencia. Por este motivo, el artista, en la medida en que penetra en el arquetipo a través de lo externamente real u objetivo, puede ofrecer más sobre la verdad que el escritor de historia, que queda a merced de los acontecimientos externos. Si encuentra el verdadero arquetipo y se atiene a los límites de lo que se transmite, su obra es también, en el sentido de la verdad histórica, más verdadera que la del investigador de historia, que no ha profundizado tanto. (El distanciamiento del artista respecto a la verdad histórica puede ocurrir alguna vez porque inventa sucesos que nunca tuvieron lugar, pero que son posibles y apropiados por esencia, para hacer visible la esencia de Napoleón. Mucho más se alejaría él de la verdad histórica, si dibuja un Napoleón que no corresponde en absoluto al real – y de esta manera, tampoco a su arquetipo. Podría atribuirse todavía a la obra verdad artística si la figura fuera "auténtica" – es decir, si corresponde a una posibilidad esencial. Por lo menos, se le podría privar al artista del derecho de llamar "Napoleón" a tal figura – puesto que reside en ella una cierta pretensión de verdad histórica).

Podemos llamar *esencialidad* o *verdad esencial* al hecho de que un ente es lo que debe ser, que su esencia real corresponde a su idea. Nosotros la hemos distinguido de la *verdad ontológica* y de la *verdad trascendental*. La diferencia, no obstante, podemos captarla desde otro lado. Solo debemos llamar "trascendental" a lo que pertenece al ente como tal, no a lo que es propio exclusivamente de un género determinado. Pero, ahora la verdad esencial tiene un puesto como adecuación de la esencia real a su arquetipo (la forma pura o la idea) sólo allí donde la contraposición entre ser real y ser esencial también se da, es decir, en el mundo de las cosas reales, que surgen en el tiempo y que pasan, y que en su desarrollo temporal imitan más o menos perfectamente una forma pura atemporal<sup>xvii</sup>. Para la misma forma pura no existe esta contraposición. Su ser es el despliegue, inseparable de ellas mismas, de su quid. Ellas no reproducen nada, a lo que ellas más o menos puedan corresponder. Por eso, aquí no hay lugar alguno para la verdad esencial. Pero ellas también son un ente, y así también les corresponde – como a todo ente – la verdad ontológica y trascendental: es decir, ellas son lo que ellas son, y pertenece a su ser la apertura<sup>xviii</sup> o la orientación<sup>xix</sup> a una mente cognoscitiva, lo cual es condición para la verdad lógica. La verdad artística (igual que la histórica) tiene como con-

<sup>xvi</sup> P *determinación*.

<sup>xvii</sup> P *Pero si la verdad esencial en cuanto concordancia de la esencia real con su arquetipo, de la forma pura o la idea, encuentra solamente un lugar allí donde se encuentra el contraste del ser esencial y del ser real, es decir, en el mundo de las cosas reales, que nacen y desaparecen en el tiempo y que, en el curso de su desarrollo temporal imitan de una manera más o menos perfecta una forma pura sustraída al tiempo.*

<sup>xviii</sup> P *ser manifiesto*.

<sup>xix</sup> P *concordancia*.

<sup>v</sup> Vgl. S. 255 f. / Véase p. 255 y ss.



ontologische und transzendente Wahrheit zukommen: d. h. sie sind, was sie sind, und zu ihrem Sein gehört das Offenbarsein oder die Zuordnung zu einem erkennenden Geist, die für die logische Wahrheit Voraussetzung ist. Die künstlerische Wahrheit (ebenso die geschichtliche) setzt die Wesenswahrheit voraus und kann so wenig wie diese der transzendentalen Wahrheit gleichgesetzt werden. Auch sie ist an eine bestimmte Gattung des Seienden – die menschlichen Werke – gebunden. Aber auch das Seiende dieser Gattung ist *Seiendes*, und als solchem kommt ihm transzendente Wahrheit zu. Es ist, was es ist – Kunstwerk oder Machwerk – »in Wahrheit« und als solches erkennbar.

Greth hat die Übereinstimmung des Werkes mit der es verursachenden Erkenntnis des Künstlers als eine besondere Art logischer Wahrheit eingeordnet. Wir suchen zu verstehen, was mit der »verursachenden Erkenntnis« gemeint sei. Zu dem, was als Ursache für die Entstehung des Werkes vorausgesetzt ist, gehört – wie wir sahen – an erster Stelle das Erschauen der Idee. Die Übereinstimmung des Werkes mit der Idee haben wir als »künstlerische Wahrheit« in Anspruch genommen und darin eine Abwandlung der Wesenswahrheit gesehen. Weil aber das Werk seine künstlerische Wahrheit der *erschauten* Idee des Künstlers verdankt, weil dieses Erschauen das Tun des Künstlers, womit er die Idee in den Stoff hineinbildet, erleuchtet und leitet und in dem werdenden Werk fortschreitend erfüllende Verwirklichung findet, ist mit der künstlerischen Wahrheit eine eigentümliche Art logischer Wahrheit verbunden. (Unterschieden davon ist die logische Wahrheit, die der nachträglich an das Werk herantretenden Erkenntnis des Kunstkenner zukommt.)

Die transzendente Wahrheit kommt dem Seienden als solchem zu, und zwar vorzüglich dem Sein, zu dem das Offenbarsein gehört. Das Seiende »teilt« sich in inhaltlich und formal unterschiedene Gattungen und Arten; damit besondert sich auch das Sein und mit ihm auch das Offenbarsein oder die Zuordnung zum Geist. Naturgebilde und Menschenwerke haben eine verschiedene Zuordnung zum Menschengestalt und die Werke wiederum eine verschiedene Zuordnung zum schaffenden und zum nachträglich hinzutretenden (»nachschaaffenden« oder »verstehenden«) Geist. Dem entsprechen verschiedene Arten der Erkenntnis und der logischen Wahrheit.

dición la verdad esencial y, como esta, tampoco puede equipararse a la verdad trascendental. También ella está vinculada a un determinado género del ente – las obras humanas. Pero también el ente de este género es un *ente* y como tal le corresponde la verdad trascendental. Es lo que es – obra de arte u artefacto<sup>xx</sup> – “en verdad” y como tal puede ser conocida. Greth ha incluido la adecuación de la obra al conocimiento del artista que la causa como un modo especial de verdad lógica. Nosotros buscamos comprender qué significa el “conocimiento que causa”. A lo que es presupuesto como causa del surgimiento de una obra pertenece – como veíamos – en primer lugar, la intuición<sup>xxi</sup> de la idea. La adecuación de la obra a la idea la hemos llamado “verdad artística” y hemos visto en ello una modificación de la verdad esencial. Pero, dado que la obra debe su verdad artística a la idea *intuida* del artista, porque este intuir ilumina el hacer del artista – con que él introduce la idea en la materia – y lo guía y encuentra realización progresivamente en la obra que va deviniendo, a la verdad artística está unida un modo peculiar de verdad lógica. (Diferente de ella es la verdad lógica, que corresponde adicionalmente al conocimiento del experto en Arte que se acerca a la obra.)

La verdad trascendental corresponde al ente como tal y, sí, en un sentido eminente al ser, al que le es propio la apertura. El ente se “divide” en géneros y especies diferentes desde el punto de vista formal y del contenido. De esta manera, el ser también se hace particular y con él también la apertura y la orientación a la mente. Las figuras naturales y las obras humanas tienen una orientación diversa a la mente humana; y las obras, de nuevo, una diversa orientación a la mente creadora y a la que posteriormente se acerca (creando después (*nachschaaffende*) o comprendiendo). A ello corresponden diversos modos de conocimiento y de verdad lógica.

<sup>xx</sup> P obra chapuza.

<sup>xxi</sup> P visión.

