

de algunas obras de arte estaría más allá del arte mismo, estaría en su poder inductor de visiones, en su poder de transportar al otro mundo o a los antípodas de la mente. Esto es notorio, nos dice, en el arte religioso, y multiplica los ejemplos. El mecanismo obraría así: en nuestro inconsciente "reconoceríamos" ese mundo descrito o pintado por los artistas como propio de nuestro no-yo, pero sin darnos plena cuenta de ello, como es propio de cuanto ocurre en esa zona; y esto ejercería tal fascinación sobre nuestro espíritu, que desatenderíamos este mundo cotidiano para actualizar y experimentar aquel otro. Desciende a detalles interesantes: lo muy lejano como lo muy próximo arroban, transportan a los antípodas de la mente. Son los cuadros en que se prescindiría de lo que queremos que sean las cosas y las encontramos como son, ajenas a nuestros afanes y deseos, a nuestros puntos de vista. A cinco metros, en cambio, en las distancias medias, en los segundos términos, aparece lo humano. ¿Qué queda de un hombre visto a un milímetro o a una legua? Se deshumaniza. Son los mundos inhumanos del astrónomo y del atomista. Desaparece el yo para fundirse en el no-yo; se sale de la conciencia media utilitaria para invadir los mundos inútiles e infinitos del ser en plenitud. Es ver las cosas "aisladas de su contextura utilitaria", "representadas como son, en sí mismas y para sí mismas".

Huxley nos encuentra tan extraviados en nuestro intelectualismo académico, que dice, un poco amargamente, nadie va a probar la mescalina ni a aventurar nada por el otro mundo, aunque de hecho se beba y se entregue el hombre a otras prácticas dañinas y menos significativas, como el alcohol.

Son valiosas, sin duda, experiencias que, rompiendo los límites de la percepción ordinaria, nos ponen en contacto con otros aspectos de la realidad que, por tratarse

de regiones donde suele habitar el genio, la santidad y la locura, nos aproximan a su mejor inteligencia; pero no sería prudente concederles demasiada importancia ni menos referirlas a la experiencia mística, pues ni tienen su profundidad metafísica ni agregan una novedad esencial.

MARCO ANTONIO ALLENDES

*P. A. Michelis. AN AESTHETIC APPROACH TO BYZANTINE ART. Foreword by sir Herbert Read. B. T. Batsford Ltd. 1955, 284 págs.*

Herbert Read, quien prologa este trabajo, aconseja al lector comenzar su lectura por la tercera y última parte, en que se definen los criterios estéticos en la Historia del Arte.

Desde que Hegel estableciera las bases de una filosofía del arte, la mayoría de los historiadores de la plástica ha comprendido que no basta clasificar los hechos histórico-artísticos en períodos, estilos y escuelas: alguna explicación debe darse también del origen y desarrollo de estas mismas fases, relacionándolas de manera convincente con el curso general de la historia.

En esta tercera parte —que el autor divide en tres capítulos: VIII. "El Arte en el Tiempo", IX. "Las Alternancias Periódicas de lo Bello y lo Sublime en el Arte", y X. "La Interdependencia de las Categorías Estéticas"—, comienza por exponer la teoría de Wölfflin, haciendo previamente la historia de la búsqueda de las leyes generales que hacen posible una filosofía del arte, es decir, una historia de su historia.

Esta evolución íntima reposa en ciertos "conceptos fundamentales" o "categorías de percepción" (*Anschauung*). Es decir, sobrepasando la historia del arte que nos dice "qué" representa una obra y "cómo" se formó, la filosofía de la historia del arte nos explica "por qué" toma dicha obra

tal o cual forma, y explica la sucesión de los estilos.

En rápido examen, el profesor Michelis expone la teoría de Wölfflin y sus "conceptos fundamentales" que, como es sabido, parten de la premisa enunciada por Riegl, de que en la evolución del arte, la forma asume propiedades visuales a medida que pierde sus propiedades táctiles. Nos habla el autor, en seguida, del papel que la estética ha tenido en la evolución histórica del arte, pasando breve revista a los criterios de Hegel y Schnaase, que se mueve fundamentalmente dentro de la filosofía idealista del primero y que asocia —como muchos otros autores de su tiempo— la filosofía de la historia y del arte a la filosofía de la historia en general. Burckhardt es de los primeros en reaccionar contra este criterio, separando la historia del arte de la historia de lo ideal, no así de los cambios culturales; en efecto, tiende a examinar la obra de arte en sí misma. Riegl, por su parte, acuña por primera vez el término "voluntad de arte" (*Kunstwollen*), afirma la no-existencia de períodos de decadencia en el arte, negando, además, los criterios de Semper, quien sostenía que las creaciones plásticas eran un producto mecánico. El concepto de "voluntad de arte" o "voluntad de forma", fue básico en las cuestiones relativas a la discusión de los "conceptos fundamentales". A partir de este punto, hace Michelis la crítica de Wölfflin basándose, casi por entero, en la controversia surgida a propósito del libro de Passarge (*Philosophie der Kunstgeschichte* — Junker und Dünhaupt 1930). Mientras para Riegl —apunta Michelis— el término *Kunstwollen* implicaba un contenido espiritual e histórico (Schmarsow pondrá de relieve también la relación entre arte y cultura), Wölfflin limita su análisis al aspecto puramente morfológico.

Revisa a continuación, muy brevemente, los conceptos básicos del arte, formu-

lados por otros críticos inspirados por las teorías de Wölfflin, y cuyo punto de partida lo constituye en algunos casos la forma, en otros, el contenido. Frankl, por ejemplo, al explicar la evolución de la arquitectura (*Die entwicklungsphasen der neueren baukunst* — Leipzig, 1914), elabora dos conceptos básicos: lo "total" y lo "parcial". Así, según esta dicotomía, el Renacimiento apunta a lo "total", a la completación; el Barroco, en cambio, tiende hacia lo "parcial", hacia la relación con lo infinito.

Brinckmann habla de "plasticidad" y "espacio". Panofsky, por último, sostiene que toda obra de arte es la reconciliación y el equilibrio entre parejas de opuestos que surgen del problema último de "lo pleno" (*Fülle*) y de la "forma", que corresponde a la oposición metodológica de tiempo y espacio. Distingue entre conceptos a priori y a posteriori, elaborando un complejo sistema, reconociendo finalmente, que en esencia los "conceptos fundamentales" sirven sólo para caracterizar las manifestaciones artísticas, sin introducirse en el análisis de los problemas que, en cada una de las obras, el artista tuvo que resolver.

Hasta aquí la exposición crítica de la parte relativa a Wölfflin y sus "conceptos fundamentales". Continúa el Prof. Michelis proponiendo, a su vez, la identificación de dos "conceptos básicos" cuyo ritmo alternativo y juego dialéctico pueden explicar, según él, toda la historia del arte. Se trata de las nociones, clásicas ya, de lo "sublime" y lo "bello". Son las categorías estéticas —dice el autor— las que deben considerarse como "conceptos básicos" de la historia del arte, y su secuencia en el tiempo, estudiada. Así se restablece lo sublime entre las categorías estéticas y se afirma la posibilidad de interpretar cualquier período o estilo a la luz de estas nociones, es decir, como posibilidad de

contemplación de lo bello, o como experiencia de lo sublime.

Vemos, después de esta breve exposición, cómo cobra sentido la recomendación de Herbert Read de que se inicie la lectura de este libro por su última parte. Podemos ahora entrar de lleno al análisis que intenta el autor del arte bizantino, período que Michelis ha elegido para la aplicación de sus teorías estéticas, y cuyo estudio —como él mismo lo dice— “es esencial si pretendemos entender el arte contemporáneo”. Cita el ejemplo de la arquitectura moderna en que las formas pierden la articulación clásica: léase base, fuste y entablamento; mientras la materia, el espacio y la luz, se impregnan de dinamismo.

En la primera parte —“El Carácter Estético del Arte Cristiano”— se plantean problemas tocantes a lo bello y lo sublime, definiendo el ideal cristiano a la luz de sus nociones.

La parte segunda, inicia ya concretamente el estudio del arte bizantino y de la expresión de lo sublime en su arquitectura.

La arquitectura cristiana, antes de lograr la expresión de lo sublime a través de la estilización del espacio, debió revelarlo avanzando más allá de lo que la arquitectura greco-romana había avanzado en este sentido. Es decir, debió hacer del espacio el foco central de interés artístico. Así, una comparación entre la basílica cristiana primitiva y la pagana, nos muestra que los cambios fundamentales tocan a la utilización del espacio y a la voluntad de hacer de éste un centro de atracción. Distingue el autor de esta manera, en el arte cristiano, tres principios fundamentales: la acentuación de la profundidad, la búsqueda de altura y la unificación del espacio infinito.

En lo relativo a los problemas de espacio en el edificio bizantino de planta central, agrega, el espacio puede ser ampli-

ficado en todas direcciones desde el centro con más facilidad que en la basílica cristiana, logrando que la unidad del espacio se acentúe por medio de la cúpula central. De esta suerte, la estructura de plano centralizado con su acento sobre el eje vertical, que resulta en el centro de la cúpula, adquiere una aparente independencia artística. “El edificio —escribe— se presenta estéticamente aislado, como un mundo contenido en sí mismo, y completo como un cielo techando la tierra”.

A esta estructura, feliz solución de problemas funcionales y arquitectónicos, tan adecuada para los ritos sacramentales, sucede aquella que rompe su unidad centrífuga prolongando el eje longitudinal, ubicando el santuario en un extremo, como es el caso de San Sergio y Baco, en Constantinopla.

Continúa el examen de la arquitectura cristiana, con el análisis de problemas de escala, dinamismo de la composición, sistemas y materiales de construcción, decoración y perspectiva.

El capítulo V trata de la plástica y de la expresión de lo sublime en la pintura bizantina de iglesias. Descúbrense aquí características conocidas, tales como la ubicación jerárquica de los temas pintados dentro del templo; la cúpula, el ábside y el piso como símbolos del cielo, del espacio intermedio y la tierra. Esta visión teológica de los símbolos y su disposición en la iglesia, está perfectamente de acuerdo con la concepción estética que les da vida.

Antes de cerrar este brillante estudio de lo bizantino, período tan significativo en la historia del arte, crisol excepcional donde se funden las corrientes estéticas de oriente y occidente, Michelis aborda en el capítulo VI, el problema de lo que él llama las “mutaciones” de lo sublime en la evolución del arte bizantino.

El desarrollo de una categoría estética sigue, naturalmente, el despliegue de la

“Weltanschauung” de la era a la que corresponde; y sus fluctuaciones, evidentes en sus obras de arte, reflejan de este modo las fluctuaciones de los ideales de la época. Consecuentemente, le interesa al autor indagar si la categoría estética de lo sublime imperó en la era bizantina o si debió pasar por diversas etapas desde su nacimiento hasta su declinación. Si ésta es la realidad, será necesario determinar en qué forma las obras sufrieron transformaciones durante el transcurso de dicha evolución y si, además, en el período de que se trate, la categoría de lo sublime fue reemplazada por otra. Para determinar esto rigurosamente, será necesario, primero, examinar el desarrollo morfológico del arte bizantino y constatar cómo se dio o cómo se expresó lo sublime cada vez, en las tres etapas características de dicho arte: el período de Justiniano, el Renacimiento Macedonio y el Renacimiento de los Paleólogos.

Es así como cada uno de estos tres períodos marca, según el Prof. Michelis, una etapa de significativo desarrollo y una transformación que podría sintetizarse en fases que, correspondiendo a los períodos antes señalados, serían: a) fase de “extensión” (Iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla; San Juan de Efeso; Mausoleo de Gala Placidia y otros), en la cual se busca lo sublime a través de la dimensión y el “aumento”, o dicho en otros términos, del crecimiento gradual, de lo cual Hagia Sophia es un buen ejemplo; b) fase de “intensidad”, etapa en la cual lo monumental es substituido por aquello que, acercándose más a la escala humana, exalta la imaginación por sus cualidades pictóricas (ejemplos de este tipo de construcción serían las iglesias de los Santos Teodoros en Atenas, y la de Theotokes de los Chalkaion en Tesalónica), y por último, c) fase que llama de “énfasis” y de la cual, la Iglesia de la Transfiguración del Salvador, en Atenas, y la de los

Santos Apóstoles, en Tesalónica, serían buenos ejemplos, con su acentuada tendencia a la verticalidad y su aspecto general de graciosa elevación.

Con el recuento de los factores históricos que confluyen en el arte bizantino, concluye esta excelente investigación que nos ofrece amplio material informativo, con un despliegue de profunda erudición. Ello confiere a este volumen el valor de un elemento indispensable para el especialista, ya se trate del historiador o del esteta. Con mayor razón resulta necesario para quien se ocupe del período bizantino. Pues, la justa comprensión de éste —como bien dice Sir Herbert Read— es fundamental para comprender la Historia del Arte en general. En *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, nos enfrentamos, por primera vez en esta materia, con el dato preciso interpretado de manera clara y significativa.

ALBERTO PÉREZ M.

*Rudolf Arnheim. ART AND VISUAL PERCEPTION. A psychology of the creative eye. Faber y Faber Limited — 24 Russel Square, London — 1956, 408 páginas.*

Somos herederos —dice el autor en la parte introductoria— de una situación cultural inadecuada para la producción artística, que por otro lado ha estimulado reflexiones inexactas sobre el arte mismo. Así es como hoy día descartamos el don de aprehender y comprender por la vía de nuestros sentidos. Concepto y percepción se separan rigidamente y el pensamiento se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos —continúa— se han reducido a instrumentos con los que se mide e identifica. De aquí la incapacidad que experimentamos para descubrir un sentido en lo que vemos.

A través de este trabajo el autor, aplicando los puntos de vista y hallazgos úl-