

“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 rígidamente 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-

timos de la psicología moderna, objeta el enfoque formalista que se agota en sí mismo, y propicia el análisis de los problemas visuales en el arte, no como un mero registrar mecánico de elementos, sino como el intento de captar un significado a través de la estructura viva y más interna de las creaciones artísticas.

El pesimismo del autor frente a las posibilidades de análisis de una obra de arte en nuestro tiempo, le hace decir que no basta la mera visión de dicha obra de arte. Es decir, la visita al museo es insuficiente. La creación del artista permanecerá muda ante nuestros ojos nublados por prejuicios y errores de apreciación acumulados durante años. El artista —dice— utiliza categorías de forma y de color, para captar algo universalmente significativo en lo particular; nosotros vemos y percibimos determinadas cualidades en una obra de arte, pero nos sentimos incapaces de explicarlas; la razón de este fracaso consiste en que no logramos, en nuestro análisis visual, descubrir generalidades que lo hagan posible.

Como resultado de la búsqueda de algunos "principios guías" que permitan explicar la obra de arte, el autor entrega este libro cuyo propósito —según él mismo lo expresa— es el de discutir y comentar algunas de las virtudes de la visión, contribuyendo así a aclararla y orientarla en el campo de las artes plásticas.

Los experimentos que cita y los principios de su psicología —según él mismo lo reconoce— derivan en gran parte de la teoría de la "Gestalt". Dicha teoría, desde sus principios y durante su desarrollo, ha estado íntimamente relacionada con el arte. Así lo demuestran en los estudios de Wertheimer, W. Köhler, K. Koffka. De hecho —agrega Arnheim— algo como una mirada artística sobre la realidad hacía falta para que los científicos recordaran que la mayoría de los fenómenos de la

naturaleza no se describe adecuadamente si se analizan parte por parte. Y este concepto de totalidad, esta evidencia de que el todo no puede obtenerse por una suma de sus partes aisladas, es especialmente caro al artista.

A través de los capítulos sobre problemas relativos al equilibrio, forma, espacio, luz, color, movimiento, tensión y expresión, el autor trata de mostrar que el arte "es la cosa más concreta del mundo". Pero pone el acento, a veces con demasiado entusiasmo, en el aspecto mecánico, óptico, que él mismo rechaza. Ello es inevitable, si pensamos que va en busca de "principios guías", por terrenos tan acotados como el de la forma, y las explicaciones tanto físicas como psicológicas de los fenómenos espaciales en relación con la plástica.

En su análisis de *La Creación de Adán*, de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina, indica, por ejemplo, cómo el esqueleto estructural de la composición revela el esquema dinámico del relato. Por medio de la disección de las masas y su traducción en líneas rectas y curvas, el autor pretende demostrar que hay en el cuadro un poder activo que toma contacto con un objeto pasivo que está siendo animado por la energía que recibe. La esencia de la historia representada aparece —concluye— en aquello que primero salta a la vista del espectador: el esquema perceptual dominante de la obra.

Esta explicación, junto con ofrecernos el tipo de análisis composicional conocido, exagera el aspecto formalista, olvidando que la voluntad creadora del artista se resuelve en íntimas tensiones expresivas que no explica la geometría.

En el capítulo IV, en el que se plantean problemas sobre la pintura infantil, (¿por qué dibuja el niño así?), el dibujo como movimiento, y una explicación para el fenómeno de las preferencias por las formas circulares (el círculo primordial),

el autor comenta como psicólogo los aspectos básicos de la aserción de Henry Schäfer-Simmern, en el sentido que la intuición creadora en su esfuerzo por concebir ordenadamente la realidad, procede lógicamente desde los esquemas perceptivos más simples a los más complejos. En este sentido, Schäfer-Simmern ha mostrado ya en *The Unfolding of Artistic Activity* (Berkeley y Los Angeles, 1948) que la capacidad de "hacer arte" en la vida cotidiana, no es privilegio de unos pocos expertos poseedores de grandes condiciones, sino que dicha capacidad es parte del equipo que cada persona normalmente dotada de vista posee. Al psicólogo, esto le significa aceptar el hecho de que el estudio del arte es un capítulo indispensable en el estudio del hombre.

Por ello, el libro —según afirma el propio Arnheim— lo escribe porque observa el cansancio producido por el obscurantismo de la crítica artística, el juego de las palabras claves y los conceptos estéticos convencionales; como asimismo, por el exhibicionismo pseudocientífico y en el otro extremo, la manía por los epigramas. "El arte —concluye— es la cosa más concreta del mundo, y no hay justificación para confundir las mentes de las personas que quieran saber más sobre éste".

Pero si bien la utilidad del análisis de la obra considerada como un todo, como un esquema lleno de significación estructural, es valioso para el artista y el historiador, como lo es también para el esteta y el filósofo la discusión de los problemas de expresión, su falla principal reside, a nuestro juicio, no en el lenguaje excesivamente sobrio —por el cual se excusa el autor— sino en que nos deja vacíos tan grandes como los que Arnheim mismo pretende llenar; nos produce la sensación de haber hecho la disección fría e implacable de la obra y de la actitud del artista y del contemplador fren-

te a ella, pero nada nuevo nos agrega en lo relativo al conocimiento del misterio de la expresión, poco se adentra por la región de los orígenes mismos de la expresividad.

Porque no basta decir que las cualidades expresivas son los medios de comunicación del artista. Es necesario tratar de explicar qué es "expresión" y en qué consiste el fenómeno por el cual, a través de ella, se actualiza un mundo en un instante. Problema que sobrepasa la fisiognómica de la naturaleza o los problemas ópticos de la percepción visual.

ALBERTO PÉREZ M.

*Joseph L. Blau*, FILOSOFÍA Y ESCUELAS FILOSÓFICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, Ed. Reverté, S. A., México, 1957, 444 páginas.

El libro de Joseph L. Blau, de la Universidad de Columbia (*Men and movements in american philosophy*, 1ª ed., 1952, 4ª 1955), recientemente vertido al castellano por el profesor Tomás Avendaño, ha venido a llenar una necesidad en nuestros medios especializados que hasta ahora sólo contaban con la obra de Herber W. Schneider, *Historia de la Filosofía Norteamericana* (Ed. F. C. E., Mexico, 1950).

Quienes en alguna forma nos hemos ocupado del pensamiento filosófico en Latinoamérica, sea por mero afán de erudición o por un inexcusable compromiso profesional, encontraremos en la obra de Blau el complemento indispensable para lograr una perspectiva que, a contrapelo, nos ayudará a comprender mejor las causas de algunas aventuras que en esta parte del hemisferio le cupo correr a la filosofía. Esto, por cuanto al establecerse un paralelo entre ambas culturas —la del Norte y la del Sur— descubriremos que no han sido los mismos resortes los que han