

De lo visible a lo invisible: Las Imágenes y las emociones en la Edad Media.

<Marina Gutierrez De Angelis.

Cita:

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/marina.gutierrez.de.angelis/7>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwOQ/gnm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

De lo visible a lo invisible: Las Imágenes y las emociones en la Edad Media

Marina Gutiérrez De Angelis*

RESUMEN

Una idea frecuente que nos hacemos del arte medieval es aquella que nos lo presenta caracterizado por una llamativa ausencia de emociones en las figuras humanas representadas. Estáticas o herméticas, parecen presentarnos personajes incapaces de emocionar y emocionarse o conmover y conmoverse. Rostros sin gestos, rostros en serie que no permiten identificar fisonomías, las de un nombre, un ser querido, una emoción detrás de un acto o un llanto desconsolado. Configuraciones visuales que parecen carentes de movimiento, de cuerpos con vida o expresiones que podamos identificar. Pero muchas veces olvidamos que sus medios -en el sentido que ha propuesto Hans Belting- no fueron concebidos para nosotros. Además de las esculturas y las pinturas, el universo de imágenes excede nuestro horizonte moderno: reliquias, iconos, exvotos, talismanes, sueños, visiones... Son imágenes hijas de una praxis visual ajena. El argumento de que las emociones están ausentes en las imágenes medievales tanto por la influencia de los discursos filosóficos y teológicos como de la ausencia de formulas estéticas propias de la influencia de la Antigüedad Clásica en la cultura europea del Renacimiento, son el puntapié para repensar la relación entre las fórmulas visuales, la emoción y la imagen a la luz de nuevas propuestas teóricas.

Palabras clave: Edad Media, Cultura visual, emociones, Imagen, arte.

ABSTRACT

A frequent idea that we make of medieval art is that which presents us with a striking absence of emotions in its anthropomorphic representations. Static or hermetic, they seem to present us emotionless characters incapable of expressing emotion and being emotionally impressed. Faces without gestures, faces in series that do not allow identifying physiognomies, those of a name, a loved one, an emotion behind an act or a disconsolate crying. However, many times we forget that their means - in the sense suggested by Hans Belting - were not conceived for us. In addition to the sculptures and the paintings, the universe of images exceeds our modern horizon: relics, icons, votive offerings, talismans, dreams, visions... They belong to another visual praxis. The argument that emotions are absent in medieval images both by the influence of philosophical and theological discourses and the absence of aesthetic formulas proper to the influence of Classical Antiquity in the European culture of the Renaissance, are the starting point to rethink the relationship between visual formulas, emotion and pictures in light of new theoretical proposals.

Keywords: Visual Culture, Middle Age, emotions, pictures, art.

Las imágenes también mueren

En un pasaje del libro *Mitología clásica en el arte medieval*, Erwin Panofsky y Fritz Saxl se detienen sobre dos representaciones del Rapto de Europa. Una es la miniatura de *Ovide moralisé* del siglo XV (Fig. 1). En ella -señalan- el paisaje es esquemático y las figuras -que

deberían revelar "agitación interior"- aparecen inexpresivas (Panofsky y Saxl 2014, 4). La imagen, del siglo XIV, presenta a Europa "sobre su pequeño toro inofensivo como una joven señorita dando un paseo matutino". Los autores agregan que "se supone que están angustiados y que lloran, pero no lo hacen, o al menos no nos convencen de que lo hacen porque el arte en

aquel tiempo carecía de medios inmediatos para expresar lo que era considerado una mera pasión carnal”. Un arte basado en la negación de la autonomía de la vida física. Las meras pasiones que podían estar desatándose en un Dios con forma de toro o la angustia de una joven siendo secuestrada. Sin duda lo que Panofsky y Saxl remarcan es el sello y transformación que las influencias del mundo Antiguo tuvieron en la construcción del mundo moderno y el descubrimiento del mundo y del hombre a partir del Renacimiento.



Fig. 1. El rapto de Europa, *Ovide moralisé* del siglo XV (Lyon, Bibl. De la Ville, Ms. 742; fig. 58).

Si nos detenemos en este pasaje es posible que nos aborde una pregunta evidente. De qué modo consideramos a las imágenes y cómo comprendemos su lógica a la hora de evaluar una cultura visual tan compleja como la medieval. Una idea frecuente que nos hacemos del arte medieval es aquella que nos lo presenta caracterizado por una llamativa ausencia de emociones en sus representaciones visuales. Rostros sin capacidad de conmocionarse y o reaccionar a la violencia, el dolor, el duelo. Pero olvidamos que responden a una praxis visual que no fue concebida para nosotros. La imagen se extiende hace medios portadores que exceden nuestro horizonte: reliquias, iconos, exvotos, talismanes, sueños, visiones.

¿Realmente las imágenes medievales son simplemente estáticas y carentes de emoción? ¿Los discursos filosóficos y teológicos que identificaban a las pasiones y al cuerpo como germen del pecado explican esta ausencia de emotividad y la renuncia a la ilusión realista?

¿Alcanzan las explicaciones genealógicas, que nos llevan desde la Alta Edad Media, al Románico, al Gótico y finalmente al transformador Renacimiento? ¿Cuál es la relación íntima entre una configuración visual y una respuesta emocional? Si nos alejamos del mundo medieval y lo que interrogamos son las imágenes de otras culturas, la distancia parece casi abismal. En *Les Statues meurent aussi* (Marker y Resnais 1953), Marker y Resnais nos presentan la muerte de las imágenes de los Otros, imágenes que no pueden ser activadas, interrogadas. Los rostros de las máscaras africanas, detrás de las vitrinas del museo o convertidos en adornos para los turistas, nos observan aparentemente carentes de emociones. Máscaras o esculturas, su conexión vital con un mundo ausente las convierte en herméticas superficies desapasionadas. Al igual que las imágenes medievales, no somos capaces de comprenderlas, no somos capaces de ser conmovidos por rostros que no podemos descifrar.

El argumento de que las emociones están ausentes en las imágenes medievales es el punto de partida para repensar la relación entre las fórmulas visuales y la emoción desde nuevas perspectivas teóricas.

Las formas de la emoción

En 1872 el libro de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (Darwin 1872) presentaba un detallado estudio ilustrado a través de fotografías sobre el universo gestual humano (Fig. 2). La novedosa cámara fotográfica que podía congelar y recorrer con sumo cuidado los rostros y sus sutiles movimientos demostraba que la imagen era un aliado incomparable para desplegar su impulso taxonómico. El objetivo era calificar las emociones y sus correspondientes expresiones. La influencia de la teoría de Darwin entre las disciplinas sociales es suficientemente conocida, aunque este libro haya sido curiosamente olvidado y descuidado. Más de un siglo después, la influencia de esta taxonomía de las emociones se puede ver encarnada en la conocida serie de televisión *Lie to me* (Baum 2009) en la que un experto se dedica a descubrir los engaños y mentiras de sus entrevistados a través de la decodificación de un extenso catálogo de gestos faciales y corporales que se manifiestan como una especie de lenguaje verbal descifrado (Fig. 3).

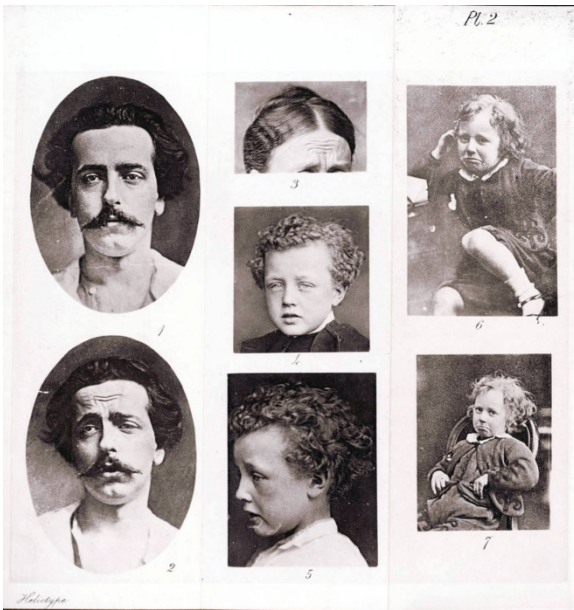


Fig. 2. Fotografías del libro *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, Darwin, Charles. J. Murray, Londres, 1872, Yale University.

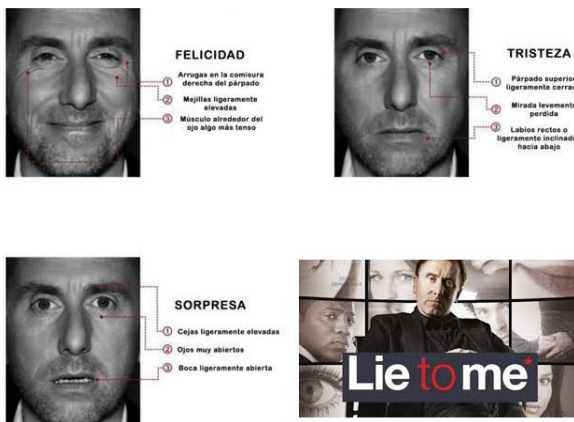


Fig. 3. *Lie to me*. Dirigida por Samuel Baum. Fox, 2009.

El interés por las emociones y su expresión corporal fue también un tema de estudio de los artistas, un lugar recurrente en bocetos y dibujos. Sin el ánimo taxonómico decimonónico, pero buscando descubrir las fórmulas visuales de su expresión, Leonardo, Bernini, Miguel Angel, Caravaggio o Goya se arrojaron a la interrogación de las emociones. Desde la Historia del arte, poco tiempo después de publicado el libro de Darwin, en Alemania y Austria se comenzó a delinear un campo de estudio que – como señala Agamben – continúa siendo el de una ciencia sin nombre (Agamben 2007, 157-87). Los aportes de la teoría del arte y la psicología alemana de fines del siglo XIX sobre la imagen y las emociones fueron ignorados por

la historia del arte clásica. La emoción fue considerada una temática demasiado ambigua y difusa como para ser abordada desde los parámetros del formalismo o el clasicismo (Freedberg 2014, 172).

La relación entre el aspecto formal de una obra y los efectos psíquicos y las respuestas emotivas y físicas no fue asumida como un tema legítimo del campo del arte. Paralelamente, estos aportes olvidados y descartados influenciaron los trabajos que se gestaron en las primeras tres décadas del siglo XX en Alemania y en Austria. Estas ideas, cobraron forma e impulso en los escritos de Aby Warburg, Walter Benjamin, Georg Simmel, entre otros. En las notas referidas a su visita en 1895 a los indios pueblo, Aby Warburg expresaba su cansancio respecto de una “una historia del arte estetizante” que se basaba en tratamientos formales que no daban cuenta de la imagen (Belting 2007, 65). Para Warburg, la historia del arte había limitado su mirada dejando de lado lo que era para él central, una “psicología histórica de la expresión humana”. A fines de los años 80, en *El Poder de las Imágenes*, David Freedberg planteó nuevamente la pregunta por las conductas y las reacciones de los espectadores de arte ante una obra. Ante éstas se podía clasificar una gran variedad de respuestas tanto emocionales como físicas que parecían ser recurrentes a lo largo de la historia. En ese entonces, el trabajo de Freedberg se orientaba a las respuestas emocionales a las imágenes en tanto síntomas antes que a la relación entre cómo se ven las imágenes y las respuestas que provocan. Desde la historia del arte, trabajos como los de James Elkins, han comenzado a indagar sobre este aspecto, permitiendo entrever diferencias entre las pinturas y las esculturas en su modo de producir emociones y respuestas, algo que sin duda está ligado a la relación entre la visión y el tacto (Elkins 1999). Por otro lado, Freedberg ha propuesto pensar la conexión entre arte, emoción, cuerpo y cerebro incorporando los aportes de las neurociencias. Aquello que describe como “reaccionar como si uno estuviese comportándose de manera física sin comportarse realmente de ese modo” (Freedberg 2014, 172). Sin duda en el concepto de *Pathosformeln* de Warburg estos elementos también son un tema en común, puesto que es un concepto que busca comprender de qué modo se compromete el cuerpo con las imágenes y como responde emocionalmente

ante ellas. Warburg y otros teóricos como Vischer, Lotze y más tarde Maurice Merleau-Ponty, exploraron la idea de que la sensación de implicación física en una imagen provocaba tanto una sensación que tendía a imitar el movimiento como la generación o acentuación de respuestas emotivas en los espectadores.



Fig. 4. Iglesia de Maetzu, escultura (Álava, España)

A partir de estas ideas, podemos pensar que estas fórmulas de la emoción son aquellas capaces de enlazar íntimamente unas fórmulas visuales específicas con la emoción y el movimiento, con su impacto corporal, afectivo y emocional. Quizás no debemos buscar la emoción en las imágenes medievales mirando la superficie de sus colores, sus destrezas técnicas o estilos artísticos sino en aquellas fórmulas de la emoción que unían lo visto (que no era solo visible, sino táctil, audible e invisible) con un reconocimiento intuitivo del cuerpo que no solo podía tender a “sentir” el movimiento sino también a generar o profundizar unas emociones. Las imágenes medievales eran tan “emotivas” como otras, siempre y cuando no busquemos la emoción en la superficie de un ilusionismo realista del que no forman parte. Elkins plantea en ese sentido la profunda identificación que se produce entre los espectadores y los cuerpos. Ante una imagen como la de la iglesia de Maetzu en Álava, por ejemplo, aparentemente carente de vida o emoción, la empatía corporal se produce al ver ese rostro inquietante inclinado bajo una columna, la presión sobre ese rostro que parece llevar el peso de toda la piedra, una especie de Atlas silencioso (Fig. 4, 5).



Fig. 5. Catedral de San Pedro de Jaca, *Apóstoles lloran ante la ascensión de Cristo* (detalle), Siglo XI (Aragón, España).

Comparadas con los dispositivos y artefactos visuales del siglo XVII, las imágenes medievales evidentemente se nos presentarán como extrañas figuras dimensionales carentes de carne y humanidad. No nos interpelan como lo haría un retablo, una escultura o una pintura barroca porque nos sentimos incapaces de reconocer en ellas fórmulas visuales que activen emociones o nos movilicen. Quizás también sea por que no podemos comprender la praxis visual que las anima. Tomemos como ejemplo otro rpto, en este caso fallido, el de Apolo y Dafne. En la imagen de Christine de Pisan no podemos encontrar sin lugar a dudas la violenta emoción que instala en nuestro cuerpo la obra de Gian Lorenzo Bernini, el movimiento asfixiante del intento de capturarla, las manos de Apolo buscando su cuerpo. (Fig. 6, 7).

Los elementos que intervienen en esa activación articulan de forma compleja a la imagen con el cuerpo, el movimiento y el afecto. El peso que acarrear conceptos como los de semejanza, nos mantienen atrapados en la superficie. Si lo visible supera y desborda lo visual, la mera materia o recursos visuales no alcanzan para comprender la vida de las imágenes. Una Historia de las emociones en la Edad Media no es suficiente si no reflexionamos sobre los modos en que las emociones se expresaban y se encarnaban en las imágenes o mejor dicho, el modo en que las imágenes generaban o reforzaban las emociones.



Fig. 6. Christine de Pisan. *L'Epistre d'Othea*, 1406-1408. (BnF, París)



Fig. 7. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo y Dafne*, 1622-25. (Galería Borghese, Roma)

La imagen medieval y sus emociones

Resulta curioso que, estando marcada a fuego por los debates sobre las imágenes y su poder, estemos convencidos de que, en el mundo visual medieval, las imágenes ocultan emociones, sentimientos y vida puesto que son pasiones de lo carnal y terrenal. Mas aún, que las imágenes se nieguen a la vida. En sus *Confesiones*, San Agustín describe su pelea por el dominio de los sentidos. “Mis ojos aman las formas bellas y variadas, los colores brillantes y frescos. Pero ¡Ojalá no cautiven mi alma!”. La luz “se introduce en mí de mil maneras y me acaricia”¹. Los ojos, las manos, los aromas y los sonidos seducen al alma de un modo implacable. Pero no solo es su atractiva sensación el peligro que entrañan. Más allá de los sentidos, las visiones y las imágenes despiertan deseos, odios, amores o locuras.

En una carta del año 599, remitida al obispo Sereno de Marsella, donde Gregorio Magno condenaba la destrucción de imágenes que éste había perpetrado en su diócesis. En esta carta, si bien lo felicitaba por prohibir su adoración, distinguía la imagen de “lo que se debe adorar por medio de la pintura (...) La obra de arte tiene pleno derecho de existir, pues su fin no es ser adorada por los fieles, sino enseñar a los ignorantes”². Pero lo que nos importa aquí es que para Gregorio la imagen no solo enseñaba sino que también tenía el poder de conmover. Conmover significa provocar algún tipo de emoción, perturbación, inquietud. La imagen y aquello que hacía presente, fuese la natividad, las heridas de San Sebastián o el llanto de María. En el año 383, San Gregorio de Nisa confesaba que se había conmovido en silencio al contemplar la imagen del sacrificio de Isaac, sin derramar lágrimas. Las lágrimas estaban lejos de los ojos, pero cerca del corazón. También Juan Damasceno, claro defensor de las imágenes, sentía que “la frescura de las pinturas atrae mi mirada, cautiva mi vista (...) insensiblemente lleva mi alma a alabar a Dios” (Muela 2003, 19). La imagen podía ser una vía de acceso hacia Dios, podía conmover de tal forma a los hombres que eso los llevara a obedecerlo. Pero sin duda, la imagen no es carente de emoción, es su vehículo. Es posible que uno de nuestros primeros obstáculos sea la incapacidad de

¹ San Agustín, *Las Confesiones*, Capítulo XXXV, Editorial Juventud, Barcelona, 1968, p. 231.

² *Epistulae*, IX, 209: CCL 140 A, 1714, Juan Pablo II: 12, nota 7

comprender esas emociones a la luz de la mirada y las pasiones modernas, a la luz de una cultura visual completamente diferente. Los espacios, los gestos, los lugares de intimidad, los sueños y el llanto se activan a partir de mecanismos visibles, sensoriales y discursivos que debemos abrir y comprender. Es la intuición corporal que activan, la encarnación de una emoción, un movimiento que la imagen induce y enciende.



Fig. 8. Catedral de Autun, *Eva de Gislebert*, Siglo XII (Autun, Francia).

Regresemos al párrafo de Panofsky y Saxl. Es cierto que a partir de los siglos XII y especialmente XIII una transformación profunda de la vida y la cultura impactaron en las imágenes. Éstas adquirieron un cariz más humano, más emotivo, más expresivo ligado al descubrimiento del cuerpo y la intimidad. Cuando los primeros cruzados regresaron, alimentada por los relatos evangélicos y los recuerdos del viaje a Jerusalén, una reflexión sobre la humanidad de Cristo se instaló en el centro del pensamiento eclesiástico (Duby 1998, 63). Se amplió también el lugar que ocupaba María, tanto en el imaginario como en el arte figurativo. Lo que las imágenes de Cristo potenciaron fue su dimensión humana. Si los tallistas habían buscado hasta ese momento la perfección humana en sus figuras, hacia 1125-35 en el pórtico de Autun, los personajes se animan y adquieren una expresión personal, un rostro. Rostros individualizados frente a las imágenes tradicionales en las que parecen ser meras fórmulas seriales y abstractas que nada nos sugieren. Rostros que se individualizan y permiten la exploración de un mundo interior del personaje (Fig. 8). Diez años después, en Chartres, señala Duby, los labios y las miradas parecen cobrar una vida inédita hasta ese

momento. Los cuerpos parecen perder el hieratismo medieval tradicional y abrirse a la exploración del rostro y la vida.

El rostro es sin lugar a dudas el punto clave donde se encuentran todos estos interrogantes. Si el rapto de Europa que mencionan Panofsky y Saxl evidencia la falta de emoción en toda la acción, puesto que para la Edad Media el cuerpo expresaba las pasiones y lo pecaminoso, debemos detenernos en el lugar que le otorgamos y en las configuraciones visuales que los expresan. Al rostro lo ligamos de un modo demasiado natural y familiar con las expresiones de nuestro yo y el de los otros. Pero como bien señala David Le Breton, las personas no han contemplado su rostro desde siempre ni bajo las mismas condiciones o los mismos temores (Le Breton 2010, 27). El sentimiento acerca del rostro merece una genealogía, una cuidada atención puesto que ese sentimiento es producto de una construcción cultural por el que a partir de la modernidad determina el estatus social otorgado a la persona. Los hombres y mujeres medievales no se sentían diferentes a los demás en el seno de la comunidad, “se confunde con la multitud de sus semejantes sin que su singularidad haga de él un individuo en el sentido moderno de la palabra” (Le Breton 2010, 28). En ese universo el sentimiento de ser uno mismo no contradecía el de pertenecer a un todo mayor. El cuerpo es signo de inclusión y no de ruptura con el mundo exterior. El cuerpo no aísla y apenas se pensaba en sus partes y capas. El cuerpo medieval representa la dualidad del mundo, el cuerpo y el alma, lo percedero y corruptible, lo efímero. El cuerpo denuncia las particularidades del alma a través de sus signos. No tanto por el rostro sino por el color del cabello, la manera de soportar la prueba del agua o del hierro al rojo. El cuerpo es una casa, un espacio protegido como lo está el espacio doméstico (Duby y Barthélemy 1992, 540).

En la Edad Media el rostro no es un elemento de individuación. Es percibido como una simple parte del cuerpo, aunque a veces se destaque su belleza. Lentamente se transformará en el espejo del alma. A la par que las esculturas con rostros parecen cobrar una vida propia, irrumpe la idea de que la salvación solo puede ser alcanzada a través de la transformación del sí mismo, por un esfuerzo sobre sí mismo, como dice Abelardo o de amor, como Bernardo. El siglo XII da a luz la autobiografía, como síntoma, como nacimiento de la persona, dueña de sus propios recuerdos,

de sus propias imágenes, de un rostro que lo alberga, que se anhela, se sueña o se olvida. Lentamente el rostro adquiere rasgos psicológicos, expresivos. La boca dará lugar al nacimiento de los ojos, todo el interés del rostro se centrará en ellos. La mirada es un sentido de la distancia y como tal no tiene un lugar privilegiado en la Edad Media. Será el Renacimiento el que comience a otorgarle un lugar especial a través del nacimiento del retrato. Mientras más importancia le otorga la sociedad a la individuación, más crece el valor del rostro (Le Breton 2010, 50). En la literatura medieval no es común reconocerse por los rasgos. Pero las imágenes pueden convertirse en sustitutos del ser. Tristán venera en la sala de imágenes a la estatua de Iseo, habla a las imágenes, “les dice todo lo que se le ocurre”. En la novela occitana del siglo XIII (c.1204-1270), *Le roman de Flamenca*, la hija del conde Guiu de Nemours es casada con Archambaut d’Auvergne quien la hace encerrar por celos en una torre. El apuesto Guilhem de Nevers es su amante clandestino. Logra hacerle llegar a la amada un poema que encierra dos imágenes dibujadas “con tanta perfección que parecían verdaderamente vivas”. Una estaba arrodillada y suplicaba a la otra, que estaba frente a ella. Las pinturas no reproducen los rasgos de los amantes, pero le basta a ella con plegar las hojas del poema una y otra vez dando así “mil verdaderos besos a la imagen de Guilhem y otros mil cuando doblaba los saludos, porque entonces una imagen parecía besar a la otra”. Los amantes mantienen una relación con la “dulce imagen”, con su semblante. El amante coloca la imagen de su amada en su cámara para poder contemplarla, pero también, tocarla y adornarla (Regnier-Bohler 1992, 404). La identificación de los rasgos no es un elemento necesario en la configuración visual medieval para lograr la emoción, las pasiones arden y llegan como flechas al corazón sin identificar un rostro.

Este proceso de surgimiento del rostro y sus rasgos físicos tiene sus raíces en el siglo XIII, cuando irrumpe en la escultura el retrato y la búsqueda de la semejanza (Duby y Barthélemy 1992, 531). El gótico se abre al mundo natural, a la perfección de la creación de Dios. Si pensamos en el concepto de semejanza – reducido a la idea de simple apariencia– tan propio de la mirada moderna e impulso que anima gran parte de las teorías o valoraciones

de la imagen que conocemos, quizás perdamos de vista lo que está en juego en estas imágenes. La semejanza es un elemento clave para avanzar en la comprensión del por qué no podemos “abrir” esas imágenes enigmáticas que nos observan desde los pórticos románicos o los manuscritos. Cuando la imagen se encontró con la mirada a través de la perspectiva, los espectadores comenzaron a observar el mundo como imagen y a formarse una imagen sobre él. Esta construcción de la mirada moderna, con sus continuidades y rupturas, no puede escindirse de una primacía cultural otorgada a la vista por sobre el resto de los sentidos. Como señala David Summers, los modelos antiguos ligados a la primacía de la imagen perdieron vigencia en Occidente. El proceso histórico que él denomina emergencia del naturalismo se sitúa en la Baja Edad Media y se caracteriza por la incorporación de la idea de que algo es bello si guarda la proporción con la sensibilidad. Esto implica una evolución del arte hacia formas más cercanas a una percepción sensorial (Summers 1993, 415).

En el siglo XIII fue el siglo de las órdenes mendicantes que ya no estaban recluidas del mundo, sino habitando en las calles sucias y ruidosas, mezclándose con los pobres. El mundo se convertía en un espectáculo claro, lúcido, que podía ser explorado por los sentidos. El propio Francesco d’Assisi imaginaba una iglesia hermosamente adornada. Arquitecturas de la luz y los reflejos porque Dios es luz, resplandor y amor. El ángel que sonríe en la fachada de la Catedral de Nuestra Señora de Reims, es un hermoso ejemplo de ese cariz luminoso y vital que las imágenes adquieren (Fig. 9). La prédica del Canto de las criaturas era un gran inventario de la creación, de un Dios arquitecto y creador, así como también encarnación y de la geometría como estructura oculta de esa creación. En ese universo, la imagen es virtuosa y milagrosa. Se las lleva al frente de batalla, custodian los templos y las ciudades, se sientan cercanas a los enfermos en los altares caseros. Ese estado de bonanza generalizado promovió, gradualmente, el uso del objeto bello. Frente a la irrupción luminosa de las catedrales, las órdenes mendicantes construyen sus pequeñas iglesias como sencillas salas. Imágenes sencillas que sentían en necesidad de colocar en serie a la vista de todos. Fueron así inventores de una pastoral eficaz que difundió y vulgarizó la imagen devocional (Duby 1983, 93).



Fig. 9. Catedral de Nuestra Señora de Reims, *El ángel sonriente*, 1236-1245, (Reims, Francia).

Es necesario señalar un cambio clave referido a las imágenes y al arte a partir de este proceso de apertura hacia los ámbitos públicos. Si el arte del siglo XI al XIII los encontramos en los espacios visibles de lo público, el arte del siglo XIV se encuentra hoy en las salas de los museos. Para Duby ese giro señala una transformación. Los monumentos que se concibieron en forma colectiva y la irrupción de objetos e imágenes de consumo netamente privado asociados a un repliegue y una devoción cada vez más solitarias e individuales. Si el arte del siglo XI culminaba en el monasterio, el del XIV lo hará en la capilla. El objeto piadoso se convierte en una ayuda para el alma y su vinculación con lo divino. Mientras que el arte de las grandes catedrales había celebrado el cuerpo de Cristo en todo su esplendor, el siglo XIII descubrirá que la naturaleza es el arte de Dios y, como Farinata y Epicuro en el Infierno de Dante³, los hombres comenzarán a buscar el paraíso en la tierra (Duby 1983, 15).

Fueron obras como la Divina Comedia, aquellas que abrieron a una nueva época el saber de la anterior. Esta renovación, este

redescubrimiento del cuerpo, esta nueva conciencia estética afectó a todas las actividades del espíritu y del sentimiento. Se extendió a las formas de expresión de la devoción religiosa. Esta nueva sensibilidad implicaba también una nueva forma de entender el cuerpo. El cuerpo había sido siempre algo temible y peligroso. La dualidad del alma-carne implicaba la asociación entre lo alto y lo bajo. El cuerpo, más cercano de las debilidades y los excrementos era receptáculo de las tentaciones y los males, las pulsiones descontroladas y las corrupciones. El cuerpo es definido a través de metáforas visuales. Es acaso la cultura visual medieval un mundo donde lo visible es vehículo de las emociones a partir de la lógica del gesto y no de la expresión del rostro? Podemos definir simplemente desde las coordenadas de lo artístico a un universo visual en donde las imágenes no son objetos estéticos? El arte medieval puede ser pensado bajo la imagen-gesto o la imagen-alegoría antes que una imagen que busca a través de la idea de semejanza, la representación de unas emociones entendidas como fórmulas visuales comprensibles y universales? La imagen medieval está animada por formas de la emoción particulares. Las emociones en la Edad Media se caracterizan por la influencia de teorías psicológicas y médicas diversas que operan en la comprensión del cuerpo, del yo y del sujeto. Agustín, Anselmo, Abelardo, Aquino. La lista es extensa así como las diferencias y sutilezas en el modo de comprender las emociones.

A partir del siglo XV el arte comenzó a poblarse de valores profanos. La modernidad del siglo XIV es, ante todo, un optimismo puesto en atención sensible hacia las cosas. El arte deja de proponer un universo sobrenatural para comenzar a narrar presentando la historia como un espectáculo. La vida será la de Jesús y María, el desarrollo de una vida humana. Se abre otra emoción, otra devoción, otra sensación del estar vivo. Petrarca llora ante *Las Confesiones*, Dante se representa a sí mismo en una celda en donde se refugia para no ser visto mientras se lamenta y sufre. El alma se dispersa en fragmentos, la escritura los recompone ante la memoria del Yo. Retratos y autobiografías hablan de un sujeto que cada día se hace más íntimo y autónomo, dueño de sus propios recuerdos. En las páginas de Dante, Petrarca y Boccaccio se encarna esa la relación entre la escritura y la memoria como

³ Divina Comedia, Infierno, X, 14-15

aparición de la individualidad del Yo (Duby y Barthélemy 1992, 555).

Confidencias epistolares, llantos solitarios que acompañan la conciencia de la soledad de la ausencia o el abandono. Los mensajes que recibe el clérigo y compositor medieval, Guillaume de Macahut, devienen un objeto de su privacidad secreta, de su espacio más íntimo, “Las cartas recibí y abrí, pero a nadie descubrí el secreto que contenían, sino que las leí entre dientes” (Regnier-Bohler 1992, 397). Llantos privados y llantos colectivos. Identificación por el afecto, reencuentros después de la ausencia y la distancia. Pero también identificación de la compasión o el arrepentimiento. Las nuevas formas de la emoción también son nuevas formas de la devoción. La vida privada y el entorno del hogar devienen un espacio de devoción cuidada. El hogar se puebla de imágenes, desde las más simples a las más ostentosas. Las imágenes y objetos especiales se reservan a las alcobas donde se establece con ellos una relación de devoción personal e íntima. Lo privado es un espacio peligroso que merece control. Los ojos deben “volverse a Dios”, los niños deben apartar los ojos de lo que pueda perturbarlos, especialmente las pinturas.

Cartas, confesiones, pero también la palabra, la oración, el sermón. Nos olvidamos que en esos casos también se producen imágenes (internas). Imágenes del recuerdo, de la memoria, del sueño y de las visiones. La vista tiene un lugar esencial en este mundo. Es indispensable en la vida cotidiana. Las medidas (pie, brazas), las armas (ballestas y flechas), la altura donde cegar el trigo, alturas (murallas, torres, mirillas) y espacios (montañas, océanos, cielo). Esta visión sin anteojos ni lentes, sin aumentos, más bien próxima que distante, se adecua a la prioridad de lo simbólico en las representaciones. No se pretendía un ilusionismo pictórico ni tampoco la descripción de lo “real”. Lo visible sobrepasa siempre a lo visual y la imagen conoce la íntima relación entre la presencia y la ausencia. A los hombres y las mujeres medievales la imaginación y la memoria les permitían construir y activar una escena pintada ante sus ojos, una escultura, un símbolo sobre la piedra. Juzgar esas imágenes desde los parámetros modernos que las evalúan bajo las formulas de la figuración, la profundidad ficticia y los juegos ópticos es perder de vista su verdadera praxis visual. Ese ilusionismo de la perspectiva, esas nuevas

configuraciones visuales fueron formas simbólicas que apelaban a una nueva cultura visual.

Conclusiones

Al aproximarnos al estudio de imágenes pertenecientes a otros períodos históricos, advertimos que existe una potencia intrínseca de la forma que nos obliga a comprender que la imagen no puede situarse delante o detrás de la realidad puesto que no son su consecuencia sino una forma de su condición. El acto de imagen en el sentido propuesto por Horst Bredekamp (Bredekamp 2000), reflexiona sobre cómo y por qué las imágenes afectan la forma de pensar, actuar y sentir de las personas. Bredekamp recupera el concepto de *symbolische Prägnanz* de Cassirer, en tanto propone tomar cada objeto conformado no sólo como medio de un interés proyectivo sino también como el trampolín de un acontecimiento del que el observador es el objeto. Este ego de las imágenes en tanto artefactos creados, posee una capacidad formadora del sujeto. El acto de imagen busca comprender al sujeto como creador, pero a la vez producto de las mismas formas que produce. Esta perspectiva, desarrollada por autores como Bredekamp, Krois o Boehm, se centra en la comprensión de la imagen dejando de lado las teorías que apelan a la *mimesis* o la idea. Gottfried Boehm ha señalado el fenómeno de la *deixis*, el hecho de que las imágenes muestran algo, es lógicamente primario y necesario para representar o mostrar algo a alguien que de otro modo no sería visible (Boehm 1994). John Michael Krois ha planteado una profunda reflexión sobre estas cuestiones introduciendo el concepto de enactivismo y encarnación. Las imágenes son enactivas en tanto son capaces de “embody information” y nuestro cuerpo es un complejo sensorio-motor perceptivo (Krois 2012). Visto de este modo, señala Krois, las imágenes son activas y capaces de llevar a una variedad de efectos – cognitivos, prácticos o afectivos. La imagen es considerada a partir de la capacidad que posee de actuar por sí misma en interacción con el sujeto. El acto de imagen formula la pregunta acerca de qué modo, al observar o tocar la imagen, esta pasa de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción. Es decir, el acto de imagen produce, por la fuerza de la imagen y la interacción, un efecto sobre el pensar y el

actuar. Precisamente en la pregunta por la creación de sentido en las imágenes, Boehm defiende la existencia de una lógica propia de las imágenes, “entendiendo por lógica, la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos” (Boehm 2011, 87) mientras que Horst Bredekamp se centra en el análisis de las formas como núcleo central de su teoría del acto de imagen. La forma como concepto nos abre a la comprensión de las imágenes de tiempos y épocas diferentes. Como señala Didi-Huberman, las emociones vienen desde muy lejos, son como “fósiles en movimiento” que pertenecen a una historia antigua e inconsciente. Las fórmulas de la emoción no son sino el modo en que sobreviven en nosotros y evidencian su carácter necesariamente cultural y colectivo. Las emociones necesitan ser compartidas, porque la historia de las imágenes puede y debe ser leída como una historia de las emociones figuradas, de los gestos que Warburg denominó fórmulas del *pathos* (Didi-Huberman 2016, 42).

El mundo medieval, como había señalado San Pablo, transitaba desde lo visible a lo invisible. Impresiones, relatos, imágenes se refieren a instantes en donde lo invisible aparece bajo sus formas: sombrías o luminosas, visiones, sueños o pesadillas, relaciones con fantasmas, dobles y seres enigmáticos que abren la puerta a otra realidad con la que se convive. La imagen sabe del secreto contacto entre esos dos mundos, donde no es posible llegar a Dios sin conmoverse. En una escena de *Notre musique* (Godard 2004), una niña sentada en una escalera está hojeando un libro con imágenes. La voz narra: “Una campesina del Segundo Imperio afirmaba haber visto a la Virgen. Le preguntaron cómo era y Bernardette respondió: “No sabría decir”. Así que la Madre Superiora y el obispo le enseñan láminas de importantes cuadros religiosos, Rafael, Murillo, mientras Bernardette continúa repitiendo: “no es, no es”. Cuando aparece la Virgen de Cambrai, un ícono, se arrodilla: “Es ella monseñor”. La voz concluye: “Sin movimiento, ni profundidad ni artificio. Solo lo sagrado”.

Nota

Este artículo es una versión revisada de un artículo publicado anteriormente: G. De Angelis, Marina. “De lo visible a lo invisible: Las imágenes y las emociones en la Edad Media”, 2016, e-imagen Revista 2.0, Sans Soleil Ediciones, España-Argentina, ISSN 2362-4981

Figuras

- Fig. 1. El rapto de Europa, *Ovide moralisé* del siglo XV (Lyon, Bibl. De la Ville, Ms. 742; fig. 58).
 Fig. 2. Fotografías del libro *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, Darwin, Charles. J. Murray, Londres, 1872, Yale University.
 Fig. 3. *Lie to me*. Dirigida por Samuel Baum. Fox, 2009.
 Fig. 4. Iglesia de Maetzu, escultura (Álava, España)
 Fig. 5. Catedral de San Pedro de Jaca, *Apóstoles lloran ante la ascensión de Cristo* (detalle), Siglo XI (Aragón, España).
 Fig. 6. Christine de Pisan. *L'Epistre d'Othea*, 1406-1408. (BnF, París)
 Fig. 7. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo y Dafne*, 1622-25. (Galería Borghese, Roma)
 Fig. 8. Catedral de Autun, *Eva de Gislebert*, Siglo XII (Autun, Francia).
 Fig. 9. Catedral de Nuestra Señora de Reims, *El ángel sonriente*, 1236-1245, (Reims, Francia).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». En *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, 157-87. Buenos Aires: Anagrama.
 Baum, Samuel. 2009. *Lie to me*. Series, Fox.

- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Boehm, Gottfried. 1994. *Was ist ein Wild?* Munchen: W. Fink.
- . 2011. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes». En *Filosofía de la imagen*, 87-106. Universidad de Salamanca.
- Bredenkamp, Horst. 2000. *Teoría del acto icónico*. España: Akal.
- Darwin, Charles. 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Duby, Georges. 1983. *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*. Argot.
- . 1998. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Duby, Georges, y Dominique Barthélemy. 1992. *Historia de la vida privada: Poder privado y poder público en la Europa feudal por Dominique Barthélemy, Georges Duby, Charles de la Roncière*. Tomo 3. Taurus.
- Elkins, James. 1999. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford University Press.
- Freedberg, D. 2014. «Empatía, movimiento y emoción». En *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, 159-210. España: Shangrila.
- Krois, John Michael. 2012. «Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of images». En *Sehen und Handeln*, editado por Horst Bredenkamp y John Michael Krois. Walter de Gruyter.
- Le Breton, David. 2010. *Rostros: ensayo antropológico*. Letra Viva.
- Marker, Chris, y Alain Resnais. 1953. *Les statues meurent aussi*. Présence Africaine / Tadié.
- Muela, Juan Carmona. 2003. *Iconografía de los santos*. Ediciones Akal.
- Panofsky, Erwin, y Fritz Saxl. 2014. *Mitología clásica en el Arte Medieval*. Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Regnier-Bohler, Danielle. 1992. *Voces literarias, voces místicas*, 473-547.
- Summers, David. 1993. *El juicio de la sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. Tecnos.

Nota biográfica

Marina Gutiérrez De Angelis es profesora de la carrera de Antropología y la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, donde ha impartido diferentes asignaturas y seminarios de grado y posgrado referidas al estudio de la imagen desde 1998 a la actualidad. Es investigadora del Instituto de Ciencias Antropológicas (UBA), Licenciada en Antropología (UBA), Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Magister en Historia del Arte por la Universidad de San Martín. Se encuentra finalizando su tesis doctoral en Antropología en la Universidad de Buenos Aires. Es co-directora del Área de Antropología Visual y directora del grupo de investigación IRUDI Estudios de la Imagen. Ha dirigido proyectos de investigación relacionados con la antropología de la imagen y la historia del arte. Sus áreas de interés abarcan la Antropología de la Imagen y la Cultura visual, con especial atención en el estudio de la imagen, sus medios y dispositivos a lo largo de la historia, así como la transmisión y supervivencia de Fórmulas visuales.

Biographic note

Marina Gutierrez De Angelis is an Associate professor at the University of Buenos Aires (UBA) where she has offered different lectures and seminars, undergraduate and graduate, referred to the study of the image from 1998 to the present. She is a researcher at the Institute of Anthropological Sciences (UBA). She has a degree in Anthropology (UBA); a degree in Communication Sciences (UBA) and a master's degree in Art History from the University of San Martín (UNSAM). She is finishing her doctoral thesis in Anthropology at the University of Buenos Aires. She is co-director of the Area of Visual Anthropology and director of the research group IRUDI Estudios de la Imagen. She has directed research projects related to the anthropology of the image and the history of art. Her areas of interest include the Anthropology of Image and Visual Culture, with special attention to the study of the image, its mediums and apparatus throughout history, as well as the transmission and survival of visual formulas.