

Coloquios Investigadores
Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM
Coordinación: José Riello

Memoria curso 2019-2020

Tanya J. Tiffany (University of Wisconsin-Milwaukee), *Pintura y piedad en la Vida de Sor Estefanía de la Encarnación* – Miércoles 8 de mayo de 2020, 12:30 – 14h

En esta ponencia se exploró la tensión entre la pintura y la piedad en la *Vida* (Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS 7459) de la pintora y religiosa franciscana, Sor Estefanía de la Encarnación (Madrid ha. 1597-Lerma 1665). La *Vida* es la única autobiografía escrita por una artista femenina de la temprana edad moderna, y arroja luz sobre las conexiones entre la religión, el estatus de la mujer y la práctica de la pintura en la España post-tridentina. A lo largo del texto, Estefanía subraya las dificultades que experimentaba al intentar suprimir su deseo de fama artística a favor de su voto de humildad. Al escribir la *Vida*, Estefanía se basa en las convenciones de las autobiografías espirituales de las monjas –sobre todo, el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús– y también emplea algunas convenciones de la teoría artística de la época. Según nos cuenta, la nombradía que logró como artista la condujo hacia el pecado del orgullo y la alentó a seguir el ejemplo de la pintora Sofonisba Anguissola y buscar la fama en la corte española. No obstante, Estefanía intenta mitigar este desacuerdo entre su búsqueda de la gloria temporal, de un lado, y el recogimiento monacal, del otro, al afirmar que su talento para la pintura tenía un origen divino y una función sagrada, la cual había tardado en entender. Sostiene que la aparición de su habilidad artística había sido una “traza” por la cual Dios la señaló que la quería para su esposa, a pesar del hecho de que sus padres se negaran a pagar la dote de monja (fol. 23r). Para Estefanía, su talento fue un don de Dios que le permitió ingresar en el monasterio de clarisas de Lerma, donde su dote fue sustituida por su labor como pintora.

Rafael Jackson (Universidad de Puerto Rico), *Miradas y martillazos: estrategias visuales para alterar la memoria en la Roma antigua* – Miércoles 3 de abril de 2020, 12:15 – 13:45h

Bajo el nombre de *memoria damnata* se incluían en la antigua Roma todo un número de acciones dirigidas a castigar con el olvido a los enemigos ilustres de Roma. Los damnificados podían pertenecer a las familias patricias más insignes, o bien podían ser incluso los propios emperadores caídos en desgracia, sus madres, sus hijas y sus esposas. Además de estas actuaciones regladas por el Senado romano, no deben olvidarse las que efectuaba espontáneamente la multitud contra las efigies de personajes ilustres aunque no se hubiera decretado previamente la condenación de su memoria. Durante las últimas décadas, los expertos en arte romano se han interesado en identificar los efectos de la *damnatio memoriae* sobre los ejemplos conservados y en diferenciar cuáles sí y cuáles no habrían sido producto de ella. Sin embargo, siguen formulándose interrogantes que merecen nuestra atención como historiadores del arte. ¿Se pueden establecer unas tipologías que permitan esclarecer estos casos frente a la destrucción fortuita de las imágenes? ¿La alteración sobre los retratos obedecía exclusivamente a estímulos políticos? Y, por último, ¿existe una

relación antagónica entre la destrucción de las efigies y el homenaje a la memoria de los antepasados por medio de las *imagenes*?

Carolina Valenzuela Matus, *Animales inanimados en viaje. Circulación interoceánica de especies zoológicas en los Museos de Historia Natural en Chile* - Miércoles 13 de marzo de 2020, 12 – 13:30h

Las piezas provenientes del extranjero tuvieron un lugar especial en los Museos de Historia Natural de Chile. Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, la exhibición de animales disecados provenientes de lejanas latitudes se convirtió en una forma privilegiada de conocimiento de especies para el público visitante a los Museos, siendo además, una forma de tomar contacto con animales exóticos más allá del saber que pudieran proporcionar los libros de zoología.

Robles Tardío (Universidad Complutense, Madrid), «El arte concluye como empezó. Pero al revés». Aproximación al «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo» (1963) de Jorge Oteiza - Jueves 20 de febrero de 2020, de 12:15 a 13:30

La figura y la obra de Jorge Oteiza (1908 – 2003) han sido objetos de numerosos estudios, dominando en ellos la interpretación atendiendo a conceptos desarrollados o apuntados por el escultor en su trabajo (vacío, espacio, la metafísica, la tradición vasca y la escuela vasca de escultura), los materiales, los ámbitos de desarrollo o sus proyectos (proyectos públicos y/o colectivos, *Laboratorio de tizas*, *Laboratorio de papeles*, *Proyecto experimental*) o las disciplinas practicadas (escultura, dibujo, cine, poesía, etc.). De la misma manera, se entiende que su obra teórica —compuesta por un abundante número de textos y ensayos— toma el relevo a la práctica escultórica, que decide abandonar voluntariamente hacia 1960. En cambio, tomando como objeto de estudio y análisis el índice epílogo de *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963; segunda edición en 1971; tercera en 1975; cuarta en 1983 y quinta en 1993), compuesto por un conjunto de 66 ilustraciones y el “Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo”, cabe pensar que el trabajo teórico-discursivo de Oteiza es la prolongación sin solución de continuidad de su labor escultórica, variando los medios de experimentación y el lenguaje con los que generar sistemas o métodos de conocimiento (y trabajo). La revisión de este epílogo se hizo a la luz de, al menos, dos factores: el componente “primitivo” y la naturaleza de la relación que Oteiza establece entre su trabajo y la así denominada vanguardia histórica, sin perder de vista el contexto desde el que escribe, los matices de la genealogía que el artista plantea, así como la voluntad misma del diccionario.

Josefina Schenke (Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile), *La Virgen del Socorro en Santiago de Chile. Paradojas de su origen, su milagro y su iconografía* – 23 de enero de 2020, 11 – 12:30h

La pequeña figura de la Virgen del Socorro que se venera hasta hoy en el altar mayor de la iglesia de San Francisco de Santiago de Chile es reputada como la primera imagen religiosa que llegó a esta capital. La escultura fue protagonista de los inicios de la ciudad y concretó

el asentamiento de los franciscanos en Santiago. Se analizará aquí la paradoja esencial anclada en la doble leyenda de su origen y que es común en las imágenes sagradas del cristianismo: la escultura habría sido donada en agradecimiento por la aparición milagrosa de su prototipo, la Virgen misma, durante una batalla contra los indios; no obstante, según otras fuentes, una procesión en honor a la escultura habría sido antecedente del mismo milagro. La figura mariana concentró el milagro de la Conquista y contribuyó a instaurar la visualidad cristiana en esos parajes. y representó el triunfo español y cristiano sobre los indios en la zona central de Santiago y la consecuente instauración de la ciudad y la apropiación de las élites políticas de la devoción primigenia. Su potencial simbólico fue, además, causa de la polémica apropiación por parte de los franciscanos de un lugar mercedario. Una segunda paradoja fundamental radica en su iconografía, que podría ser la de una María Magdalena al pie del Calvario, protagonizando así una “migración de sentido” común en lugares donde el acceso a imágenes de culto era difícil.

Olga Fernández López (Universidad Autónoma, Madrid), *Cazadores de públicos: apuntes sobre la fotografía de visitantes a museos en la posguerra mundial* - Jueves 28 de noviembre de 2019, 12:30-14:00h

El gran número de imágenes de visitantes a los museos occidentales generadas desde 1945 es indicativo de que la representación del público se consolidó como un proyecto importante para la cultura visual de esos años. Si bien la tematización de la mirada sobre las obras de arte ha constituido un motivo de interés tradicional para los artistas, en las décadas que siguen a la Segunda Guerra Mundial se manifestó una voluntad concreta de actualizar este tema y, por tanto, de proponer una nueva construcción visual de los públicos. Donde antes se enfatizaban las obras presentes en las salas, junto con un tipo de espectador de carácter ilustrado, nuevos públicos y nuevas imágenes irrumpen con fuerza e invaden el espacio museístico, mediático y visual. Esta nueva mirada fotográfica sobre los espectadores se alía con las políticas museísticas que, en esos mismos años, trataban de redefinir la función social y la accesibilidad de los museos, mientras re-imaginaban una versión más democratizada de sus públicos, estrechamente ligada a la de ciudadanía. Los nuevos visitantes, necesitados de mayor representatividad (que pasan por la visibilización de aspectos de género, raza o clase), comienzan a ser protagonistas de muchas de estas imágenes. En paralelo, algunas prácticas artísticas de carácter participativo promueven la inclusión de los espectadores como cómplices necesarios para la consecución de las obras o directamente su coincidencia con las mismas. En el cruce de estos fenómenos, la tematización de la mirada empieza a derivar hacia una tematización de la experiencia corporal del encuentro con las obras y del lugar de los públicos en el museo.

Francisco de Asís García García (Universidad Autónoma, Madrid), *Problemas historiográficos y metodológicos en el estudio de los tejidos medievales: una aproximación desde las colecciones de Londres y París* - Miércoles 13 de noviembre de 2019, 12:30-14:00

El Victoria & Albert Museum, el Musée de Cluny y el Musée des Arts Décoratifs de París conservan en sus colecciones un elevado número de tejidos medievales. Entre ellos destaca una significativa representación de producciones ibéricas que han sido objeto de análisis por parte de varios proyectos en los últimos años. En el curso de dos estancias de investigación se ha trabajado en la documentación de algunas de estas piezas, completando la información disponible sobre las mismas y recopilando fondos de archivo relativos a su adquisición y fortuna dentro de las colecciones. A partir de este material, en la presentación se reflexionó sobre condicionantes historiográficos y problemas metodológicos en el estudio de la producción textil medieval. Se atendió a cuestiones como el impacto de las primeras prácticas de coleccionismo en el conocimiento actual de estas piezas y al diálogo de las investigaciones sobre el medio textil con la praxis disciplinar de la historia del arte.

Sandra Gómez Todó (Visiting Scholar, Iowa University), *El retrato femenino ‘en mascarada’: Identidad pública y códigos indumentarios en la cultura de entretenimiento de la Inglaterra dieciochesca* - Jueves 10 de octubre de 2019, 12:15-13:30 h

Los bailes de máscaras o mascaradas adquirieron un lugar prominente en la cultura de entretenimiento del Londres georgiano, convirtiéndose en escenarios claves para la creciente visibilidad y agencia cultural de las mujeres en la esfera pública. No obstante, los discursos visuales y culturales que rodeaban a la figura de la mujer enmascarada, ampliamente diseminados en forma de estampas y grabados, eran altamente ambivalentes, y asociaban a dicho personaje con ideales de corrupción moral, libertinaje e infortunio. Sin embargo, el género del retrato ofrecía un espacio discursivo y representacional alternativo, definiendo la identidad de las retratadas como miembros sofisticados y activos de la sociabilidad urbana londinense.

El retrato “en mascarada” se convirtió en un subgénero representativo de la retratística del XVIII europeo, y particularmente inglés, cultivado por figuras como Joshua Reynolds, Thomas Hudson o Francis Hayman, entre otros. Dichos retratos presentaban a la modelo en cuestión en atuendo de mascarada, conmemorando su asistencia al correspondiente baile de máscaras y su participación como miembro a la moda de la sociabilidad urbana. Mujeres de varias clases sociales, no sólo aristócratas, sino también cortesanas y actrices, se apropiaron de los atributos de la mascarada para promover su estatus social y un modelo identitario basado en la sofisticación, el refinamiento, y el buen gusto – ideas que conformaban el núcleo de la *politeness* británica. Existían diferentes tipologías a considerar, incluyendo el retrato en *fancy dress* o en *character dress*, el retrato familiar, o el retrato de matrimonio. En cuanto a la forma en la que estos retratos eran consumidos y leídos, sus diferentes contextos expositivos tendrán también un marcado efecto en su contenido, significado y función, determinados asimismo por las complejas connotaciones morales e iconográficas de la máscara en la era georgiana. A través del estudio de una serie de ejemplos resultantes de su investigación, la ponente analizó las convenciones estilísticas e indumentarias que caracterizaron al género del retrato femenino “en mascarada”, y consideró el papel de éste en la legitimación de la participación de la mujer en la esfera pública y de entretenimiento del siglo XVIII. Esto le permitió no sólo demostrar la forma en la que este tipo de retrato funcionaba como vehículo de auto-representación y negociación identitaria para la mujer, sino también cuestionar la consideración del baile de máscaras inglés como un espacio exclusivamente sexual.