

Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte

Between the line and the matrix. Andrea Brunotti, María Gimeno and intermediality in the rewriting of art history



Sabrina Gil

Universidad Nacional de Mar del Plata

CELEHIS

Mar del Plata, Argentina

sgilmdp@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6337-3133>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 09/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42246>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/2k9ik9q47>

Resumen

Este trabajo revisa producciones artísticas contemporáneas que, desde prácticas intermediales, proponen reescrituras de la historia del arte desde perspectivas feministas. Nos detenemos en la performance “Queridas viejas” de María Gimeno y en la serie “Labores feministas” de Andrea Brunotti. Entendemos que buscan reformular el paradigma moderno que organiza un canon de singularidades y figuras excepcionales. Sostenemos que Gimeno enriquece el canon y Brunotti lo reinventa. El arte como reescritura de la historia del arte habilita, también, una reflexión sobre la intermedialidad, más allá de la experimentación interartística e intermedios, hacia la interrelación y el cruce entre práctica artística, teoría, crítica e historia.

Palabras clave

intermedialidad,
historia del arte, canon,
feminismo, género

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



Abstract

This essay reviews contemporary artistic productions that attempt to rewrite art history from feminist perspectives, through intermediality practices. We analyse María Gimeno's performance *Queridas viejas* and *Labores feministas* by Andrea Brunotti. We sustain that they seek to reformulate the modern paradigm that organizes a canon of singularities and exceptional figures. Gimeno enriches the canon and Brunotti reinvents it. Art as a rewriting of art history would also enable an analysis perspective on intermediality towards the intersection between artistic practice, theory, criticism, and history.

Key words

intermediality, art history, canon, feminism, gender

Este trabajo analiza producciones de dos artistas contemporáneas, Andrea Brunotti, argentina, y María Gimeno, española. De la primera abordaremos algunas piezas de la serie *Labores feministas* y de la segunda, la performance *Queridas viejas*. Pensamos sus producciones como zonas de encuentro entre saberes, ensayos abiertos que aúnan medios, materiales, géneros y lenguajes. Las leemos alojadas en una condición intermedial, en el sentido que describe Higgins (2019) en “Intermedia” producciones que se deslizan entre medios, acompasando un movimiento más general de la sociedad pues, así como al Renacimiento corresponde la separación entre medios, los problemas sociales de nuestra época “ya no admiten un enfoque sectorizado” (p. 73).

Proponemos pensar las producciones de Gimeno y Brunotti como reescrituras de la historia del arte producidas desde la práctica artística. Esto habilita una concepción del arte como práctica abarcadora de las disciplinas de las que es objeto, en particular: la crítica y la historia del arte. Por ello, podemos abordarlas en relación con tendencias y tradiciones desarrolladas en la producción artística (en sentido restringido), pero también con tendencias provenientes de los campos disciplinares de la crítica y la historia del arte. En última instancia, las distinciones y fronteras que las separan serán puestas en cuestión. De modo que podemos ubicarlas en una condición intermedial *entre* el arte y la historia del arte, *entre* la producción y la crítica y trazar

correspondencias con la intermedialidad material que las constituye.

A través de las producciones de Gimeno y Brunotti, esperamos desarrollar reflexiones sobre reformulaciones al interior de la historia del arte que se vienen dando desde los años setenta cuando, en el marco de lo que se caracteriza como la segunda ola del feminismo, surge la pregunta sobre el lugar de las mujeres en el arte. El análisis espera observar algunas modalidades que asumen en la práctica artística preocupaciones formuladas en la disciplina histórica. Este *deslizamiento* (con Higgins) de un campo a otro potencia una condición expandida de lo artístico o, en palabras de Ticio Escobar (2015), *fuera de sí*.

En 1971, Linda Nochlin (2007) arrojó la primera piedra con un ensayo titulado “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”. Su pregunta era una provocación que intentaba mostrar que en las lecturas del arte del pasado sobre las que se construía *La historia del arte* no se incluían artistas mujeres, lo que llevaba la afirmación tácita de que no las hubo. Su interrogación sobre el por qué desanda la idea de una diferencia biológica, natural y focaliza en la estructura social que imposibilitaba que la mujer se dedicara al arte. El rol asignado a ella en la sociedad, vinculado a la vida privada, el sostenimiento interno de la familia, el cuidado y la instrucción, no se correspondía con la práctica profesional de las bellas artes ni de ninguna otra disciplina. Por tanto, no podía acceder a un estudio sistemático que permitiese el desempeño profesional y el desarrollo de su “talento” (recon-

demos, por ejemplo, que hasta 1897 las mujeres no podían acceder a la Academia de bellas artes de Francia, reservada para varones).

Más adelante, Griselda Pollock (2007) planteó que el objetivo de incluir artistas mujeres en la historia del arte demanda un cuestionamiento a los paradigmas de una disciplina que “no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas” (p. 143). Se trata de una historia organizada a través de un hilo conductor: “grandes maestros” y sus “obras maestras”. Era necesario reformular los parámetros de esa narrativa, regida por una concepción lineal, evolutiva, progresiva, ordenada en torno a artistas (masculinos) considerados excepcionales, cuyas producciones son hitos que marcan períodos enteros.

A partir de allí se desarrollan diversas hipótesis y enfoques para renovar el paradigma clásico de la historia del arte. María Antonietta Trasforini (2021) los engloba en dos tendencias: una aditiva y una deconstructiva-epistemológica. La primera busca sumar figuras femeninas a un relato centrado, hasta el momento, en varones. Es decir, contrarrestar el borramiento de las mujeres del canon, rescatar del olvido a aquellas que pudieron dedicarse a la pintura y sumarlas a esa historia masculina. La otra línea se orienta a interrogar las construcciones sociales por las que opera ese borramiento de las mujeres. Esta perspectiva asume, como plantea Pollock (2013), que si hay un sexismo estructural en la historia del arte éste se condice con el orden social dentro del

cual se produce el conocimiento (vale, claro, para todas las disciplinas académicas) y, por tanto, es el orden social el que debe ser interrogado.

En este cuadro de reformulaciones de la historia del arte, el canon se configura como sostén clave del andamiaje de la disciplina, por un lado, y como objeto principal a desafiar, por otro. Al respecto, Pollock identifica tres estrategias del movimiento de mujeres y el feminismo frente al canon artístico. La primera parte de concebirlo como una estructura de exclusión y, por tanto, se plantea rectificarlo incluyendo lo que deja afuera (en sintonía con la perspectiva aditiva). La segunda lo concibe como una estructura de subordinación que margina ciertas prácticas frente a otras, de modo que su tarea es subvertir ese orden poniendo en valor “géneros menores”, como textil, bordado, cerámica, entre otros, por lo general, asociados al ámbito doméstico, decorativo y femenino. La tercera asume el canon como una estructura discursiva que opera en la producción y reproducción de la diferencia sexual y de género y, en consecuencia, se propone desnudar y deconstruir las formaciones discursivas, ello es, intervenir “en la historia del arte para generar formas expandidas en las historias del arte” (Pollock, 2007, p. 147).

Las artistas abordadas en este trabajo asumen la tarea de intervenir en la historia del arte. Producen en una condición intermedial que desborda la práctica artística, a la vez que expande una de sus zonas más fructíferas: la imaginación de pasados que no fueron y de futuros deseados. Esta potencia imaginativa del arte abre

dimensiones impensadas para la historia del arte y habilita a leer las producciones interrogando las posibilidades del arte como reescritura de la historia del arte.

UN CANON DESBORDADO: QUERIDAS VIEJAS DE MARÍA GIMENO

Queridas viejas, Gombrich re/editado (2019a), de María Gimeno, es una conferencia performativa donde la artista interviene *La historia del arte* de Gombrich (1999), manual de referencia más utilizado. El libro, traducido a treinta idiomas, con más de ocho millones de copias vendidas, es el objeto por excelencia donde se concentra El canon (mayúsculas a propósito). En su primera edición, de 1950, no incluyó ninguna artista mujer y en la de 1966 incorporó una, la alemana Käthe-Kollwitz. Como reza el subtítulo de la *performance*, Gimeno (2019a) “edita” a Gombrich incorporando mujeres.

Inicia así:

Les presento *La historia del arte* de Gombrich. La primera vez que leí este libro tenía 21 años y entonces no me di cuenta que, en sus casi 700 páginas, no hay ni una sola mujer artista. Además, el libro se titula *La historia del arte*, genérico, de manera que voy a hacerle justicia al título y voy a incluir, con el cuchillo más grande de mi cocina, las páginas que faltan.

La *performance*, acción propia del campo artístico, asume la forma de una conferencia,

más acorde a la academia; y no solo en cuanto a la forma, sino también por el contenido, pues consiste en una discusión historiográfica con una figura referente en la historia del arte y se presenta como resultado de una investigación exhaustiva y equivalente a la de Gombrich. Durante más de dos horas, Gimeno va haciendo huecos físicos en las costuras del libro en los que introduce páginas cuidadosamente elaboradas. Elige un procedimiento paralelo al de Gombrich, que lo remeda en sus métodos, sus criterios (afirma que respeta las reglas que el autor establece para sí mismo en el prólogo) e incluso en el diseño y el formato de las páginas que, una vez incorporadas, no pueden distinguirse de las originales. En este sentido, se inscribe en una perspectiva aditiva, en el intento de incorporación de las mujeres borradas. Pero su conferencia también es una *performance* que despliega metáforas y conexiones, imposibles en el marco estricto de la historia del arte.

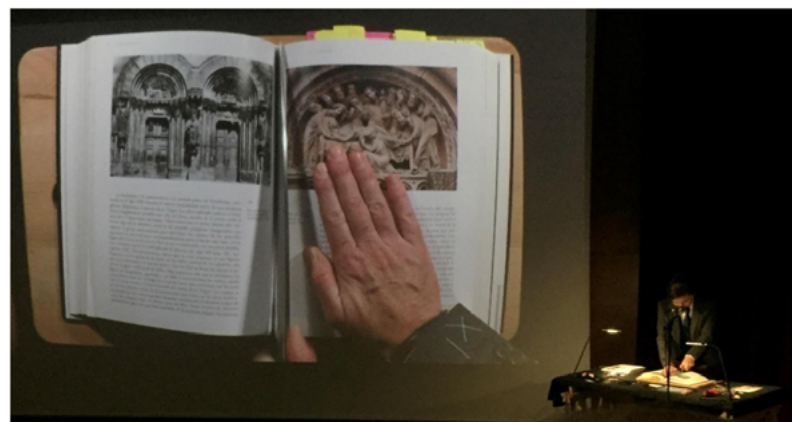


Imagen 1: Gimeno, M. (2019a). Queridas viejas [performance]. Fotografía de M. González (CC BY-SA 4.0).

Gimeno aparece en el escenario con indumentaria masculina (camisa, corbata, chaleco, saco). Lleva un cinturón de cuero donde porta el cuchillo, que recuerda la cartuchera porta pistola de una película de vaqueros. Investida con atributos de poder y autoridad asociados con el varón, blanco, burgués, la figura femenina está oculta bajo la masculina y se irá revelando (y rebelando) durante la *performance*, pues se irá quitando esas prendas, a medida que incorpora páginas al libro. Un detalle relevante es el cuchillo. Al señalar que el objeto con el que corta el libro de Gombrich es “el cuchillo más grande que encontró en su cocina” resignifica ese lugar y ese objeto, vinculados a las tareas domésticas, atribuidas al rol femenino y convierte el cuchillo en un instrumento para reescribir la historia del arte. Vale destacar que no lo transforma en un arma, no apunta contra el libro de Gombrich, no lo destroza, no saca nada de lo que hay allí. Invierte el sentido de los objetos asociados a la labor femenina en la cocina y el hogar y desarma el umbral entre el ámbito privado -femenino- y el público -masculino-. De modo que no solo expone el canon como estructura de exclusión, sino también las construcciones socio-simbólicas anidadas en él que moldean la diferencia sexual y genérica.

Afila el cuchillo, corta las ataduras y mientras agrega hojas al libro dice, por ejemplo: “No podríamos entender la historia sin Caravaggio, ¿verdad? Pues tampoco podríamos entenderla sin Artemisia” (Gimeno, 2019a). Destaca, también, que Sofonisba es una de las primeras en ser con-

siderada pintora de manera profesional y que va a ser una referencia para las que vinieron detrás. Como se ve, desde el contenido discursivo adopta el modelo de figuras excepcionales y precursoras. No discute los principios valorativos de la historia del arte, sino que incluye mujeres que puedan cumplir con esos criterios. La última artista que agrega al libro es Louise Bourgeois (1994), con su pieza *Woman House*, una mujer recostada en el suelo con una inmensa casa sobre su cabeza, unidas en un blanco mármol que las vuelve inseparables. Mientras proyecta esa imagen que acaba de incorporar al libro, cierra la conferencia diciendo: “que se nos deje hablar, que se nos quite la casa de la cabeza” (Gimeno, 2019a).

El objeto central de la *performance* es el libro, que simboliza y condensa una disciplina académica (afín, pero otra respecto del arte). Gimeno no lo destruye, sino que lo edita, lo abulta al incorporarle páginas, al punto que los lomos no dan abasto para contenerlas. La intervención sobre el medio acogedor se realiza mediante lo que Rajewsky (2005) caracteriza como una imitación intermedial, es decir con procedimientos que imitan a los del medio original, sin serlo del todo e incorporando otros que le son ajenos, que -en este caso- provienen del campo artístico. Resulta de ello una inversión de la relación tradicional en la que la historia del arte inscribe marcas en el arte, a través de la construcción discursiva de su objeto (materializable en el trazado del canon, con sus criterios de jerarquía, inclusión, exclusión, etc.). Aquí, Gimeno se apropia de un enfoque proveniente de la historia del arte (el que Trasfo-

rini (2021) define como perspectiva aditiva) y lo extrapola más allá de sus límites disciplinares; lo lleva a un punto de tensión y, desde la práctica artística, inscribe una marca en la historia del arte, cuya tradición es extrañada y su libro/objeto referente, desbordado, aunque persistente.



Imagen 2: Brunotti, A. (2019a). *Artemisia* [litografía y bordado sobre papel y voile]. 20 x 40 cm. Foto cedida por la artista.

UN CANON EN LA INMINENCIA: LABORES FEMINISTAS DE ANDREA BRUNOTTI

La producción de la artista marplatense Andrea Brunotti también constituye una reescritura de la historia del arte desde el arte. A partir de un trabajo de rescate de autorretratos de artistas mujeres del pasado, la mayoría poco o nada conocidas, realiza reproducciones en litografía y las interviene con elementos que remiten al universo de lo femenino: hilos de bordar, botones, *voile* de cortina, moldes de costura, pañuelos bordados y con puntillas, papeles translúcidos, etc., todo ello combinado de modos irreverentes en cuanto a mandatos sociales y tradiciones genéricas y discursivas. Su bordado autodidacta no busca el preciosismo ni la prolijidad y sus combinaciones no siguen los usos esperados de los autorretratos, los materiales, los soportes o las técnicas. En forma insistente cruza ámbitos: privado y público, propio y ajeno, masculino –el grabado, la litografía– y femenino –el bordado, la costura y las “labores femeninas” que, en el título de la serie, se convierten en *Labores feministas*–.

También María Gimeno trabaja con el bordado. En *Habitando ausencias*, por ejemplo, bordó dos pequeñas piezas en las que reproduce autorretratos de Sofonisba Anguissola y de Lavinia Fontana. Al extrañamiento que provoca el cambio de medio –del óleo de los retratos originales al bordado– se suma otra torsión, ya que exhibe las telas en los bastidores de madera y del revés, los

diseños solo pueden entreverse en un espejo y de una manera muy incómoda. Como dice en su sitio web, ver las mujeres en la historia del arte “no es fácil, a simple vista no están” (Gimeno, 2019b). En *Labores feministas*, de Brunotti, también los autorretratos oscilan entre su presencia y el debilitamiento de su especificidad, en este caso por el cambio de medio y la combinación intermedial con otros materiales, técnicas y dominios (hilos, retazos, moldes de costura, páginas de libros...), dando lugar a nuevas imágenes y construcciones de sentido.

La reescritura de la historia del arte que producen Gimeno y Brunotti –y otras artistas contemporáneas– se realiza desde la resignificación de las clasificaciones y reorientación de sus sentidos, apelando a modos de la intermedialidad. El bordado, la cerámica, la acción anónima colectiva, la colaboración entre artistas desarticulan los principios valorativos de las bellas artes que legitiman el canon como una estructura de subordinación (recuérdese la segunda estrategia que analiza Pollock). A su vez, relativizan los valores culturales que distinguen artes manuales y decorativas (las labores femeninas) de los llamados géneros mayores (pintura, escultura), intelectuales, creativos y escindidos de la vida cotidiana.

Entre los recursos de diversos medios que Brunotti combina, destacamos la incorporación de palabras. Junto a los autorretratos, escribe y borda los nombres de pila de las artistas, en una suerte de restitución de identidad y de autoría. La ubicación de los nombres respecto de las imágenes recuerda el epígrafe de una foto,

pero también la firma de una pintura que se ha salido del cuadro y ha crecido en forma desproporcionada. En muchos casos la presencia de los nombres activa una sonoridad extraña (Sofonisba, Artemisia, Berthe, Tarsila...) que enrarece el conjunto y enlaza imaginarios asociados con palabras mágicas. Esta operación adquiere especial relevancia considerando que la firma de muchas de estas artistas fue ocultada (no incluida, convertida en un seudónimo, tapada y adjudicada a otra persona).

En la serie de Brunotti, algunas artistas se repiten y muchas faltan. La selección casi parece guiada por la musicalidad de los nombres o el encuentro fortuito con las imágenes y los materiales, desandando los relatos míticos que legitiman la incorporación de artistas al canon. Una de las recurrentes es Sofonisba Anguissola. En una pieza homónima a la serie (2018) vemos su autorretrato y su nombre, una costura verde la cruza y retiene o impulsa el brazo con el que sostiene el pincel; una capa de voile –cual remedo de veladura– la semioculta e impide que termine de revelarse. En otra (2019b), a la duplicación de nombre y retrato se suma la repetición del retrato, como una imagen reticular que no termina de fijarse, una falla, un error. Junto al nombre, un punto que es un botón y, en tanto tal, recuerda la prenda, señala punzante el destino y el mandato detrás de esas puntadas y esos objetos: una labor útil destinada al cuidado y abrigo de la familia.

Las obras anteriores rondan los veinte o treinta centímetros de altura, *Develar* (2018-19) las triplica en tamaño. Allí, junto al nombre hay

una afirmación: “Sofonisba artista.” Entre el sintagma y el retrato hay una distancia física y la Sofonisba visual queda atrapada en una tela-ña de costuras sin sentido aparente que se superpone a otra, hecha de líneas de puntos e instrucciones en moldes prearmados de corte y confección. El soporte resulta grande y en ese encuadre Sofonisba empequeñece bajo una veladura de *voile*, lejana y rasgada.



Imagen 3: Brunotti, A. (2018-19). *Develar* [litografía y bordado sobre papel, liencillo y voile]. Serie *Labores feministas*. 70 x 90 cm. Foto cedida por la artista.

La palabra en cuanto signo del sistema verbal cede ante su significancia en tanto imagen (tomando aquellas nociones de Barthes, 1986). La línea, el color, la desprolijidad del bordado dialogan con sonoridades extrañas, todo semioculto bajo capas de *voile* o de papel de calcar. Invitan, como diría Mecke (2005), a agudizar la visión del intervalo entre los medios. Una apuesta porque se vean las cesuras y con ellas los conflictos. En *Lo que anhelo (aún hoy)* (Brunotti, 2019a), la intermedialidad con la escritura no se limita a palabras sueltas. Brunotti introduce un fragmento del diario de 1890 de la pintora y escritora rusa Marie Barshkirtseff, traducido al español:

Lo que anhelo es la libertad de salir sola, de ir y venir, de sentarme en las bancas de las Tullerías y especialmente del Luxemburgo, de detenerme y mirar las tiendas de objetos artísticos, de entrar en las iglesias y en los museos, de caminar por las calles viejas en la noche.

El texto, en primorosa letra manuscrita (casi escolar), ocupa la parte inferior de la superficie de liencillo blanco. En la superior, se repite tres veces el mismo autorretrato de Marie Barshkirtseff impreso en papel araña, sostenido por diminutos botoncitos blancos. Como en los esfuerzos impresionistas por capturar la fugacidad, la retratada muta en la multiplicación de su imagen. En lugar de afirmarse, se desvanece. Su nombre bordado en blanco sobre blanco también se borra, invita al tacto como si estuviera escrito en braille y si lo detectamos es porque el botón que hace de punto está cosido con hilo negro. Barshkirtseff se descentra como sujeto y

eso habilita que sus palabras pasen a ser de muchas, de todas. El *aún hoy* del título no habla de la artista del siglo XIX, sino del anhelo de la mujer contemporánea de salir sola de noche sin miedo.

que identifica Trasforini), entre la restitución de los nombres de estas mujeres para reinscribirlas en la historia del arte y la destrucción del canon.

DE LA LÍNEA A LA MATRIZ. REVISAR EL PASADO PARA CAMBIAR EL FUTURO

En *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)*, Brunotti (2021) construye un libro de artista que, ya desde el título, dialoga con *Queridas viejas* y, a través de ella, con Gombrich. Se suceden retratos de artistas mujeres del pasado en lo que podría ser *La historia del arte* desquiciada. La mención de Gimeno, a la manera de un reconocimiento, se inscribe en un proceso general de transformación de las bases de la práctica artística que podemos pensar, con Florencia Garramuño (2015), como una puesta en crisis de nociones de pertenencia, especificidad y autonomía. La pieza invita a buscar la producción de otra artista que, en un formato diferente, aunque igualmente intermedial (conferencia performática), devuelve pliegues y metáforas que amplían los sentidos de la propuesta de Brunotti. Esboza una narrativa transmedial (Jenkins, 2013), donde cada artista y cada pieza son pequeños nodos de una trama que las excede.

El libro está compuesto por páginas desiguales en cuanto a tamaños, técnicas y materiales, dispuestas en orden azaroso o, al menos, con criterios desconocidos para quien observa.

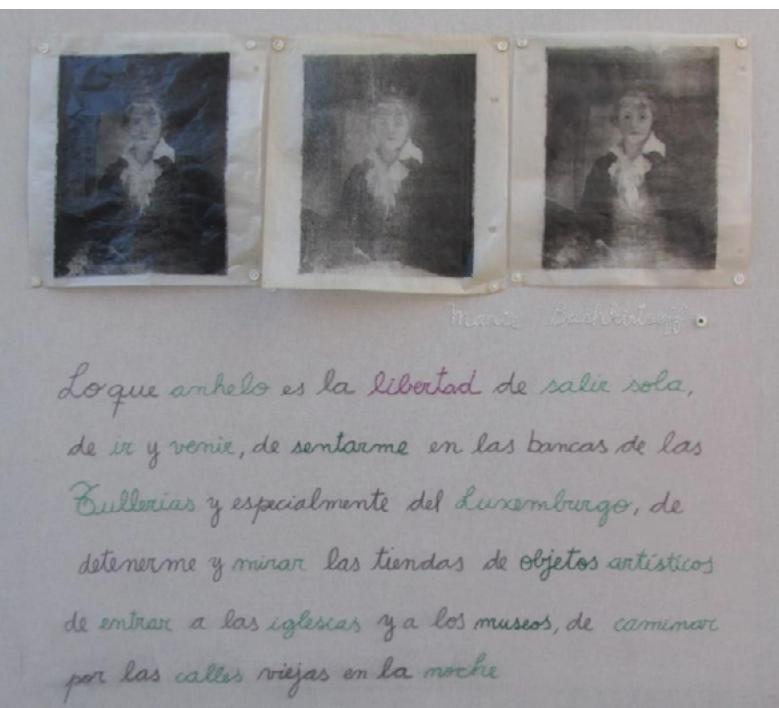


Imagen 4: Brunotti, A. (2019a). *Lo que anhelo (aún hoy)* [litopoliéster sobre papel araña transparente, bordado y grafito sobre liencillo]. 80 x 90 cm. Foto cedida por la artista.

En la producción de Brunotti, la imagen no termina de revelarse, no acaban de correrse los velos que cubren los rostros, sean de *voile*, de hilo o provocados en la impresión. Como el final del cuento de Borges (2011) “La muralla y los libros” –y la categoría que desde allí construye García Canclini (2010)– estas imágenes se alojan en la inminencia de una revelación a punto de producirse, que no se produce. Las distorsiones y ocultamientos a los que somete las imágenes parecen albergar una batalla entre un impulso aditivo y uno deconstructivo (según las tendencias

Conviven páginas físicamente pesadas, hechas con hojas gruesas, con capas y adhesiones, con otras de materia sutil y translúcida, donde las imágenes se imprimen sobre papeles de calcar o telas transparentes. Las retratadas se superponen ante la vista, provocando nuevas configuraciones visuales. Una hoja fue arrancada de algún libro y persiste el encabezado “Academia de Bellas Artes”, en el dorso listas de académicos, todos nombres masculinos. Debajo del rostro de Sofonisba leemos “mirarse”. Detrás de Artemisia y junto a Tarsila, “libres,” sobre una página de lo que parecen ser memorias de algún funcionario de Nixon.

En alguna parte de ese libro –que no es ni el comienzo ni el final– hay una página que recuerda lejanamente un índice o un sumario. Es una lista de nombres ubicados uno abajo del otro, en letras negras mayúsculas. Está incompleta respecto del libro y de la serie, algunos nombres son Sofonisba, Berthe, Rosario, Paula. En el margen izquierdo, se distinguen otros –Tarsila, Artemisia–, orientados hacia el borde externo y sin espacios en una tira vertical de borde a borde de la página. Forman una única palabra nueva, ONISBATARSILAARTEMIS, de modo que cuesta entenderlos en una primera mirada y parecen un repositorio tipográfico o, quizá, el conjuro de un encantamiento. Hay algo más: casi toda la superficie está ocupada por la versión en francés del texto de Marie Barshkirtseff reproducido en *Lo que anhelo (aún hoy)*. Nombres y texto se superponen y dificultan la lectura de unos y otro. La elección de este fragmento como textura donde

se traman los nombres de artistas del pasado propone un encadenamiento que no solo interroga ese pasado, sino también la pervivencia de la desigualdad y opresión de la mujer *aún hoy*. Aunque no lo hace de manera directa, el texto está en francés y no terminan de verse las palabras. Tal vez, haya que recorrer la sala y encontrar la otra pieza para darle sentido.



Imagen 5: Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* [libro de artista]. Foto cedida por la artista.

Podríamos pensar esta página como la configuración de un canon otro, por su contenido y por sus criterios. Aunque se trataría de un canon que se entorpece a sí mismo, se tacha o tacha el texto de Barshkirtseff. La superposición, el uso de la misma tinta, el reverso de las costuras de una S amarilla y un recuadro rojo de la otra cara de la hoja dificultan su lectura y, más aún, su comprensión. Sería un canon que se desestabiliza a sí mismo en cuanto discurso que moldea su objeto. Por ello, más que un contra canon o un canon alternativo, podemos pensarlo como una matriz, en algunas de sus variadas acepciones como molde que da forma, modelo

para las copias y órgano femenino donde se desarrolla el feto. En la tapa del libro hay un *collage* de imágenes rotas, con una sola frase que, por su ubicación, bien podría ser el título: matriz colectiva (es, además, el nombre de un colectivo de artistas del que Brunotti forma parte). En lugar de *La historia del arte*, con su relato lineal de figuras masculinas y excepcionales, es una matriz colectiva.



Imagen 6: Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)*. Libro de artista (portada). Foto cedida por la artista.

Esta matriz colectiva, transpone y combina las tres estrategias del movimiento de mujeres frente al canon que identifica Pollock: contrarresta la exclusión, incluyendo mujeres (primera); subvierte la subordinación combinando géneros asociados con lo decorativo y lo femenino (bordado y costura), con el grabado y la litografía

(masculinos), a la vez que matiza la pintura al óleo de los retratos originales (segunda). Moldea un objeto discursivo distinto (tercera), sin reproducir la reverencia casi sacra al artista individual y su obra; por lo que permite, al menos imaginar, la posibilidad de otros modos de construir y escribir historias del arte.

Ni Gimeno, ni Brunotti arremeten contra el objeto-libro. En *Queridas viejas*, *La historia del arte* de Gombrich se convierte en un continente desbordado, pero en pie. En *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* el objeto es puro contenido, desdibuja el sentido mismo del libro, sin renunciar a él. Un papel suelto, escrito a mano en lapicera y firmado AB, acompaña el libro y, entre otras cosas, dice: “...una invitación a descubrir y a detenerse, a sentir lo áspero, las ondulaciones, los errores, un libro mal hecho, un no libro, un libro mal cosido...” (Brunotti, 2021). Las dos artistas demandan la secuencialidad de la lectura de un texto escrito o de la palabra hablada, así como el tiempo y la acción del pasado de páginas. Sus producciones materializan en la experiencia artística la batalla por la transformación de los libros de historia del arte: quieren hacer futuro revisando el pasado.

Estas prácticas artísticas, que pensamos como reescrituras de la historia del arte, habilitan una arista más en la reflexión sobre la intermedialidad. Más allá de la experimentación interartística e intermedios, posibilitan pensar la condición intermedial *deslizándose* entre dominios más generales, hacia una interacción *entre* práctica artística y producción teórica, crítica e

historiográfica. Ello desbarata la relación tradicional entre el objeto de conocimiento (el arte, en este caso) y la disciplina que lo produce en su discurso (la historia del arte y/o la crítica). Este modo de la intermedialidad se ubica en un entre movedizo e inestable que imprime marcas en un ámbito que no es aquel desde donde se produce, como si pintáramos el techo dando saltos desde el suelo. Por su carácter heterónimo, las marcas no alcanzan a ser transformadoras, sí, son fisuras, huellas, surcos... asperezas que se acumulan y cuyos efectos se suspenden, alojados en la inminencia, en permanente anuncio de la revelación.

Cómo citar este artículo:

Gil, S. (2023). Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermedias de reescribir la historia del arte. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42246>.

Referencias

- Anguissola, S. (1559). *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* [pintura]. Pinacoteca nacional de Siena, Italia.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (2011). *Otras inquisiciones*. Obras Completas, v. 6. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourgeois, L. (1994). *Woman house* [escultura]. s/d.
- Brunotti, A. (2018). *Labores feministas* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2018-19). *Develar* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2019a). *Lo que anhelo (aún hoy)* [litopoliéster con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2019b). *Sofonisba* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* [libro de artista]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte*. México: Conaculta-Diana.

- Gimeno, M. (2019a). *Queridas viejas. Gombrich re/editado [performance]*. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/queridas-viejas-de-maria-gimeno/233602>.
- Gimeno, M. (2019b). *Habitando ausencias [bordado]*. <https://www.mariagimeno.com/HABITANDO-AUSENCIAS>.
- Higgins, D. (2019). Intermedia. En M. Mayer (Comp.), *Fluxus escrito. Actos texturales antes y después de fluxus* (pp. 73-79). Buenos Aires: Caja negra.
- Jenkins, H. (2013). *Transmedia Storytelling*. Massachusetts: MIT Technology Review. www.technologyreview.com/s/401760/trans-media-storytelling/.
- Mecke, J. (2005). Técnicas intermediales, transmediales e hipermediales de la vanguardia: el caso de Jardiel Poncela. *Vanguardia hispánica e intermedialidad* (pp. 585-604). Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana/Conaculta.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro feminista con el canon. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 149-158). México: Universidad Iberoamericana/Conaculta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.

Trasforini, M. A. (2021). Una historia indisciplinada. El género en la historia del arte. En G. Gluzman *et al.*, *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950* (pp. 54-61). Buenos Aires: Asociación de amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Biografía

Sabrina Gil

AUTORA

Docente e investigadora especializada en cruces entre lenguajes artísticos en Latinoamérica. Doctora en Letras, Profesora y Licenciada en Historia, Especialista en Lenguajes artísticos y Profesora de Juegos dramáticos. Miembro del CELEHIS, UNMDP. Este año fue designada Investigadora Asistente de la CIC-PBA. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET y del DAAD.