



GARBUIX
BOOKS

KATIE McCABE
MÁS QUE
UNA MUSA

Relaciones creativas que eclipsaron a las mujeres

Traducción de Gloria Fortún



GARBUIX
BOOKS

Título original: *More Than A Muse.*
Creative Partnerships That Sold Talented Women Short

© 2020 Katie McCabe

First published in the United Kingdom in 2020 by Quadrille,
an imprint of Hardie Grant Publishing.

Primera edición: junio de 2021

De la traducción: © 2021 Gloria Fortún

Para la edición en lengua española: © 2021 Garbuix Books, SL.
www.garbuixbooks.com

Diseño de colección y maqueta: Setanta

Corrección: Joana Castells

Impresión: Kadmos

Impreso en España

DEPÓSITO LEGAL: B. 3716-2021

ISBN: 978-84-123326-1-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra requiere la autorización previa y por escrito
de Garbuix Books.

Todos los derechos reservados.

Para Maeve, Maeve y Ave

Sumario

Prefacio	9
Mujeres prerrafaelitas: desafiando el mito	27
Clara Schumann: la virtuosa	39
Impresionismo: Marie Bracquemond y la influencia femenina	51
Camille Claudel: maestra escultora	63
Sueños bohemios: Ida Nettleship y Hilda Carline	73
Gabriele Münter: la jinete azul	93
Varvara Stepánova: construyendo el arte ruso	103
Visión dadá: Emmy Hennings y la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven	115
Lucia Moholy: entre bambalinas en la Bauhaus	129
Lil Hardin Armstrong y la era del jazz: nacida para el swing	143
Alma Reville: la compañera silenciosa	153
Josephine Nivison Hopper: la restitución	175
Shirley Graham Du Bois: mujer del Renacimiento	187
Mujeres surrealistas: Jacqueline Lamba y Suzanne Césaire	197
Dora Maar: fotografía radical	215
Lee Krasner: rómpelo, empieza otra vez	229
Margaret Keane: Ojos grandes	243
Shigeko Kubota: la madre del videoarte	255
¿Dónde estamos ahora?	267
Notas	275
Bibliografía	291
Créditos de las fotografías	311
Agradecimientos	313

PREFACIO

En 1949, la galería Sidney Janis de Nueva York organizó una exposición con el título *Artistas: El hombre y su esposa*. La premisa era bastante simple: aunar la obra de parejas destacadas del arte moderno y presentar sus cuadros juntos en una muestra colectiva. Antes siquiera de la inauguración de la exposición, ya se había plantado la semilla del sesgo. Mientras que los artistas masculinos que formaban parte de ella (Jackson Pollock, Max Ernst, Jean Arp) fueron identificados con el término general de «Hombre», las mujeres cuyas obras se exponían (Lee Krasner, Dorothea Tanning y Sophie Taeuber-Arp) quedaron reducidas a la categoría de «Esposa». Cualquier impresión de igualdad quedaba descartada. El mensaje estaba claro, puesto que se encontraba incluso en el nombre. El tema no era la colaboración artística entre maridos y mujeres, sino que se había fabricado un escenario hecho a la medida de los hombres, en el que sus parejas quedaban reducidas a un papel secundario. En lugar de un intercambio creativo, se trataba de un condescendiente «Oh, mira, ella también pinta».

Las pinturas de los hombres se convirtieron en la vara de medir las de sus parejas, y los críticos de arte que asistieron para luego reseñarlas cayeron de lleno en la trampa diseñada para ellos. «He aquí la obra de conocidos pintores y sus

esposas», se pudo leer en *The New York Times*. «En conjunto, los maridos son más osados al dar forma a sus ideas, mientras que las esposas se encuentran más limitadas y suelen basarse en una contenida paleta de colores y diseños. Esto resulta bastante evidente en Jackson Pollock, cuyo trabajo contrasta con el conglomerado de pequeñas formas de Lee Krasner».¹

Según el autor de esta reseña, las ideas de Pollock podían etiquetarse como importantes, mientras que la obra de Krasner, junto con la de la mayoría de las mujeres que formaban parte de la exposición, se definía como cuidadosa y ordenada en su enfoque. No se tuvo en consideración que esa diferencia, ese uso contenido de «pequeñas formas», era justo lo que pretendía Krasner, y que por tanto merecía su propio análisis. En lugar de eso, el prisma a través del que se miraba su obra era el de su marido. Se trataba de un callejón sin salida para las mujeres que vivían y colaboraban creativamente con hombres más famosos que ellas: inspiraos mutuamente y a ti se te considerará una pálida imitación; aunque vuestra forma de enfocar el trabajo sea completamente distinta, la tuya se valorará en comparación con la de él.

Sin detenerse mucho en su análisis, el crítico se había limitado a corroborar lo que ya creía una verdad inamovible. Esto es lo que sucede cuando la palabra «genio» únicamente puede ser masculina, que a las mujeres tan solo les queda competir contra un *statu quo* amañado, lo cual desemboca en una interpretación mediocre y mal orientada de su arte.

Puede que esa exposición tuviera lugar en 1949, pero el mensaje que perpetuó acerca de las parejas de artistas sigue vigente a día de hoy. La periodista Lili Loofbourow fue quien acuñó el término «ojeada masculina». A pesar de que Loofbourow lo empleó para describir la forma en que se analizaban las narraciones escritas por mujeres, la ojeada masculina puede utilizarse del mismo modo para interpretar las artes visuales. «La ojeada masculina es lo contrario a la mirada masculina»,²

escribe Loofbourow. «En lugar de detenerse amorosamente en las partes que anhela penetrar, echa un vistazo, llega a una conclusión y pasa a otra cosa».³ En el caso de *Artistas: el hombre y su esposa*, la ojeada masculina estaba en todo su apogeo. Habiendo consumido la supuestamente «importante» obra de los hombres, la mente del crítico ya ha llegado a una conclusión cuando aborda las pinturas de Lee Krasner y de las otras mujeres artistas que participan en dicha exposición. No es que su obra no necesitara de análisis, todo lo contrario, se merecía una crítica mucho más profunda y meditada.

En su lugar, lo que recibió fue una categorización generalizada que sentó un precedente peligroso. En 1949, Krasner era una pintora conocida y respetada en los círculos vanguardistas de Nueva York, pero esta fue la exposición que la presentó al público como la «esposa» de Pollock. «La pendiente que separa la taxonomía del olvido es engañosamente suave y culmina en el desprecio. El peligro de la ojeada masculina reside en que es razonable. No es necesariamente incorrecta»,⁴ escribe Loofbourow. «Alimenta un hambre incipiente, casi erótica, por saber sin prestar atención, por rechazar sin hacer un esfuerzo analítico previo, ya que nuestra intuición es tan absolutamente acertada que no lo necesita.»⁵ La ojeada masculina es una heurística mental que provoca que algunos clasifiquen con rapidez las obras realizadas por mujeres como «menores» y pasen a otra cosa. Lo que dice es: aquí está la obra importante y aquí, la secundaria. No hace falta que sigas indagando.

¿Por qué parejas?

El objetivo de este libro es el opuesto al de *Artistas: el hombre y su esposa*. Es un intento de poner en primer plano a las mujeres importantes y talentosas cuya obra fue eclipsada con

frecuencia por la de sus parejas románticas. La idea es hacer un recorrido por las historias de mujeres que trabajaron en diversas disciplinas creativas —artes visuales, literatura, música y cine—, partiendo de la noción de «pareja» como nexo común. Un «genio» creativo se define a menudo con la imagen de un artista masculino aislado, apartado del rebaño, que trabaja en soledad. El contexto de la «pareja» pone el foco en el desequilibrio de género y en los obstáculos a los que se enfrentaron estas mujeres para crear sus propias obras como consecuencia de sus relaciones con hombres importantes.

No todas las mujeres de este libro encajan en la definición tradicional de musa, pero cada una de ellas estimuló la creatividad de su pareja —ya fuera por el apoyo emocional que brindaron, porque posaron como modelos para sus obras de arte, editaron su escritura o trabajaron para que su carrera avanzase—, normalmente a costa de la suya. Caso aparte es el de la baronesa dadaísta neoyorquina Elsa von Freytag-Loringhoven, cuya carrera fue eclipsada por la de Marcel Duchamp por motivos que son bastante más complejos que un romance.

En cada una de estas parejas, dicha dicotomía se manifiesta de forma distinta. No pretendo reivindicar la igualdad en términos de fama de todos los miembros de las parejas de las que hablo (al fin y al cabo son personas distintas, no partes de una unidad indisoluble), sino investigar la forma en que abordamos sus obras, la manera en que hablamos de ellos y la diferencia que existe en las oportunidades que recibieron o les fueron ofrecidas.

Los capítulos están ordenados por movimientos artísticos preeminentes y épocas creativas que tienen una definición más laxa, dentro de los cuales analizo la contribución que hicieron las mujeres. Hay capítulos situados en el contexto de la música romántica, la Fraternidad* Prerrafaelita, el impresionismo francés, los primeros tiempos de la Escuela de Bellas Artes Slade, el constructivismo ruso, el surrealismo, el rena-

cimiento de Harlem, la era del jazz de los años veinte y los comienzos del cine mudo británico. La cronología abarca desde mediados del siglo XIX hasta los años ochenta del XX.

En algunos casos, me centro en diversas mujeres dentro de un movimiento (en concreto, en el Surrealismo había más parejas artísticas complejas de las que pude abarcar en un solo capítulo). En otros, hablo de una sola mujer, como en el caso de Clara Schumann, una virtuosa compositora del periodo romántico que sigue siendo menos conocida que su marido, Robert Schumann. A lo largo de estas páginas examino la obra de la artista rusa Varvara Stepánova, de la cineasta Alma Reville, de la pianista y compositora de jazz Lil Hardin Armstrong, de la pintora Josephine Hopper y de la dramaturga Shirley Graham Du Bois.

En su mayor parte, estas historias son independientes, aunque hay algo que todas estas parejas tienen en común: a excepción de los surrealistas André Breton y Jacqueline Lamba (él era escritor y ella, pintora), todos, en algún momento, trabajaron en la misma disciplina artística. Ello demuestra la diferencia en las expectativas depositadas en cada uno, así como el análisis capcioso que se hacía de sus obras. A pesar de los contrastes enormes y de la distancia temporal existente entre estas historias, un tema subyace en todas ellas. En casi todos los movimientos artísticos, en cada nuevo salto en una industria creativa, existen mujeres que hicieron su contribución y que nunca obtuvieron el debido reconocimiento. Las obras de aquellas que sí que lo recibieron siguen siendo consideradas secundarias con respecto a las de sus compañeros. Esta situación está lejos de darse únicamente en parejas de artistas, pero nos permite constatar el llamativo contraste en la forma en

* (*N. de la T.*) En castellano, es más común denominar esta asociación de artistas Hermandad Prerrafaelita, pero he decidido traducirla como Fraternidad para subrayar que en inglés la palabra es *brotherhood*, término que se refiere únicamente a varones. (*Todas las notas al pie son de la traductora.*)

que eran valoradas, a pesar de producir sus obras en la misma época, socializar en los mismos círculos y a veces incluso trabajar en el mismo estudio.

Esta cultura en la que los hombres se sitúan en el centro (o en ciertos casos son ubicados ahí, tiempo después, por los historiadores del arte) como «maestros y pensadores» de los movimientos artísticos —ya sea el impresionismo francés, el dadaísmo o el surrealismo— ha tenido un efecto desastroso en la percepción de las mujeres que forman parte de ellos y no nos ha dejado otra alternativa que rebuscar en los archivos los nombres que deberían encabezar los listados.

¿Por qué artistas?

Estas páginas están repletas de pintoras, fotógrafas y escultoras. El motivo es simple: el caso de una mujer eclipsada por su compañero se da con una frecuencia triste en las artes visuales. Casi cada movimiento artístico importante desde el siglo XIX en adelante (empezando por la Fraternidad Prerrafaelita, que lo muestra incluso en su nombre) cuenta con mujeres cuyas contribuciones han sido borradas o definidas por su anticuado papel de «musas».

Tal y como expone Griselda Pollock en su polémico ensayo feminista sobre arte, *Differencing the Canon*: «La Historia del Arte es una Historia ilustrada del Hombre... con este fin, aunque resulte paradójico, necesita invocar la feminidad como ese otro al que no hace falta atender, que por sí mismo permite que se dé, sin necesidad de justificarla, esa equivalencia entre hombre y artista». ⁶ Una de las razones más obvias para este desequilibrio de género en la historia de las artes visuales reside en la dependencia de las disciplinas artísticas de distintas academias de formación que dejaban fuera a las mu-

jeros de forma intencionada. En su ensayo de 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Linda Nochlin redefinió las pautas para las historiadoras del arte feministas de todo el mundo cuando enumeró de forma detallada los obstáculos a los que se habían enfrentado las mujeres en las artes visuales a lo largo de la historia.

La Real Academia de las Artes de Londres fue fundada en 1768, pero no admitió a una estudiante femenina hasta 1860, e incluso entonces, a las mujeres se les prohibía el acceso a la formación más importante para cualquier artista: las clases de dibujo del natural. Resultaba impensable exponer a una mujer al desnudo masculino; la única forma en que tenían permitido entrar en una clase de dibujo del natural era ser ellas mismas la modelo desnuda. Las cosas no estaban mejor en París, donde la única academia «seria» que permitía que las mujeres dibujaran desnudos masculinos era la Académie Julian, institución privada que no abrió sus puertas hasta 1868. En cuanto a Estados Unidos, el pintor norteamericano Thomas Eakins fue despedido de su trabajo en la Academia Pennsylvania en 1886, cuando retiró el taparrabos a su modelo masculino para permitir a sus estudiantes femeninas hacer bocetos; antes de esto, las mujeres se tenían que conformar con dibujar vacas, que era la alternativa que ofrecían para ellas las escuelas a modo de dibujo del natural, con sus ubres y demás.

¿Era realmente indispensable dominar el dibujo de desnudos? En aquella época, ofrecía un camino potencial a la «grandeza» de las pinturas más importantes de la historia, las obras de arte barrocas con santos representados de forma muy detallada. Las mujeres que no tenían los contactos o medios económicos para poder permitirse clases privadas o una plaza en una buena academia de arte quizá tuvieran suerte y pudieran asistir a una clase especializada en medios «femeninos». «Que las mujeres se dediquen a esa clase de arte por la que siempre han mostrado preferencia: ilustraciones al pastel,

retratos o miniaturas»,⁷ escribió en la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1860, el crítico de arte francés Léon Legrange.

La consideración de grandeza se definió pronto: las mujeres a las escuelas donde enseñaban a pintar flores, los hombres a dibujar desnudos masculinos en la academia. No existe, tal y como observaron Griselda Pollock y su coautora Rozsika Parker en su libro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, un equivalente femenino para el término reverencial de «viejo maestro».

Los prejuicios se establecieron pronto, y de un siglo a otro, muchos se comportaron como si nunca hubieran existido obstáculos, preguntándose una y otra vez, con ignorancia ciega, cuáles podían ser las causas de que no hubiera mujeres artistas. Al enumerar las respuestas de modo que estuvieran al alcance de todo el mundo, Nochlin puso en duda el supuesto de la existencia de una energía masculina innata que resulta más adecuada para las artes visuales. Los hombres son sencillamente «más osados». Mejores en «dar forma a sus ideas».

Entonces, ¿qué pasa con aquellas que sí que lo lograron? Nochlin se dio cuenta de que ese «pequeño grupo de mujeres heroicas» que se las arreglaron para alcanzar la fama como artistas «eran o bien hijas de padres artistas o, posteriormente, en los siglos XIX y XX, tenían conexiones personales cercanas con algún artista varón muy influyente».⁸ Las pintoras barrocas italianas Elisabetta Sirani y Artemisia Gentileschi recibieron ambas formación de sus padres. La retratista neoclásica Elisabeth Vigée Le Brun era hija de un artista, además de miembro fundador de la Real Academia de las Artes Angelica Kauffmann.

Tan solo al adentrarnos en el siglo XIX empiezan a ser más comunes las parejas de artistas, que es por lo que he elegido comenzar *Más que una musa* en este punto, analizando la obra de Elizabeth Siddall, pintora y poeta alineada con los artistas victorianos de la Fraternidad Prerrafaelita. La Fraternidad es uno

de los primeros ejemplos de movimiento artístico británico que incluyó a mujeres en sus filas, pero de forma mítica, como musas, hasta tal punto que les costó mantener su humanidad, no digamos su identidad como artistas. La imagen de Elizabeth Siddall se conoce, no por sus propios autorretratos, sino a través de la obra de su marido, Dante Gabriel Rossetti. Cuando ella murió, enterraron junto a su cuerpo un poemario escrito por él. Posteriormente, el poeta hizo que exhumaran a Siddall para recuperar los textos y publicarlos.

Más tarde nos encontramos con Camille Claudel, escultora francesa y genio, cuya reputación como artista lleva en revisión desde los años ochenta. Cuando era una estudiante de dieciocho años, encontró trabajo en el estudio de Auguste Rodin, donde comenzaron una relación que determinaría su carrera. Como ayudante en el estudio de este, Claudel moldeó las manos y los pies de las mundialmente famosas esculturas de Rodin. Llegó a desarrollar un estilo propio profundamente sensual, que se revela en esculturas como *El gran vals*, una impresionante representación de dos amantes entrelazados. Mientras que la sexualidad manifiesta de la obra de Rodin fue siempre aplaudida, esta pieza se consideró demasiado realista y cruda como para mostrarla al público, solo porque había sido esculpida por una mujer. Rodin siguió ascendiendo hacia la grandeza, pero Claudel pasó los últimos treinta años de su vida en un manicomio y fue enterrada en una fosa común.

Las pintoras impresionistas Berthe Morisot, Marie Bracquemond y Mary Cassatt fueron conocidas como «las tres mujeres» del impresionismo. Las exposiciones impresionistas las mantienen, todavía actualmente, en la periferia, cuadros en los pasillos añadidos a los de los «grandes hombres» del movimiento: Monet, Renoir, Degas.

El nombre menos familiar de los tres es el de Marie Bracquemond. Se cree que su marido, el grabador Félix Bracquemond, la disuadió de participar en el grupo. Cuando se casó,

la producción de su arte mermó, y con el tiempo se extinguió mientras ella luchaba por encontrar un equilibrio y mantener su independencia como artista, a pesar del peso de las expectativas sobre el papel de esposa que llevaba a sus espaldas.

Dos mujeres en concreto que tuvieron que vérselas con la carga de estas expectativas fueron Ida Nettleship y Hilda Carline. Ambas estudiaron en la Escuela de Bellas Artes Slade. Les separaba una generación, pero llama la atención lo similares que fueron sus experiencias. Las dos se casaron con pintores profundamente egocéntricos (Nettleship con Augustus John, Carline con Stanley Spencer) y tuvieron que soportar la hipocresía de una falsa bohemia británica creada para las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX. Contrajeron matrimonios artísticos y «bohémios», pero al contrario que sus maridos, no tuvieron el lujo de escapar de la vida familiar, del cuidado de los hijos y del trabajo doméstico, para poder meditar acerca de sus propias ideas. No se les permitió gozar del mismo espacio, tiempo e independencia para dedicarse a la pintura. La historia de Nettleship es la de unos cuadros que no hemos llegado a ver, puesto que no tuvo ni el espacio ni la libertad para pintarlos. Sus ideas permanecieron para siempre dentro de su cabeza, formadas solo a medias, fermentando, acuciándola hasta su muerte, a la edad de treinta años. Lo cual nos conduce a otro tema recurrente: la culpa femenina.

La sensación de culpabilidad y el autodesprecio permea todo este libro. Pensar: si realmente hubiera querido, habría encontrado la forma. Pero cuando cargas con la responsabilidad de mantener una casa, sentirte culpable por pintar, por no pintar, por intentar hacerte un lugar en un campo en el que lo han conseguido tan pocas mujeres antes que tú, cuando compartes espacio con alguien que logra sacar su trabajo adelante, debe de ser tan difícil ignorar esa voz que te hace dudar de ti misma y que dice: «no soy lo suficientemente buena. No lo conseguiré. ¿Por qué, entonces, no dejar que él brille? Quizá

yo no lo merezca, o no esté destinada a ello». Después de todo, la supuesta escasez de «grandes» mujeres en las artes estaba allí para alimentar esa hipótesis errónea.

Limitaciones

Al abordar este ensayo, decidí centrarme en parejas de sexo opuesto con el fin de investigar las lecturas de género de sus obras, así como las distintas oportunidades que tuvieron los hombres y mujeres que convivieron. Estos parámetros, como siempre ocurre, comportan limitaciones frustrantes. A pesar de no ser tan común, que un miembro de una pareja eclipse al otro también puede darse, por supuesto, en las relaciones *queer*. Un ejemplo lo encontramos en el caso de Marcel Moore y de Claude Cahun, un dúo artístico, además de pareja, que representó su propia microlucha contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Juntos redactaron cartas en las que denunciaban el conflicto, y las firmaban como «El soldado sin nombre» para dar a entender que estaban escritas por un soldado alemán desmotivado. Encontraron la forma de hacer llegar estos mensajes de rebelión a los bolsillos y a los paquetes de cigarrillos de las fuerzas de ocupación. Están considerados artistas surrealistas, pero Moore y Cahun eran un movimiento en sí mismos.

Juntos hicieron también fotografías que sirvieron como protesta contra las normas del género. Cahun las protagonizaba, jugando con su identidad y con su imagen, experimentando con la ropa andrógina y con su imagen pública. Ambos adoptaron nombres que no podían identificarse como masculinos ni como femeninos. No cabe duda de que Moore fue clave a la hora de tomar las fotografías por las que se conoce sobre todo a Cahun, además de ilustrar los poemarios de este. Tal y como reconoció la comisaria de la exposición *Representando un papel*:

Claude Cahun y Marcel Moore, las fotografías de Cahun se presentaban con frecuencia como autorretratos, a pesar de que la propia sombra de Moore es visible en alguna de las imágenes, lo cual hace evidente dicha colaboración. La comisaria formuló la siguiente pregunta: «¿Cuáles son los prejuicios sociales y las jerarquías artísticas que han borrado a Moore y hasta qué punto estos dos artistas predijeron, anticiparon, adelantaron (o, por el contrario, provocaron) este borrado?».⁹

Más allá de esta sombra, Moore tiene obras que nunca se analizan fuera del contexto de su relación con Cahun. Su colaboración y su forma de afrontar el trabajo parecía entre iguales, pero cuando se analizan sus obras se vuelve a caer en esa reducida percepción social del arte, la de que es una ocupación solitaria. En lugar de entenderlo como relaciones colaborativas, se otorga a una sola persona la autoridad del dueño. El ideal masculino del artista solitario e independiente parece haberse proyectado sobre ellos, enmarcando su trabajo de tal manera que encaje en una categoría potencialmente dañina. No es la historia de una mujer eclipsada por su pareja, pero se trata de un ejemplo de cómo la historia del arte puede tener un efecto simplificador que elimina las complejidades de las vidas de los artistas *queer*.

Al centrarme en las artes visuales, se me presentó otra limitación evidente. Escribir sobre parejas artísticas, sobre todo dedicadas al arte contemporáneo, implica que la mayor parte de los ejemplos son eurocéntricos. Los movimientos vanguardistas son abrumadoramente blancos. Sentí que era de especial importancia reexaminar las historias de artistas como Suzanne Césaire, una de las pocas mujeres negras conectadas con el surrealismo de los años cuarenta. Césaire reimaginó el lenguaje surrealista como medio para expresar los horrores del colonialismo y encontró en sus ideas sobre «liberar el inconsciente» un modo de abordar la irracionalidad del racismo. Su exmarido, Aimé Césaire, llegó a ser un respetado

político martiniqués, además de poeta y escritor. Los textos de Suzanne Césaire siguen considerándose secundarios, y tan solo siete de sus artículos han sido publicados. Pero su experiencia con el sesgo de género está entrelazada con la opresión racial. No podemos ignorar los prejuicios ni el racismo institucional que margina aún más las obras creadas por mujeres artistas negras. De todas las que menciono en el capítulo sobre surrealismo, Césaire es la menos conocida.

Además, nos encontramos con «la contradicción». Con el fin de hablar sobre estas mujeres, sus experiencias y sus obras, debo meterme de lleno en aquello que estoy criticando: la categorización de «musa» y la unión a una pareja. El hecho de agruparlas de esta manera podría considerarse problemático en sí mismo. Después de todo, estas mujeres son todas distintas, como lo son sus relaciones, sus experiencias y sus realidades.

Hay ciertas mujeres que estuve a punto de descartar, como es el caso de Lee Krasner, pues su reputación como artista ha recibido en los últimos años la consideración que siempre ha merecido. Pero las experiencias de Krasner son un reflejo demasiado fiel de las que vivieron otras mujeres que forman parte de este libro y que no han sido revisitadas de la misma forma. Cuando se anunció una retrospectiva suya en 2018, el titular de un periódico fue el siguiente: «Importante exposición en el Barbican de Lee Krasner, la esposa artista de Jackson Pollock». Está claro que todavía tenemos un largo camino que recorrer.

Parejas modernas

La inauguración de la exposición *Parejas modernas: Arte, intimidad y vanguardia*, que tuvo lugar en el Centro Barbican de Londres en 2018, eligió una forma muy distinta de abordar el

tema de las parejas de artistas de la que se pudo ver en *Artistas: el hombre y su esposa*. Su objetivo era analizar el «patio de juegos de la creatividad» que se despliega cuando los artistas se enamoran, pero no se apartó del obvio y recurrente asunto de la desigualdad. Jane Alison, la comisaria de la exposición, me explicó que el propósito era «contrarrestar la idea de que el arte moderno tiene que ver con un genio solitario trabajando por su cuenta». Continuó: «Cuando contamos esa historia y utilizamos esos argumentos, resulta inevitable colocar en primer plano a las artistas femeninas que fueron con frecuencia eclipsadas o marginadas por su relación con parejas muy populares, prácticamente legendarias... Una de las ideas que subyace en esta exposición es que si estás en una relación en la que hay amor y deseo, e intimidad psicológica y física, el otro o la otra se convierte a menudo en el tema de tu obra».¹⁰

Al igual que este libro, *Parejas modernas* examinaba las vidas de escritoras y diseñadoras, además de artistas, aunque a lo largo de toda la exposición surgían relatos que resultaban muy familiares. Historias de hombres que se atribuían las obras de sus parejas. Mujeres forzadas a asumir el papel de la Galatea de Pigmalión, esculpidas y pintadas en las obras de los hombres, despojadas de su propia identidad para convertirse en las visiones creativas de otro. Mujeres que forjaron sus propias carreras pero que inmediatamente se colocaron en segundo plano para centrarse en los hombres. Muchos de los protagonistas de esa exposición están incluidos aquí. Un ejemplo es Lucia Moholy, fotógrafa y colaboradora de László Moholy-Nagy, su marido. Juntos desarrollaron ideas nuevas y revolucionarias en el terreno cambiante de la fotografía, coescribiendo y publicando aplaudidos artículos sobre el tema que solo estaban firmados por él. Moholy había vivido en la famosa escuela alemana de arte y diseño, la Bauhaus, antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, y había tomado fotografías artísticas de su arquitectura original. Cuando la popularidad

de la Bauhaus se disparó en Estados Unidos después de la guerra, las imágenes de los edificios de Lucia Moholy se utilizaron en múltiples exposiciones y revistas especializadas, sin que su nombre figurase nunca en los créditos. Walter Gropius, fundador de la escuela, le quitó los negativos y los escondió en el sótano mientras Moholy luchaba por hacerse un nombre como fotógrafa y ganarse la vida en el Reino Unido.

El tema de la atribución errónea es frecuente, pero es aún más grave en el caso de Margaret Keane. Durante casi veinte años, el marido de Keane se hizo pasar por autor de sus pinturas de «ojos grandes» y llegó a alcanzar la fama de una estrella de rock. Definía su relación ante la prensa como la de una pareja de artistas en la que Margaret era la musa y pintora aficionada a su sombra. Mientras tanto, la presionaba en secreto para pintar un cuadro tras otro. Un artículo en la revista *Life* comparó con condescendencia la obra de ella con la de él, describiendo la forma en que imitaba la técnica de su marido, sin caer en la cuenta de que todas las pinturas eran obra de Margaret Keane. Él no había contribuido con una sola pincelada.

Cuestión de equilibrio

Mientras estaba escribiendo este ensayo, toda la gente con la que hablaba sobre él daba por sentado que me centraría en el cliché del artista estúpido, del artista varón egocéntrico y resentido, cuya amante deseaba ser más que una musa. Y sí, también ellos figuran aquí. Pero incluso cuando las uniones eran colaborativas y equilibradas, y los hombres aprovechaban su posición de privilegio para ensalzar los logros de las mujeres, el mundo del arte se negó a reconocerlas.

He considerado importante incluir las relaciones que fueron armoniosas, además de las desiguales, complicadas y

destructivas, puesto que los factores que llevaron a que estas mujeres fueran eclipsadas tuvieron un origen social, además de personal.

Los artistas rusos Varvara Stepánova y Alexandr Ródchenko formaron parte de una breve radicalización del movimiento artístico de vanguardia que se desarrolló en Moscú tras la Revolución Rusa de 1917. Su relación fue inusualmente progresista para la época: se burlaban de los roles de género tradicionales y expresaban su aversión ante el sometimiento de las mujeres occidentales. Stepánova tuvo un papel fundamental en el constructivismo, movimiento artístico que perseguía aunar el arte con el mundo industrial moderno. No resulta sorprendente, pues, que tanto sus colegas como ella se centrasen en la construcción artística más que en las creaciones autónomas, recurriendo a la arquitectura, los textiles y el diseño. Fue una habilidosa artista textil y gráfica, aunque también adoptó el papel de documentalista, organizando la elaboración de obras conjuntas y actuando como secretaria del grupo artístico constructivista. Tal y como me contó su nieto, el profesor Alexandr Laventiev, Stepánova «estuvo completamente volcada en el trabajo de Ródchenko». La obra de Stepánova se centraba en sus textiles, lo cual, a pesar de ser una forma de arte históricamente infravalorada, resulta ultramoderno en retrospectiva. Su obra se ha tenido muy poco en cuenta, y aún sigue siendo conocida principalmente por ser la colaboradora y pareja de Ródchenko, más que como artista independiente.

Se pueden encontrar ecos de su experiencia en el caso de Shigeo Kubota, una videoartista pionera de los años setenta y ochenta que, junto con su marido, Nam June Paik, desafió los límites del vídeo como medio, además de ser una de las primeras en producir una videoescultura. Paik apoyó activamente su carrera, pero las innovaciones de Kubota se fueron dejando de lado a medida que aumentaba la fama global de él.

En estos casos, la forma en que estas artistas quedan eclipsadas nos remite otra vez a la ojeada masculina. Existe una tendencia preocupante en la falta de investigación e interés por parte de los críticos y de los historiadores, además de la existencia de unos archivos que dejan mucho que desear en las colecciones permanentes de las galerías. Casos como estos apartan el foco de las relaciones creativas entre las parejas para ponerlo sobre nosotros.