

Elsa von Freytag-Loringhoven. La artista que dio cuerpo a la vanguardia

**Joana Masó y Eric Fassin
Barcelona: Arcadia, 2024
192 páginas**

Elsa von Freytag-Loringhoven. La artista que dio cuerpo a la vanguardia, el libro de Joana Masó y Eric Fassin, da cuenta de una de las historias más notables del arte contemporáneo. Notable porque contiene una pregunta que quedará abierta, en cierta manera incontestada, desde que, en 1917, en la Exposición de la Sociedad de los Artistas Independientes de Nueva York, R. Mutt presente, aunque no exponga —la muestra, que tiene como lema «Sin jurados, ni premios», rechazará la pieza—, su ya célebre *Fountain*. Una pregunta que tiene que ver con las prácticas artísticas que se desarrollan durante la vanguardia, con los espacios expositivos que dan visibilidad a esas prácticas y, ligado a todo ello, con la noción de autoría que una parte de esa misma vanguardia combatirá apasionadamente.

No es esta la historia heroica del artista que, solo, desafía a una institución que, a la postre, rendida, burlada, acabará encumbrándolo al panteón de los grandes creadores. No, más bien es la historia secreta, oculta, silenciada, que corre en paralelo a ese relato hegemónico, y al establecimiento de Marcel Duchamp como uno de los grandes artistas del siglo XX. La historia que traman Masó y Fassin más bien nos dice lo siguiente: la *Fuente*, como muchas otras obras que aparecen durante esos años, parte de una concepción del trabajo artístico como actividad colectiva, asociativa. Es esa la razón por la que alguna de ellas se presente sin firma —o firmada con un seudónimo, dígame por caso, R. Mutt—. Para justamente violentar la que es la piedra clave del andamiaje de lo que Arthur Danto años después llamará el «mundo del arte»; esa esfera tan particular de la actividad humana en la que «the Brillo people cannot manufacture art and [...] Warhol cannot *but* make artworks» (Danto, 1964: 580). Un ámbito que, dígame de paso, como se desprende de las palabras de Danto, no se entendería sin ese concepto antes mencionado: el de la autoría, y la firma a ella asociada, que, como por arte de magia, opera una *transfiguración* en el objeto que deja de ser una *mera cosa* y se convierte en una obra de arte susceptible de ser expuesta en un museo.

Sin embargo, Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), a quien Masó y Fassin dedican su investigación, es una figura paradigmática para pensar ese lapso de tiempo en el que «la práctica artística no se desplegaba a través de autores que mostraban y vendían obras por los cauces habituales del mercado del arte», y en que lo artístico se caracterizaba precisamente «por la ausencia de obras y autores» (2024: 15). Un «breve período»

que Masó y Fassin denominan «el momento Lichtenberg» —vinculándolo simbólicamente al aforismo del pensador alemán que evocaba el muy surrealista «cuchillo sin hoja al que le falta el mango» (2024: 16)—, del que Elsa von Freytag-Loringhoven sería una de sus protagonistas más destacadas. Siempre que lo abordemos, eso sí, como advierten Masó y Fassin, desde una «genealogía feminista» que nos permita entrever ese pequeño momento de impasse de las autorías masculinas. Leemos en su libro:

Elsa von Freytag-Loringhoven, de quien Duchamp dijo que «no era futurista, sino que era el futuro», emerge ahora, un siglo después de su muerte, como una de las mujeres que con su trabajo y con su vida participaron plenamente en el eclipse de las autorías fuertes. Por ello, hoy una genealogía feminista puede acercarse a ella no como a una autora expropiada de su obra, sino como a una artista que, como algunos de sus contemporáneos, no hizo obra para poder hacer arte. La radicalidad de la propuesta que legó a la posteridad no podía ser expropiada, pero sí ignorada. Reparar el olvido de Elsa dentro de la historia del arte no consistía, pues, en atribuirle el urinario de Duchamp, sino repoblar un paisaje que conducía a imaginar un momento que nunca existió en la narrativa del arte» (2024: 16-17).

Así, al contrario que sus colegas varones, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven habría escogido integrarse en una suerte de *comunidad desobrada* con el objetivo de perseguir hasta el final el anhelo que animó en su día el Dadá norteamericano, del que Duchamp se erigirá en abanderado. De hecho, la trayectoria de la alemana, contrapuesta a la del francés, es paradigmática, y así lo plantean Masó y Fassin, para pensar un arte radicalmente democrático, tanto por lo que hace a las prácticas, como a su recepción por parte del público. Si la de Duchamp describe un itinerario que lo lleva del círculo de los Arensberg a la posteridad, la de Elsa von Freytag-Loringhoven se caracteriza desde sus inicios «por la fragilidad de las experiencias y por los materiales perecederos con los que trabajaba que acabaron desapareciendo» (2024: 13)—como su presencia en la historia del arte, añadiremos—. Para ver dónde convergen y dónde no estas dos figuras que compartieron espacios y tiempos, Masó y Fassin reconstruyen el momento de gestación y posterior popularización y multiplicación de la obra de la que se ha dicho que Duchamp, y no Elsa von Freytag-Loringhoven, fue autor: la *Fuente*.

*

Con un estilo ensayístico, indagatorio, los investigadores narran su periplo por museos, bibliotecas y archivos para reconstruir, a modo de pesquisa, la fundación del mito Duchamp, desde su génesis hasta la actualidad; y, en paralelo, y, sobre todo, la otra cara de ese mito: la de la progresiva desaparición de Elsa von Freytag-Loringhoven y su frágil legado. Un recorrido geográfico e intelectual que puede resultarnos tan curioso como escandaloso; a la vista está la falta de reconocimiento que han tenido que padecer tanto Elsa von Freytag-Loringhoven como el resto de las

mujeres que participaron en las vanguardias históricas, de las que todavía faltaría realizar un balance crítico cabal que ponga en valor su presencia e implicación en ese *Artworld* del que hablaba Danto.

Esta comunidad de artistas presentes pero ausentes en las historias del arte canónicas puede resultar ejemplar para ver cómo se construyen los relatos oficiales —y su doxa, esa mujer, según Roland Barthes, con serpientes en la cabeza— a base de malentendidos, descuidos, olvidos y omisiones, pero también violencia y mala praxis: toda una serie de dinámicas que acabarían traicionando la vocación seminal de los proyectos, prácticas y acciones de sus protagonistas. De nuevo, la estructura bicéfala del libro apuntaría a ello: después del capítulo dedicado a la *Fuente*, encontramos uno sobre Elsa von Freytag-Loringhoven y otro sobre Duchamp, antes del epílogo final o conclusión, con cadáver, giro de guion y revelación incluidos.

En la parte dedicada a *Étant donnés*, encontraremos varios elementos que nos permitirán levantar el velo y reconstruir el relato heroico —a partir de las omisiones, silencios y faltas de juicio— de las vanguardias históricas. Sintomático es ver aquí, por ejemplo, el paradigma —entendido este como la condición de posibilidad de hacer una lectura y no otra— desde el que escribe alguien como Jean-François-Lyotard. El gran teórico de la posmodernidad no verá (o no querrá ver) lo que realmente es *Étant donnés*: un *peep-show* que gira alrededor de un crimen de claras connotaciones sexuales que bien podría haber sido perpetrado por Jack el Destripador. El cuerpo femenino como verdadero grado cero del deseo (y la violencia) de la vanguardia masculinizada. Leemos:

El filósofo Jean-François Lyotard llegó a describir la obra con todo tipo de detalles, refiriéndose a los «grandes labios en erección» del maniquí, pero historiadoras feministas como Amelia Jones le reprocharon que hubiera fantaseado, como tantos otros críticos, con una vulva que, en realidad, Duchamp había extirpado a ese cuerpo [...]. Dos de las mujeres a las que amó ofrecieron su cuerpo para que el artista elaborara obsesivamente, a lo largo de dos décadas, una especie de crimen sexual en el que arrancaba el sexo a las mujeres. Sustraído, dañado, rasurado, exhibido y ausente al mismo tiempo (2024: 147).

Dejamos a la intuición del lector imaginarse quién fue la modelo detrás de las modelos que sirvió de inspiración a la pieza...

*

Aunque a lo largo del itinerario que trazan Masó y Fassin encontraremos otros personajes de gran relevancia para lo que se explica —William Carlos Williams, James Joyce, Djuna Barnes, etc.—, el volumen, como ya hemos apuntado, se centra en esas dos figuras que quisieron transformar el arte y, con él, la vida. Un proyecto artístico y vital que solo una de ellas explorará coherentemente hasta el final de sus días, dedicados a ensayar una escritura que le permita reapropiarse de la voz y la historia, que

tantos hombres le habían negado. El precio de esa coherencia para Elsa von Freytag-Loringhoven será, una vez abortado ese proyecto, el de la desaparición y el olvido. Y será uno de esos hombres, Duchamp, con su transformación a partir de los años treinta en autor —de la *Fuente*, pero también de muchos otros *ready-mades* que, desde entonces, fabricará en serie, haciendo justicia a su apelativo, derivado de la jerga comercial—, quien pase a la posteridad, con todo lo problemático que puede ser afirmar algo así, como el gran crítico del mercado y la institución artística.

Un concepto que, al contrario que el de «mundo del arte» de Arthur Danto —demasiado anclado todavía en el paradigma lingüístico-formalista—, nos puede ayudar a poner en perspectiva el trabajo del artista, según lo entendía Elsa von Freytag-Loringhoven, sería el de «régimen estético de las artes», de Jacques Rancière. Para el filósofo francés este se establece como un «tejido de experiencia sensible». Una red material, perceptiva y afectiva, que integraría por igual «instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento» (Rancière, 2013: 10), en la que las obras se producirían.

El objetivo de Rancière sería en última instancia pensar, más allá del *acontecimiento* artístico, en las condiciones de posibilidad de que algo sea percibido y definido como arte; así como en las *metamorfosis* que se dan dentro de ese paradigma. Y todo ello a partir del convencimiento de que «el movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida», tiende, como en el caso del arte sin obra ni autor de Elsa von Freytag-Loringhoven, «a borrar las especificidades de las artes y desdibujar las fronteras que las separan» y «apartan de la experiencia ordinaria» (2013: 12).

Para Rancière la *aisthesis* juega un papel importante en el «reparto de lo sensible», y el filósofo vuelve en más de una ocasión a Aristóteles cuando el Estagirita afirma que solo el ciudadano, a diferencia del animal o el esclavo, posee el lenguaje; es decir, la capacidad para nombrar y discutir acerca de los objetos —artísticos o no— que encontramos en el espacio público. Para Rancière solo hay política cuando los que no tienen ni voz ni parte en lo público empiezan a incorporarse a ese espacio y empiezan a poder hablar sobre esos objetos. Si no se produce un desplazamiento en el marco que define las formas y tiempos de participación, para integrar a los que antes no tenían parte, no habría política, sino ejercicio del poder, y estrategias para mantener ese poder; es decir, la policía.

El libro de Maso y Fassin se podría incluir en este horizonte: el de burlar a la policía artística que durante tantos años nos ha impuesto el orden de los Duchamp, los Picasso, los Dalí, los Tzara, los Breton; en definitiva, el orden de los grandes autores y artistas que, si hacemos caso a la historia del arte, son en su mayoría hombres. Solo así, desde una genealogía feminista que tenga en cuenta las políticas estéticas, se puede aspirar,

nos dicen Masó y Fassin, a heredar una vanguardia (en femenino), junto con las aspiraciones que la alentaban, que nos vuelva a interpelar, porque, en último término, apela a otro(s) sujeto(s) y a otro(s) deseo(s).

Bibliografía citada

DANTO, A. (1964): «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571-584.

RANCIÈRE, J. (2013): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.