

## Shaving the Baroness



Stillbilde fra *Shaving the Baroness*, 2010

LENE BERG

*Shaving the Baroness* er en 7 minutter lang videoprojeksjon med Dunja Eckert-Jakobi og Leander Djonne. Den ble laget for Manifesta 8, og vist på det forhenværende posthuset i Murcia, Spania oktober 2010 – januar 2011.

## I. KILDER

the word: "Dada belongs to everybody. . . . Like the idea of God or of the toothbrush."<sup>81</sup> Despite the magazine's extraordinary lineup—the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Rube Goldberg, Hartley, and Stieglitz—*New York Dada* fizzled. Its most fitting obituary is found in a note Man Ray sent to Tristan Tzara in 1921. It features a still from a film of the Baroness von Freytag-Loringhoven shaving her pubic hair, her leg forming the capital A in the word *America*.<sup>82</sup> "Cher Tzara," Man Ray wrote, "dada cannot live in New York."\*

Under min research rundt Elsa von Freytag-Loringhoven kom jeg over flere beskrivelser av filmen *Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven shaving her pubic hair* som antageligvis ble spilt inn i New York i 1921. Noe av det mest påfallende var hvor motsigende de ulike kildene var i forhold til hvem som hadde laget filmen og til hva hensikten med prosjektet hadde vært. Noen beskriver det som Man Rays film, andre sier at det var Marcel Duchamps prosjekt, og andre igjen kaller det et trekantsamarbeid, og inkluderer dermed Baronessen i sirkelen av genier. Noen kaller den et dokument over «The death of dada in New York», andre ser det som en del av Duchamps research, og noen få hevder at det mest sannsynlig var Baronessens idé. Motsetningene er i realiteten ganske forutsigbare; filmen brukes gjerne som et eksempel på det de ulike forfatterne har satt seg fore å bevise, og beskrivelsene formes i forhold til den eller det de har valgt å fokusere på.

Og sånn skrives Historien, og sånn formes historiene som bygger på historisk materiale. Det som skjedde er for lenge siden borte, og så snart det blir gjenfortalt er det ikke lenger det det var. Det har blitt noe annet, og hensikten med å gjenfortelle det vil prege og ofte overskygge det som i realiteten fant sted. Det er likevel – og samtidig nettopp derfor – meningsløst å nærme seg historien med ambisjonen om å fortelle sannheten. Det eneste en kan gjøre er å legge til noe som kan forstyrre troen på historien sånn den blir fortalt, og dermed troen på de scenarioer for nåtid og fremtid som skapes av den generelt aksepterte fortellingen om historien.

\* Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, New York: Abbeville Press, 1991, s. 265.

## II. UPERSONLIG

In New York in 1921, Man Ray made a short film of the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, then forty, shaving her pubic hair. It was shot during the short-lived period of New York Dada and it had art written all over it.<sup>1</sup> Exhibited exclusively to other New York *bohémiens*, mainly in the Walter and Louise Arensberg circle, it was a typical product of the hothouse culture of early modernism. The luminous starkness of the woman's careworn, but strangely vibrant, body affronted not only conventional morality, but also the conventional aesthetic academicism of, say, Adolph-William Bouguereau's blushing, heavily fleshed but weightless, nudes. At that time, Bouguereau's gravity-defying females appealed particularly to prosperous bankers and business tycoons.\*

Selv om noen skriver om *Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven shaving her pubic hair* som om de faktisk har sett den, tyder alt på at Man Ray og Marcel Duchamp ødela negativene da de prøvde å fremkalle dem, og at filmen derfor aldri så dagens lys. Synd, tenkte jeg, det hadde vært interessant å se den nå for lengst avdøde Baronessen levende, naken, i det hun utfører en risikabel handling foran to kameraer og tre påkledde menn (i tillegg til Man Ray og Duchamp, var etter sigende en tredje mann nærværende, en tekniker som aldri navngis). Senere dukket ideen om å forsøke å gjenskape den usette filmen opp. Den ville selvfølgelig aldri bli den samme som den de prøvde å lage i 1921, og egentlig var ikke det så viktig. Ideen som sådan kan utføres av nær sagt hvem som helst. Det er egentlig ikke snakk om et veldig personlig oppslag, selv om handlingen i seg selv kan beskrives som en ytterst personlig en.

Tanken om en veldig personlig handling som samtidig er nesten generell og banal, tiltalte meg. Og selv om scenarioet er enkelt, er det ikke helt lett å gjennomføre. Å barbere noens kjønns hår, kan for eksempel ikke øves inn, en må i prinsippet gå rett på opptak og la det «stå til». Dessuten må en finne en som kan tenke seg å gjøre det, og en som en selv kan tenke seg å se gjøre det. Filmen vil nødvendigvis bli veldig forskjellig avhengig av hvem som utfører handlingene. Personene vil bringe sin individualitet og aura til filmen, og gjennom dem blir bildene unike og umulige å forveksle med andre bilder, selv om de viser de samme handlingene og er filmet på omtrent samme måte.

\* John X. Cooper, *Modernism and the Culture of Market Society*, Cambridge University Press, 2004, s. 1.

## III. VIRKELIG

I had no intention of following up the publicity, knowing that my approach to the movies was entirely at odds with what the industry and the public would expect of me. I recalled my first visit to Picabia, when, signing on his guest canvas I had added prophetically, Director of Bad Films — written in bad French — as a Dada gesture. Or was it in memory of my recent abortive experience with Duchamp in New York? While helping him with his research, I had shot a sequence of myself as a barber shaving the pubic hairs of a nude model, a sequence which was also ruined in the process of developing and never saw the light. With my Dadaistic approach, I felt that whatever I might undertake in the way of films would be open to censorship either on moral or on aesthetic grounds, in short, bad.\*

Jeg må innrømme at jeg syntes ideen var litt pinlig. Jeg er ganske sjenert. Og kanskje var også det en grunn til å lage filmen: Jeg ville se en kvinne gjøre det Baronessen skal ha gjort i 1921 uten å være blyg eller brydd over situasjonen. Jeg hadde ikke kunnet gjøre det selv. Som mange regissører og fotografer betaler jeg andre for å gjøre ting som jeg ikke kan, vil eller tørr å gjøre selv.

Jeg ville ikke ha en skuespiller til å gjøre det, selv om jeg hadde kunnet finne en som var villig. Jeg ville ikke at noen skulle spille Baronessen. Jeg ville at noen skulle være der som seg selv og gjøre det Baronessen gjorde, eller sies å ha gjort, som seg selv. Selv om situasjonen var fullstendig iscenesatt og i høy grad kontrollert ønsket jeg at noe jeg ikke selv kunne instruere, tenke ut eller kontrollere skulle innfinne seg i scenen, noe virkelig rett og slett, i mangel på et bedre ord.

Sjenanse er virkelig. Opphisselse er virkelig. Risiko er virkelig. *Virkelig* er ikke det samme som *sann*. Selv om ordene har overlappende betydning, har adjektivet *virkelig* ikke nødvendigvis noe med noen generell sannhet å gjøre. *Virkelig* er noe i seg selv og kan ikke kontrolleres av de ordene som brukes til å beskrive det. Jeg antar at opplevelsen av hva som er virkelig vil forandre seg med tid og kontekst.

\* Man Ray, *Self Portrait*, London: André Deutsch, 1963, s. 262 - 263.



#### IV. NAKENHET

of female sexuality was—and remains—shocking. She, not the cameramen, was in charge of her unconventional iconography that deliberately refused the sexually pleasing and teasing poses, as she later explained to the American arts patron Peggy Guggenheim:

With me posing as art—aggressive—virile extraordinary—invigorating—ante-stereotyped—no wonder blockheads by nature degeneration dislike it—feel peeved—it underscores unreceptiveness like jazz does.

But there are numbers of bright heads that have grasped [the] fact to their utmost pleasure—advantage—admiration of me.\*

En kan bare spekulere i hvordan en film som *Shaving the Baroness* ville ha blitt mottatt i 1921, og hvor annerledes reaksjonene hadde vært da fra nå. Det er mulig at reaksjonene ikke ville ha vært så forskjellige som en spontant tenker seg, eller i alle fall ikke så grunnleggende ulike som en lokkes til å tro. Vår tid liker å smykke seg med en opplyst og frigjort seksuell kultur og en høy grad av visuelt raffinement. Men selv om tilgangen på bilder av nakne mennesker, både pornografiske/erotiske og andre, er mye større nå enn i 1921, er det mye som tyder på at dette frie og opplyste selvbildet ikke stemmer fullstendig overens med realitetene. Selv om dette er en litt for stor diskusjon å ta opp her, vil jeg som eksempel likevel nevne at det ikke finnes mange kvinner i vår tid og vår kultur som har Baronessens innstilling til det å posere naken foran et kamera. Det er fremdeles en sjelden holdning, særlig hvis en tar i betraktning at hun ikke var en porno-aktør, og at hun ikke fikk betalt. For å bruke dagens terminologi var denne filmen en del av hennes prosjekt; hennes opptreden sprang ut fra hennes erfaring som aktmodell og street-performer. Sett i lys av dette kan hun kalles en visjonær, en som uttrykte følelser og muligheter som lå i luften, men som ikke nødvendigvis ble brukt eller akseptert av samtiden.

\* Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity - A Cultural Biography*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, s. 293.

#### V. PRESENS

oping and never saw the light.”<sup>14</sup> At first understandable only, if at all, as an avant-garde strategy of mimicry that seizes on the subcultural *frisson* of pornography, Duchamp’s lost project perhaps makes more sense when seen in light of his own attempts to libidinalize art—the work of his *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. For Duchamp’s film produced another understanding of the “stripping bare” of a female body, a denuding that curiously inverts, with almost 180 degree precision, the activity of the traditional painter. Rather than continue to employ the bodily prosthesis of the paintbrush—the “stick with hairs”—to add material to a canvas, Man Ray as Duchamp’s “barber” used an everyday item to subtract hairs directly from the female body. And this inversion of painterly activity now linked painting to castration, the abandonment of the brush with the activity of elision, perhaps asserting that the transformation of painting necessarily involves the stark confrontation with sexual difference and also the exploration of a new symbolic economy of both the painterly and the libidinal object.\*

*Shaving the Baroness* kan sees som en hommage til Baronesse Elsa von Freytag-Loringhoven. En kvinne som døde i fattigdom, og som stort sett er glemt av ettertiden. Men min ambisjon var ikke først og fremst å gjenreise denne en gang så famøse dadaistiske personligheten, eller å skrive om kunsthistorien. Viktigere for avgjørelsen om å lage denne filmen var at ideen inneholder noe av essensen av levende bilder, hinsides all den storytelling og propaganda som har preget utviklingen av filmmediet. Først og fremst bygger den på et unikt øyeblikk; fortid og fremtid er ikke viktig, situasjonen en ser er alt som teller. Det er ikke en historie, samtidig har den en begynnelse, en midt og en slutt, og er derfor avhengig av tid for å finne sted. Hovedpersonen, eller objektet om en vil, er ikke den samme i slutten som i begynnelsen, likevel foregår det ikke noe drama, i ordets vanlige betydning, i løpet av de 7 minuttene filmen varer. Handlingen er intim og hadde ikke kunnet deles med andre hvis ikke et filmkamera hadde fanget den. Filmene kan sees uten noen forklaring, selv om opplevelsen selvfølgelig vil påvirkes av kunnskap, kontekst og så videre. Og som alle filmbilder vil den også om 100 år foregå i presens, hvis den fremdeles finnes, og dermed motsette seg død og forgjengelighet uten at den på noen måte påvirker hvordan disse tingene utspiller seg i den såkalte virkeligheten.

\* George Baker, *The Artwork Caught by the Tail: Picabia and Dada in Paris*, October Books, MIT press, 2007, s. 172.