

Man Ray : als Filmschaffender oder die Bewegung der Starrheit = film-maker or the movement of motionlessness

Autor(en): **Fihman, Guy / Eizykman, Claudine / Müller, Mariette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 11

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681367>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

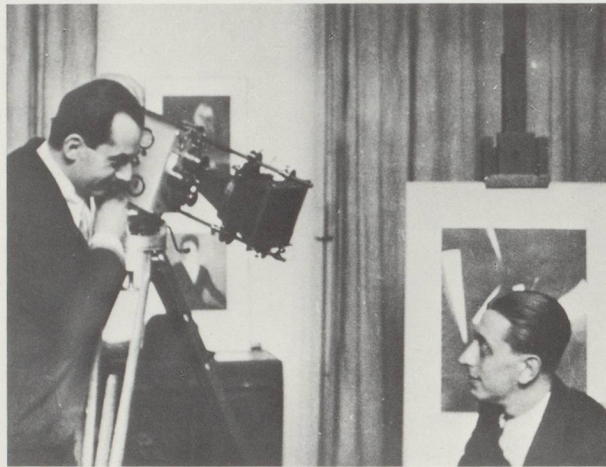
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Man Ray



MAN RAY UND/AND ROBERT DESNOS, 1928.

ALS FILMSCHAFFENDER ODER DIE BEWEGUNG DER STARRHEIT

GUY FIDMAN UND CLAUDINE EIZYKMAN

Weit über seine berühmten Modephotos hinaus ist Man Ray heute bekannt und anerkannt für sein vielseitiges persönliches Werk: Maler, Bildhauer, Photograph, Hersteller von Objekten, die, trotz ihrer Vielfalt, eine erstaunliche Kontinuität von der Malerei bis zur Skulptur aufweisen. Ein Aspekt seines Werks jedoch hat sich bis heute nicht durchgesetzt, und das ist sein Filmschaffen, das seltsamerweise in den immerhin zahlreichen Ausstellungen und Publikationen über diesen Künstler durch Abwesenheit glänzt.

Was die Ende 1986 durchgeführte erste Retrospektive des gesamten Filmwerks Man Rays beabsichtigt, ist nicht lediglich das Ergänzen dieses fehlenden Aspekts (womit deutlich genug bewiesen würde, dass Man Rays Einfallsreichtum im Film ebenso weit führt wie in den anderen Gebieten). Das eigentliche Anliegen ist darzustellen, wie die Filmproblematik sein gesamtes Werk durchzieht, und dies von Anfang an.

Man Ray ist 1890 in Philadelphia geboren und somit ein Zeitgenosse der Anfänge des Films, ein Ereignis, das als nicht mehr rückgängig zu machende Konsequenz das Thema der Bewegung in den künstlerischen Aufgabenbereich einführt. Mit dieser Thematik wird Man Ray als junger Graphiker zum erstenmal anlässlich des Besuchs der 'Armory-show', 1913, konfrontiert, wo er wie durch einen Schock das Bild NU DESCENDANT L'ESCALIER (Akt eine Treppe herabschreitend) von Marcel Duchamp erlebt, ein von den chronophotographischen Arbeiten Etienne Jules Mareys angereg-



tes Gemälde. Duchamp wird bald darauf zum lebenslangen Freund Man Rays.

Ein Jahr später findet ein wenig bekanntes Ereignis statt: die Selbsternennung zum Künstler, wobei er nicht lediglich ein Pseudonym wählt, sondern eine tatsächliche Änderung des Zivilstands vornimmt: nun ist sein Geburtsname ausgeschaltet, die Mehrzahl seiner früheren Werke zerstört. Als Vorname: Mann, als Name: 'Lichtstrahl - Man Ray'. Dieser Künstler- und Programmname

CLAUDINE EIZYKMAN und GUY FIHMAN sind Experimentalfilmer und unterrichten an der Universität Paris VIII. Sie zeichnen verantwortlich für die Ausstellung «Man Ray - Cinéaste», die im Herbst in Paris in der Fondation Mona Bismarck gezeigt wurde.



wird in seinem Werk durchgehend eingehalten und in einem dem Kubismus verpflichteten Gemälde in sechs Buchstaben und vier Zahlen über der ganzen Bildfläche besiegelt: 1914 MAN RAY - die selbstbestimmte Geburt des Künstlers.

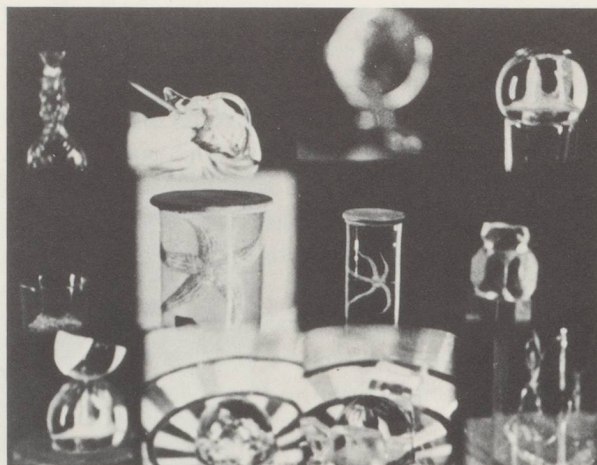
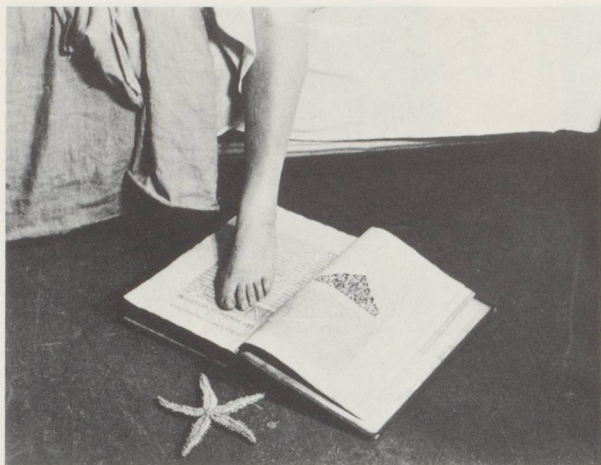
Dieses Programm lässt sich zuallererst in der Malerei nachvollziehen, insbesondere in der Zeichnung PERPETUAL MOTION (PERPETUUM MOBILE), 1908, ferner im Bild DANSEUSE DE



OBEN/ABOVE: STANDPHOTOS AUS DEN FILMEN / STILLS OUT OF THE FILMS L'ETOILE DE MER, 1928, UND/AND AUTO PORTRAIT, 1936, VON/BY MAN RAY.

LINKS/LEFT: STANDPHOTO AUS DEM FILM / STILL OUT OF THE FILM PARIS-EXPRESS, 1928, VON/BY MARCEL DUHAMEL UND/AND MAN RAY.

(Documents Cinédoc - Juliet Man Ray)



STANDPHOTOS AUS DEM FILM / STILLS OUT OF THE FILM *L'ÉTOILE DE MER*, 1928.

CORDE S'ACCOMPAGNANT DE SES OMBRES (SEILTÄNZERIN, SICH MIT IHREN SCHATTEN BEGLEITEND), 1916, auf dessen Wichtigkeit Man Ray selbst mit Recht hinweist. Die Thematik beinhaltet eine Wahrnehmungsveränderung: Objekt/Subjekt und deren gesamthaft erfasste Schatten enthalten zugleich Bewegung, Projektion und Übergang zum Räumlichen.* Dazu gehört ebenfalls die Serie der REVOLVING DOORS (Drehtüren), 1916-1917: auf weisse Pappe geklebte farbige Papierausschnitte, deren Überschneidungen jene Tiefenverschiebungen bewirken, von denen Man Ray sagt, dass daraus «unweigerlich eine räumliche Projektion, ein Äquivalent von Licht, entsteht». Sein Werk erscheint hier wie eine kombinatorische Variante der zweiten und dritten Dimension einerseits, der Bewegung und der Starrheit andererseits.



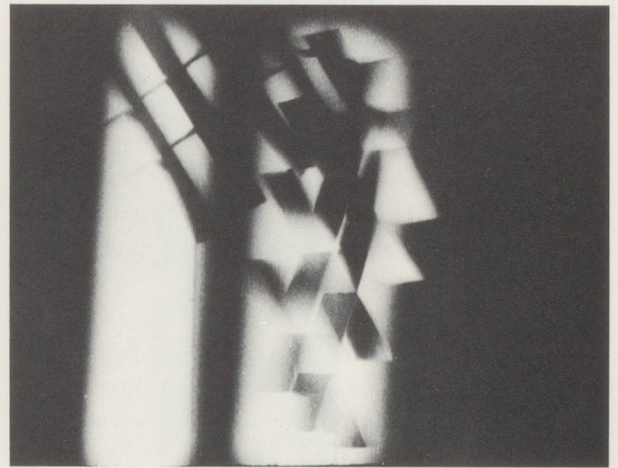
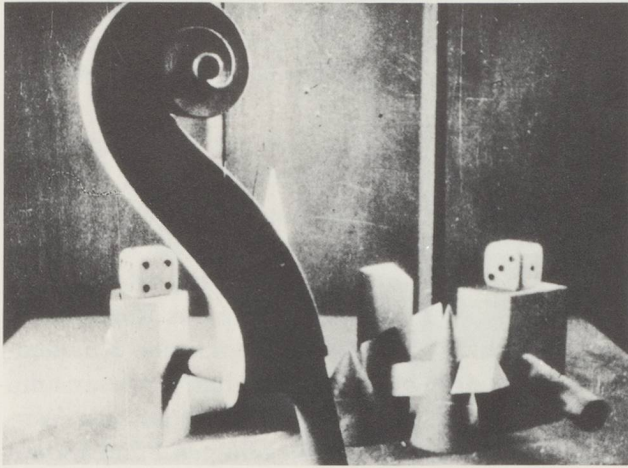
Zum wirklichen Ausbruch gelangt die erwähnte Problematik der Bewegung mit LAMPSHADE (Lampenschirm), 1919, und OBSTRUCTION (Hindernis), 1920, zwei mit Gebrauchsmaterialien hergestellte Skulpturen (ein in Spiralen ausgeschnittener papierner Lampenschirm und ein pyramidenförmiges Kleiderbügelgewächs), die zu den aller-

* Daher die Berechtigung des nur scheinbar paradoxalen Titels in H.J. Martins Vorwort: «Ein Amerikaner verzichtet auf die Malerei zugunsten von Schatten»

ersten mobilen Skulpturen in der Geschichte der Kunst gehören.

Das mit der Spritzpistole hergestellte Bild L'ADMIRATION DE L'ORCHESTRE POUR LE CINÉMATOGRAPHE (Die Bewunderung des Orchesters für den Kinematographen), 1919, beweist die starke Faszination für den Film. In diesem Bild ist ein Photogramm enthalten, welches zusammen mit einer Zahlenserie, die seltsamerweise bei 25 blockiert, bereits auf die rhythmische Struktur des Filmes hinweist. Als dieses Bild in zeitgenössischen Kunstzeitschriften abgebildet werden sollte, übernahm Man Ray selbst die Aufnahmen und kaufte sich bei dieser Gelegenheit seinen ersten Photoapparat.

Aus der gleichen Zeit ist eine ebenfalls kaum bekannte Episode zu erwähnen: Man Ray hilft seinem Freund Duchamp bei der Herstellung eines plastischen Films (keiner von den beiden hatte vorher je einen Film gedreht!). Von diesem beim Entwickeln beschädigten Stereofilm sind lediglich ein paar Photogrammsätze erhalten geblieben, die jetzt erstmals, im Anaglyphenverfahren vergrößert, gezeigt wurden. Ein zweiter Film, der aus einer Zusammenarbeit dieser beiden Künstler entstand, ist ebenfalls nicht mehr erhalten. Man sah darin Man Ray als Barbier vor der Kamera die Schamhaare eines nackten Modells rasieren. Im



STANDPHOTOS AUS DEN FILMEN / STILLS OUT OF THE FILMS *EMAK BAKIA*, 1926, UND / *AND LE RETOUR À LA RAISON*, 1923.

(Documents Cinédoc - Juliet Man Ray)

gleichen Jahr stellt er für den Deckel von Duchamps Kofferschachtel ein Stereogramm der ROTORELIEFS her.



1921 reist Man Ray nach Europa, landet am 14. Juli in Le Havre und wird im September mitgeladen, Picabias TOILE D'OR - L'ŒIL CACODYLATE - zu signieren. Neben seine Unterschrift setzt er 'Directeur du mauvais movies' (Direktor des schlechten Kinos). Dieses Prädikat hatte er bereits in seinem letzten an Tzara gerichteten Brief aus Amerika, dem einige Filmphotogramme beilagen, verwendet. Es kann als Wortspiel, aber auch als Fortsetzung zur Namensänderung, als Bekräftigung seiner Berufung zum Film aufgefasst werden. In seinem SELBSTPORTRAIT präzisiert Man Ray, was er mit dieser - von ihm so genannten - 'prophétie' ausdrücken will: 'Directeur du mauvais movies': «Alles, was ich auf dem Gebiet des Kinos unternehmen würde, würde vermutlich zensuriert, aus moralischen oder ästhetischen Gründen.»



In der Tat wird Man Ray sich sein Leben lang weigern, in den Filmberuf und die Filmindustrie einzusteigen. Seine Filme bleiben sein persönliches Werk, und er wird höchstens in eine 'vergnügeliche' Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Künstlern einwilligen.

In Paris erforscht er die verschiedenen Phasen der Photographie, und seine Aufmerksamkeit wird unweigerlich zum Film gelenkt. Insbesondere reizt es ihn, «seine photographischen Resultate in Bewegung versetzt zu sehen». Man Ray hatte damals mit seiner Photo/Filmkamera bereits kurze Sequenzen gedreht, worunter der berühmte nackte Oberkörper Kikis in Zebrastrifenlicht, den er mit den Plänen seiner Mobile in seinem ersten Film *LE RETOUR À LA RAISON* (Zurück zur Vernunft), 1923, verwenden wird. Für diesen Film übernimmt Man Ray die photographische Technik des Direktaufdrucks auf photoempfindliche Unterlage, die er als seine Erfindung betrachtet und RAYOGRAPH oder RAYOGRAMM tauft. Er stellt fest, dass seine Filmrayographen Tiefenwirkungen erzeugen. Eines dieser Rayographie, 1921, zeigt Man Ray im Gegenlicht auf einer Filmspule rechts, in der Mitte befindet sich ein Gyroskop. Für *Le Retour à la Raison*, ein Film der auf Tzaras Wunsch für den aufsehenerregenden Dada-Abend des *COEUR À BARBE* gedreht wurde, veranstaltet er eine höchst eigenwillige 'Filmküche', indem er das noch unbelichtete Filmband mit den Zutaten Salz, Pfeffer, Stecknadeln, Reissnägeln, Sprungfedern, Photos... bestreut und erst nachher belichtet. «Was dies auf der Leinwand ergeben würde? Davon hatte ich keine Ahnung!» Er wird also zum gespannten Zuschauer

seines Films: «Die Bilder glichen einem Schneesturm, bei dem die Flocken, anstatt niederzufallen, in alle Richtungen wirbelten und sich in ein Margeritenfeld verwandelten, als ob der Schnee zu Blumen würde. Es folgte die Stecknadelsequenz: weiss, riesenhaft kreuzten sie sich, kreisten sie in einem epileptischen Tanz; dann erschien ein einzelner Reissnagel, der sich verzweifelt bemühte, die Bildfläche zu verlassen.»**



Diese Filmrayogramme berufen sich freilich auf eine Dada-Geste, aber darüber hinaus erzeugen sie mit ihren paradoxalen Bewegungen gewisse Starrheitsmomente. Tatsächlich greift diese Erfahrung Man Rays (er selbst lehnte das Wort Experimentieren ab) das Wesentliche am photographischen Film auf: die Bewegungen werden von der Filmmaschine ausgelöst, ohne dass eine von der Kamera aufgezeichnete Geste mitspielt. Daher wäre man geneigt – ungeachtet des Wortspiels –, von einem wirklichen *RETOUR À LA RAISON FILMIQUE* (Zurück zur filmischen Vernunft) zu sprechen.



Was Man Ray bei einem Filmereignis anzieht, ist das 'Nie-Gesehene', das zur goldenen Regel für seine eigenen Filme wird, das er aber auch als Zuschauer anstrebt: «Von den schlechtesten Filmen, die ich je gesehen habe (...) enthält jeder zehn oder fünfzehn wundervolle Minuten. Die besten Filme, die ich je gesehen habe, enthielten höchstens zehn oder fünfzehn wertvolle Minuten.»

Im gleichen Jahr stellt Man Ray einen *GEGENSTAND ZUM ZERSTÖREN* her, ein plastisches statisches Objekt mit einem beweglichen Teil: ein Metronom aus schwarzem Bakelit, dessen Pendel, mit der Photographie eines zwinkernden Auges versehen, den Takt schlägt.



Retour à la Raison – ein Lob der Kurzfassung: «Sich ans Wesentliche halten» – «reine Optik» – «keine Erzählung, nicht einmal ein Drehbuch» – «jeder Film, der dem Publikum gezeigt wird, ist das Endresultat einer bestimmten Art zu denken sowie einer bestimmten Art zu schauen». All dies lässt sich für jeden Film Man Rays bewahrheiten.

** Man Ray: Selbstportrait, Verlag Schirmer/Mosel

1925 beginnt er die Serie der *AUTO-PORTRAITS* (Photographien), wo mit Zerrspiegeln räumliche Verwandlung und Dynamik ins Spiel gebracht werden.

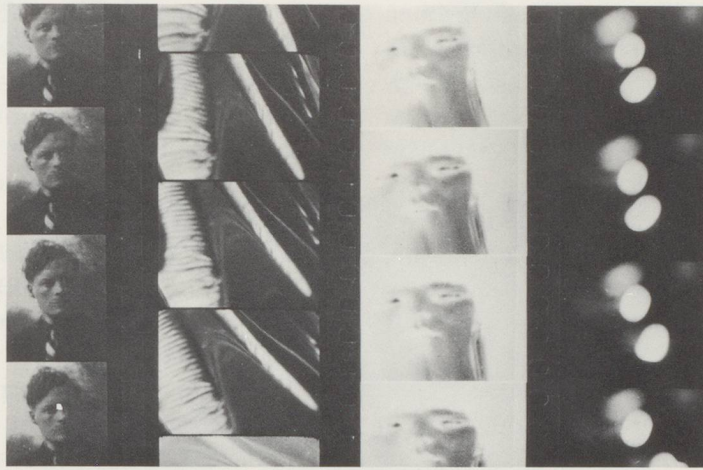
EMAK BAKIA (35 mm), 1926, ist ein Filmgedicht, eine optische Verkettung von Einfällen, Formen, Lichtspielen und Bewegungen, ähnlich jener 6-phasigen Trickfilmzeichnung *L'HOMME D'AFFAIRES* die mit dem damaligen Schaffen E.J. Marleys eng verbunden ist (ja, warum sollte das Romanhafte die einzige Filmform sein, die auf den Kinoleinwänden Existenzberechtigung hat?). Dieser Film führt übrigens zur ersten Präsentation von Werken, die aus nebeneinandergefügten Filmbändern bestehen, was Man Ray in den 60er Jahren unter dem Namen *FROZEN FRAMES* wiederaufnimmt.



Nach dem Filmgedicht *Emak Bakia* wird mit *L'ÉTOILE DE MER* (Der Seestern), 1928, zum ersten Mal ein bestehendes Gedicht in Filmform gesetzt; es handelt sich dabei um das gleichnamige Werk von Robert Desnos, das als Drehbuch dient, wobei für Man Ray jeder Vers «das eindeutige, klar getrennte Bild eines Ortes, eines Mannes oder einer Frau darstellt». Die Schwierigkeit im Umgang mit dem weiblichen Akt – damals von der Zensur abgelehnt – führt Man Ray dazu, einen noch nie erprobten Effekt mit trüben Glasplatten auszuarbeiten (das Ergebnis ist ein weder scharfes noch unscharfes Bild), um so das 'scharfe' Bild der nackten Kiki (vielleicht die erste Nacktheit in der Geschichte des Films überhaupt) trotzdem zu projizieren, versehen mit dem Untertitel 'vous ne rêvez pas'.



LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ, 1929, wurde im Auftrag des Vicomte de Noailles gedreht und war als Dokumentarfilm über seine von Mallet-Stevens erbaute Villa gedacht. Seinem *ZYKLUS DER VERWIRRUNGEN* treu bleibend, entfremdet Man Ray diesen Film zu geheimnisumwobenen Täuschungsbildern, wobei die Fiktion um so geheimnisvoller wirkt, als diese Geheimnisse gar nicht existieren. Die kubische Architektur der Villa begünstigt eine Bezugnahme im Titel auf Mallarmés *COUP DE DÉ* (Ein Würfelwurf); der Film beginnt und endet auch mit einem Würfelwurf. Die



MAN RAY, MONTAGE AUS PHOTOGRAMMEN DER FILME /
 MONTAGE OF PHOTOGRAMS OF THE FILMS *EMAK BAKIA*, 1926, UND / *AND L'ETOILE DE MER*, 1928,
 MONTAGE 1928, 13,5 x 22,5 CM / 5¹/₃ x 8²/₃". (Document Cinédoc - Juliet Man Ray)

Dreharbeit erfordert eine Reise von Paris an die Mittelmeerküste, dabei entsteht eine wundervolle Verfilmung dieser Autoreise durch das Frankreich der 20er Jahre; die Villa wird zuerst leer gefilmt (eine normale Dokumentarfilmsituation, aber die Untertitel bezeichnen sie als geheimnisvoll), dann mit ihren rechtmässigen Bewohnern, deren Gesichter mit Seidenstrümpfen verhüllt sind; in einer entscheidenden Sequenz mit dem Titel *LES SECRETS DE LA PEINTURE* (Die Geheimnisse der Malerei) filmt Man Ray die im Dépôt befindlichen Bilder eines nach dem anderen auf fahrbaren Kulissen, wobei er nur die Rückseite der Bilder aufnimmt.

Diese drei Filme wurden jetzt zum ersten Mal, nach den genauen Anweisungen Man Rays, mit Ton gezeigt; das Tonmaterial – es handelt sich um zehn Schallplatten – ist in einem von ihm selbst hergestellten Köfferchen enthalten. Die stark rhythmische Struktur, die jedem Film eigen ist, wird durch diese musikalische Begleitung hervorgehoben.

Man Ray beginnt 1930 die Serie seiner Modephotos, bei denen die Posen der Modelle in Zersetzung und Vervielfachung erscheinen. Im gleichen Jahr kreiert er auf Anfragen des Grafen und der Gräfin Pecci-Blunt das Ereignis des Bal Blanc: er projiziert auf die – seinem Wunsch gemäss – in

Weiss gekleideten tanzenden Gäste einen Farbfilm von Melies; dadurch erzeugt er eine Variante des 3-D-Films und erfindet, was später *EXPANDED CINEMA* genannt wird.

Aus Man Rays zweiter Periode als Filmschaffender ist nichts an die Öffentlichkeit gelangt. Er verzichtet nun auf den 35-mm-Normalfilm und auf die mit der aufkommenden Tonfilmtechnik unumgänglich werdende technische Assistenz und Arbeitsteilung; dafür experimentiert er mit den neuen Schmalfilmformaten 16 mm und 9,5 mm und den ersten Farbspulen und filmt damit Corridas unter dem Titel *COURSES LANDAISES*, 1935. Damit entsteht eine neue Form des persönlichen Films, die ersten «home-movies» gewissermassen, an denen er seinen Humor uneingeschränkt auslässt. In diesen Intimfilmen kommen etwa Lee Miller oder er selbst vor, im Atelier, zu Hause, mit ihren Werken... so in *AUTO PORTRAIT* (9,5 mm), 1930, oder im Ferienfilm *LA GAROUBE*, 1937, der mittels der ersten Farbfilmverfahren gedreht wurde, mit Adrienne, Picasso, Dora Maar, Paul Eluard und Nush, Roland Penrose, die alle bereitwillig an Man Rays wildesten Einfällen teilnehmen. Ein Humor, der bis zum pornographisch-sapphischen Film *DEUX FEMMES* reicht, in dem eine der Darstellerinnen gar ihr Godmiché masturbiert!

Bei zahlreichen damals entstandenen Filmen anderer figuriert Man Ray als Mitwirkender, sei es mit der Kamera, als Photograph, oder als Darsteller: *ENTRACTE* von René Clair, *BALLET MÉCANIQUE* von Fernand Léger, *ANÉMIC CINÉMA* von Marcel Duchamp, *A QUOI RÊVENT LES JEUNES FILLES* von Henri Chomette, *PARIS-EXPRESS* von Marcel Duhamel und Pierre Prévert (bei dem gewisse Sequenzen erst jetzt als von Man Ray gefilmt identifiziert wurden), *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* und *DADASCOPE* von Hans Richter.



Man Rays Auseinandersetzung mit dem Zwei- und Dreidimensionalen, mit der Starrheit und Bewegung, sowohl im gewöhnlichen Film wie im Stereofilm, in der normalen wie in der Stereophotographie, in der Zeichnung, der Malerei, der Skulptur und den Objekten, erstreckt sich über diese lange Periode seiner Beschäftigung mit dem Film von 1923–1948, und sogar darüber hinaus. Davon zeugen seine dreidimensionalen Werke, deren dominierendes Merkmal entweder Bewegungsstarrheit (*EQUIVALENTS* und *EN DERNIER RESSORT TOURNEZ*, 1956) oder optisches Spiel ist (*CE QUI NOUS MANQUE À NOUS TOUS*, 1935–1962), seine Pfeife mit der Glasblase, die das Umgebende widerspiegelt und der er in seinem Autoportrait ihre Bestimmung als Rauchwolkenerzeugerin zurückgibt, sein grosses *TROMPE L'ŒUF*, 1943, eine WC-Brille aus schwarzem Plastik auf brauner Pappe montiert, welche die Photographie eines blassgrauen Eies einschliesst und den Blick auf die Umkehrung der Dimensionen lenkt – das falsche Ei hebt sich von der verflachten WC-Brille ab.



1956 entsteht das *ASTROLABE*, eine manchmal bewegliche, manchmal starre Skulptur mit kreisförmigen Armaturen aus Holz oder Metall, die sich überschneiden, einander einkreisen, zu einer Trennung hin drängen.



Die Verbindung von Bewegung und Dreidimensionalität wird deutlich in einer Kategorie von Objekten, die man als starre 3-D-Objekte mit beweglichem Teil bezeichnen kann: *LA LANTERNE SOURDE ET MUETTE* (Die taubstumme Laterne),

1932, die einem kleinen Theater ähnliche Schachtel, in deren Mitte sich eine Laterne befindet, die um sich selbst dreht; das *AUTO-MOBILE*, 1932, ein Steuerrad auf Rädern mit Achsendrehung, das eine Murmel enthält, die sich in freie Bewegung setzt, wenn man das Steuer dreht.



ESPOIRS ET ILLUSIONS D'OPTIQUE (HOFFNUNGEN UND ILLUSIONEN DER OPTIK), 1944, ist eine Gitarrenstruktur, deren gewölbter Teil mit einer Lupe versehen ist; blickt man hindurch, pendelt ein an einem Faden hängender Ball.



MIRAGE, 1944, besteht aus einem Kugellager, einem Spiegel, dem Augenpaar einer Puppe und einem Zahlenwürfel; Augen und Spiegel bilden ein starres 3-D-Objekt, dazu kommt die doppelte Bewegung des Würfels durch seine Reflexion in einem schattenwerfenden Spiegel.



Am Scheideweg zwischen Licht, 'Optizität', Bewegung und Film stehend, berichtet Man Ray seinem Freund Ridgfield eine Erinnerung aus dem Jahr 1915: «Ich beschloss allen Ernstes, meine Kamera vor das Fenster zu stellen und den Blitz das Bild selber aufnehmen zu lassen (...) Zuerst sah ich nichts wegen der Dunkelheit, dann erleuchtete der Blitz ein halluzinierendes Bild, das sich wie ein Film auf meiner Netzhaut abdruckte: ein Einbeiniger, vollständig nackt, von Regen triefend, zappelte auf dem einen Bein, das ihm noch blieb, um im Gleichgewicht zu bleiben. Es war der Dichter Johns.»



Eine erste Veranstaltung über Man Ray als Filmschaffenden muss heute zugleich seine Entwicklung des Films und durch den Film zeigen. Die Ausstellung möchte nicht nur die verdrängte, wesentliche Rolle des Films in Man Rays Werk illustrieren, sondern auch ganz allgemein dem Art-Cinéma – Film als Kunst – seine spezifische Rolle im zwanzigsten Jahrhundert zusprechen.

(Übersetzung: Mariette Müller)

Man Ray



HANS RICHTER, S.M. EISENSTEIN, MAN RAY.

FILM-MAKER OR THE MOVEMENT OF MOTIONLESSNESS

GUY FIDMAN AND CLAUDINE EIZYKMAN

Man Ray is known and acknowledged today – apart from his famous fashion photos – for his varied personal achievement: painter, sculptor, photographer and maker of objects which in their diversity form a striking link between painting and sculpture. Yet one aspect of his work that still lacks recognition is his cinematographic output, which remains conspicuously absent from exhibitions and publications – and they are numerous – so far devoted to this artist.

This absence is not simply an oversight, although that would fully justify the first complete retrospective of Man Ray as a film-maker whose inventiveness was exercised as successfully in the cinema as in other media. But the real importance of Man Ray as a film-maker is that one can show how cinematographic questions underlie all his work from the very beginning.

Man Ray was born in Philadelphia in 1890, and grew up with the coming of cinema. One of the irreversible consequences of the cinema was the introduction of movement as a parameter of art. As a young graphic artist Man Ray was profoundly influenced by seeing the Armory Show (1913), where Marcel Duchamp, soon to become Man Ray's lifelong friend, exhibited his NUDE DESCENDING A STAIRCASE, inspired by the chronophotographic experiments of Etienne-Jules Marey.

A little-known event occurred in the following year, when the artist virtually emerged by self-nomination. It was not simply the adoption of a pseudonym but a change of official identity, to the extent that his original name is practically unknown, and most of his previous works were destroyed. First name MAN, second name RAY, as of light. It was a manifesto for all that followed. A cubist painting records this artistic rebirth in four figures and six letters spread over the whole canvas: 1914 MAN RAY.

This programme was at first carried out in painting, although the drawing PERPETUAL MOTION of 1908 should be noted. Man Ray himself rightly stressed the importance of THE ROPE DANCER ACCOMPANIES HERSELF WITH HER SHADOW (1916), indicative of the change in perception: the object/subject and her shadows, seen as a totality, simultaneously comprise movement, projection and dimensional transition.* The same applies to the REVOLVING DOORS series of 1916-1917, made from cut-out sheets of coloured foil stuck onto white cardboard. The successive layers create shifts in depth, and as Man Ray said, «the result is inevitably a projection into space, an equivalent of light.»

Man Ray's work thus appears as a conjunction between the second and third dimensions on the one hand, and fixity and movement on the other.

These problems are manifest in LAMPSHADE (1919) and OBSTRUCTION (1920), two sculptures made from ready-to-hand materials (a paper lampshade cut into a spiral, and an arborescence of 63 coat-hangers). They are among the very first mobile sculptures in the history of art.

CLAUDINE EIZYKMAN and GUY FIDMAN are experimental film makers and teach at the University of Paris VIII. They curated the exhibition Man Ray - Cinéaste, which was shown last fall at the Mona Bismarck Foundation in Paris.

ADMIRATION OF THE ORCHESTRELLE FOR THE CINEMATOGRAPH (1919) is a spray-pistol (aerograph) painting that shows a fascination with the cinema. Its photogrammic cutting, with a numerical series strangely blocked at 25, already indicates the presence of the rhythmic structure of the cinema. When this painting was reproduced in art revues at the time, Man Ray would not entrust the task of reproduction to anyone else, and bought his first camera in order to do it himself.

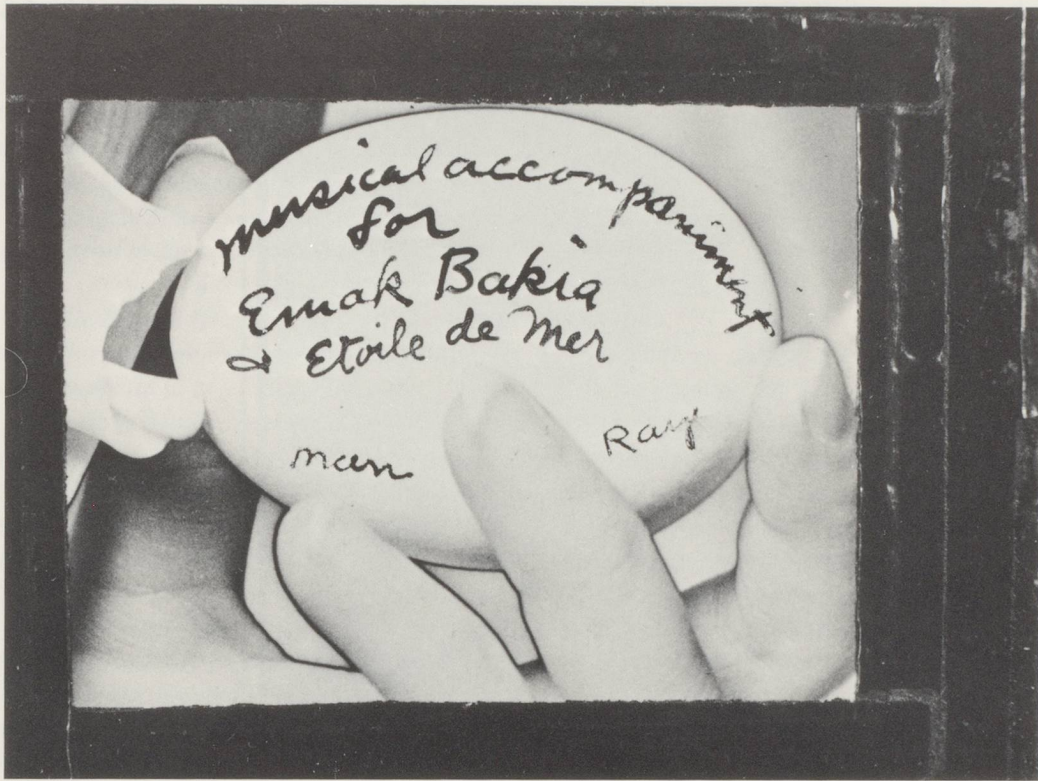
◆
A little-known episode dates from the same period. He had become friendly with Marcel Duchamp, and helped him to make a film in relief - although neither of them had at that time made a film at all! Only a few pairs of photograms of that stereo-film have been preserved, for it was destroyed during development. An anaglyph enlargement is shown now for the first time. Another lost film made by the two friends featured Man Ray dressed as a barber, shaving a naked model's pubic hair. The same year, he made a stereogram of ROTATING PANES OF GLASS used for the top of Duchamp's trunk-box.

◆
Man Ray left for Europe in 1921, landed at Le Havre on 14th July, and by September was invited to sign Francis Picabia's golden Section painting THE CACODY-LATE EYE. Man Ray added after his signature the designation «Director of mauvais Movies». Besides being a play on words (mauvais - which means bad-movies) this designation (which first appeared in the last letter he sent to Tristan Tzara from America, enclosing some photogram film) is a kind of sequel to his change of name, asserting his dedication to the cinema. In his SELF-PORTRAIT Man Ray defined the meaning of what he termed a «prophecy»: «Director of mauvais movies in bad French: anything I might do in the cinema would probably be censored on moral or aesthetic grounds.»

◆
Throughout his life Man Ray refused to join the cinema profession and industry. All his films were personal productions, and he would work only in «pleasant» collaboration with like-minded artists.

In Paris Man Ray investigated different phases of photography, and naturally turned his attention to the cinema, being «curious to see the results obtained in photogra-

* Hence the appropriateness of the seemingly paradoxical title of J.H. Martin's preface: «An American deserts painting for shadow.»



MAN RAY, UMSCHLAG DES SCHALLPLATTENKOFFERS FÜR DIE MUSIKALISCHE BEGLEITUNG DES FILMES /
COVER OF THE RECORD BOX CONTAINING THE MUSICAL ACCOMPANIMENT TO THE FILM EMAK BAKIA.

phy set in motion.» He had in fact already used a combined still and cine-camera to film short sequences, including the famous nude body of Kiki striped with rays of light, which he incorporated together with plans of his mobiles in his first film *THE RETURN TO REASON* (1923), made at Tzara's request for the famous Dada soirée: *LE COEUR À BARBE*.

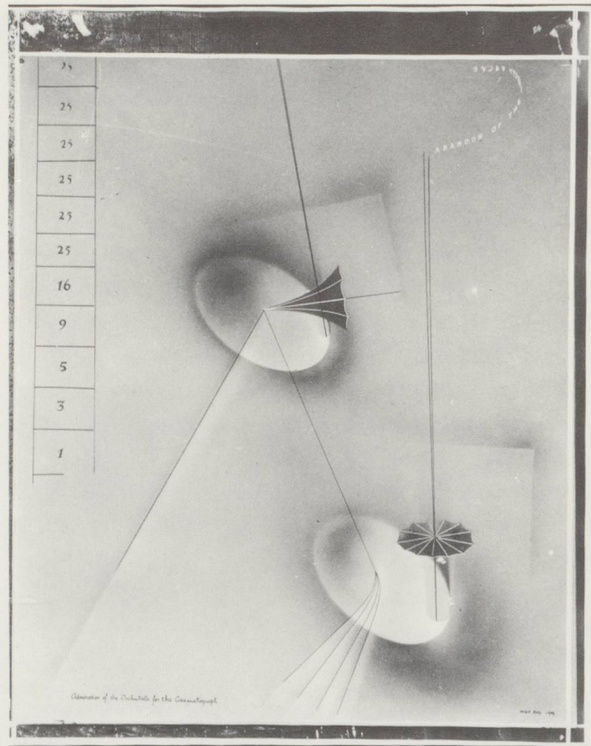
In making that film Man Ray applied to the cinema his photographic technique of making a direct impression on a light-sensitive ground, called *RAYOGRAPH* or *RAYOGRAM*. In 1921 one of his rayographs showed him back-lit on film negative on the right-hand side, the central space being taken up by a gyroscope. Man Ray said that his rayographs created an effect of relief.

He then went in for some remarkable «cine-cookery» on reels of virgin 35 mm film, sprinkling them with salt, pepper, pins, drawing-pins, springs, photos etc. He «had

no idea what this would give on the screen» and watched his film attentively to see the result. «The images looked like a snowstorm, with flakes flying in all directions instead of falling, then suddenly becoming a field of daisies, as if the snow had crystallised into flowers. Then came the pin sequence: huge white things criss-crossing and revolving in an epileptic dance, then again a lone thumb-tack making desperate efforts to leave the screen.»**

◆
These cine-rayographs and their paradoxical movements of motionlessness are more than simply a Dada gesture. This experiment of Man Ray (who disclaimed the term experimentation) reveals the very essence of cinema: the movements that the projector produces without any movement being previously recorded by the camera.

** Quotations from Man Ray are taken from his book «Self-Portrait - Man Ray», published by Pergamon Press.



MAN RAY, ADMIRATION OF THE ORCHESTRELLE FOR THE CINEMATOGRAF, 1919, AEROGRAPH, 66 x 54,5 CM / 26 x 21 1/2".

So, beyond any play on words, the title of the film must be given in full; it is really «The Return to Filmic Reason».

What also interested Man Ray in films was the «never seen before» element. It was a golden rule for his own films, but also his reaction as a viewer. «The worst films I ever saw... have ten or fifteen wonderful minutes in them. The best films I ever saw contained only ten or fifteen good minutes.»

In the same year Man Ray constructed an OBJECT OF DESTRUCTION – a fixed 3D object with a moving part. It was a metronome in black bakelite with a photograph of a winking eye at the top of the pendulum that beats time.

The Return to Reason; in praise of brevity. Stick to essentials: pure optics, «no story, not even a scenario»; «each film shown to the public being the outcome of a way of thinking as well as seeing.» That is true of every one of Man Ray's films.

In 1925 Man Ray began the series of SELF-PORTRAITS (photographs) using distorting mirrors, which exploit the transformation and dynamism of space.

EMAK BAKIA (1926), in 35 mm, amounts to a cine-poem, an optical flow of invention in forms, light and movement, like the inventions in the six-phase animation of the drawing THE BUSINESSMAN which is related to the work of E.J. Marey. (Why, indeed, should the sentimental style be the only kind of cinematography to have the freedom of the screen?) It is noteworthy that in relation with this film, Man Ray presented for the first time as an artistic work, the juxtaposition of film strips, a technique that was taken up in the sixties and called FROZEN FRAMES.

Whereas Emak Bakia is a cine-poem, Man Ray achieved in STAR OF THE SEA (1928) the first cinematographic version of a poem – the poem by Robert Desnos of the same title, which forms the scenario. Every line

represented for Man Ray «a clear detached image of a place, a man or a woman.» The indispensable presence of a full frontal nude, to which the censorship of the time objected, led Man Ray to perfect a new effect with «mottled or cathedral glass» (resulting in a mixture of blurred and clear images) which also allowed him to get away with a clear full nude image of Kiki – possibly the first in cinema history – emphasised by the text «You aren't dreaming.»

◆
 THE MYSTERIES OF THE CHÂTEAU DU DÉ (1928) is the result of a commission by the Vicomte de Noailles. This film was supposed to be a documentary on the Viscount's Villa, built by Mallet-Stevens.

Continuing his CYCLE OF CONFUSIONS, Man Ray turned the documentary into a false work of fiction full of non-existent mysteries. The cubic architecture of the villa lent itself to an association with Mallarmé's THROW OF THE DICE with which the film begins and ends. It opens with the departure from Paris for the Mediterranean coast, giving an opportunity for some wonderful shots of this trip by car through France in the twenties, up to the villa which is first shown empty (usual in documentaries, but here presented by the accompanying texts as being mysterious) then peopled by the actual occupants, with silk stockings masking their faces. It has a key sequence entitled «the secret of painting», in which Man Ray films, one after the other, the backs of the paintings of the reserve collection, mounted on sliding panels.

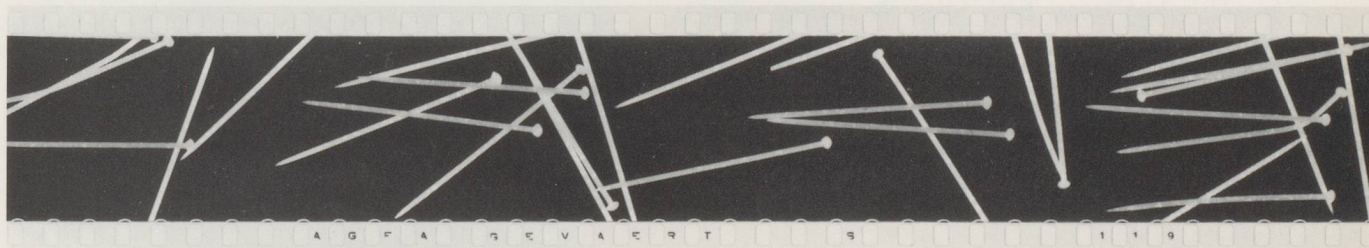
◆
 These three films are now shown for the first time in a version with sound, following Man Ray's very precise indications, contained in a box that he made himself, holding ten discs of musical accompaniment which reinforces the strong rhythmic structure that each film possesses.

In 1930 Man Ray began to produce fashion photographs integrating the decomposition and multiplication of the model's poses; and at the request of Count and Countess P e c c i - B l u n t , he created for their soirée the White Ball event, when he projected onto the guests, who were dressed in white at his request, a film by Méliès. The projection of a 2D film onto the spectators gave a variant of 3D film, thereby creating what was to become EXPANDED CINEMA.

◆
 Man Ray's second cinematographic period is completely unknown. He gave up using 35 mm for the cinema, which with the advent of sound demanded heavy technical equipment and crew that he would not use, and he experimented with the new 16 mm and 9.5 mm and the first colour film. Under the title RACES IN THE LANDES he filmed corridas in these three new media. This was the birth of a new kind of personal cinema – very likely the first «home-movies» by an artist – in which he gave free rein to his sense of humour. It is to be seen in his SELF-PORTRAIT (9.5 mm) when he filmed Lee Miller or himself in his studio or at home among his works, or again, using colour for the first time, in the holiday film at LA GAROUBE with Adrienne, Picasso, Dora Maar, Paul Eluard and Nush, Roland Penrose, who all join in with Man Ray's fantastic whims. There is humour even in TWO WOMEN, a film of lesbian pornography in which one of the participants does not hesitate to masturbate even a «dildo»!

◆
 As for Man Ray's collaborations, it should be mentioned that he was, in some way or other, associated with the films ENTR'ACTE (Intermission) by René Clair, Fernand Léger's MECHANICAL BALLET, Marcel

MAN RAY, CINERAYOGRAMME DU FILM LE RETOUR A LA RAISON, 1923. (Documents Cinédoc - Juliet Man Ray)



Duchamp's ANEMIC CINEMA, Henri Chomette's WHAT DO YOUNG FILMS DREAM ABOUT?, PARIS-EXPRESS by Marcel Duhamel and Pierre Prevert (a film never issued, and recovered on the occasion of this retrospective) and Hans Richter's DREAMS THAT MONEY CAN BUY and DADASCOPE.

◆
Preoccupation with 2D and 3D, with fixity and movement, whether manifested in flat or stereo cinema film, in flat or stereo photography, in drawing, painting, sculpture or in objects, continues throughout Man Ray's long film period (1923-1948) and beyond.

◆
This applies to his non-mobile 3D works, which range from objects in which arrested movement is dominant, such as EQUIVALENTS (1956) to objects with an optical dominant like WHAT WE ALL LACK, the pipe with a glass bubble on top that reflects the surroundings, and which Man Ray in his film Self-Portrait restores to its function as a creator of clouds of smoke, and the very large TROMPE L'ŒUF (Trick the Egg: a pun on «trompe l'œil»), a black plastic lavatory seat mounted on brown cardboard and tightly holding a flat photograph of a pale grey egg. The eye is arrested by this inversion of dimension, in which the flat egg comes out of the flat seat.

◆
In 1956 he made THE ASTROLABE, a sculpture fixed on some cases, constructed from circular armatures of wood or metal which intersect and encircle each other, strained to split.

◆
Movement and 3D are associated in a category of objects that may be defined as 3D fixed objects with a moving part: the DEAF AND DUMB (=DARK) LANTERN is a box resembling a little theatre looked at from the front, with a revolving lantern in the middle, while the object entitled AUTO-MOBILE (1932), is a box consisting of a steering-wheel mounted on swivelling wheels that hold a marble which moves freely when the steering-wheel is turned.

◆
OPTICAL HOPES AND ILLUSIONS (1944) is a banjo structure with the bulging part holding a magnifying glass through which swings a ball held by a thread.

MIRAGE (1944) comprises a ball-bearing, a hanging mirror and a pair of doll's eyes ending in a dice marked with figures, placed one behind the other: eyes and mirror form a fixed 3D object, and there is a double movement of the swing of the dice and of its reflection in the mirror, which appears as its shadow.

◆
Man Ray recalled to Ridgefield a memory of 1915, which has to do with light, «opticianry», movement and cinema: «I very seriously considered placing my camera by the window and letting the lightning take the photo (...). At first it was so dark that I saw nothing, then a flash of lightning lit up a hallucinating picture which was fixed on my retina like a film. A one-legged man, stark naked, dripping with rain, was hopping about on his one leg to keep his balance. It was the poet Johns.»

◆
This first show devoted to Man Ray the Film-maker is, therefore, concerned both with the progress of the cinema and also the advances made through the cinema in the work of Man Ray. Its aim is also to make amends for the disregard of the essential role which the cinema played in Man Ray's work, and more generally to situate Art Cinema in the context of twentieth century art.

(Translation: Kenneth Pearson)

STANDPHOTO AUS DEM FILM / STILL OUT OF THE FILM
LES MYSTÈRE DU CHÂTEAU DU DÉ, 1929, VON / BY MAN RAY.

(Document Cinédoc - Juliet Man Ray)

