

# LE RETOUR À LA RAISON, PARADIGMA DE FILM DADÁ. UNA PRESENTACIÓN DE LA ESTÉTICA CONCEPTUAL DE MAN RAY

Ana Puyol Loscertales  
PhD in History of Art, U.Z.

## RESUMEN

La producción cinematográfica de Man Ray es el vórtice creativo donde confluyen los dispositivos y técnicas que manejó en su carrera, y supone su maduración conceptual. Por su carácter nuclear, en su filmografía inciden no solamente los componentes que configuraban su concepción estética, sino también todo el poso de los acontecimientos biográficos que determinaron su devenir, elementos clave del contexto técnico, cultural e ideológico en el que se desarrolló. Además, algunas de sus piezas y objetos encuentran su culminación en su manifestación proyectada en la pantalla. En este artículo se analiza su primera realización en el campo del cine desde esta perspectiva de obra integral.

**PALABRAS CLAVE:** Man Ray, Kiki de Montparnasse, Villiers de l'Isle-Adam, Alfred Jarry, 'Patafísica, Edison, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, cine, Dadá, *machine célibataire*.

## ABSTRACT

«*Le retour à la raison*, a dada film paradigm. A presentation of Man Ray's conceptual aesthetics». Man Ray's cinematographic production is the creative vortex where the mechanisms and techniques that he handled during his career converge, and which suppose his conceptual maturity. Because of his nuclear character, not only do the elements that formed his aesthetic concept influence in his filmography, but also the traces of biographic events that decided his evolution, key facts in the technical, cultural and ideological context, in which he got along. In addition, some of his works and objects find their culmination in their manifestation projected on the screen. In this article, his first cinematographic production is analyzed from this integral perspective.

**KEY WORDS:** Man Ray, Kiki de Montparnasse, Villiers de L'Isle-Adam, Alfred Jarry, 'Pataphysique, Edison, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, cinema, Dada, *machine célibataire*.

En 1923, Man Ray llevó a cabo una breve proyección cinematográfica de apenas dos minutos de duración a la que tituló, con una buena dosis de hilaridad,



*Le retour à la raison*. Ésta fue su primera tentativa individual<sup>1</sup> de poner sus imágenes en movimiento, un objetivo prioritario que propició la incursión de este autodenominado *Directeur de mauvais movies*<sup>2</sup> en el campo del cine, como una consecución lógica dentro de la evolución conceptual de su producción.

El estreno de esta pieza tuvo lugar el 6 de julio, apenas un día después de componerla, celeridad motivada por tratarse de una obra hecha ex profeso para ser incluida en *La Soirée du Coeur à barbe*, celebrada en el Théâtre Michel de París, como parte de un programa interdisciplinar que reunió cine, música, y poesía<sup>3</sup>. El film de Man Ray se acompañó de *Rythmus 21*, del berlinés Hans Richter, y de *Manhattan*, película realizada por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler, oriundo de Filadelfia al igual que Man Ray, y por el neoyorkino Paul Strand, fotógrafo del círculo de Alfred Stieglitz, cuyas publicaciones y planteamientos teóricos relacionados dejaron una huella inefable en Man Ray<sup>4</sup>. La mente preclara del organizador, Tristan Tzara, se

---

<sup>1</sup> Las primeras experiencias de Man Ray en el campo del cine se dieron durante su periodo formativo en Nueva York, y fueron de la mano de Marcel Duchamp. Ya entre 1920 y 1921, ambos amigos grabaron una cinta, de la que apenas queda rastro, donde se recogía el proceso del rasurado del vello púbico de la baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. Sus siguientes investigaciones fueron tentativas de registrar en funcionamiento algunas de las máquinas giratorias ideadas por Duchamp, al acometer sus ensayos en torno a la cuarta dimensión. La primera fue *Rotative plaque verre* (1920), un intento de hacer cine estereoscópico, seguida de la realización, ya en París, del film titulado *Rotative demi-sphère (Optique de précision)* (1925), y de *Anémic Cinéma* (1926), donde el juego óptico se une al lingüístico.

<sup>2</sup> Man Ray explicó este apelativo en una cita donde afirmaba: «Avec mes goûts dadaïstes, pensais-je, tout ce que je pourrais entreprendre dans le domaine du cinéma serait probablement censuré, pour des raisons morales ou esthétiques. Bref, ce serait mauvais». [Con mis gustos dadaístas, pensaba, todo lo que podría emprender en el campo del cine sería probablemente censurado, por razones morales o estéticas. En fin, sería malo]. RAY, Man (1998): *Autoportrait*, Arlés, Éd. Actes Sud, Coll. Babel, núm. 310, p. 343.

En una carta que el artista americano escribió a Tristan Tzara, en junio de 1921, firmó como «Man Ray, directeur de mauvais movies» y, para corroborarlo, añadió al principio y al final de la misiva un fragmento de película donde aparece su imagen por triplicado como cierre, y la de Elsa, baronesa Von Freytag Loringhoven, posando desnuda y sin vello cubriendo su pubis, como encabezamiento. Todavía, el artista americano se catalogó a sí mismo como «director de malas películas» en el óleo y collage sobre lienzo de Francis Picabia titulado *L'Oeil cacodylate* (1921).

<sup>3</sup> Acompañando el cartel de cine, hubo una alocución a cargo de Georges Ribemont-Dessaigues, una lectura de poemas de Jean Cocteau, Philippe Soupault e Iliá Zdanévitch y audiciones de composiciones musicales de Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Georges Auric y Eric Satie, junto con un número de danza donde los intérpretes llevaban diseños de Sonia Delaunay y Théo Van Doesburg, todo completado con la presentación de una pieza en tres actos de Tristan Tzara, titulada *Le Coeur à gaz*.

<sup>4</sup> Alfred Stieglitz (1864-1946) fue el fundador de la agrupación llamada Photo-Secession, en 1902, y tuvo un gran predicamento en la asignación de un estatuto artístico a la fotografía. Promovió la importante revista *Camera-Work* (1902-1917), donde prestigiosos profesionales publicaban sus artículos y reflexiones en torno a la imagen y su tratamiento por medio de la técnica. Esta revista tuvo un gran peso en la configuración teórica de Man Ray, como hemos desarrollado en nuestra tesis doctoral, PUYOL LOSCERTALES, Ana (2015): *El periodo formativo de Man Ray. Historia cultural, técnica e ideología. Bases para su concepto estético y cinematográfico*, Zaragoza (inédita).

esforzó en reunir a un representante del Dadá alemán y a tres autores americanos, incluyendo a Man Ray, que ponían la guinda en la velada artística a la presencia de la plástica relacionada con la máquina. En esta iniciativa subyacía un intento de insuflarle vitalidad al fenómeno Dadá y de dotarlo de un aura de internacionalidad, en una etapa en la que todo lo proveniente de Estados Unidos era acogido en París con gran entusiasmo.

Sin embargo, este evento acentuó más todavía las disensiones en el seno del grupo heterogéneo que aglutinaba a la vanguardia cultural más extrema que operaba en la capital francesa, donde se concitaron los autores que giraban en torno al Dadá, junto a los que gestaban las bases teóricas para el advenimiento del Surrealismo. En consecuencia, resultó ser una suerte de fiesta de clausura para el Dadá parisino. En ese mismo año, Marcel Duchamp dejó de trabajar en el *Grand Verre*, y Picabia volvió a la figuración, dejando atrás su prolífica etapa mecanomorfa.

## LOS ELEMENTOS DE UNA LÓGICA DEL CAOS

El título del filme, *Le retour à la raison*, contrasta fuertemente con la agitación de imágenes que percibimos en la pantalla. Las primeras secuencias son proyectadas con un ritmo acelerado, producto de un rodaje realizado a ralentí, que era una característica de las primeras películas elaboradas por el influyente innovador en el campo de la cinematografía, el también americano Thomas Alva Edison<sup>5</sup>. De esta manera, Man Ray se alinea en una estela creativa en torno al tratamiento mecánico de la imagen, que tuvo en los Estados Unidos uno de sus escenarios principales.

En la vertiente técnica, Man Ray ha explotado abundantemente el primer plano a lo largo del filme, diluyendo los marcos referenciales de los elementos, con la finalidad de dilatar sus potencialidades y que puedan ser cualquier cosa pensable. El tratamiento del objeto aplicado por el autor americano está en plena sintonía con las teorías de Alfred Jarry en torno a la 'Patafísica'<sup>6</sup>, y con la ruptura de límites inherente a los planteamientos utópicos y su capacidad para generar nuevas realidades alternativas respecto a la existente, que tanto peso tuvieron en el contexto del advenimiento ideológico y estético del artista americano durante su periodo de formación<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Edison (1847-1931) fue un polifacético y prolífico inventor, responsable de cientos de patentes, sobre todo en el campo del cine, desde la película perforada hasta el kinetoscopio, el kinetofonógrafo o el vitascopio, además del fonógrafo.

<sup>6</sup> Alfred Jarry (1873-1907) ofrece esta definición de la «Pataphysique: La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité». [La 'patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a los lineamentos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad]. JARRY, Alfred (1995): *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Poésie, num. 143, p. 32.

<sup>7</sup> Esta línea de investigación es explorada en detalle en nuestra tesis doctoral, PUYOL LOSCERTALES, Ana (2015), *op. cit.*



Este peculiar «retorno a la razón» es bombardeado por la explosión en la pantalla de chinchetas, resortes, sal y pimienta<sup>8</sup>, luces y sombras, formas geométricas, atracciones de feria rutilantes en la noche y un conjunto de objetos realizados por el artista, explorados a través de su presentación dinámica, y en su cuarta dimensión<sup>9</sup>. En medio de este caos destacan los alfileres, un elemento vinculado estrechamente con el contexto familiar del realizador, en su identificación con la labor desempeñada en el sector textil por su padre, el sastre Melach Radnistky, y cuya misión es unir los fragmentos, tal como sucede con el montaje en el ámbito cinematográfico. Además, los alfileres aportan un carácter punzante, como sucede con las chinchetas, tendiendo un puente con su obra *Cadeau* (1921)<sup>10</sup>, la plancha con clavos adheridos en su base que destrozaría cualquier tejido, cualquier apariencia, el uniforme.

Azaroso o no, también los fragmentos de esta película, unidos con cinta adhesiva, se desunieron varias veces en plena proyección, dejando la pantalla sin imagen sobrepuesta y anulando la función de sutura de chinchetas y alfileres. La propia obra de Man Ray quedaba negada en la disolución del caos hecho añicos<sup>11</sup>.

Si todo este maremágnum de cosas convertidas en una especie de cohorte de actores-objeto suponía la vuelta a la razón lógica, la cuestión que se imponía plantear es cómo habría sido la sinrazón previa. El guiño al Dadá, al absurdo de un título que no define ni anuncia, y de un lenguaje tergiversador, está presente en cada pequeño

---

<sup>8</sup> En lo que respecta al empleo de ingredientes culinarios en las piezas de Man Ray, existe una interesante declaración de Tzara, que estuvo involucrado en la organización de la primera exposición de Man Ray en París. En el catálogo de la citada muestra, celebrada en la Librarie Six, en diciembre de 1921, el rumano escribió: «Les tableaux de Man Ray sont faits de basilic de macis d'une pincée de mignonette et de persil en branches de dureté d'âme». [Las pinturas de Man Ray están hechas de albahaca, nuez moscada, una pizca de pimienta y de perejil en ramas de dureza del alma]. TZARA, Tristan (1921), s.t., Paris, s.p.

<sup>9</sup> En la revista *291*, impulsada por Picabia, el artista vinculado al Dadá Max Jacob ya explicaba de manera irónica el paso a la cuarta dimensión utilizando como hilo conductor una chincheta, como una parodia del Cubismo: *Mettez, dit-il* [le permissionnaire Galaris], «dans le tracé d'un cercle une schématique punaise ne jouissant que de deux dimensions; elle n'en peut sortir: le cercle est sa prison. Donnez-lui la troisième dimension, l'épaisseur: elle sort du cercle! Alors mettez-la dans un cube! Elle n'en sort pas! donnez-lui la quatrième dimension: elle en sort! –Cubisme et Théologie! annonce quelqu'un (c'était moi)». [Ponga, dijo [el licenciataria Galaris], en el trazado de un círculo una esquemática chincheta disfrutando sólo de dos dimensiones; no puede salir: el círculo es su prisión. Otórguele la tercera dimensión, el espesor: ¡sale del círculo! Entonces ¡métala en un cubo! ¡No sale! Otórguele la cuarta dimensión: ¡sale! -]Cubismo y teología! anuncia a alguien (que era yo)]. JACOB, Max (décembre 1915-janvier 1916): «La Vie artistique», in *291*, num. 10-11, , Paris, s.p.

<sup>10</sup> *Cadeau* (1921) fue el primer objeto que Man Ray creó en París, según su *modus operandi* habitual, uniendo dos elementos dispares para generar el efecto poético, desgarrador en este caso, pues el artilugio no sirve para planchar, ya que rompe el tejido. El objeto ve así sus posibilidades dilatadas por su virtualidad, en una pirueta que parte de la potencialidad de la *Pataphysique*.

<sup>11</sup> Man Ray trató la película física de manera muy rudimentaria, cortando la cinta de veinte metros en varios fragmentos que trabajó por separado, con distintos métodos, y que finalmente unió con tiras de adhesivo, una especie de amago de montaje que acabó en desmontaje. No hemos de considerarlo inexperience, pues resulta muy interesante que recurriera a este original modo de abordar el soporte, cuyo resultado incluso le sorprendió a él mismo. Se trata de pura espontaneidad.

detalle como un atentado a la lógica<sup>12</sup>. El sinsentido como vehículo para llegar a la *tabula rasa* se transformaba en un arma contra todo el conjunto de valores caducos que se imponía necesario destruir, como una operación para sustentar la existencia en una esencia distinta, generando otras realidades.

En lo que respecta a su presentación pública, este título formó parte del programa previsto por Tzara para provocar a la audiencia, al asegurar que su realizador la había hecho «dans un moment de lucidité»<sup>13</sup>, y lo consiguió plenamente hasta quedar cancelada incluso la representación anunciada para el día siguiente. Man Ray recuerda que se sintió aliviado, pues al tener lugar una gran pelea antes de que acabara la cinta, el público pudo fácilmente pensar que quizá lo mejor de su obra sería lo que no habían llegado a ver<sup>14</sup>.

Al explorar el contenido de la cinta, destaca un dato interesante que supone un argumento más hacia la voluntad de Man Ray de continuidad en el ámbito de la cinematografía. A pesar de que la elaboración del film fue una iniciativa de Tzara, quien, según cuenta Man Ray, fue a verle la víspera del evento con la intención de comprometerlo para que lo llevara a cabo, llevando el cartel anunciador de la velada ya impreso en mano, incluyendo la participación del americano, éste, por su parte, ya tenía una cámara que se había procurado en París. Lo llamativo es que ya había realizado las primeras tomas con ella, por tanto poseía material filmado que atestiguaba una voluntad de prolongar sus primeras actividades en el sector, inauguradas en Norteamérica, y su intención de consolidar su apelativo de *directeur de mauvais movies*, que resistió, incluso, el cambio de continente del autor.

Man Ray no iba a acometer un trabajo al uso de los productos fílmicos característicos de su país, perfectamente regulados con sus códigos y con su visión comercial en forma de superproducciones. Él sería un realizador individual cuyos trabajos seguirían sus propios dictados. No debe extrañar que los objetos y temas que registró fueran sujetos y objetos usuales empleados como material para sus trabajos fotográficos, o algunos de sus objetos artísticos puestos ahora en movimiento,

---

<sup>12</sup> Añadimos una cita que resume muy acertadamente esta operación antilógica desempeñada por Man Ray en esta cinta: «...it marks the first successful attempt to get away from story-structure, to substitute images for a plot and poetry for logic». [... marca el primer atentado exitoso de apartarse de la historia estructurada, de sustituir el guión por las imágenes y la poesía por la lógica]. Y continúa: *For René Clair this was the Dada film 'par excellence', it constituted 'the desperate but no useless revolt against descriptive and anecdotic cinema*. [Para René Clair este era el film Dadá 'por excelencia', constituye 'la desesperada pero no inútil revuelta contra el cine descriptivo y anecdótico']. SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray. The Rigour of Imagination*, London, Ed. Thames and Hudson, p. 291.

<sup>13</sup> RAY, Man (1998), *op. cit.*, p. 342.  
[en un momento de lucidez].

<sup>14</sup> Man Ray lo recuerda con estas palabras: «Je ne regrettais pas cette interruption, qui avait eu lieu juste avant la fin de ma bobine. Le public croirait peut-être que le film était beaucoup plus long et qu'il avait raté le message». [No lamenté la interrupción, que se produjo justo antes del final de mi cinta. El público quizá creyó que la película era mucho más larga y que se había perdido el mensaje]. *Ibidem*, p. 343.



desencadenando su manifestación mediante la materialización de su *imagen óptica* explorada en su cuarta dimensión.

Siendo insuficiente el material que Man Ray poseía previo al encargo, Tzara lo animó a incluir sus rayografías. Así, notables ejemplos de su producción, en distintos soportes y registros, quedaban conectados aquí en una meditación que funciona como un alud, *in crescendo*, arrastrando referencias explícitas a la propia historia de sus creaciones mediante la inclusión de las mismas en esta obra global.

## UN DESAFÍO AL CINE

Con este film, que une el reciclaje de elementos con la improvisación de última hora, Man Ray puso en cuestión todo el conjunto de criterios que articulan tradicionalmente las bases del cine, incluso su propia naturaleza, culminando en la rotura azarosa de la película, de manera que anulaba incluso el soporte material. El autor utilizó elementos extraartísticos ajenos a este medio, y más relacionados con otros contextos, notablemente de la cocina, de la mecánica y del sector textil, enlazados estos íntimamente con su biografía, para cuestionar todos los presupuestos estéticos al uso.

La intención última era ilustrar el fenómeno sobre el que Man Ray investigaba desde sus primeros *collages*, a saber, la impresión de lo real sobre el soporte artístico generando su imagen con entidad propia e independiente, algo que se acrecienta aún más con el movimiento generado durante la proyección de estas realidades-otras en plena exaltación dinámica en el espacio cinematográfico. En un estadio superior, el artista atentaba contra la organización tradicional del soporte, contra la planificación, el montaje y, por eso, contra la propia continuidad del cine y contra las reglas de percepción del mismo, al incorporar determinadas imágenes que no son visibles en la proyección y sí al examinar la película. Con todo, en *Le retour à la raison*, Man Ray dinamitó incluso el concepto de cine, interrogándose en torno a lo que representa según su propia definición, y según su identidad como arte<sup>15</sup>.

Al hilo de lo comentado, resulta trascendental el juego de dualidades que encierra esta película, esa doble vertiente que aglutina, por un lado, lo que vemos en la

---

<sup>15</sup> El investigador Patrick de Haas aporta una reflexión esencial para la apreciación de la propuesta de Man Ray, entendida como un reto planteado a la naturaleza del cine: «Ce langage du cinéma représentatif qui se donne pour 'naturel' 'spontané', n'est qu'un code, un dispositif idéologique (qui trouve son répondeur dans l'organisation politique du texte social: la représentation) qui limite, réprime, d'une façon normative la variété des agencements, des jeux, des combinaisons, des textures, qui sont possibles par la manipulation et le traitement des images et des sons». [Este lenguaje propio del cine representativo que se tiene por «natural», «espontáneo», es sólo un código, un dispositivo ideológico (que encuentra su contraparte en la organización política del texto social: la representación) que limita, reprime, de una forma normativa variedad de diseños, juegos, combinaciones, texturas, que son posibles a través de la manipulación y el tratamiento de imágenes y sonidos]. HAAS, Patrick de (juillet 1976): «Man Ray: un cinéma rayé?», in *Opus International*, Paris, Éd. Georges Fall, num. 60, spécial 'Projets & Utopies', p. 12.



pantalla durante la proyección, envuelto en el ritmo frenético que impone el visionado, y, por otro, la sucesión de imágenes perceptible únicamente en una proyección al ralentí, o bien al examinar el soporte físico en la moviola<sup>16</sup>. Por consiguiente, podemos hablar de la latencia de imágenes subliminales a las que el dinamismo intrínseco a lo cinematográfico hace invisibles, pero que se manifiestan en su inmovilidad, tal como sucede en una instantánea fotográfica, que es una imagen suspendida.

Man Ray introdujo en este film diversas modalidades de tratar el soporte asociadas a la fotografía, contaminando técnicas para ampliar así sus posibilidades respectivas. En el caso de la técnica fotográfica<sup>17</sup>, al ser una modalidad de tratamiento de la imagen que requiere de la detención para ser aprehendida, al someterla al desarrollo del cine es constantemente empujada, convirtiéndose en un *retard*, según la terminología de Marcel Duchamp, con lo cual su referente se resbala constantemente, ya que la misma acción la empuja a convertirse automáticamente en pasado. De ahí que el cine fuera acogido como el medio por excelencia de manifestación de las esencias, evitando su retraimiento, haciendo de lo mostrado algo permanente por su avance, enlazando con el propio mecanismo del pensamiento y, por tanto, alcanzando una naturaleza eminentemente conceptual.

## CONVERGENCIA DE DISPOSITIVOS TÉCNICOS

La película se organiza en torno al conjunto de imágenes que fueron filmadas con anterioridad a la gestación de la película, que muestran un campo de margaritas, diversas formas geométricas y luminosas en movimiento, y varias piezas correspondientes al periodo formativo del artista en los Estados Unidos, que más adelante analizaremos. Por otro lado, están aquellas imágenes que no respetan el tratamiento en fotogramas, abarcando varios de ellos, correspondientes a fotografías sobre placas de vidrio, o *cliché-verre*, impresionadas directamente sobre la película. En concreto existe un desnudo femenino del que vemos la parte correspondiente

---

<sup>16</sup> Durante el visionado de las versiones de las películas originales de Man Ray, atesoradas en los archivos del Departamento de Cine del CNAC Georges Pompidou de París, analizamos al detalle *Le retour à la raison*, sobre una moviola, por lo que pudimos apreciar todos los detalles que no son visibles en la proyección.

Patrick de Haas afirma al respecto de este fenómeno: «Il s'agit certainement de la première expérience cinématographique avec laquelle du visible est rendu invisible à la projection: cheminement inverse du cinéma scientifique qui cherche à rendre visible l'invisible». [Se trata sin duda de la primera experiencia cinematográfica con la que lo visible se vuelve invisible en la proyección: proceso inverso al cine científico que busca hacer visible lo invisible]. HAAS, Patrick de (1986): *Cinéma intégral: de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Éd. Transédition, p. 232.

<sup>17</sup> Acerca de estas reflexiones en torno a la fotografía y el cine, sigue siendo una referencia ineludible BARTHES, Roland (1999): *La cámara lúcida*, Barcelona, Ed. Paidós, Col. Paidós Comunicación, núm. 43. El autor analiza el modo en que la fotografía es empujada constantemente por la voracidad connatural a la proyección, y así su existencia ya es pasado, no alcanza a tener un futuro, mientras que el cine se desarrolla en continuidad, tal como el pensamiento (p. 156).





Figura 1. Man Ray, *Space Writing (Self-Portrait)*, 1935. Prueba en gelatina de plata. Archivos Man Ray Trust.



Figura 2. Imagen obtenida por medio del Cyclographe de Franck B. Gilbreth, Motion Efficiency Study, c. 1914. National Museum of American History, Behring Center, Division of Work and Industry Collection.

al tronco, y dos frases caligrafiadas, *Man Ray à tirer 5 fois* y *Man Ray noir*, que, precisamente por soslayar su ordenación en tanto que fotogramas, no son visibles, o solo parcialmente, durante el visionado.

El agente activo del que hizo uso el artista americano para la creación de esas inscripciones con el procedimiento del *cliché-verre* fue la luz (frente al ácido de los negativos de vidrio), grabando con punta de acero sobre negativos de fotos descartadas y dejando actuar el haz luminoso. Hablamos de escritura por medio de la luz, que es la culminación del proceso por el cual la realidad, mediante un agente natural, generaba su propia impronta. De este modo, el lenguaje se materializaba, haciendo al pensamiento objeto uno más en su orbe de elementos creados.

La pulsión autorretratística es una constante en la obra de Man Ray, y la hace patente mediante distintos dispositivos, desde su firma<sup>18</sup> a la huella de su mano, presente en *Selfportrait* (1916), sus autorretratos o su inclusión por medio del *collage* en las fotos que él mismo tomaba (*Le Groupe Dada*, 1921), o en las escenas que filmaba. La presencia del creador es manifiesta en todas las modalidades de lenguaje que practicó, expresada en cada una de las técnicas que cultivó, la impronta de Man Ray se convierte en una realidad física constante.

<sup>18</sup> La colección de arte de Roland Penrose contaba con un óleo sobre lienzo, realizado durante el periodo en que el artista americano estuvo en Ridgefield, cuyo título, *Man Ray 1914*, expone su firma y la fecha de realización como temática única que llena la superficie.

El parentesco entre esa imagen-objeto-firma contenida en la cinta (figs. 6 y 7) y la fotografía *Space Writing (Self-Portrait)* (fig. 1), que el artista realizó en 1935, es evidente. Ambos ejemplos se sitúan en la misma línea de investigación, siendo la luz el agente creador de la plástica y también del lenguaje, en este último caso mediante la estela dejada por un puntero de luz, al igual que sucede en *Le retour à la raison* con las bombillas de las atracciones de feria y de los letreros luminosos de la ciudad, que estampan su huella sobre el telón negro de la noche. Se trata de la generación de una nueva realidad con autonomía propia, de una posibilidad. El artista creó así la manifestación de su propia presencia mediante la inclusión de su firma, la impronta de su identidad materializada mediante la luz, utilizando el espacio en todas sus dimensiones como infinito soporte para su acto creativo.

## DIMENSIÓN ESTÉTICA, DIMENSIÓN CIENTÍFICA

Un aspecto que sobresale en la producción integral de Man Ray es la estrecha conexión entre su biografía y su plástica con el contexto técnico; la vida y el arte se imbrican hasta convertirse en una misma cosa. En *Le retour à la raison* es evidente la riqueza de elementos interrelacionados, en una época en la que los sectores artístico y científico se coadyuvaban, hasta el punto de considerarse uno referente del otro.

En la historia cultural que marcó la etapa en la que se desarrolló Man Ray hasta la edad adulta, destacaron los estudios sobre la naturaleza del movimiento desarrollados por Frank Bunker Gilbreth<sup>19</sup>, aplicados en el terreno del trabajo en la industria. En el compendio de sus investigaciones, aplicadas en los sectores más diversos, nos interesa poner de relieve su método para captar las formas del movimiento, para estudiarlo y, por supuesto, en última instancia, racionalizarlo con vistas a beneficiar la productividad. Gilbreth hizo uso de la cámara de cine con película de treinta y cinco milímetros, y en una fecha tan temprana como 1912 ya experimentó con el *Cyclegraph*, una máquina para registrar el movimiento que captaba las formas del mismo invisibles para el ojo humano. El mecanismo se basaba en el registro sobre la placa sensible del movimiento ejecutado por un miembro del cuerpo, al que sustentaba una lamparita luminosa, cuya luz dejaba una huella en forma de curva luminosa<sup>20</sup> (fig. 2). La plasticidad visual de estas prácticas científicas, emprendidas en un terreno como el norteamericano, donde el desarrollo de la técnica era puntero y gozaba de una gran difusión documental y gráfica, hace que su relación con las experiencias de escritura con luz en la producción de Man Ray

---

<sup>19</sup> Frank Bunker Gilbreth (1868-1924) fue un ingeniero industrial que analizó, junto con su esposa Lillian, sobre todo la eficiencia relacionada con el movimiento del cuerpo humano. Fue pionero en la aplicación de la cámara cinematográfica con finalidad científica.

<sup>20</sup> En la carrera por el registro gráfico de los fenómenos inmateriales, James Watt ya ideó, a finales del siglo XVIII, un dispositivo para registrar el movimiento del vapor en forma de una gráfica. Le siguió Marey, un siglo después, quien inventó un aparato registrador con agujas que dejaban la huella del movimiento sobre cilindros ennegrecidos.

sea evidente. En ambos casos se revela al ojo algo que resultaba invisible para él o, en todo caso, inasible. Se trataba de convertir el fenómeno lumínico en objeto, al igual que hará más tarde el artista en su álbum *Électricité* (1931). La firma luminosa también fue parte de un experimento de Marey, quien escribió su nombre en el aire con una bola de metal brillante, cuya huella perfecta se registró en la placa fotográfica. Estas experiencias tendían un lazo hacia el planteamiento de la manifestación de los fenómenos mediante su dinámica.

En el caso de Man Ray, el rayograma y la solarización fueron una consecuencia directa de esa tendencia que maridaba arte y ciencia, de hecho fue él, precisamente, el pionero en convertir esos recursos en verdaderos hechos técnicos, aplicando en su factura criterios científicos, cuyo objetivo era revelar la presencia de los procesos etéreos y del movimiento, imprimiendo su huella como nueva realidad generada sin una finalidad práctica. También en su faceta de cineasta, Man Ray se inscribe en esa estela de experimentadores que hermanaron el hecho plástico con el hecho técnico, con la salvedad de que el artista buscaba todo lo contrario a una finalidad práctica y utilitaria. El objetivo del artista fue transgredir lo pretendidamente unívoco para dilatar la experiencia, convirtiendo la realidad en una creación, según el lenguaje de Jarry, aglutinando lo que es y también todo lo que no es, pues las realidades cambian, así como las imágenes se suceden una tras otra proyectadas en la pantalla.

## EDISON, VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Y UN TORSO DE LUZ

La producción global de Man Ray está plagada de citas y referentes literarios que resultan sustanciales para comprender su obra y para extraer conclusiones en torno a su pensamiento. El americano tuvo un conocimiento muy rico del conjunto de autores que caracterizaban la vanguardia literaria de su tiempo, tanto en Estados Unidos como en Europa, y sus creaciones así lo manifiestan<sup>21</sup>.

Uno de los escritores cuya obra dejó huella en la configuración de la teoría artística de Man Ray fue el francés Auguste Villiers de l'Isle-Adam, autor de *L'Ève future* (1886), una obra capital en el campo de la literatura de anticipación, pseudo-científica. En esta novela, el escritor construye un universo paralelo al conocido, una realidad alternativa y posible desde los vínculos con la ciencia, si bien amplificados por las potencialidades de la imaginación creativa.

---

<sup>21</sup> Algunos de los literatos que fueron para Man Ray una referencia de primer orden serían Walt Whitman, Henry Thoreau o Georges Bernard Shaw, en el ámbito anglosajón. En el caso de la literatura europea, fue su primera esposa, la poetisa belga anarquista Donna Lecoeur (Adon Lacroix), quien tradujo de viva voz, para él, durante sus años de convivencia (1913-1918), algunos de los textos más decisivos en el contexto cultural perteneciente al cambio del siglo XIX al XX. Autores como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire o D.A.F., marqués de Sade, eran bien conocidos por Man Ray desde sus años tempranos de formación en Norteamérica.





Figura 3. Fotograma de *Le retour à la raison*, mostrando el torso desnudo de Kiki de Montparnasse.

De L'Isle-Adam llamó Edison<sup>22</sup> al personaje creador de la ginoide protagonista de *L'Ève future*, Hadaly, robot al que la electricidad aporta la ilusión de la vida y cuya capacidad verbal se basa en el sistema de escritura y reproducción del sonido que Thomas Alva Edison aplicó en el fonógrafo. Como producto de la técnica, la ginoide aspira a perfeccionar a su referente humano mediante su recreación mecánica, igual que estaba sucediendo en el ámbito de la industria, donde la mecanización se imponía, a la par que el trabajador se desprendía de su carácter humano para pasar a ser una herramienta de la regimentación, especialmente evidente ya en los Estados Unidos en el contexto del taylorismo. Esta aclimatación del ser humano al entorno mecánico se reflejó plenamente en las artes, de ahí que autores como Marcel Duchamp se hicieran eco en realizaciones como el *Grand Verre*, pues, como menciona Amelia Jones, *Duchamp describes them* [moules málícs] «as if they are Taylorist/Fordist drones, pumping away endlessly at the same onanistic task, but in vain»<sup>23</sup>. Man Ray vivió este fenómeno histórico en primera persona, al ser su padre parte

---

<sup>22</sup> Thomas Alva Edison (1847-1931) ya era un inventor consagrado cuando Villiers de l'Isle-Adam estaba escribiendo *L'Ève future*; de hecho, su central de inventos y patentes en Menlo Park (Nueva Jersey) estaba en pleno apogeo productivo, siendo la primera en contar con una red de alumbrado. Edison fue, además, pionero en la escritura y reproducción del sonido por medio de la invención del fonógrafo en 1876.

<sup>23</sup> JONES, Amelia (2004): *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of Nueva York Dada*, Cambridge, Massachusetts, Ed. The MIT Press, p. 152. [Duchamp los describe [moldes málícs] como drones tayloristas/fordistas, bombeando sin cesar en la misma tarea onanista, pero en vano].



del contingente de trabajadores judíos emigrados del Imperio Ruso a la Costa Este americana en las décadas finales del siglo XIX, donde se concentraban, sobreexplotados, particularmente en las factorías del sector textil.

«Je reproduirai strictement, je dédoublerai cette femme, à l'aide sublime de la Lumière! Et, la projetant sur sa MATIÈRE RADIANTE [...] Je terrasserai l'illusion!»<sup>24</sup>, afirma Edison en la novela de Villiers. La huella del fenómeno sobre la anatomía, del proceso físico sobre el cuerpo orgánico, se enfatiza al ser trasladado al soporte cinematográfico. Así, en *Le retour à la raison* (1923), Man Ray muestra el torso de Kiki de Montparnasse en una iconografía muy similar a la descrita por el literato. En el film las impresiones sobre el cuerpo desnudo procedían del juego de luces y sombras que contiene el desarrollo de una situación, de forma que es la impronta del espacio lo que se graba sobre la piel.

Todavía en el texto de Villiers de l'Isle-Adam, el autor introduce uno de los revolucionarios inventos que quisieron hermanar la escultura con la representación de imágenes planas, como era propio de la fotografía, para infundir una mayor apariencia de realidad. Nos referimos al procedimiento inventado por François Willème, en 1860, llamado 'Photosculture', un intento de generar imágenes tridimensionales que se inscribía en una tradición que pretendía generar relieve en la imagen, haciéndose eco de la exploración más allá del espacio plano que, desde la ciencia, llegó a la literatura y a las artes plásticas. La cinematografía era el medio óptimo para presentar esa tercera dimensión, incluso de abrir a una cuarta. El modo en que Man Ray dispone el cuerpo de Kiki bañado por luces y sombras, sometido a la volumetría que aporta el desarrollo del movimiento, es también una escultura hecha concreta mediante la luz y materializada, hecha vida, por medio de un proceso mecánico capaz de generar esa realidad, ya no como apariencia, sino como realidad-otra, *aparición*, en términos duchampianos, mediante la manifestación de su presencia.

Man Ray dilató el alcance de su meditación en torno a la naturaleza de la obra de arte coadyuvado por un medio como el cine, que predispone las coordenadas y potencialidades para crear universos alternativos.

## EL AUTOMATISMO COMO EXPLORACIÓN Y CUESTIONAMIENTO

Cuando Tzara propuso a Man Ray realizar una pequeña muestra fílmica para su programa Dadá, Man Ray le advirtió que su manera de hacer cine no era muy tradicional, siendo para él «une sorte de 'liberté-machine' qui projette le spec-

---

<sup>24</sup> L'ISLE-ADAM, Villiers de (1993): *L'Ève future*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Folio Classique, num. 2498, p. 125.

[;Reproduciré estrictamente, desdoblaré a esta mujer, con la ayuda sublime de la Luz! Y proyectándola sobre su materia radiante [...] ;Yo derribaré la Ilusión!].

tateur dans de nouveaux espaces sensoriels»<sup>25</sup>. El realizador se estaba refiriendo a su actividad en una línea de cine automático, que explora todas las posibilidades que escapan a la rigidez de las técnicas. Este planteamiento resulta característico y esencial en un artífice como Man Ray, que trató el cine desde una concepción plástica que enlazaba plenamente con su marco cultural y, de esta manera, abrazaba una concepción del hecho artístico como una superación de la máquina, negando toda lógica, negando toda funcionalidad. En *Le retour à la raison* esto es patente en la arbitrariedad y libertad en su elaboración y en el tratamiento de los procesos físico-químicos, pues el objetivo era hacer uso de ellos para dilatar las experiencias en el acto de percepción, haciendo así de la técnica el medio idóneo para crear ideas.

Acerca de esta potencialidad de transgresión global del film, el investigador Patrick de Haas apunta y sistematiza una reflexión, que enlaza con el cuestionamiento planteado por Man Ray:

Le caractère facultatif de l'usage d'une caméra dans la production d'un film. L'enregistrement photographique d'un objet par contact [...]. La dissymétrie entre le processus d'inscription sur le support (traité en continu) et le processus de projection (support fragmenté en photogrammes) [...]. L'enregistrement par contact qui, étant par définition 'grandeur nature' sur pellicule (échelle 1), met en évidence le facteur 'agrandissement' [...]. La lissibilité et la perception différenciés des objets ciné-rayographiés...<sup>26</sup>.

En ese compendio de objetos mostrados, manifestados, destacan sus propias obras. Concretamente, en este caso, se muestran en la proyección varias de sus piezas emblemáticas, realizadas con distintas técnicas. En primer lugar, aparece la pintura aerográfica sobre vidrio titulada *Dancer/Danger (L'Impossibilité)* (1917-1920), rodeada de humo que la oculta parcialmente, como un mecanismo inservible, un atasco de piezas que niegan el mismo acto de producción. Otras de las realizaciones de Man Ray también incluidas son *Lampshade* (1919)<sup>27</sup>, la pantalla de lámpara como

---

<sup>25</sup> Ver más en BALDWIN, Neil (1990): *Man Ray. Une vie d'artiste*, Paris, Éd. Plon, Coll. Bibliographique, p. 123.

[... una suerte de 'libertad-máquina' que proyecta al espectador hacia nuevos espacios sensoriales].

<sup>26</sup> HAAS, Patrick de: «J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma», in BOUHOURS, Jean-Michel, et HAAS, Patrick de (1997), *Man Ray, directeur de mauvais movies*, Paris, Éd. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, p. 19.

[La naturaleza opcional de la utilización de una cámara en la producción de una película. El registro fotográfico de un objeto por contacto [...]. La disimetría entre el proceso de inscripción sobre el soporte (tratado de forma continua) y el proceso de proyección (soporte fragmentado en fotogramas) [...]. La grabación por contacto que, siendo por definición, 'de tamaño natural' en la película (escala 1), pone en evidencia el factor de 'agrandamiento' [...]. La legibilidad y la percepción diferenciadas de los objetos cine-rayografiados...].

<sup>27</sup> Según apunta Neil Baldwin en su biografía sobre Man Ray, siendo un niño ya realizó alguna pantalla de lámpara para su familia; de nuevo el artista incorporó un objeto íntimamente ligado a su historia personal, como componente de su lenguaje artístico. *Lampshade* fue creada para la inauguración de la *Société Anonyme*, institución neoyorkina para el estudio y la difusión del arte





Figura 4. Man Ray, serie *Models* (1920-1940), prueba fotográfica perteneciente a un álbum particular del artista y que, sin duda, corresponde al *cliché-verre* utilizado en *Le Retour à la raison*.



Figura 5. Fotografía de un fragmento de la película *Le retour à la raison*. Copia del MNAM Georges Pompidou, París. (Fotografía de la autora).

recurso para jugar con la intensidad y dirección de la luz eléctrica, en pleno giro constitutivo, como la espiral que dibuja el proceso del pensamiento. Por último, un poema constituido por trazos horizontales negros, similar al que publicó en mayo de 1924 en la revista de Picabia *391*, a modo de versos sin lenguaje sometidos a un movimiento de vaivén en la pantalla, muy parecido al de la vista cuando lee.

Todos estos elementos tienen en común su potencialidad de ser percibidos en la cuarta dimensión mental, lo que fue posible mediante su manifestación óptica y dinámica, un automatismo que les aportaba una nueva realidad, y una nueva existencia dentro del espacio cinematográfico. De este modo Man Ray, más que nunca, aseguró la perpetuidad a sus obras, evitando que éstas escaparan al retraerse en el tiempo que conlleva su sola existencia, en términos que fundamentan el pensamiento de Alfred Jarry. En consecuencia, en base a este referente literario, el desvelamiento de esos objetos, sometido a una constante, como es la propia del cine, los proyectaba en un presente continuo. En el registro lingüístico, esto se traduce en

---

contemporáneo y de sus tendencias más recientes. La instigadora fue Katherine S. Dreier, y Marcel Duchamp fue su brazo derecho. Man Ray tuvo un papel de primer orden, y a él se debe el juego lingüístico de atribuir para la denominación de este organismo la expresión francesa equivalente a «sociedad anónima», que él confundió con «sociedad secreta» por desconocimiento del idioma. Es interesante reseñar que a este centro llegaban de toda Europa las revistas que gravitaban en torno del Dadá y de las vanguardias.

forma de tautología que prefiguraba ese manifestarse en el terreno del pensamiento, enlazando con un cine evidentemente conceptual.

## LA CONSTRUCCIÓN DE UNA *MACHINE CÉLIBATAIRE* EN LA CUARTA DIMENSIÓN

Se observa aún la presencia de un cuarto objeto en esta película que, al igual que los anteriores, corresponde a la trascendental primera etapa americana de Man Ray. Nos referimos a *L'Homme* (1917), un prototipo de batidor de huevos que aparece colgado de la pared, proyectando su sombra sobre la misma, asociado a un torso femenino desnudo postrado junto a unos cojines<sup>28</sup>, todo lo cual permanece invisible en la proyección, al corresponder a un *cliché-verre* —cuya imagen original hemos podido localizar, sin dejar lugar a dudas acerca de la fuente original—, que solo resulta perceptible en su condición estática (figs. 4 y 5). Así, este artilugio sobrepasa su *imagen óptica* mediante su manifestación cinematográfica pero, además, nos hallamos ante un elemento masculino, mecánico, que se encuentra en el mismo espacio que el elemento femenino orgánico, descabezado, hecho objeto, postrado sobre una superficie. Ambos se unen en el mismo ámbito deseante pero sin tocarse, de ahí la desnudez solitaria de la dama, en conjunción con un elemento masculino que funciona por medio de un movimiento circular onanista que conlleva la no consumación, como sucede en el *Grand Verre*. En definitiva, estamos en presencia de una *machine célibataire*, donde el batidor seguirá girando, batiendo los huevos, y la desnudez deseada y deseante permanecerá presente en su existencia erótica, pero sin posibilidad de encuentro.

En resumen, al introducir una *machine célibataire* en el circuito del cine, Man Ray está logrando que dilate su trascendencia automáticamente, al impulsarla hacia su permanencia en el devenir, al someterla a una constante mecánica por partida doble.

El batidor de huevos encuentra su correspondencia en el visionado con un cartón de huevos que aparece girando en la pantalla, proyectando su sombra neta y jugando con la sobreimpresión, pero solo vemos la estructura, ya que faltan los huevos, que habrán sido batidos en ese dominio que no es mostrado en la acción, quizá una alusión velada a un acto íntimo que ha de tener lugar en otro plano, naturalmente a buen recaudo de la censura. Un funcionamiento éste, por alusiones,

---

<sup>28</sup> Imagen tomada por la autora en la moviola durante una estancia investigadora en el Departamento de Cine del MNAM Georges Pompidou. En la imagen se aprecia el desnudo, con base en la fotografía anterior (fig. 4) y el batidor de huevos, titulado *L'Homme*, colgado sobre la pared. Esta imagen del cuerpo femenino se corresponde con la tendencia sadiana a la cosificación, lo que deviene en una mecánica que el intelectual Octavio Paz expresa así: «El Objeto es una Idea pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia». Paz, Octavio (1994): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Ed. Alianza, Col. Alianza Forma, núm. 81, p. 11. (1.ª ed. 1989).





Figuras 6, 7, 8, y 9. Fotografías de fragmentos de la película *Le retour à la raison*. Copia del MNAM Georges Pompidou, París. En ellas se aprecia la firma de Man Ray, y el juego de imágenes latentes invisibles en la proyección, rostros femeninos y cuerpos desnudos, principalmente. (Fotografías de la autora).

que da cuenta de la riqueza en detalles y en profundidad intelectual que contiene esta paradigmática muestra de cinematografía Dadá.

La imagen inmediatamente posterior corresponde al torso desnudo de Kiki de Montparnasse (fig. 3), que efectúa un giro mecánico, logrado por la reiteración e inversión del negativo, donde la luz escribe sobre su piel generando la impronta de su entorno, de manera que se manifiesta a ella misma y, en un doble recurso, materializa la propia realidad circundante posándose sobre su cuerpo, grabando su huella por medio de la luz, igual que los objetos lo hacen sobre el papel sensible en la rayografía. En este caso, es el espectador el que se convierte en *voyeur* de este movimiento cíclico que expone la desnudez, en una sublimación de la cuarta dimensión envolvente, una aparición que se muestra como un epifenómeno en pleno curso de su manifestación, una realidad que se autogenera, se autoexpone y se autoproduce mediante el dispositivo cinematográfico.

El cine es entendido, en esta ocasión, no como fábrica de ilusiones, sino como producción de creaciones, tal y como sería propio de una industria, pero escapando a toda restricción funcional y económica. He ahí el proyecto revolucionario de Man Ray, que no solamente se vincula con el Dadá, sino con la ideología latente en el contexto del individualismo de sesgo anarquista que se respiraba en el Ferrer Center —marco por excelencia de su formación intelectual y estética—, y en la colonia de Ridgefield, donde formó parte de un cónclave cultural progresivo durante su etapa formativa americana.

Por sus vínculos con el ámbito de la utopía, y con la capacidad creativa para gestar otras realidades y abrirse a otras dimensiones, esta pieza paradigmática de la cinematografía Dadá, que adquirió estatuto fílmico por un impulso súbito, ofreció a Man Ray la ocasión de materializar un deseo: «Le rêve serait de pouvoir se passer de l'appareil de prises de vues et de traiter directement la pellicule par des procédés chimiques. C'est une question qui me passionne»<sup>29</sup>. Eliminar intermediarios, imprimir la realidad sobre el soporte, hacerla presente de manera directa, en vez de representarla, no solo era una cuestión fascinante, sino una batalla librada en distintos frentes por parte del Dadá, desde su estallido en el neoyorkino Greenwich Village. Como parte principal de ese contingente, Man Ray, en su papel de director, se recreaba en la contaminación de las técnicas entre sí, de las imágenes y de la propia visión, para explorar el lado intelectual del arte y de la plástica puesta en movimiento, jaleado por la propulsión deseante, cuyo impulso alcanzó con toda su potencia sus posteriores incursiones en el séptimo arte.

---

<sup>29</sup> RAY, Man (1929): *Entretien avec René Gain*, in *Cinéa-Ciné pour Tous*, num. 144, Paris, 15 novembre 1929, p. 27. Reproducida en ANGELI, Giovanna (2009): *Macchine meravigliose. Surrealismo e tecnologia*, Firenze, Ed. Le Lettere, p. 122.

[El sueño sería poder prescindir del aparato de tomas de vistas y tratar directamente la película por procesos químicos. Es una cuestión que me fascina].

