



MAN RAY

EM PARIS _ IN PARIS

MAN RAY

EM PARIS – IN PARIS



Ministério da Cidadania apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

MAN RAY

EM PARIS _ IN PARIS

CURADORIA _ CURATORSHIP
EMMANUELLE DE L'ECOTAIS

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
SÃO PAULO 21.08.2019 _ 28.10.2019
BELO HORIZONTE 11.12.2019 _ 17.02.2020

EDITORA ARTEPADILLA

Produção



Apoio



Realização



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





O Ministério da Cidadania e o Banco do Brasil apresentam *Man Ray em Paris*, que traz um importante recorte cronológico da carreira deste fotógrafo, pintor, cineasta, criador de objetos e escultor. A exposição reúne, pela primeira vez no Brasil, quase 250 obras desenvolvidas no período em que viveu em Paris, em uma época de grande ebulição criativa.

A mostra acontece nas unidades do CCBB de São Paulo e Belo Horizonte e apresenta o trabalho de um dos mais importantes artistas vanguardistas do século XX. Com ligações que passam pelo Dadaísmo e o Surrealismo, sua arte encontra grande repercussão na Paris dos anos 1920, onde diversas formas de arte floresceram e consolidaram a capital francesa como um dos maiores centros culturais do mundo à época.

Ao realizar esta exposição, o Banco do Brasil reforça seu compromisso com a formação de público e a promoção de um acesso amplo à cultura, e traz ao público a oportunidade de conhecer de perto o trabalho deste artista multidisciplinar.

Centro Cultural Banco do Brasil

SUMÁRIO - CONTENTS

INTRODUÇÃO	9
1 - DADA PHOTO	10
2 - MAN RAY, INVENTOR DA FOTOGRAFIA SURREALISTA	32
3 - A ARTE DO RETRATO	62
4 - MAN RAY, FOTÓGRAFO DE MODA	98
5 - FOTOGRAFAR PARIS E A NATUREZA	132
6 - RAYOGRAFIAS	158
7 - A MULHER	178
8 - MAN RAY, "DIRETOR DE FILMES RUINS"	206
9 - MAN RAY E OS OBJETOS DE SUA AFEIÇÃO	216
BIOGRAFIA	240
ENGLISH TRANSLATION TEXTOS EM INGLÊS	248
BIBLIOGRAFIA SELECIONADA	268
FICHA TÉCNICA	270



Primeira retrospectiva de Man Ray no Brasil, esta exposição procura abranger sua imensa e multiforme obra. Conhecido principalmente por sua fotografia, Man Ray também foi criador de objetos, realizador de filmes e faz-tudo genial. Ele chega a Paris em 1921, onde permanece até a Segunda Guerra Mundial e para onde retorna definitivamente em 1951. Foi nessa cidade que sua arte original se desenvolveu e mais repercutiu.

Após tornar-se rapidamente fotógrafo profissional, sua obra oscila, de maneira contínua, entre o trabalho de encomenda (o retrato, a moda), de um lado, e o desejo de realizar uma “obra artística”, do outro. Integrante do grupo Dadá desde seus primeiros trabalhos em Nova York e, em seguida, figura central do Surrealismo, Man Ray manifesta, ao longo de toda a sua vida, uma atitude de diletante entretido, cultivando o acaso como algo vivaz e apaixonante, a fim de ocultar a parte atarefada de seu trabalho. Em suas palavras, “o artista é um ser privilegiado capaz de livrar-se de todas as restrições sociais, cujo objetivo deveria ser alcançar a liberdade e o prazer”.

Esta exposição, por meio de quase 250 obras, entre as quais se destacam os contatos originais, não apenas elucida a lenta maturação da obra de Man Ray, como também apresenta um panorama completo de sua criatividade. Das primeiras obras dadaístas ao retrato e à paisagem, da moda às imagens surrealistas, de seus trabalhos comerciais a uma seleção de seus objetos e filmes, e à sua vontade de revelar outra realidade, reúnem-se aqui a complexidade e a riqueza do que ele nos legou.

Emmanuelle de l'Ecotais

Curadora

1 _ DADA PHOTO

Em Zurique, em 1916, num país neutro no centro de uma Europa devastada, um pequeno grupo de jovens artistas se rebela contra o massacre geral e cria o movimento Dadá. Unidos pela vontade de fazer tábula rasa do que estruturava a sociedade moderna – sua organização social, seus valores (como a religião, a cultura, a arte), seus usos e seus costumes –, estabelecem o próprio governo, publicam revistas, se expõem para e contra todos, e principalmente causam escândalo. Dadá designa, portanto, um estado de espírito insolente, irônico e combativo, essencialmente antiartístico, que se reconhece em Man Ray desde 1915, e que ele mantém ao longo de toda a sua vida. Com Marcel Duchamp, então exilado em Nova York, ele decide afastar-se de técnicas pictóricas clássicas, primeiro com a colagem e a aerografia, depois com a fotografia. Juntos, inventam, em 1920, uma nova identidade para Marcel Duchamp, seu duplo feminino: maquiado, vestido de mulher diante da objetiva de Man Ray, Duchamp se torna Rose Sélavy (que se pronuncia “Eros, isso é a vida”). *Criação de pó* também é fruto da colaboração entre eles, e muitas fotografias de tal época feitas por Man Ray são impressões da lógica dos ready-made de Duchamp (*Integração de Sombras, Abajur* etc.). Em abril de 1921, eles publicam o único número da revista *New York Dada*, no entanto, como Man Ray escreveria alguns anos depois para Tristan Tzara, “Dadá não pode viver em Nova York”. No verão seguinte, Marcel Duchamp encoraja Man Ray a seguir para Paris.

Nova York nos envia um dos seus dedos de amor, que em breve fará cócegas na suscetibilidade dos artistas franceses. Esperemos que essas cócegas sensibilizem, uma vez mais, a ferida, já famosa, característica da sonolência cicatrizada da arte. – TRISTAN TZARA

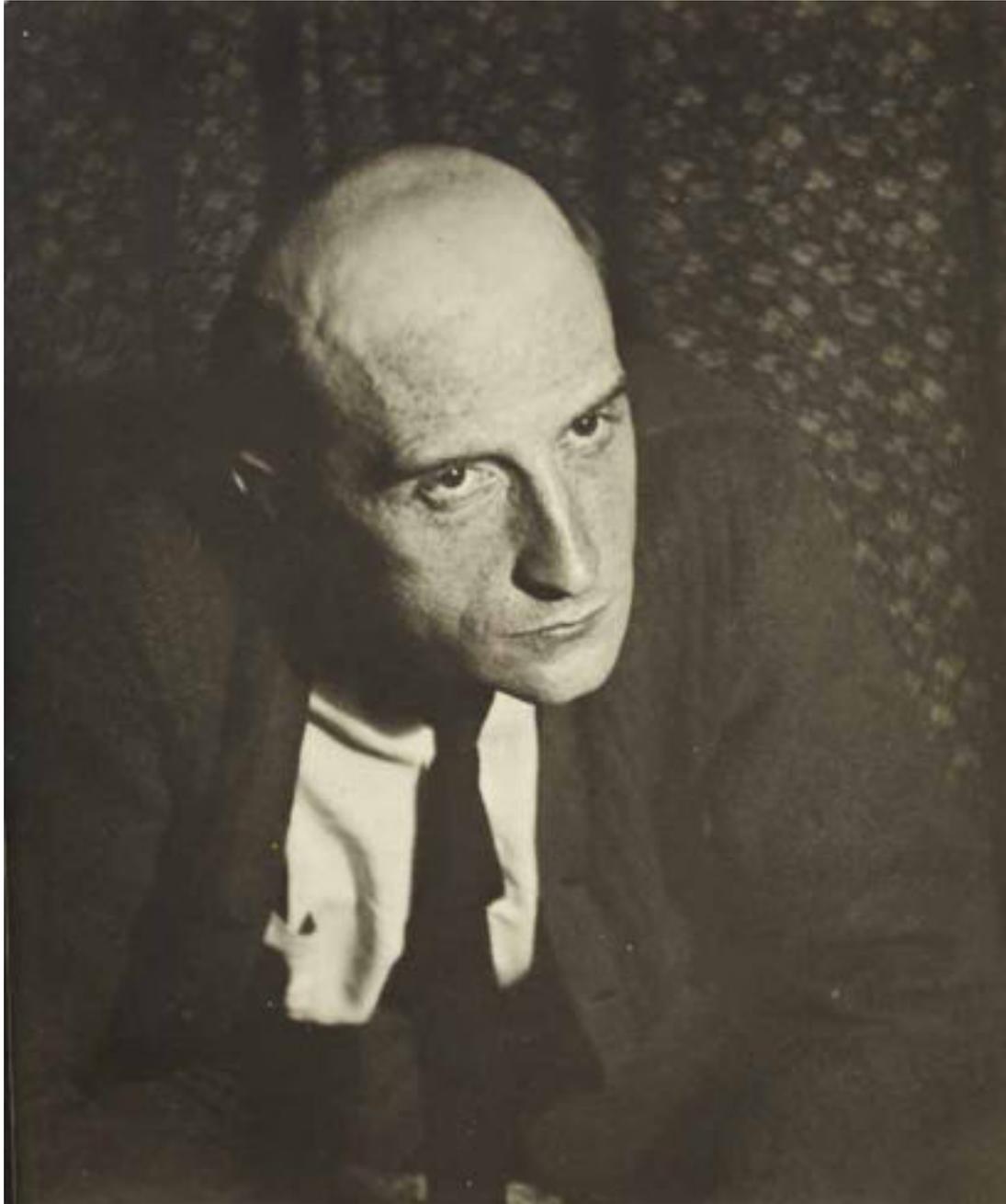


Marcel Duchamp _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8,5 cm

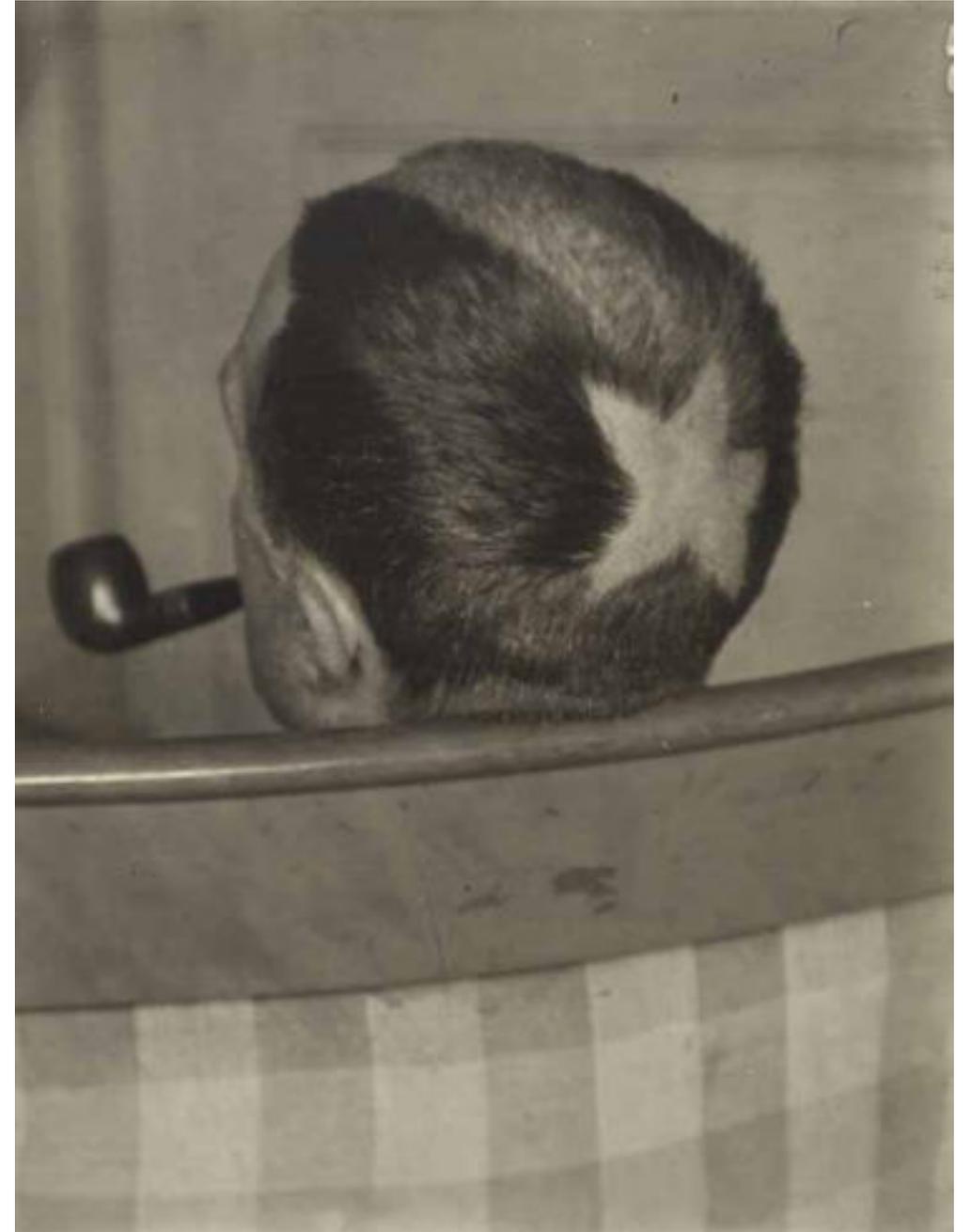
Duchamp em Nova York | in New York _ 1920 _ 1921
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
12 x 9 cm



Marcel Duchamp com sua obra *Placas de vidro rotativas* | Marcel Duchamp with his work *Rotary Glass Plates* _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época, contato original | *Vintage gelatin-silver print, original contact*
12 x 9,5 cm



Marcel Duchamp, Tonsura | Tonsure _ 1921
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
10 x 8,5 cm



Marcel Duchamp, Tonsura | Tonsure _ 1921
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12.7 x 10.2 cm



CRIAÇÃO DE PÓ, 1920

Man Ray conhece Marcel Duchamp (1887–1968) em Nova York em 1915. Este, reformado, chegara havia pouco e logo se integrou ao grupo de jovens artistas modernistas a que Man Ray pertencia e que gravitava em torno de Alfred Stieglitz e sua Little Gallery.

Pouco depois de estabelecer-se na cidade, Duchamp começa *O Grande Vidro*, cuja elaboração duraria vários anos. Em torno de outubro de 1920, ele escreve para sua irmã Suzanne Croti, dizendo que Man Ray acabara de fazer “uma vista aérea da criação de pó”, resultado do acúmulo de detritos na parte inferior de *O Grande Vidro*, assentado em seu ateliê, antes de ser fixada com verniz.

Man Ray narra o ocorrido, sem datá-lo, em *Autorretrato*: “Propus a Duchamp levar minha câmera, que jamais havia saído de onde morava [...]. Como eu já notara, havia apenas uma única lâmpada, sem quebra-luz, pendendo sobre a sua obra. [...] com a câmera firmemente fixada no tripé e uma longa exposição, o resultado seria satisfatório. Ao olhar a obra de cima para baixo, enquanto focava a câmera, ela se assemelhou a uma estranha paisagem vista por um pássaro. Estava empoeirada e havia pedaços de lenços

de papel e chumaços de algodão que tinham sido usados para limpar as partes concluídas, tornando-a mais misteriosa” (Boston: Little, Brown and Company, 1963, p. 90–1).

A fotografia foi publicada em outubro de 1922 em *Littérature*, revista fundada por André Breton e Louis Aragon, com o título: “Vista tomada do alto por Man Ray”. E como legenda:

Eis o domínio de Rose Sélavy.
Como ele é árido. Como ele é fértil.
Como ele é alegre. Como ele é triste!

Apenas mais tarde, Marcel Duchamp lhe dá seu título definitivo.

A fotografia, forma instantânea de apropriação do real, torna-se o meio ideal para explorar outra realidade. A fraca luminosidade que obriga Man Ray a abrir ao máximo o diafragma e a ampliar a profundidade de campo, a mudança de escala e a oscilação do plano transformam o que teria sido apenas a reprodução banal de uma obra em processo de elaboração numa estranha paisagem em que o pó e os chumaços de algodão simulam uma vasta extensão enevoada, ocultando parcialmente vestígios arquitetônicos ininteligíveis.

Criação de pó | Dust Breeding _ 1920

Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado
Vintage gelatin-silver print, original contact reframed
6 x 9 cm

Criação de pó, detalhe | Dust Breeding, detail _ 1920

Impressão em gelatina e prata dos anos 1940
Gelatin-silver print from the 1940's
21 x 26,7 cm





Marcel Duchamp, Belle Haleine Eau de Voilette [Belo Hábito Água de Veuzinho] _ 1921

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 9.5 cm



Marcel Duchamp como | as Rose Sélavy _ 1922

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 8.8 cm



Marcel Duchamp _ 1925

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
9 x 6 cm (aprox., cada | *approx. each*)

Marcel Duchamp _ 1922

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 9 cm



O enigma de Isidore Ducasse | The Enigma of Isidore Ducasse _ 1920
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
23,5 x 29 cm



Integração de sombras | Integration of Shadows _ 1919
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
9 x 12 cm

Abajur | Lampshade _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22,8 x 19 cm



COAT STAND, 1920

Há três versões diferentes desta fotografia: a primeira, sobre a qual está colado um selo branco ocultando o sexo da mulher, intitula-se *Dadaphoto*; a segunda, sem o selo, tem o título de *Model* e a terceira, em que se vê uma alteração da obra provocada pelo arrancamento do selo, intitula-se *Coat Stand*, que se pode traduzir por cabide.

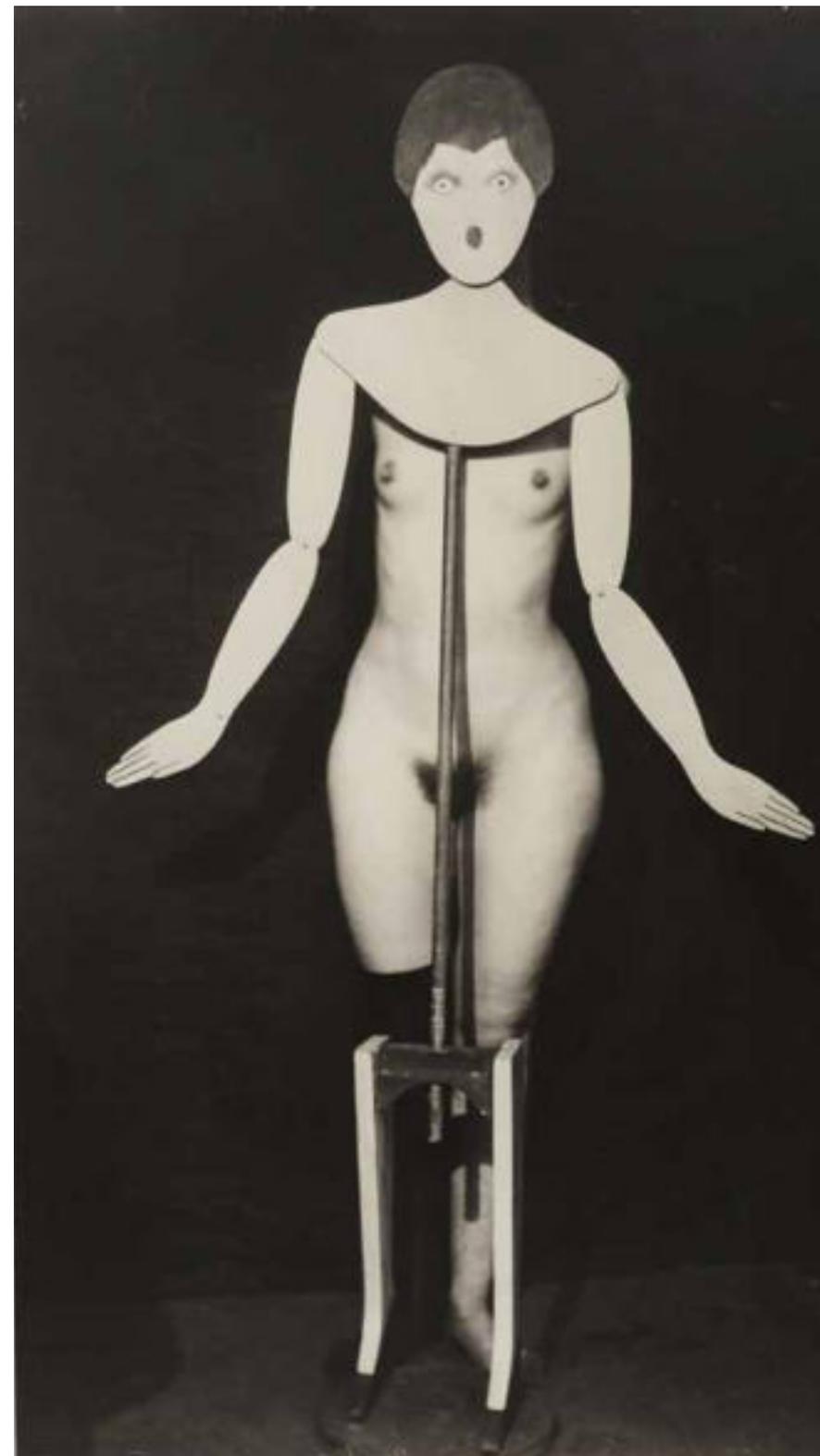
Essa imagem é o primeiro nu fotográfico de Man Ray. *Dadaphoto*, todavia, é apreendida como uma visão satírica, Dadá precisamente, do nu clássico, em que a pose desta mulher-manequim destrói os cânones estéticos. Por ocasião de sua publicação, em 1921, a imagem reproduzida leva um selo que oculta o sexo do modelo, espécie de equivalente moderno da pudica folha de parreira.

O selo está ausente nas outras tiragens conhecidas, que trazem o vestígio de um arrancamento na imagem. O título em inglês, *Coat Stand*, implica um jogo de palavras entre o título e a obra: *coat* quer dizer "casaco" e *stand*, "de pé". Ora, um casaco não pode ficar de pé. A fotografia mostra a aberração, o ilogismo desta palavra composta, que atribui a um objeto algo próprio ao homem. E *Coat Stand* – este é o seu nome – parece estar à espera de um casaco que venha cobri-la, uma vez que, tendo o selo sido arrancado, não se trata mais de uma *Dadaphoto*, e sim de um corpo desvelado, exibindo com constrangimento sua nudez, sua vulnerabilidade e, sobretudo, seu rasgão.

Não se pode, com efeito, ignorar a conotação sexual da imagem, acentuada pela própria evolução da obra. O sexo da mulher estava oculto, obstruído; ele agora está marcado pelo rasgão. Teríamos aqui, assim, uma nova versão de *A passagem de virgem a noiva*, de Marcel Duchamp.

Coat Stand _ 1920

Impressão em gelatina e prata tardia dos anos 1960
Late gelatin-silver print from the 1960's
25,7 x 16 cm



A inquietude | Anxiety _ 1920
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
23,2 x 29,5 cm

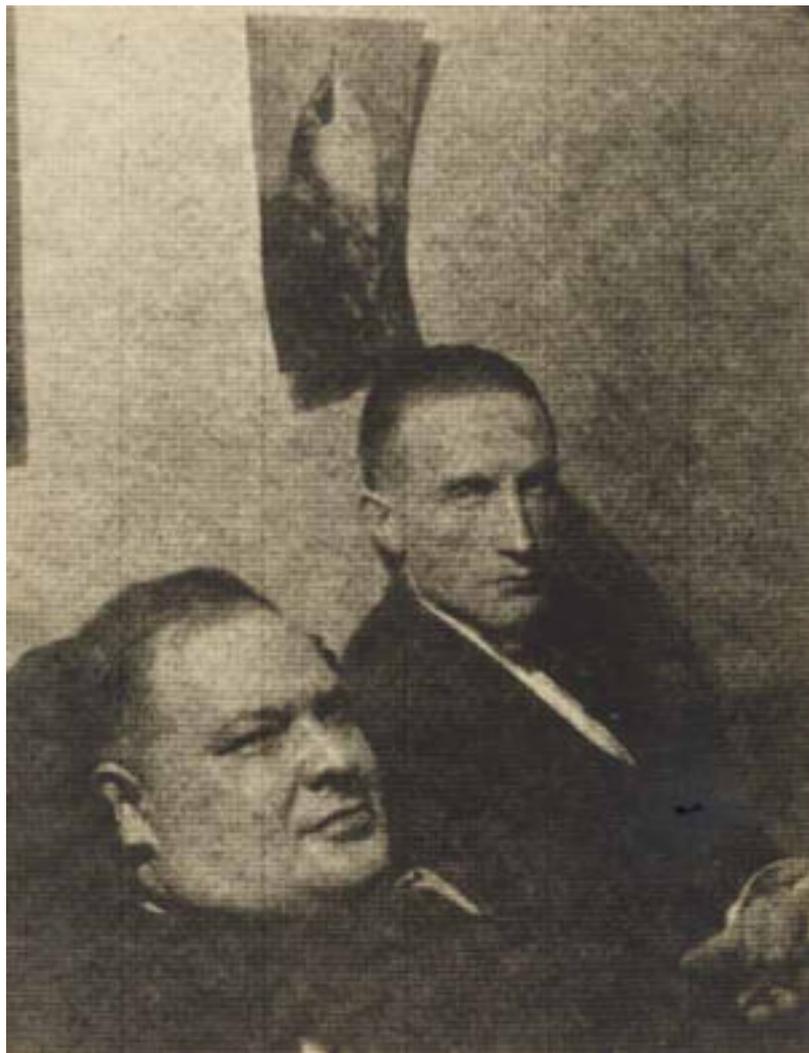


Transatlântico | Transatlantic _ 1920
Impressão em gelatina e prata tardia dos anos 1970
Late gelatin-silver print from the 1970's
25,3 x 19,5 cm



Retrato Dadá | Dada Portrait _ 1920
Impressão em gelatina e prata tardia dos anos 1960
Late gelatin-silver print from the 1960's
29,2 x 17 cm

Joseph Stella e | and Marcel Duchamp _ 1920
Impressão em gelatina e prata dos anos 1940
Gelatin-silver print from the 1940's
20,5 x 15,5 cm



Cabeça, Nova York | Head, New York _ 1920
Impressão em gelatina e prata de 1980
Gelatin-silver print from 1980
30,5 x 24 cm

MARCEL DUCHAMP, BÔNUS DE SUBSCRIÇÃO PARA A ROLETA DE MONTE CARLO, 1924

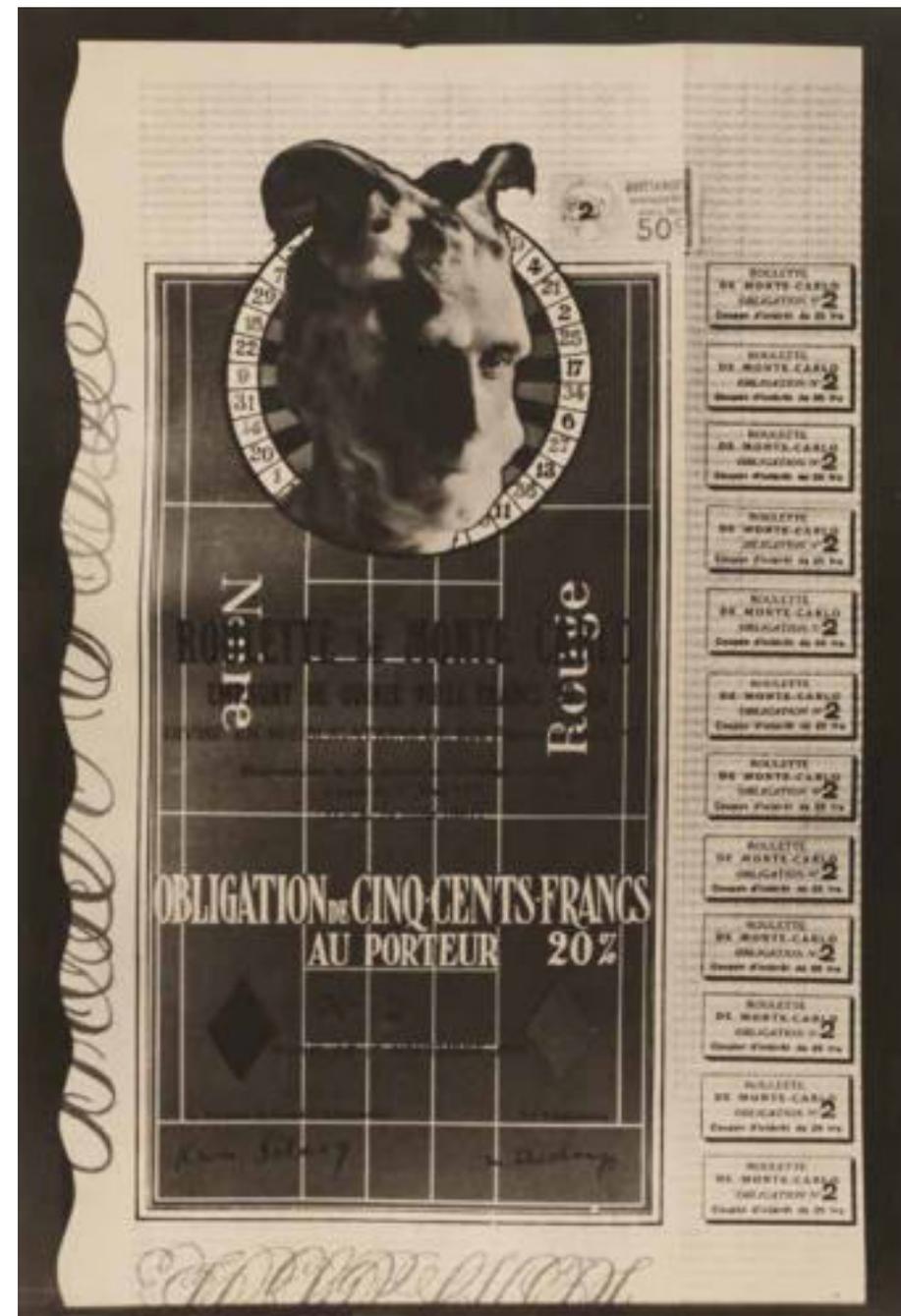
Marcel Duchamp gostava de se disfarçar, como o mostram algumas imagens realizadas por Man Ray: *Tonsura*, em 1919, *Belle Haleine*, *Eau de Voilette* [*Belo Hálito*, *Água de Veuzinho*] e *Rrose Sélavy*, em 1921. Em 1924, Marcel Duchamp criou um bônus de subscrição para a roleta de Monte Carlo.

Em *Autorretrato*, Man Ray explica como um de seus retratos, ingenuamente tirado entre amigos, tornou-se a imagem central desta obra. Marcel Duchamp, que na ocasião deixara de pintar, queria explorar mais profundamente "as desconhecidas e misteriosas leis da probabilidade e do acaso", a fim de dominá-las. "Ele então se interessou pela roleta [...], e desenvolveu um sistema para investir seu dinheiro que lhe permitiria, de modo infalível, lucrar. Todavia, para realizar esse projeto, era necessário capital. Ele obteve de diversos amigos um empréstimo de aproximadamente 600 dólares, garantidos pela emissão de trinta bônus de vinte dólares, cujo modelo desenhou. [...] no centro, via-se o retrato de Duchamp. Mas esse retrato, que fiz para ele, tinha sido tirado enquanto ele se barbeava e lavava a cabeça: seu rosto e seus cabelos estavam brancos de espuma. Apesar disso, o bônus parecia autêntico" (*Autorretrato*, p. 201–2).

Esse jogo de criança, que consiste em dar aos cabelos, enquanto eles são lavados, todo tipo de formas, é retomado aqui por Marcel Duchamp, no intuito de, uma vez mais, disfarçar-se: os chifres esculpidos em espuma lhe emprestam a aura de um demônio, no preciso momento em que vai tentá-lo. Simultaneamente, debocha de si mesmo e dos outros, posto que, em troca do dinheiro, dá algo falso. Ao colar sua cabeça maquiada sobre esses bônus dados aos credores, Marcel Duchamp "zombava da cara deles", apostando na sua...



Marcel Duchamp, bônus de subscrição para a roleta de Monte Carlo
 Marcel Duchamp, Subscription Bonus for the Monte Carlo Roulette _ 1924
 Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
 8 x 5 cm (aprox., cada | approx. each)



Marcel Duchamp, bônus de subscrição para a roleta de Monte Carlo
 Marcel Duchamp, Subscription Bonus for the Monte Carlo Roulette _ 1924
 Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
 18 x 12 cm

2 _ MAN RAY, INVENTOR DA FOTOGRAFIA SURREALISTA

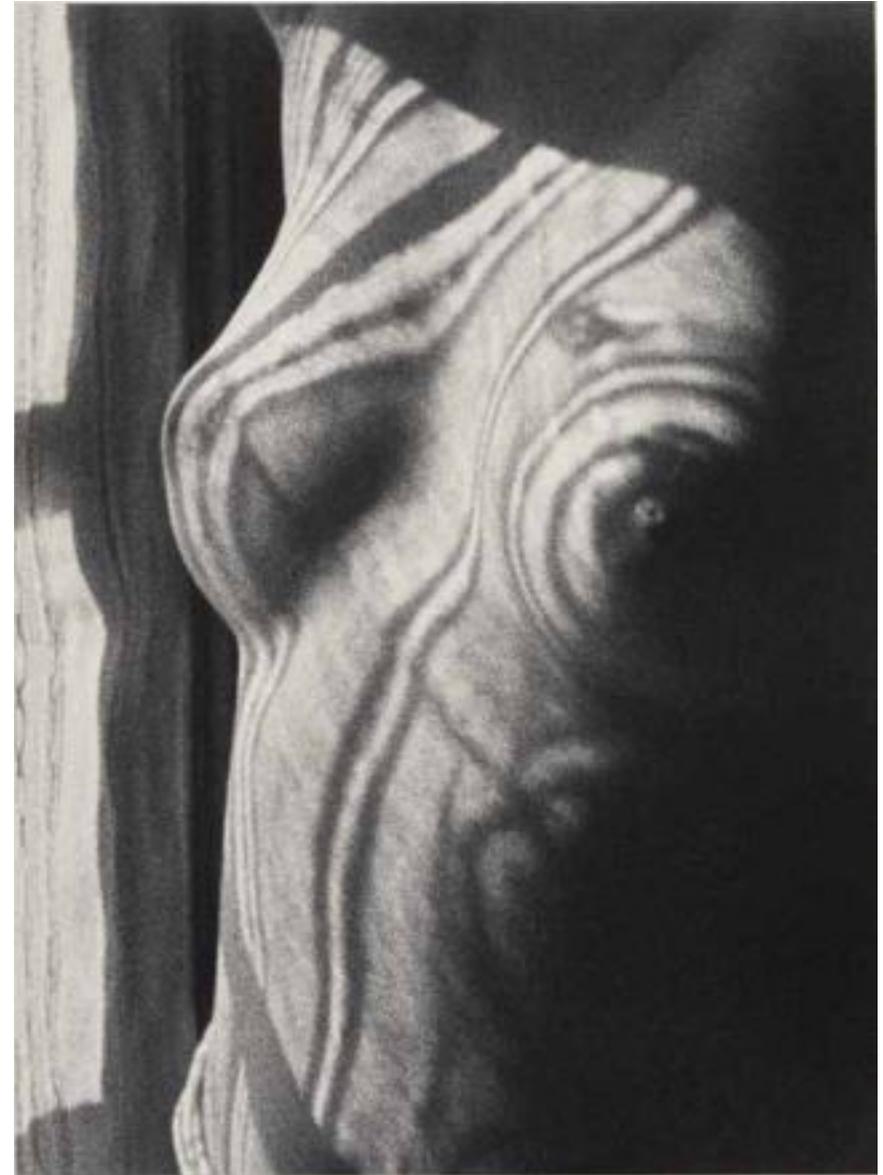
Surgido oficialmente em 1924 por iniciativa de André Breton, o Surrealismo teve seu apogeu numa mítica exposição realizada por Marcel Duchamp em 1938: a Exposição Internacional do Surrealismo. Man Ray foi o primeiro fotógrafo próximo do movimento surrealista e o único nessa posição até 1928, a ponto de se poder proclamá-lo, sem contestação, o inventor da fotografia surrealista.

A vontade de uma realização “automática” da arte preside o pensamento de André Breton. A fotografia, forma instantânea de criação, torna-se o intermediário ideal em face da pintura, que necessita de um tempo de gestação, deixando o raciocínio obstruir o acesso direto ao inconsciente. Man Ray, à margem de seu trabalho “comercial” cotidiano, empenha-se em romper os limites da fotografia tradicional. Sua “cozinha” fotográfica, suas manipulações, o levam a (re)descobertas, como a rayografia, no fim de 1921, a superposição, em 1922, e a solarização, em 1929, que permitem à fotografia destacar-se radicalmente do real.

Essas técnicas obtiveram sucesso imediato e se alastraram como rastilho de pólvora. Man Ray publicou seus trabalhos em diversas revistas do movimento Dadá e do Surrealismo (*Littérature, Mécano, Merz, La Révolution Surréaliste, Le Surréalisme au service de la Révolution, Minotaure* etc.), tornando-se assim o artista americano mais visado no entreguerras em Paris.



Silhueta | Silhouette _ 1930
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
100 x 70 cm



Retorno à razão | Return to Reason _ 1924
Impressão em gelatina e prata de 1977
Gelatin-silver print from 1977
31 x 23 cm

O VIOLINO DE INGRES, 1924

O violino de Ingres pertence ao imaginário coletivo. Man Ray, portanto, é um dos poucos artistas do século XX a ter conseguido assinar uma imagem que se tornou um lugar-comum visual. A pose feita por Kiki, o turbante que encerra seus cabelos evocam, de maneira irresistível, *A banhista de Valpinçon* (1808) ou um dos personagens de *O banho turco* (1862), de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867). Mas os dois efes desenhados em nanquim sobre as costas da modelo nos fazem lembrar que Ingres era, em suas horas livres, um fervoroso violonista. Além disso, a locução popular que serve de título da obra adquire assim todo o seu sentido, já que Man Ray sugere, sem ambiguidade, que o corpo de Kiki é o seu violino de Ingres pessoal.

Man Ray havia sido tomado por sua beleza, que julgava digna de inspirar “todo tipo de pintor acadêmico”: “o oval perfeito de seu rosto, seus olhos bastante afastados, seu longo pescoço, seu torso elevado e firme, sua cintura fina” e principalmente o seu corpo desabrochado lhe sugerem tanto a referência a Ingres quanto o jogo de palavras visual.

O violino de Ingres | Ingres's Violin _ 1924

Impressão em gelatina e prata dos anos 1970, prova de artista IV/VI
Gelatin-silver print from the 1970's, Artist's proof IV/VI
30 x 24,5 cm





Jacqueline Goddard _ 1932

Impressão em gelatina e prata de época, contato original, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact, solarization
8 x 5 cm

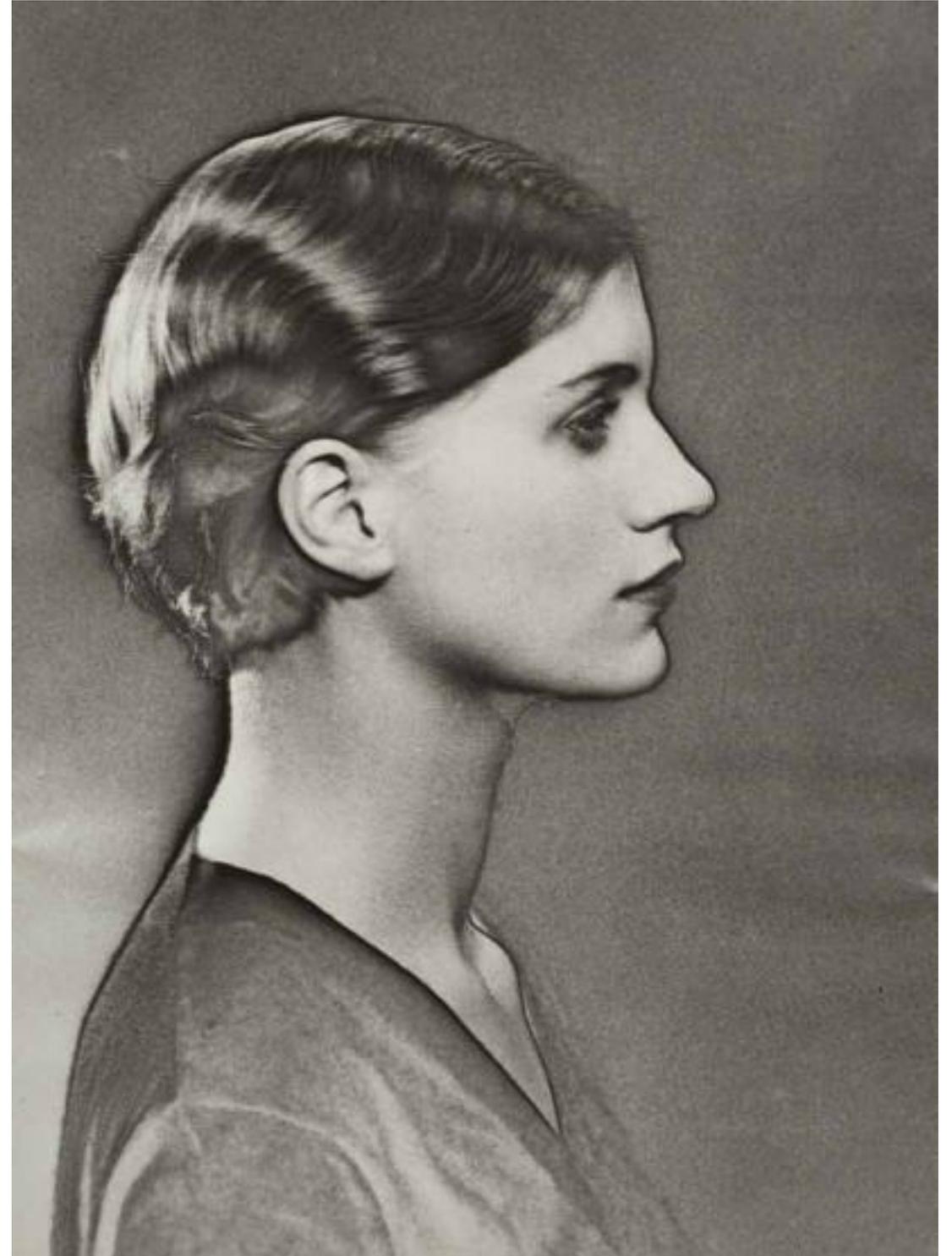


Lee Miller no filme *Sangue de um poeta*, de Jean Cocteau

Lee Miller in Jean Cocteau's film, *The Blood of a Poet* _ 1932
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8.5 x 5.5 cm

Lee Miller _ 1929

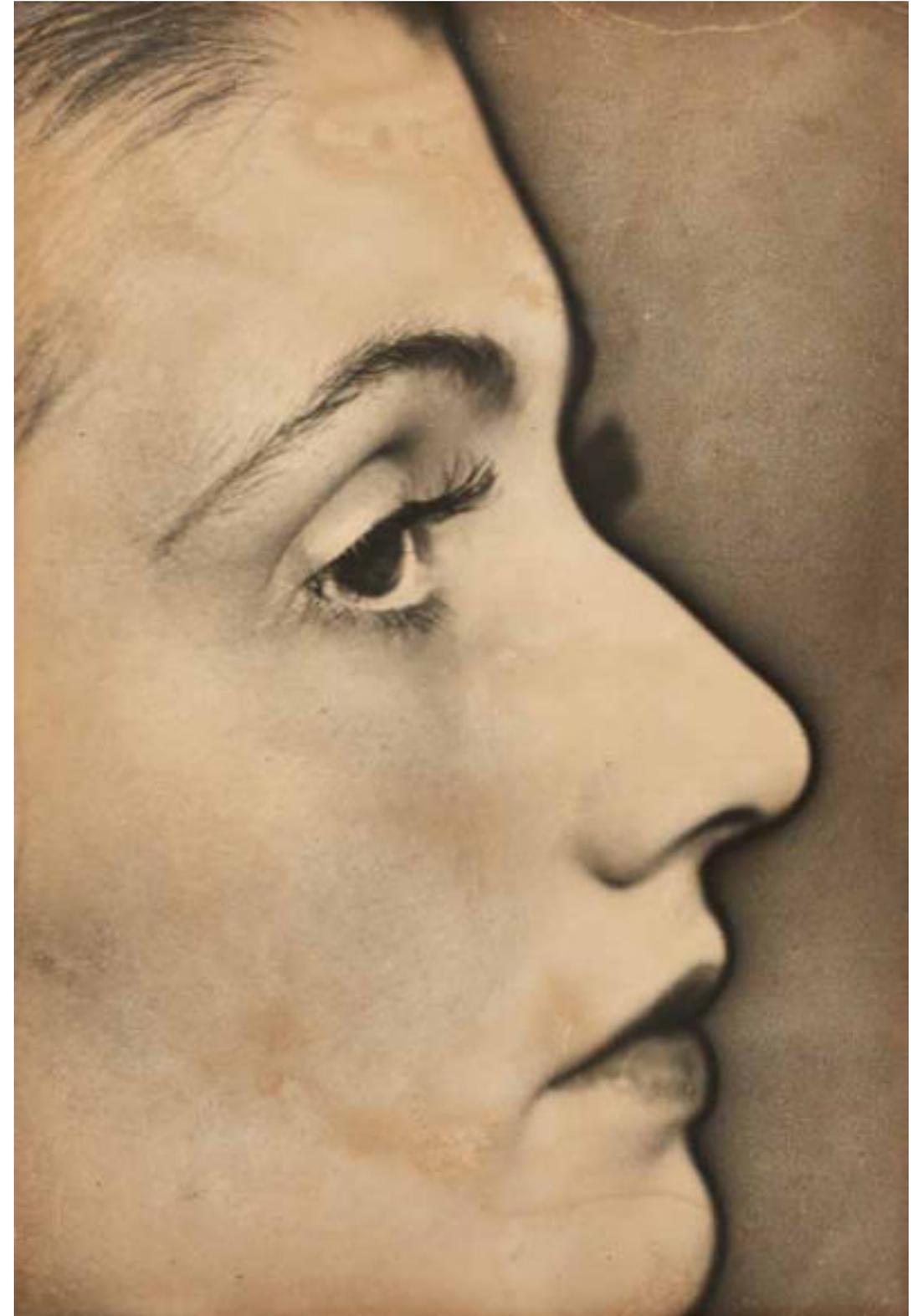
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960, solarização
Gelatin-silver print from the 1960's, solarization
100 x 70 cm

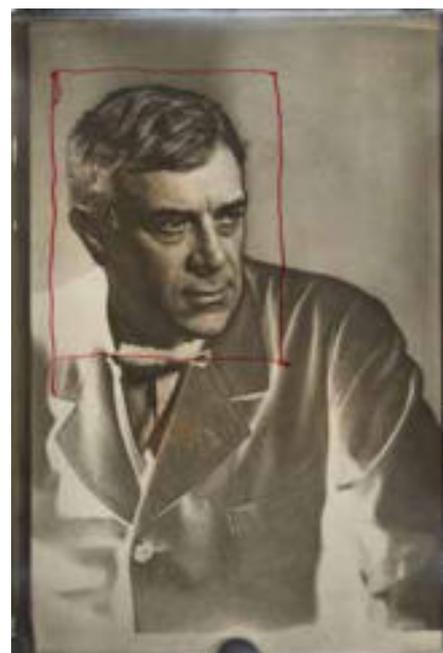
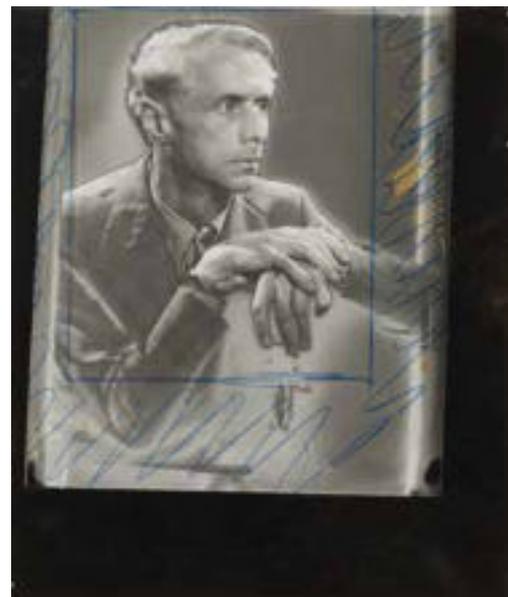




Tanya Ramm _ c. 1930
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
8 x 6 cm (aprox., cada | *approx. each*)

Mulher de perfil | Woman in Profile _ 1930
Impressão em gelatina e prata de época, solarização
Vintage gelatin-silver print, solarization
29,2 x 19,8 cm



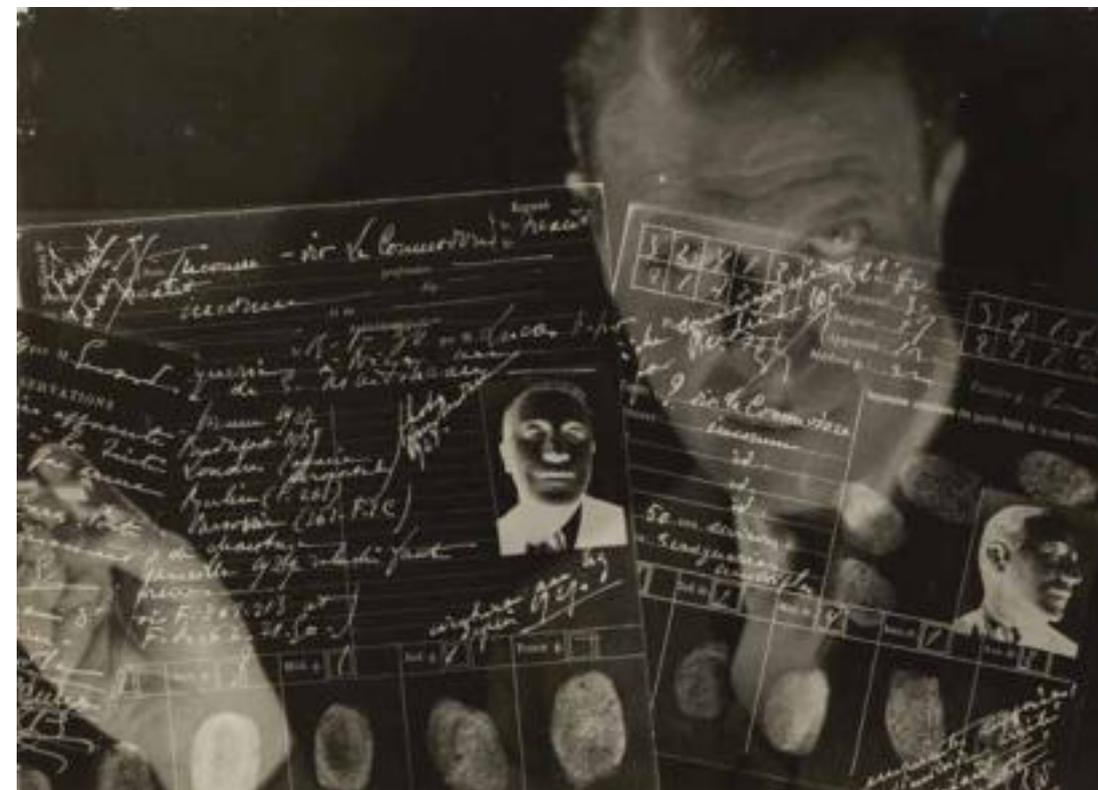


Max Ernst _ c. 1930

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais solarizados
Vintage gelatin-silver prints, original contacts solarized
9 x 6 cm (aprox., cada | *approx. each*)

Georges Braque _ c. 1930

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
9 x 6 cm (aprox., cada | *approx. each*)



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1935

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
12,8 x 17,9 cm

Perfil | Profile _ 1930

Impressão em gelatina e prata de época, solarização
Vintage gelatin-silver print, solarization
17 x 12.5 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1931
Impressão em gelatina e prata de 1980
Gelatin-silver print from 1980
30,5 x 24 cm



Em plena ocultação de Vênus | Venus Total Eclipse _ 1934
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8,3 x 5,5 cm



Lydia com Sr. e Sra. Woodman | Lydia with Mr. and Mrs. Woodman _ 1932
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
6 x 9 cm



Cabelo comprido | Long Hair _ 1929
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
100 x 70 cm



Enigma II | Enigma II _ 1935
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
19 x 22 cm

(Sem título) | (Untitled) _ c. 1935
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
19,5 x 24 cm





Estudo de velocidade | Velocity Study _ 1935
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17 x 12,7 cm

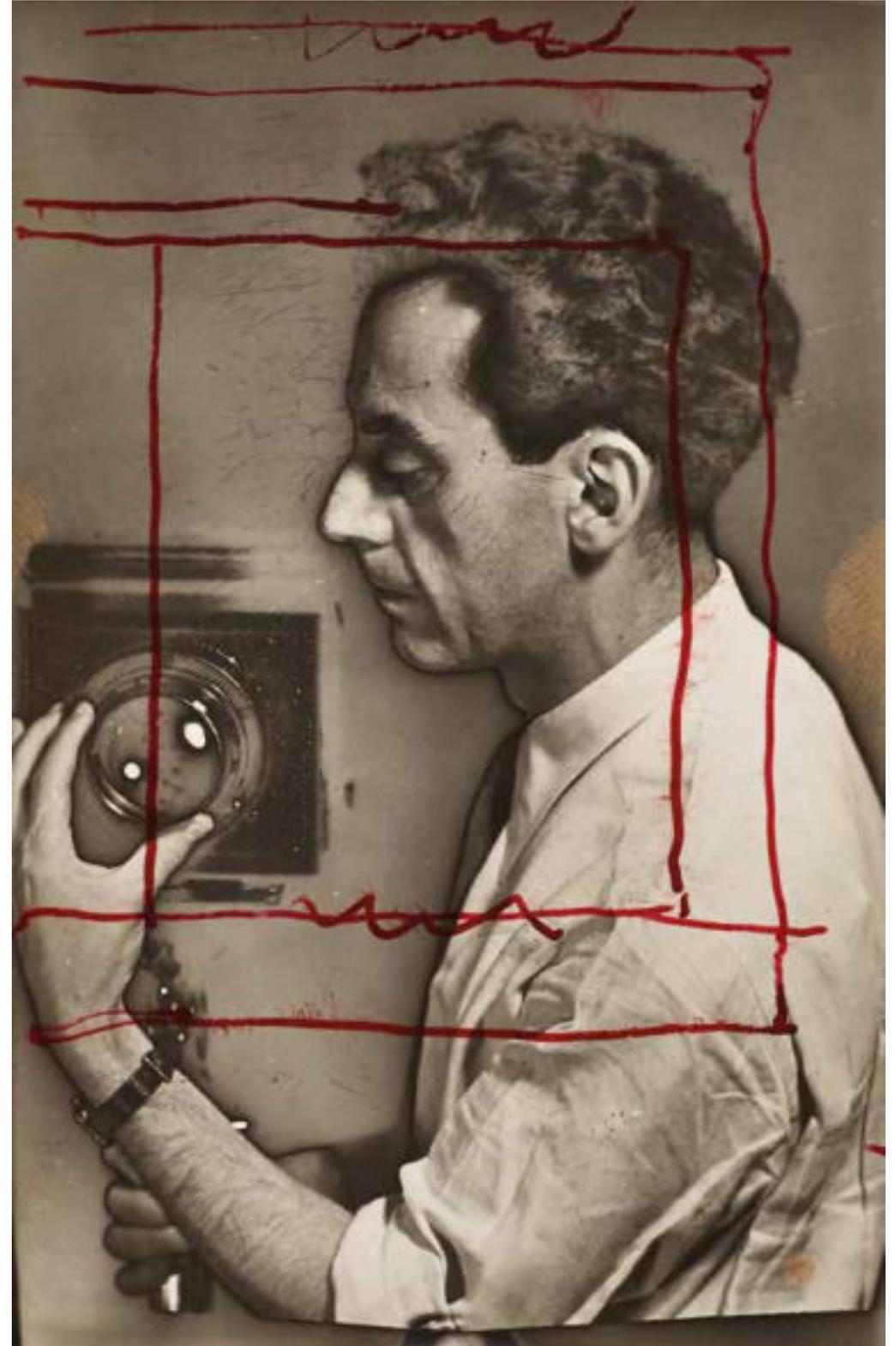


Kiki no Balé mecânico, de Fernand Léger | Kiki in *Mechanical Ballet*, by Fernand Léger _ 1924
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
22,2 x 29,9 cm



André Derain _ 1930
Impressão em gelatina e prata de época, solarização
Vintage gelatin-silver print, solarization
16,5 x 12,5 cm

Autorretrato | Self-Portrait _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact reframed, solarization
8,5 x 5,4 cm



AS LÁGRIMAS, 1932

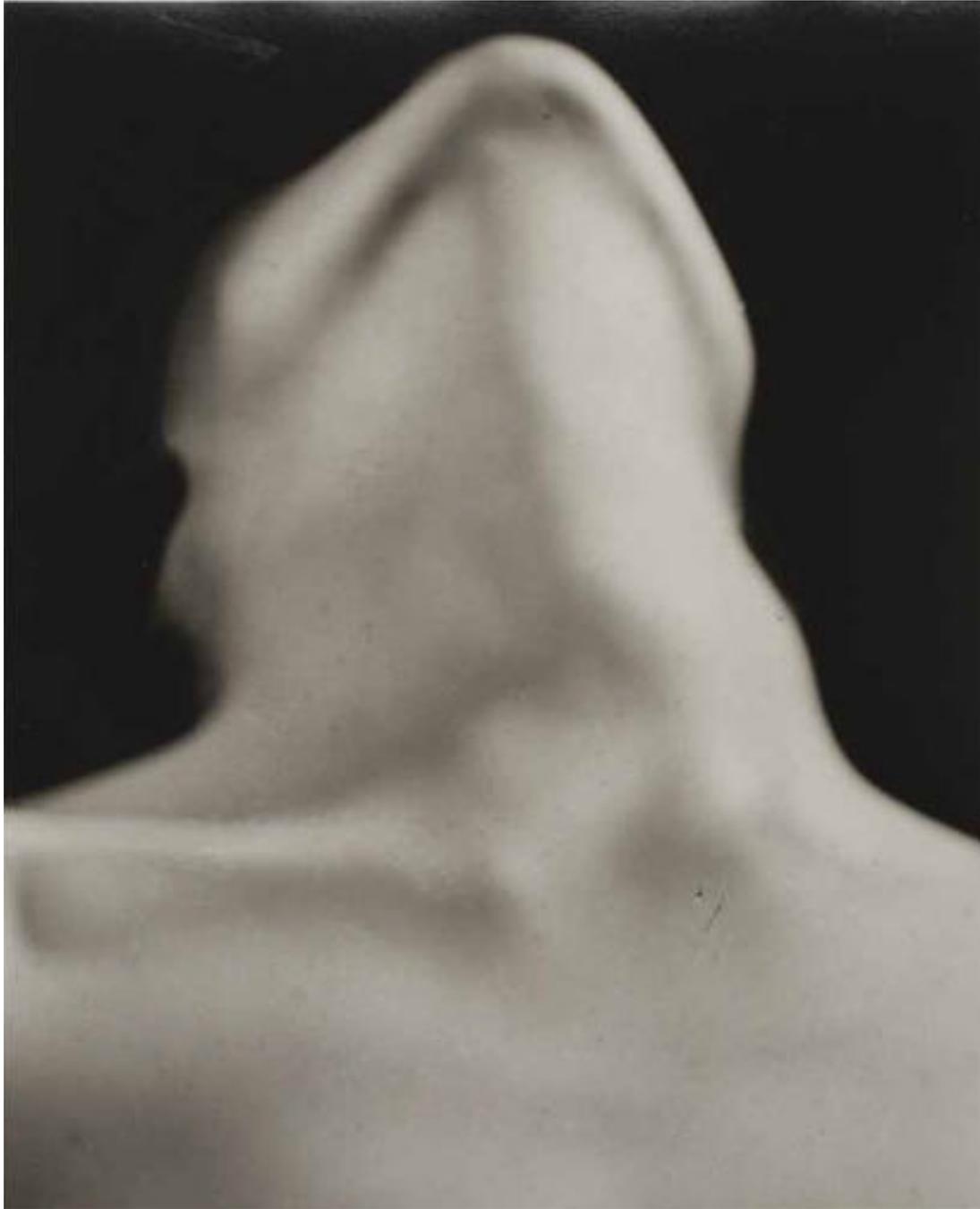
Man Ray produziu duas imagens a partir de um mesmo negativo, mostrando em close-up olhos de mulheres muito maquiados e lacrimosos: a primeira enquadrava os dois olhos (publicada em *Minotaure* em 1933); a segunda continha apenas um olho, voltado para o lado oposto (publicada em *Photographie* em 1933 e 1934, e em *Photographs by Man Ray – 1920 Paris 1934*). A primeira foi utilizada por certa Arlette Bernard, diretora de dois institutos de beleza em Paris, que a publicou na revista *Fiat*, em 1934, para exaltar os méritos de seu novo rímel, o Cosmecil. De modo inteligente, Arlette Bernard utiliza essa imagem de uma mulher de olhos ampliados por cílios deslumbrantes para vender seu produto que “levanta maravilhosamente os cílios, não espeta, nem escorre”. O vidro cria, assim, uma ilusão e incita “Madame” a “chorar no cinema, chorar no teatro, rir até as lágrimas sem receio de desfazer seus belos olhos”.

Esta fotografia é o exemplo típico da mudança que o artista pode operar em sua imagem graças ao enquadramento. Os dois estudos passam do geral ao particular, mostrando lágrimas de vidro artificialmente coladas no rosto da modelo Lydia.

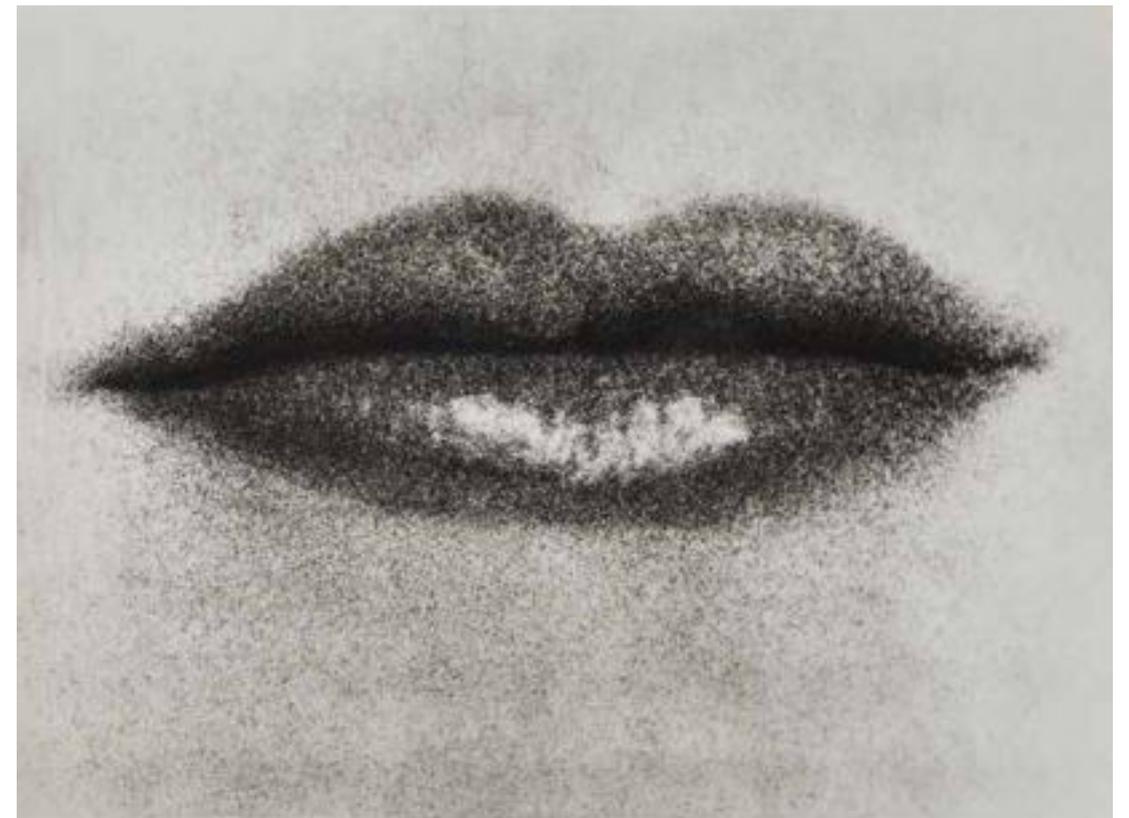
Para Man Ray, os olhos “não apenas recebem uma imagem externa, como emanam a imagem de um pensamento invisível”. Nesse sentido, o olho faz parte da iconografia surrealista – lembremos o olho cortado por Luis Buñuel em seu filme *Um Cão Andaluz*. Mas essa imagem representa mais do que isso. Ela está imbuída de erotismo. Man Ray evoca, em *Autorretrato*, os poetas que viram “nos olhos de uma mulher o seu sexo”. Ele continua assim: “[eles] perceberam que a cabeça contém mais orifícios que todo o resto do corpo; outros tantos cresceram convites à exploração poética, isto é, sensual. Pode-se beijar um olho ou fazer com que ele se umedeça sem ferir a decência”. Adiante, ele afirma que “é primeiramente pelos olhos, na cabeça, que o sentido final, sexual é despertado” (p. 394). Assim, os diferentes enquadramentos desta imagem são como uma exploração da mulher e de sua intimidade.

As lágrimas | Glass Tears _ 1932
Impressões em gelatina e prata de 1976
Gelatin-silver prints from 1976
20,5 x 29,5 cm
18 x 26 cm





Anatomias | Anatomies _ 1929
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30,5 x 24 cm



Lábios de Lee Miller | Lee Miller's lips _ 1930
Impressão em gelatina e prata de 1976
Gelatin-silver print from 1976
24 x 31 cm

MANEQUINS DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO SURREALISMO, 1938

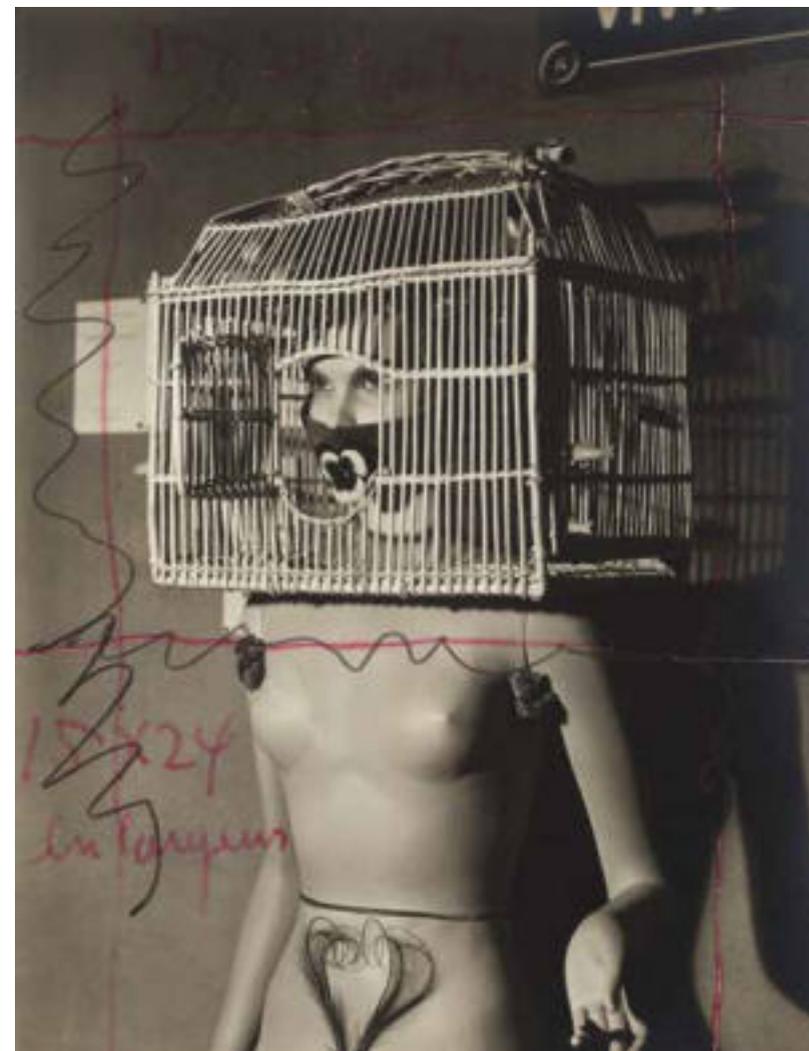
Foi por iniciativa do crítico de arte Raymond Cogniat que se organizou num espaço de exposição tradicional, a Galeria de Belas Artes, a *Exposição Internacional do Surrealismo*, orquestrada por André Breton e Paul Éluard em janeiro de 1938. Marcel Duchamp foi o seu “curador”, como anunciado no livroto da exposição, Man Ray, o “mestre da luz”, e Salvador Dalí e Max Ernst, os “conselheiros especiais”. O teto da grande laje da exposição estava encoberto por 1.200 sacos de carvão, suspensos lado a lado, e o chão, recoberto por um tapete de folhas mortas. Na noite do vernissage, não havia luz, tendo sido distribuídas na entrada lanternas para os visitantes. Um cheiro de café torrado e risos histéricos, gravados num asilo de loucos e saídos de um fonógrafo invisível, completavam essa ambiência no mínimo estranha, “que conjurava, tanto quanto possível, à de uma galeria de arte” (André Breton).

No vestibulo da exposição, “as mais belas ruas de Paris” estavam povoadas de moças, muitas delas vestidas com roupas leves e exageradamente maquiadas: manequins feitos na ocasião para os surrealistas, entre os quais, em particular, Salvador Dalí, André Masson, Marcel Duchamp, Kurt Seligmann, Sonia Mossé e Oscar Domínguez.

Essas beldades [...] encarnavam, num sonho de papelão, o eterno feminino. Junto a essas *stars* esbeltas, de cabelos cintilantes, olhos abrigados por longos cílios recurvados e sedosos, seios pequenos e bem arredondados, ancas a galgar, em face de seu tranqüilo impudor, os artistas surrealistas, que haviam tido o cuidado de idealizá-las, materializando seu desejo, sentiram-se, todos eles, donos da alma de um Pigmalião (Georges Hugnet, *Pleins et déliés*. La Chapelle-sur-Loire: Guy Authier, 1972).



Exposição Surrealista Internacional, manequim de Salvador Dalí
The International Surrealist Exhibition, Salvador Dalí's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8,1cm

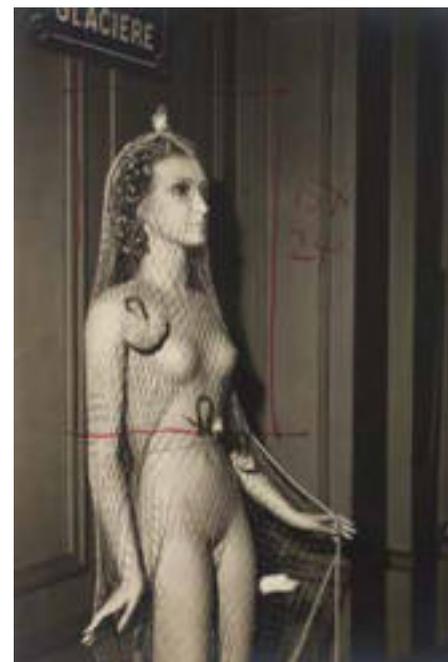


Exposição Surrealista Internacional, manequim de André Masson
The International Surrealist Exhibition, André Masson's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8 cm



Exposição Surrealista Internacional, manequim de Marcel Duchamp
The International Surrealist Exhibition, Marcel Duchamp's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
10,7 x 8 cm

Exposição Surrealista Internacional, manequim de Oscar Domínguez
The International Surrealist Exhibition, Oscar Domínguez's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8 cm



Exposição Surrealista Internacional, manequim de Kurt Seligmann
The International Surrealist Exhibition, Kurt Seligmann's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8 cm

Exposição Surrealista Internacional, manequim de Sonia Mossé
The International Surrealist Exhibition, Sonia Mossé's Mannequin _ 1938
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11 x 8 cm

3 _ A ARTE DO RETRATO

Desde seus primeiros testes com a fotografia, em 1915, Man Ray se dedica ao retrato. Aliás, segundo seu biógrafo Neil Baldwin, parece que ele nutriu verdadeira paixão por esse tema tão logo chegou à idade de poder frequentar os museus: “Diante dos retratos, Emmanuel não se saciava. Queria compreender os efeitos da luz e da cor sobre os contornos do rosto humano”. Essa paixão se exprime, de maneira cristalina, ao longo do conjunto de sua obra, correspondendo o retrato à metade de sua produção.

Ao chegar a Paris, em julho de 1921, Man Ray, sem recursos, começa a fotografar as telas de seus amigos pintores como forma de ganhar a vida. Ele relata que mantinha sempre uma chapa para tirar um retrato (não encomendado) no final da sessão. Pouco a pouco, toda a vanguarda parisiense desfila para a câmera de Man Ray: Picasso, Braque, Gris..., bem como a aristocracia residente na capital francesa (o conde Étienne de Beaumont, a marquesa Casati).

Seus primeiros retratos foram realizados assim, sem meios técnicos, à luz do dia. Em dezembro de 1921, ele instala um ateliê de verdade, com poltrona, biombo e luzes. Também vai à casa das pessoas para fotografá-las em sua ambiência. Em seis meses, alcança grande sucesso, o que o leva a alugar um ateliê na rua Campagne-Première. Sua técnica de trabalho se aperfeiçoa, mas permanece simples: posiciona-se a três metros do modelo, “muito distante...”, a fim de obter um desenho absolutamente perfeito, no qual o próprio sr. Ingres não poria nenhum defeito”. Em seguida, Man Ray reenquadra a imagem no contato, a retoca no negativo e a amplia na impressão, obtendo traços levemente desfocados e efetiva suavidade no retrato.

O retrato, àquela época, era considerado uma arte menor. A busca da semelhança – a priori inerente a este – diminuía o status do artista desde o surgimento da fotografia: copiar não é fazer arte. Com o desenvolvimento dos estúdios fotográficos no século XIX e a conseqüente democratização do retrato, os pintores

se desinteressaram por esse gênero da pintura. E os fotógrafos, em especial os retratistas, eram tidos, quase sempre, como pintores fracassados. O talento de Man Ray nesse contexto foi valer-se de técnicas que marcaram sua época e a fotografia, a ponto de devolver grande notoriedade ao gênero do retrato: a sobreposição e, sobretudo, a solarização catalisaram essa evolução.

A solarização, que se define tecnicamente como a inversão parcial de valores numa fotografia, acompanhada de *debrum* que lhe caracteriza, era até então tida como um acidente de laboratório, conhecido pelo nome de “efeito Sabatier”. Pode ser realizada no positivo ou no negativo, porém Man Ray a realizava unicamente no negativo, o que lhe permitia trabalhar posteriormente a imagem como outra imagem, reenquadrando-a no contato.

Com a solarização e seu *debrum* característico, Man Ray confere aos seus modelos uma aura fora do comum, quase irreal, ao mesmo tempo que aproxima a fotografia do desenho de Ingres. Essa técnica garante o sucesso de seu ateliê de retratos nos anos 1930.

Fotógrafo, Man Ray provém da deformação artística tanto quanto de uma servil reprodução da ‘natureza’. Dimensões desiguais e protuberâncias lhes revelarão alguém que vocês não conheciam, que vocês sequer ousaram vislumbrar em seus sonhos. Um novo você mesmo surgirá entre as delicadas mãos do químico, sob a frouxa luz vermelha do laboratório. Ele piscará os olhos tão logo vir à claridade, tal qual os pássaros noturnos.
_ ROBERT DESNOS, *PARIS-JOURNAL*, 13 DE DEZEMBRO DE 1924



Jean Cocteau _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17 x 12 cm



Tristan Tzara e | and Jean Cocteau _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8.5 x 6 cm



Tristan Tzara e | and René Crevel _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8 x 5.5 cm



A Marquesa | The Marquise Casati _ 1922
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
8 x 5.5 cm (aprox., cada | approx. each)



Kiki de chapéu | Kiki with a Hat _ 1925
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
9 x 6 cm



Kiki, rua | rue Campagne Première _ 1924
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
10,5 x 13,2 cm

CONDE ÉTIENNE DE BEAUMONT, 1925

Em *Autorretrato*, Man Ray conta como, na época em que ainda morava num hotel, no fim de 1921, a marquesa Casati se apresentou a ele, desejando que a retratasse. O sucesso de seu retrato foi tão grande, que desencadeou uma enorme quantidade de encomendas e obrigou Man Ray a se instalar num ateliê de verdade. É possível que o conde Étienne de Beaumont, depois de ouvir falar de um fotógrafo artifice de "milagres", tenha tido a ideia de fazê-lo vir a um de seus bailes, a fim de fotografar todos os seus convidados. Provavelmente, foi graças a Jean Cocteau, amigo do conde desde 1914, que Man Ray conheceu aquele que era então um dos mais importantes mecenas da arte moderna; foi ele quem patrocinou *Parada*, em 1917, e *O boi no telhado*, em 1920.

Os bailes do conde de Beaumont eram famosos por sua pompa, e todas as personalidades da sociedade parisiense e todos aqueles de destaque no mundo das artes se amontoavam neles. Os mais conhecidos certamente são o baile dos Jogos (27 de fevereiro de 1922), o baile do Mar (1928) e o baile dos Quadros Célebres (julho de 1935).

Este retrato do conde Étienne de Beaumont realizado por Man Ray foi publicado duas vezes seguidas na edição inglesa da revista *Vogue*. Na mesma época, Beaumont divulgou na imprensa outro retrato seu completamente diferente, feito pelo barão de Meyer. Este o fotografou de pé, com um traje muito elegante, realçando sua grande estatura com uma espécie de claro-escuro muito requintado. O clichê provavelmente correspondia à imagem que o conde queria dar de si mesmo, pois ele é visto em todo o seu esplendor, arrogante, distante, inacessível. A fotografia de Man Ray, em vez disso, lhe confere uma imagem mais simples e mais "humana".

Conde | Count Étienne de Beaumont _ c. 1925

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

17.7 x 12.5 cm



Man Ray chega entre dois tremores de terra, detém a criação no ápice de um sobressalto, imediatamente antes de retornar à posição normal. Ele fixa os rostos no instante fugaz que separa duas expressões. A vida não está presente nesses quadros e, no entanto, nada de morte há neles. Há pausa; suspensão tão somente: Man Ray é o pintor das síncopes. _ ROBERT DESNOS, "MAN RAY OU 'VOCÊ PODE CORRER'", 1924



Paul Éluard _ 1923
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23,8 x 12,2 cm

Louis Aragon _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
28,5 x 22,6 cm



Gertrude Stein _ 1926
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
29,4 x 23 cm

Juan Gris _ 1922
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22 x 16,9 cm



Pablo Picasso _ 1924

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
26,3 x 19,9 cm



Georges Braque _ 1922

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22,3 x 16,4 cm



Yves Tanguy _ 1928

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
8 x 6 cm (aprox., cada | approx. each)

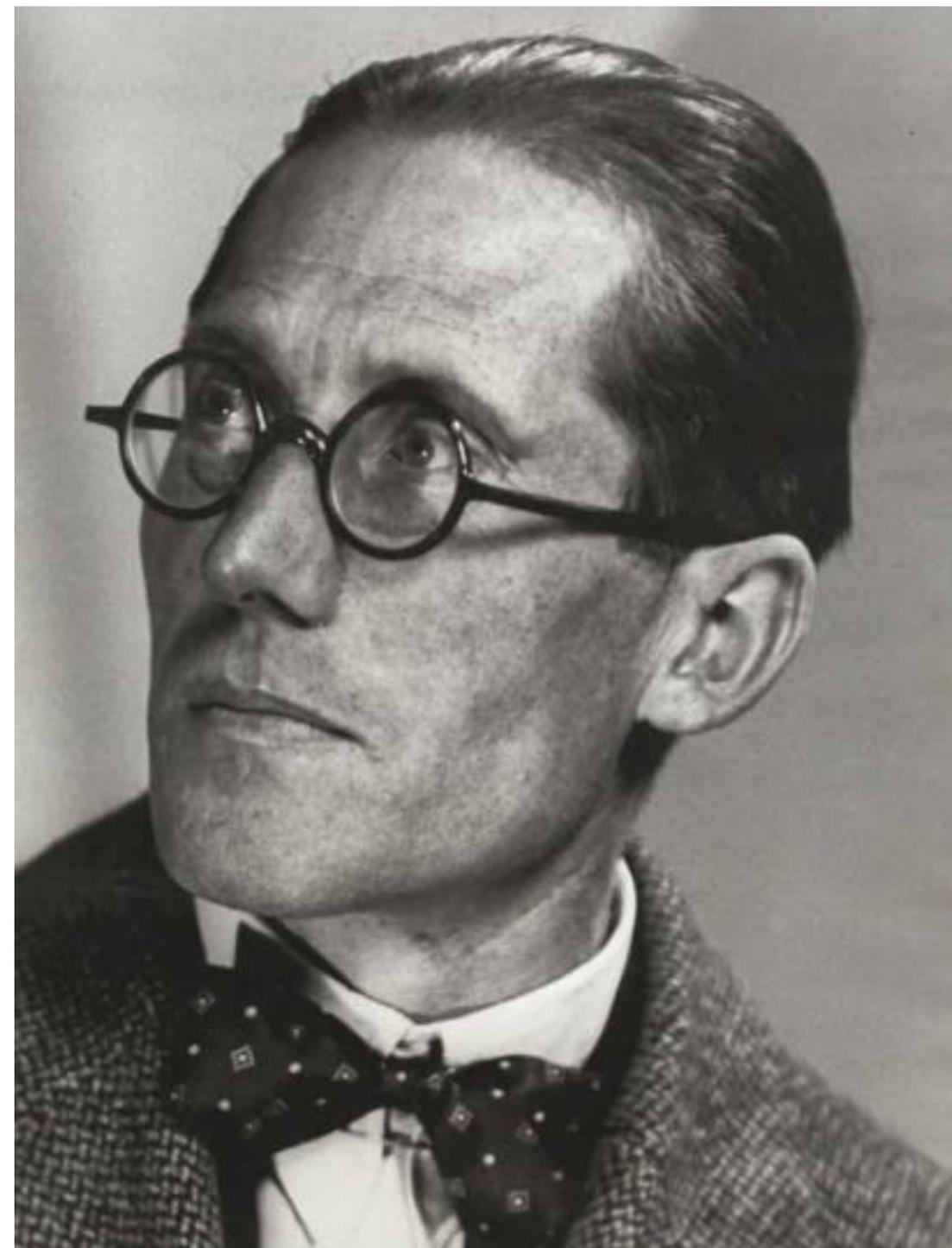
Em primeiro lugar, muito pouco de sorriso comercial! Se você olhar para um retrato por muito tempo (você sabe, os do tipo "E agora, sorria!"), esse sorriso logo se transformará numa careta aflitiva... O natural? Isso é o auge do artifício! No estúdio, comando tudo, dirijo tudo, não deixo nada ser decidido pelo cliente. Por quê? É muito simples. Porque ele não conhece absolutamente nada, porque ele se deixa fotografar duas vezes em sua vida, ao passo que eu estudo a foto todos os dias. E daí? É claro que minha opinião deve prevalecer. Esse método é o único que me deu bons resultados, só que... às vezes, são necessários anos de estudo para saber *recriar* o natural. _ MAN RAY A DANIEL MASCLÉ, QUE LHE PERGUNTA, EM 1951, COMO ELE TRABALHA.



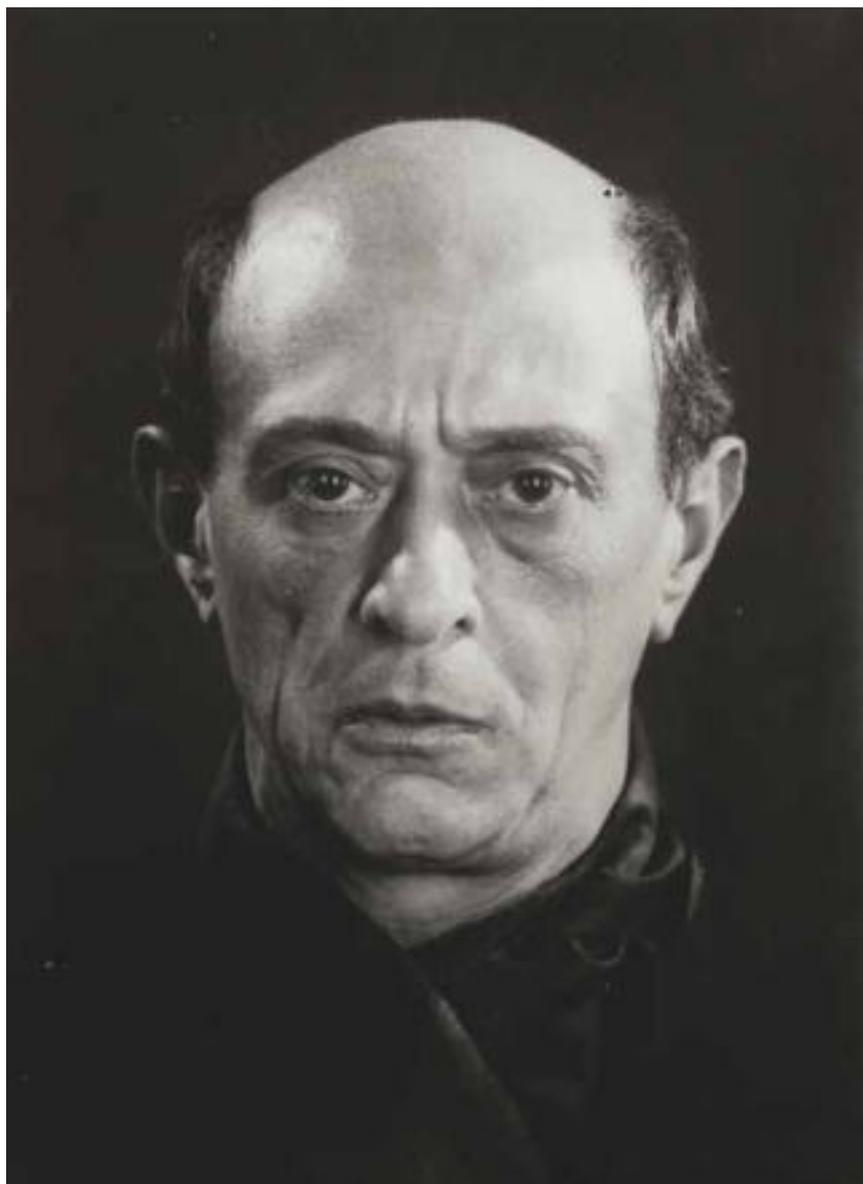
Tanya Ramm _ 1929
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
47 x 36 cm



Kurt Schwitters recitando a | reciting the "Ursonate" _ 1932
 Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
 4 x 7 cm (aprox., cada | approx. each)



Le Corbusier _ 1925
 Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
 100 x 70 cm



Arnold Schönberg _ 1930
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
100 x 70 cm



Tristan Tzara _ 1924
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22,7 x 17,4 cm



Alberto Giacometti _ 1932
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
8 x 5 cm (aprox., cada | approx. each)



Alberto Giacometti _ 1932
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23 x 17,5 cm

Lee Miller _ 1929

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8.5 x 7 cm

Lee Miller _ 1929

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
9 x 6 cm



LEE MILLER, 1930

“Apenas a escultura poderia dar conta da beleza de seus lábios orlados, de seus grandes olhos pálidos e lânguidos, e de seu pescoço semelhante a uma coluna”, escreve Cecil Beaton na revista *Vogue* em 1960.

Iniciada na fotografia por seu pai, Lee Miller (1907–1977) estreia como modelo para a *Vogue*, nos Estados Unidos, em 1927. Posa, em particular, para Edward Steichen, antes de partir para Paris, decidida a virar fotógrafa. Torna-se assistente de Man Ray, mas também seu modelo e sua egéria de 1929 a 1931. Em seguida, abre seu próprio ateliê de fotografia de moda, trabalhando para Patou, Schiaparelli e Chanel.

Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalha para a imprensa e realiza, em abril de 1945, algumas das imagens mais memoráveis da Libertação, pelas tropas do general Patton, dos campos de concentração de Dachau e de Buchenwald. Em 1947, casa-se com Roland Penrose, pintor surrealista inglês, e abandona a fotografia.

Lee Miller _ 1929

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
37,5 x 28,8 cm



Man Ray tem o olho de um grande caçador, a paciência, o sentido do momento pateticamente justo em que o equilíbrio, de sobra o mais fugidio, se estabelece na expressão de um rosto, entre o devaneio e a ação.

— ANDRÉ BRETON, "OS ROSTOS DA MULHER", EM *PHOTOGRAPHS BY MAN RAY* — 1920 PARIS 1934



Meret Oppenheim — 1932

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais, solarização

Vintage gelatin-silver prints, original contacts, solarization

11 x 8 cm (aprox., cada | approx. each)



Dora Maar — 1936

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais

Vintage gelatin-silver prints, original contacts

8.5 x 6 cm (aprox., cada | approx. each)

Nancy Cunard _ 1926

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8,3 x 9,7 cm



Natasha _ 1931

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
16,5 x 11 cm



Adeline Fidelin, dita | so-called Ady _ 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
24,5 x 17,8 cm



Adeline Fidelin, dita | so-called Ady _ 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23 x 17,5 cm

André Breton _ c. 1930

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais solarizados
Vintage gelatin-silver prints, original contacts solarized
8.5 x 6 cm (aprox., cada | approx. each)



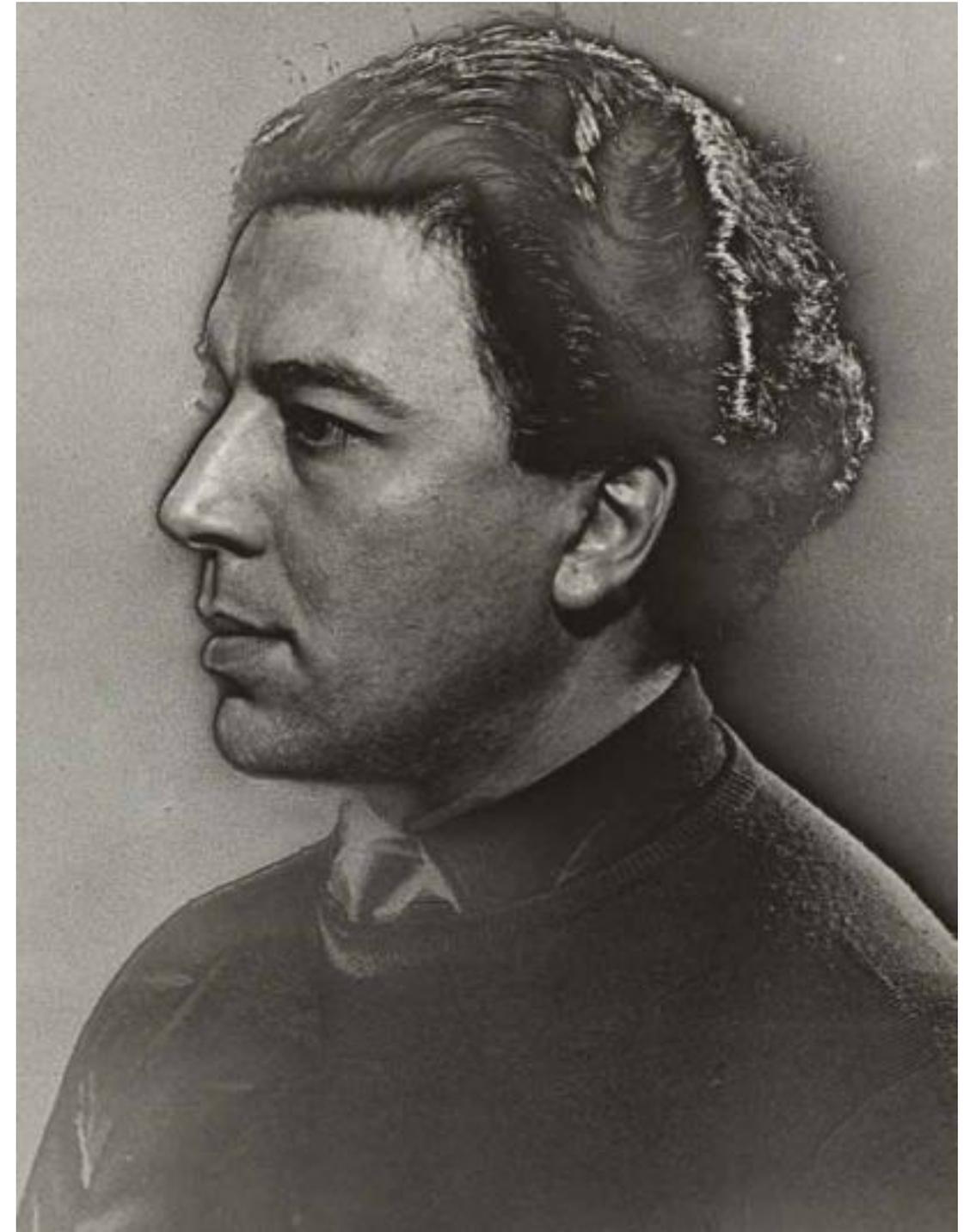
ANDRÉ BRETON, 1932

Devem-se a Man Ray, retratista oficial do movimento surrealista, os mais notáveis retratos de Dalí, Ernst, Giacometti, Tanguy etc., que tanto contribuíram para torná-los conhecidos. Os de Breton, todavia, são sem nenhuma dúvida os mais numerosos e inspirados.

André Breton expressa, inúmeras vezes, sua aversão pela "forma real dos objetos reais" e, portanto, pela fotografia banalmente objetiva. Seu desejo de "ver os livros ilustrados por fotografias e não mais por desenhos", no entanto, permanece sempre presente. São as fotografias de Man Ray e de Brassáï que se veem nas páginas de *O amor louco*, de 1937.

Breton descrevia Man Ray como um "perfeito técnico da fotografia e alguém da estirpe dos melhores pintores", em especial porque sabia ir além das aparências e fazer da fotografia um instrumento de exploração desta região da alma que "a pintura acreditava poder reservar para si".

É a solarização, com seu debrum característico, que confere aos modelos de Man Ray uma aura fora do comum, quase irreal, assim como aproxima a fotografia do desenho de Ingres. E garante o sucesso de seu ateliê de retratos nos anos 1930.



André Breton _ 1929

Impressão em gelatina e prata dos anos 1960, solarização
Gelatin-silver print from the 1960's, solarization
100 x 70 cm

Autorretrato | Self-Portrait _ 1930

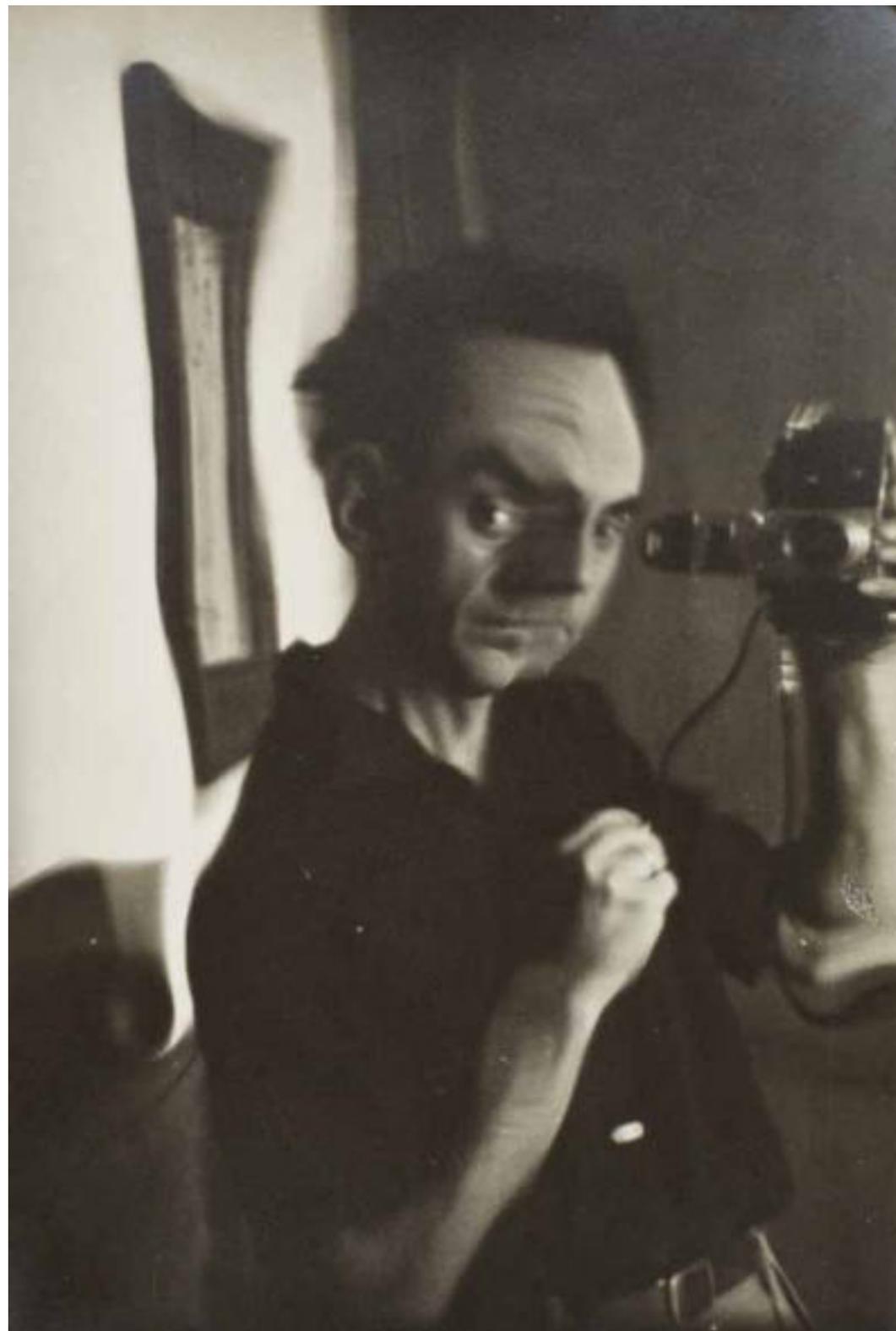
Impressão em gelatina e prata de época, contato original, solarização

Vintage gelatin-silver print, original contact, solarization
8,7 x 13,3 cm

Autorretrato | Self-Portrait _ 1930

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print
13,4 x 8,7 cm



4 _ MAN RAY, FOTÓGRAFO DE MODA

É por intermédio de sua atividade de retratista que Man Ray se volta, de maneira progressiva, para a moda: naquela época, havia de fato poucos modelos profissionais, e em geral os jornais usavam como exemplos roupas de pessoas elegantes. Os bailes de máscaras realizados em Paris nos “anos loucos” ofereciam igualmente aos costureiros a oportunidade de divulgar seus talentos.

Distinguem-se dois períodos no trabalho de Man Ray para a moda, relacionados às duas revistas com as quais ele colabora regularmente: *Vogue*, de 1924 a 1930, e *Harper's Bazaar*, de 1935 a 1944.

Man Ray começa a realizar imagens de moda no fim de 1924, em especial para Paul Poiret. No ano seguinte, o Pavilhão da Elegância é sua primeira encomenda importante para a *Vogue*. Os manequins artificiais de então lhe permitem, pela primeira vez, conciliar seus princípios de originalidade com as restrições comerciais, assinalando o pertencimento à vanguarda artística que ele reivindicava para si. A partir de 1934, após Alexey Brodovitch assumir a direção artística da *Harper's Bazaar*, Man Ray aplica tais princípios de maneira sistemática, impondo-se, durante alguns anos, como um fotógrafo de moda incontornável, cujas imagens acompanham a liberação do corpo feminino.

Declaradamente afeito à experimentação, Man Ray inventa um estilo inteiramente novo e emprega, no caso dos modelos que fotografa, todos os meios à sua disposição, que ele domina com perfeição. A iluminação, a qual sublinha a qualidade dos materiais (onduamento, transparência), o enquadramento, a solarização, a superposição, a distorção, o close-up, a superexposição e a oposição entre negativo e positivo lhe permitem produzir fotografias inacreditavelmente fascinantes que atraem o olho de maneira irresistível e estão na origem de seu sucesso.

A partir de então, Man Ray pode viver de maneira muito confortável (ele tem dois ateliês em Paris e uma casa secundária), e a *Harper's Bazaar*, revista de luxo de grande tiragem, lhe garante visibilidade e reconhecimento internacional.

Pablo Picasso no baile do conde Étienne de Beaumont

Pablo Picasso at the Count Étienne de Beaumont's Ball _ 1924

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

21,8 x 16,8 cm



A marquesa Casati, “Imperatriz da Áustria empinando seus cavalos Flick e Flock” no baile dos Quadros Célebres, dado pelo conde Étienne de Beaumont em Paris | The Marquise Casati, “the Empress of Austria Ramping her Horses Flick and Flock”, at the Ball of the Famous Paintings, hosted by the Count Étienne de Beaumont, in Paris _ 1935

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

15,3 x 10,3 cm



Sra. Regina Fellows, para Vogue | Mrs. Regina Fellows, for Vogue _ 1925
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
23,5 x 17,7 cm



(Moda) | (Fashion) _ c. 1925
Impressão em gelatina e prata de 1977
Gelatin-silver print from 1977
24 x 18 cm

Pavilhão da Elegância

The Pavillion of Elegance _ 1925

Impressão em gelatina e prata de 1980

Gelatin-silver print from 1980

28 x 22 cm



PAVILHÃO DA ELEGÂNCIA, 1925

Entre as primeiras realizações importantes de Man Ray no campo da moda, é preciso destacar aquela que promoveu seu sucesso e sua reputação internacional: em julho de 1925, na Exposição Internacional de Artes Decorativas, inaugura-se o Pavilhão da Elegância. Essa exposição foi organizada por Lucien Vogel, que pedira a André Vigneau, ligado à Maison Siegel, para criar manequins de madeira e cera, “estilizando, em cada uma de suas posições preferidas, a mulher de hoje. Coloridos de ouro, de prata, de vermelho egípcio, cinza, bege róseo, violeta ou rosa, de acordo com a imaginação do costureiro, esse manequins foram aceitos com entusiasmo por todos os grandes nomes da moda para a apresentação de seus modelos” (*Vogue* francesa,

1º de agosto de 1925). Enviado pela *Vogue* para o local, Man Ray mostrará “a pose familiar da parisiense, sentada com as pernas cruzadas [...], fielmente repetida por esse manequim vestido com um conjunto de crepe Georgette verde-oceano”. Essas imagens foram publicadas pelas três edições da *Vogue* (francesa, inglesa e americana), bem como na capa de *La Révolution Surréaliste* de 15 de julho de 1925. Foi justamente o *trompe-l'œil* de um manequim reproduzindo, de maneira idêntica, os gestos familiares da mulher que agradou aos surrealistas. À semelhança dos espartilhos fotografados nas vitrines por Eugène Atget, Man Ray fotografa aqui “a inquietante estranheza” de um manequim, a ponto de ser confundido com uma mulher.



Pavilhão da Elegância | The Pavillion of Elegance _ 1925

Impressão em gelatina e prata de 1980

Gelatin-silver print from 1980

30 x 24 cm



Pavilhão da Elegância | The Pavillion of Elegance _ 1925
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30 x 24 cm



Pavilhão da Elegância | The Pavillion of Elegance _ 1925
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
25 x 18,5 cm



Pavilhão da Elegância | The Pavillion of Elegance _ 1925
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
25 x 18,5 cm



Pavilhão da Elegância | The Pavillion of Elegance _ 1925
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
25 x 18,5 cm

PRETA E BRANCA, 1926

Preta e Branca apresenta uma máscara negra e o rosto de Kiki, ambos sobre uma mesa, numa composição estável, equilibrada e simétrica: a máscara negra está na vertical, ao passo que o rosto de Kiki se encontra deitado sobre o tampo que lhes serve de suporte. Esta fotografia apareceu pela primeira vez na revista *Vogue*, intitulada *Rosto de nácar e máscara de ébano*, e foi publicada, sob o título *Preta e Branca*, na revista *Variétés* em julho de 1928 e, depois, em *Art et Décoration*, em novembro. Pierre Migennes descreve “a estranha poesia dela emanada”: “o mesmo sono e o mesmo sonho, o mesmo prestígio misterioso parecem aproximar, através do tempo e do espaço, essas duas máscaras femininas de olhos fechados: uma delas, talhada no ébano mais negro, não se sabe quando, por um escultor africano; a outra, branca, mas de modo algum cândida, maquiada ontem em Paris”. Para Pierre Migennes, o rosto de Kiki está deliberadamente próximo da forma de uma máscara: o artista quis dar à obra uma significação, valendo-se de uma estética poderosa.

O próprio título incita à reflexão, pois se lê uma imagem como se lê um texto, da esquerda para a direita. A lógica, portanto, requereria que o título fosse “Branca e Preta”. Em 1924, Man Ray publicou *Black and White* na capa de 397, revista dirigida por Francis Picabia. Ele então justapôs duas esculturas, uma negra e a outra antiga, ou seja, duas culturas e duas artes (a fotografia e a escultura). *Preta e Branca* parece constituir uma evolução dessa primeira obra: evolução em direção à vida (a pedra se tornou carne), à feminilidade (*Black and White* pode ser também masculino, ao passo que *Noire et Blanche* é explicitamente feminino) e à igualdade das culturas, a evolução da arte antiga, representada pela máscara (a escultura), rumo à arte moderna, representada pelo rosto aplanado de Kiki (a fotografia). *Preta e Branca*, assim, parece ser muito mais do que uma simples composição plástica. Ao menos, ilustra um dos princípios fundamentais de Man Ray: “provocar a reflexão”.

Preta e Branca | Black and White _ 1926
Impressão em gelatina e prata de 1984
Gelatin-silver print from 1984
20 x 25 cm





(Moda) | (Fashion) _ c. 1925
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
15 x 9 cm



(Moda) | (Fashion) _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
11,5 x 8,7 cm



Marie-Laure de Noailles _ 1930
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
15,7 x 9,5 cm



(Moda) | (Fashion) _ c. 1925
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
14 x 9 cm



Coco Chanel _ 1928
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
9 x 6 cm (aprox., cada | approx. each)



Elsa Schiaparelli _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de época, contato original, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact, solarization
12 x 9 cm

Elsa Schiaparelli _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de 1980
Gelatin-silver print from 1980
30 x 25 cm

Elsa Schiaparelli _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30 x 25 cm





Meret Oppenheim _ 1932
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
9 x 6 cm (aprox., cada | approx. each)

Homenagem a Paul Poiret, escarpim de Padova | *Homage to Paul Poiret, Padova's pump* _ 1935
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 9 cm





(Moda) | (Fashion) _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de 1981
Gelatin-silver print from 1981
37 x 27 cm

(Sem título, publicidade) | (Untitled, advertising) _ c. 1925
Impressão em gelatina e prata de 1978
Gelatin-silver print from 1978
30 x 25 cm



(Moda) | (Fashion) _ c. 1935
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30 x 24 cm



Lee Miller _ 1929
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
7 x 5 cm



Natalie Paley, vestido com lantejoulas de Lelong | Natalie Paley Wearing a Sequined Gown by Lelong _ 1934
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30 x 25 cm



Danças-Horizontes | Dances-Horizons _ 1934
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23 x 30 cm

(Moda) | (Fashion) _ c. 1935
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22,5 x 18,5 cm



Nusch ao espelho | Nusch with Mirror _ 1935

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

9 x 13 cm

Nusch ao espelho | Nusch with Mirror _ 1935

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais

Vintage gelatin-silver prints, original contacts

11 x 7 cm (aprox., cada | approx. each)



**MODELO USANDO UM VESTIDO
DE LUCIEN LELONG,
SENTADO NO CARRINHO DE MÃO
DE OSCAR DOMÍNGUEZ, 1937**

Em 1934, vinculando-se por contrato à *Harper's Bazaar*, Man Ray conseguiu conciliar sua criatividade pessoal com as restrições comerciais. Em 1934, Carmel Snow assumiu a direção da *Harper's Bazaar* e confiou a direção artística da revista a Alexey Brodovich. Ambos estavam interessados em dar à fotografia um lugar de destaque. Os "truques" que Man Ray manipula maravilhosamente e que testemunham sua qualidade de "artista" fotógrafo são então aclamados: solarização, inversão negativa, sobreposição, *mise en abîme* e retoque com tinta se conjugam perfeitamente com aqueles pelos quais Brodovich tem apreço para revolucionar a paginação da *Harper's Bazaar*.

Esses procedimentos são numerosos. O primeiro deles decorre de uma revolução do ponto de vista. Em oposição a uma visão normal, a de um adulto, que é frontal, escolhe-se um ponto de vista incomum, o "do pássaro". Este aparece como um dos sinais emblemáticos da "modernidade fotográfica", mas é bastante raro em Man Ray. Nós o encontramos, por exemplo, nesta obra: um carrinho de mão de madeira acolchoado com couro, um objeto singular que sinaliza a intervenção de um artista, serve de assento para uma mulher suntuosamente vestida. O ângulo de visão, todavia, é ainda mais original. Longe de aplanar a imagem, como se poderia rezear, ele não apenas realça a descontração da pose, como também opõe a beleza do vestido de festa plissado prateado de Lelong à matéria bruta do carrinho de mão de Domínguez.

**Modelo usando um vestido de Lucien Lelong,
sentado no carrinho de mão de Oscar Domínguez**
Model in Lucien Lelong's Gown, Seated on Wheelbarrow
by Oscar Domínguez _ 1937

Impressão em gelatina e prata de 1979
Gelatin-silver print from 1979
25 x 19,5 cm





Louiseboulanger, para | for Harpers' Bazaar _ 1936
Impressão em gelatina e prata de 1981
Gelatin-silver print from 1981
25 x 19,5 cm



Louiseboulanger, para | for Harpers' Bazaar _ 1936
Impressão em gelatina e prata de 1983
Gelatin-silver print from 1983
25 x 19,5 cm



Para Harper's Bazaar | For *Harper's Bazaar* _ 1936
Impressão em gelatina e prata de 1976
Gelatin-silver print from 1976
30 x 23,8 cm



(Moda) | (Fashion) _ c. 1935
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30 x 25 cm

5 _ FOTOGRAFAR PARIS E A NATUREZA

Man Ray reside em Paris quase cinquenta anos, de 1921 a 1940, e depois de 1951 à sua morte em 1976, mas só se conservam, em toda a sua obra, muito poucas imagens da cidade. À diferença de seus contemporâneos Brassai ou Kertész, ele jamais foi um fotógrafo de rua. Algumas de suas imagens encenam lugares emblemáticos (como a praça de São Sulpício, o cais do Sena e a praça da Concórdia) e se caracterizam por sua complexidade visual. Enquadramento, vistas noturnas, tudo busca evitar o efeito “cartão-postal”, enaltecendo o efeito fotográfico, bem como apagar o lugar-comum, em benefício de uma nova iconografia, mesmo que clássica em sua construção. Em busca de detalhes incongruentes, isolando determinados elementos de seu contexto, Man Ray materializa o ponto de vista de André Breton, segundo o qual “a surrealidade estaria contida na própria realidade”.

Do mesmo modo, encontram-se pouquíssimos exemplos de fotografias da natureza. O que o interessa com maior frequência é a perda de escala que leva a uma percepção de monumentalidade: o close-up desnatura o objeto fotografado, tornando-o apto à digressão. Simples seixos se tornam, pelo viés da objetiva, montanhas de uma paisagem irreal, verdadeiras formas “anamórficas”, e uma flor se metamorfoseia em símbolo de pureza ou de castidade.

Estação Mouton-Duvernet | Mouton-Duvernet Station _ 1928

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

15,8 x 11,8 cm



Bulevar de Montparnasse | Boulevard du Montparnasse _ c. 1936

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

29 x 19,5 cm



Praça do Observatório | Place de l'Observatoire _ c. 1936

Impressão em gelatina e prata de época

Vintage gelatin-silver print

28,5 x 23 cm

A fonte dos cardeais, praça de São Sulpício
The Fountain on Place Saint-Sulpice _ c. 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
29,5 x 23 cm

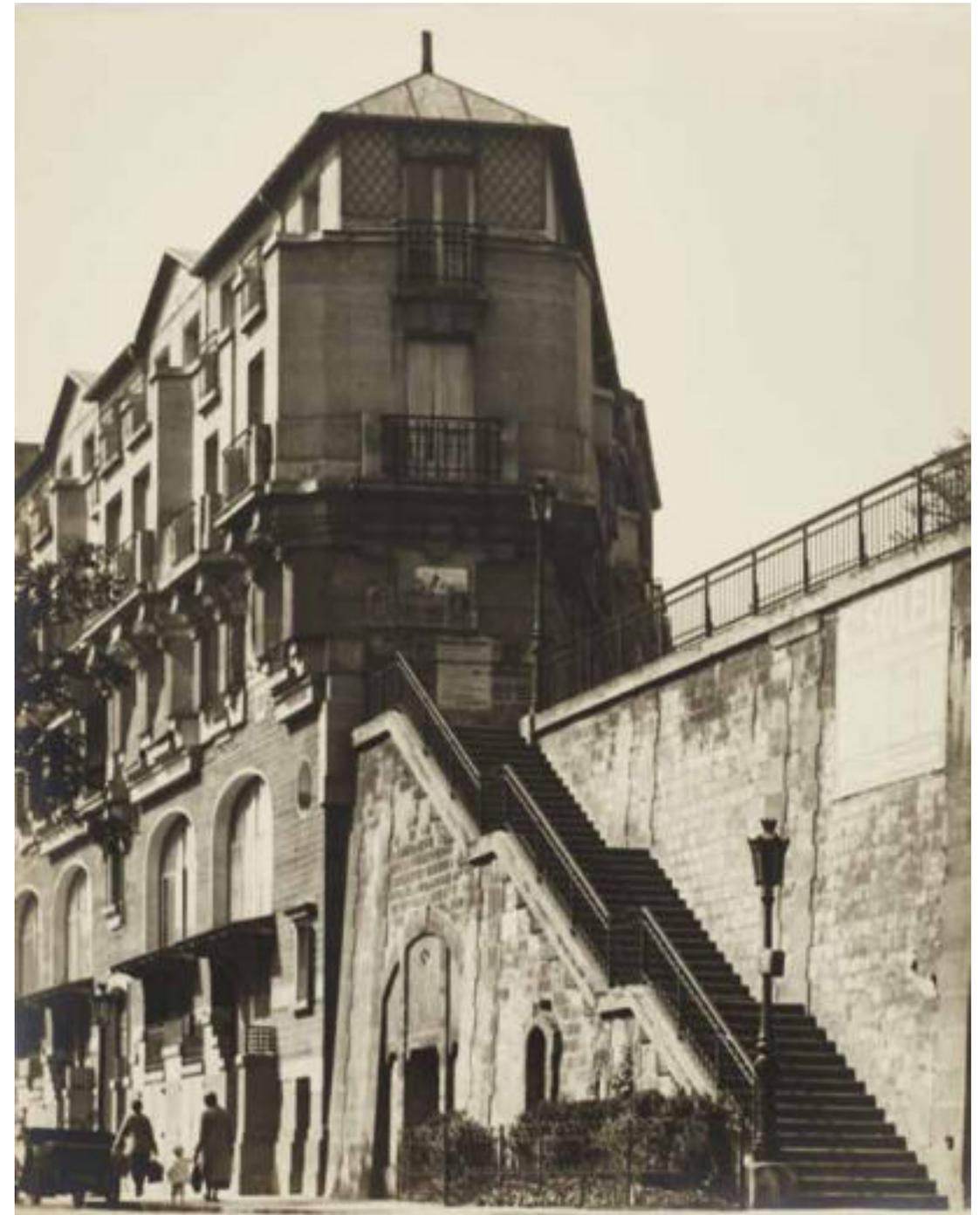




Vitrine | Shop Window _ 1928
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17,8 x 11,2 cm



Rua | Rue Sade, Antibes _ 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
14 x 9 cm



Rua dos Artistas, avenida do Parc Montsouris | Rue des Artistes, avenue du Parc Montsouris _ 1927
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23 x 18 cm



A Galeria Surrealista, rua Jacques Callot | La Galerie Surréaliste, rue Jacques Callot _ 1926
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
18 x 24 cm



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23,5 x 17,3 cm

La Charité-sur-Loire _ 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
14,9 x 12,7 cm



Praça da Concórdia | Place de la Concorde _ c. 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
30 x 32,5 cm

Paris, rua | rue Saint-Jacques _ c. 1936
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22 x 17 cm



Grande roda | The Big Wheel _ 1921
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17 x 23,5 cm



Paris _ 1929
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
18 x 23 cm



Ponte Nova | Pont Neuf _ 1926
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
22,5 x 17 cm



Paris _ 1929
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
29,5 x 22,7 cm



São Germano de Auxerre | Saint Germain l'Auxerrois _ 1930
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
23 x 17 cm



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact reframed, solarization
9 x 6 cm



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1930
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais solarizados
Vintage gelatin-silver prints, original contacts solarized
8,3 x 11,5 cm (aprox., cada | *approx. each*)



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960, solarização
Gelatin-silver print from the 1960's, solarization
100 x 70 cm



Magnólia | Magnolia _ 1926
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
62 x 60 cm



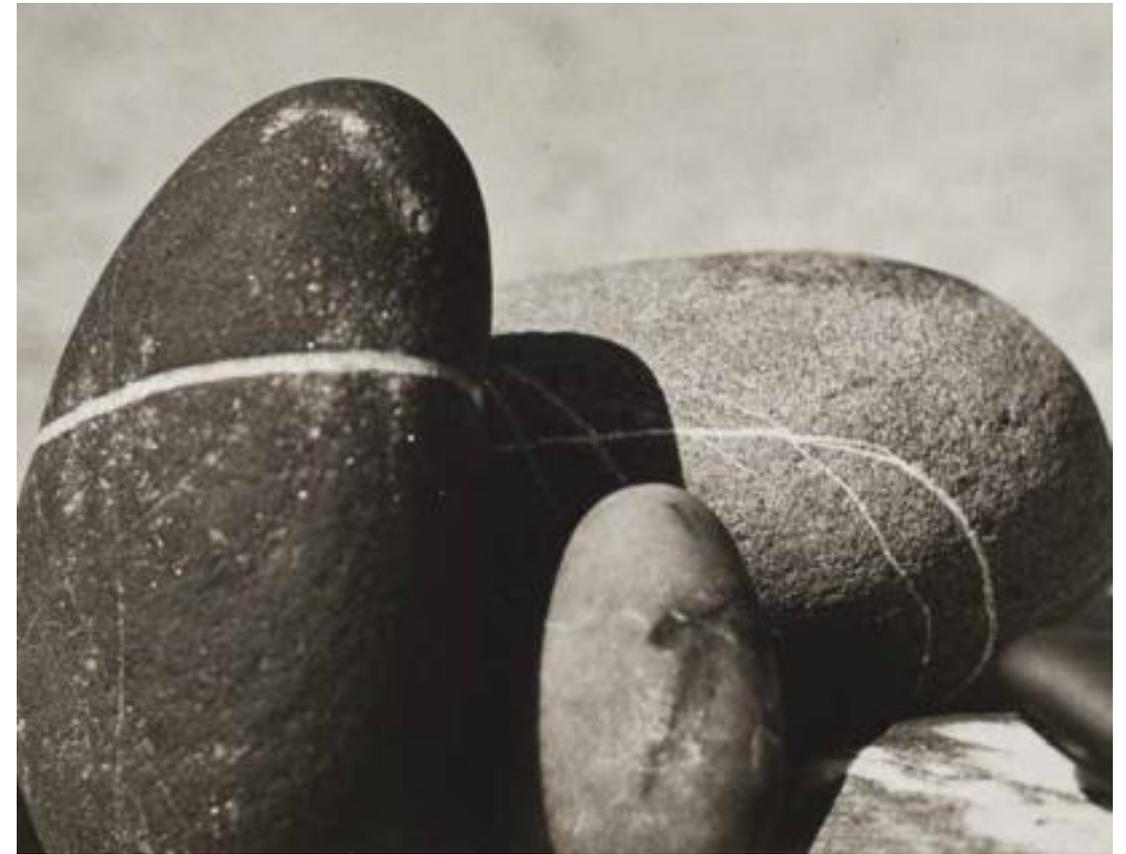
Borboletas | Butterflies _ 1935
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17,5 x 22,5 cm



Borboletas | Butterflies _ 1935
Impressão em carvão de época, transferência em tricromia
Vintage charcoal print, 3-color transfer
30 x 23,8 cm

OS SEIXOS, 1933

Man Ray demonstra pouco interesse em fotografar a natureza. O que o interessa nesse campo é a perda de escala que leva a uma percepção de monumentalidade; o close-up desnatura o objeto fotografado, tornando-o apto à digressão. Simples seixos se tornam, pelo viés da objetiva, montanhas de uma paisagem irreal, verdadeiras formas “anamórficas”, características de Jean Arp. Como, de fato, não pensar nas esculturas deste artista que se materializam precisamente em 1933? As *Concreções* são formas redondas, de superfícies polidas, que oferecem à luz vertentes favoráveis à fluidez das sombras. A fotografia *Os seixos*, de Man Ray, confere valor plástico a formas orgânicas, criando uma forma de comunhão com a natureza. Ela materializa o ponto de vista de André Breton, segundo o qual “a surrealidade estaria contida na própria realidade”.



Os seixos | Galets _ 1933
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
24 x 30 cm

6 _ RAYOGRAFIAS

“Eu expliquei que estava tentando fazer com a fotografia o que os pintores faziam, mas com luz e produtos químicos, em vez de pigmento, e sem o recurso óptico da câmera” _ MAN RAY, *AUTORRETRATO*

Em 1922, Man Ray publica um precioso álbum intitulado *Os campos deliciosos*, no qual há a reprodução de 12 pranchas de um “novo procedimento”, batizado por ele de rayografia.

O que, em geral, chama-se de “fotograma” ou “rayografia” é um procedimento que consiste em pôr objetos diretamente sobre um papel sensível e expô-los à luz durante alguns segundos. Em seguida, ao revelar normalmente o papel, obtém-se uma imagem cujos valores se encontram invertidos. Man Ray disse que ele descobriu esse procedimento por acaso, ao revelar fotografias de moda para Paul Poiret. Tudo, porém, leva à suposição de que ele se inspirou, sobretudo, nas pesquisas de Christian Schad voltadas para a criação de um novo modo de expressão. Schad fazia parte do grupo Dadá de Zurique e realizou, segundo o mesmo princípio, o que chamou de “schadografias”. Estas eram realizadas à luz do dia sobre um papel de escurecimento direto, pouco sensível. Man Ray aperfeiçoou a técnica, ao trabalhar numa câmara escura: apenas após ter sido revelada e fixada é que a rayografia podia ser observada. O principal motivo dessa escolha residia na possibilidade de modificar a intensidade e a direção da luz. Man Ray utilizava todos os tipos de objeto em três dimensões, às vezes de vidro, de que a translucidez e as sombras alcançadas permitiam obter diferentes graus de cinza.

As experiências de Man Ray em laboratório revelam a preocupação em exprimir de maneira “sensível” a vida de objetos, sua independência, sua capacidade de significar outra coisa diferente daquela para a qual foram fabricados. Trata-se de lhes conferir uma nova aparência. Os objetos colocados sobre o papel

sensível são, com frequência, reconhecíveis, ao mesmo tempo que se encontram transformados, transportados para um mundo extraordinário, sendo essa dialética entre o conhecido e o desconhecido o que permite abrir o espírito para outra realidade.

As rayografias foram as primeiras impressões fotográficas a obter junto ao público um valor equivalente àquele da arte. Elas provavam que a fotografia, contrariamente às ideias feitas, era não apenas reprodutora, documental, mas também criadora, inventiva, e que ela podia gerar imagens nascidas da imaginação, da inspiração e da reflexão do artista.



(Sem título) | (Untitled) _ 1924
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
24 x 18 cm

Os campos deliciosos | The Delicious Fields _ 1922

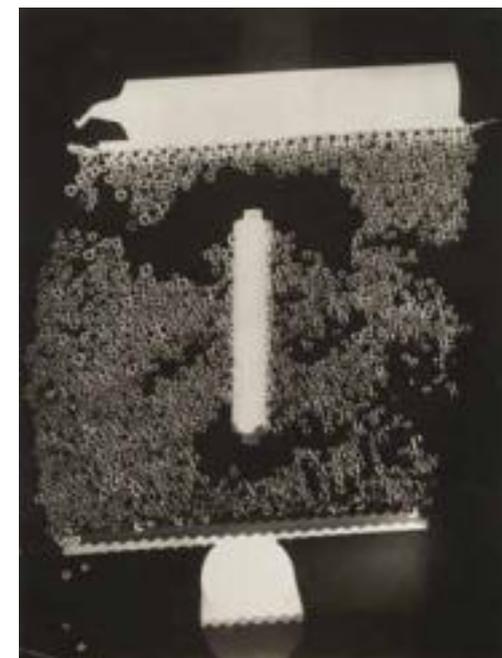
Impressão em gelatina e prata tardia

Late gelatin-silver print

23 x 17 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1926
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
28,7 x 21,5 cm





ABC _ 1947
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
25.2 x 19.2 cm

ABC _ 1947
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
24.7 x 19.5 cm



G _ 1946
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
25.2 x 20.2 cm

L _ 1946
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
25.2 x 20.2 cm





Q _ 1946
Rayografia, impressão em gelatina e prata de
época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
24.9 x 19.5 cm

Quadrado | Square _ 1947
Rayografia, impressão em gelatina e prata de
época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
19.8 x 24.7 cm



Pena | Plume _ 1947
Rayografia, impressão em gelatina e prata de
época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
13.7 x 8.8 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1950
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
30,5 x 24 cm

(Sem título) | (Untitled) _ 1926
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
29 x 21,5 cm

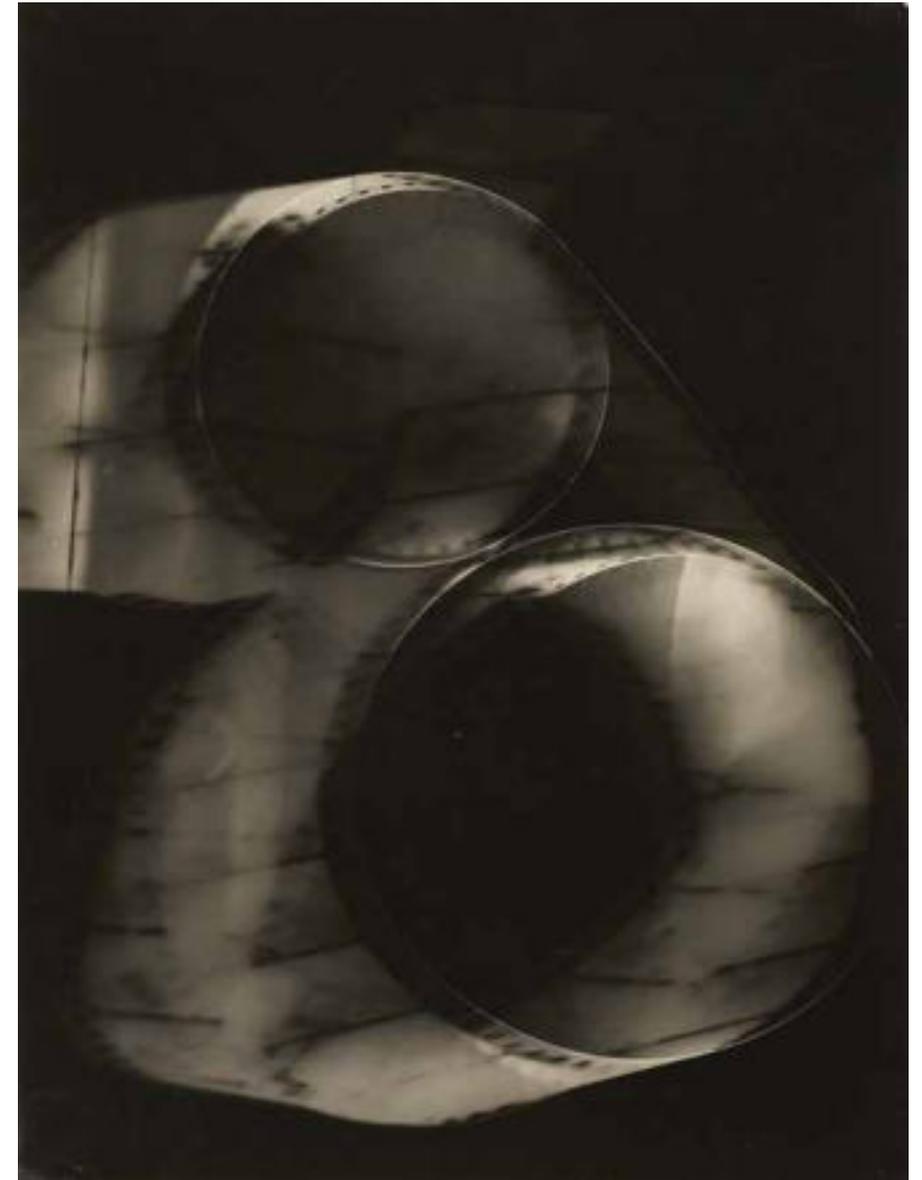


(Sem título) | (Untitled) _ 1959
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
30,2 x 25,1 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1927
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
29 x 23 cm

(Sem título) | (Untitled) _ 1959
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época,
peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
25.3 x 20.2 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1929
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
24 x 18 cm



Dois perfis defronte a Torre Eiffel | Two Profiles before the Eiffel Tower _ 1930
Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
19.8 x 24.7 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1936
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
23.4 x 19.6 cm



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1930
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
13 x 18 cm

(Sem título) | (Untitled) _ 1927
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
17,5 x 11,5 cm



Os dedos de amor de Main Ray (sic), a linha, a cor, a forma, o espaço, o ar
Love Fingers of Main Ray's (sic), the line, the color, the form, the space, the air _ 1951
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época e escrita original, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print and original writing, sole piece
17,6 x 12,5 cm

OS DEDOS DE AMOR DE MAN RAY

Em *Autorretrato*, Man Ray narra que, durante o inverno de 1921, enquanto trabalhava na câmara escura, “uma folha de papel fotográfico caiu na tina de revelação – uma folha ainda não exposta que se misturara com aquelas já expostas sob os negativos – [...], lamentando o desperdício de papel, eu mecanicamente coloquei um pequeno funil de vidro, o copo medidor e o termômetro na tina sobre o papel molhado. Acendi a luz; diante dos meus olhos, uma imagem começou a formar-se, não a mera silhueta dos objetos, como numa fotografia regular; estes se encontravam deformados e refratados pelo vidro mais ou menos em contato com o papel, enquanto a parte diretamente exposta à luz se destacava sobre um fundo preto” (p. 128–9).

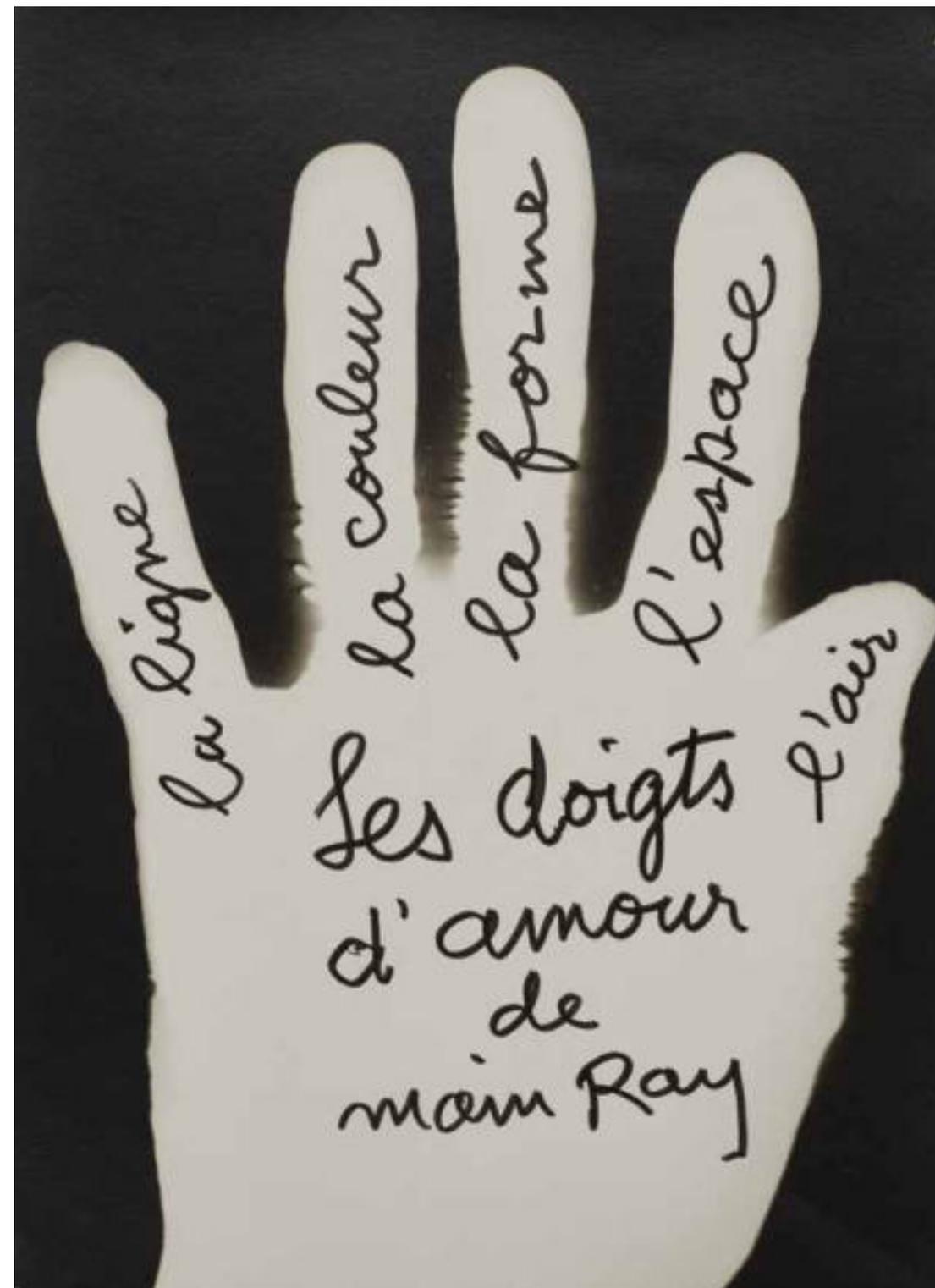
Man Ray imediatamente batiza esse “novo” procedimento com o nome “rayografia” e, “deixando de lado o trabalho mais importante”, esgota o estoque de seu “precioso papel”, pegando tudo o que estava à mão – “sua chave do quarto do hotel, um lenço, alguns lápis, um pincel, uma vela, um pedaço de barbante” – para compor imagens que o agradam “imensamente” e de pronto fazem sucesso.

O procedimento é simples e permite obter uma imagem única, sem um negativo, na qual

os valores de preto e de branco se encontram invertidos. Ele, aliás, confessa que, quando criança, colocava “folhas de samambaia sobre um chassi de impressão com papel de prova e as expunha à luz do sol para obter o seu negativo em branco”.

Man Ray concebe então a ideia de fazer contratipos de seus primeiros ensaios e um álbum de luxo com doze imagens, numa tiragem de quarenta exemplares, intitulado *Os campos deliciosos*. O paralelo com a escrita automática e *Os campos magnéticos* (1919), de Breton-Soupault, é evidente. Essas imagens se avizinham não do sonho, mas de uma realidade desconhecida, visível e tornada quase palpável por meio da fotografia.

Frequentemente qualificado de “o poeta que escreve com a luz”, Man Ray é este homem “com uma cabeça de lanterna mágica”, segundo André Breton, que faz a fotografia servir para “outros fins que não aqueles para os quais foi criada, e em especial para perseguir, por sua própria conta e na medida de seus próprios recursos, a exploração desta região que a pintura acreditou poder reservar para si” (*Le Surréalisme et la peinture*).





Os dedos de amor de Main Ray (sic), a linha, a cor, a forma, o espaço, o ar
Love Fingers of Main Ray's (sic), the line, the color, the form, the space, the air _ 1959
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage gelatin-silver print, sole piece
17.6 x 12.5 cm



Os dedos de amor de Main Ray (sic), a linha, a cor, a forma, o espaço, o ar
Love Fingers of Main Ray's (sic), the line, the color, the form, the space, the air _ 1959
Rayografia, impressão em gelatina e prata de época, peça única
Rayograph, vintage elatin-silver print, sole piece
17.5 x 12.8 cm

7 _ A MULHER

A mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos. A mulher é fatalmente sugestiva; ela vive outra vida além da sua; ela vive espiritualmente nas imaginações assediadas e fecundadas por ela.

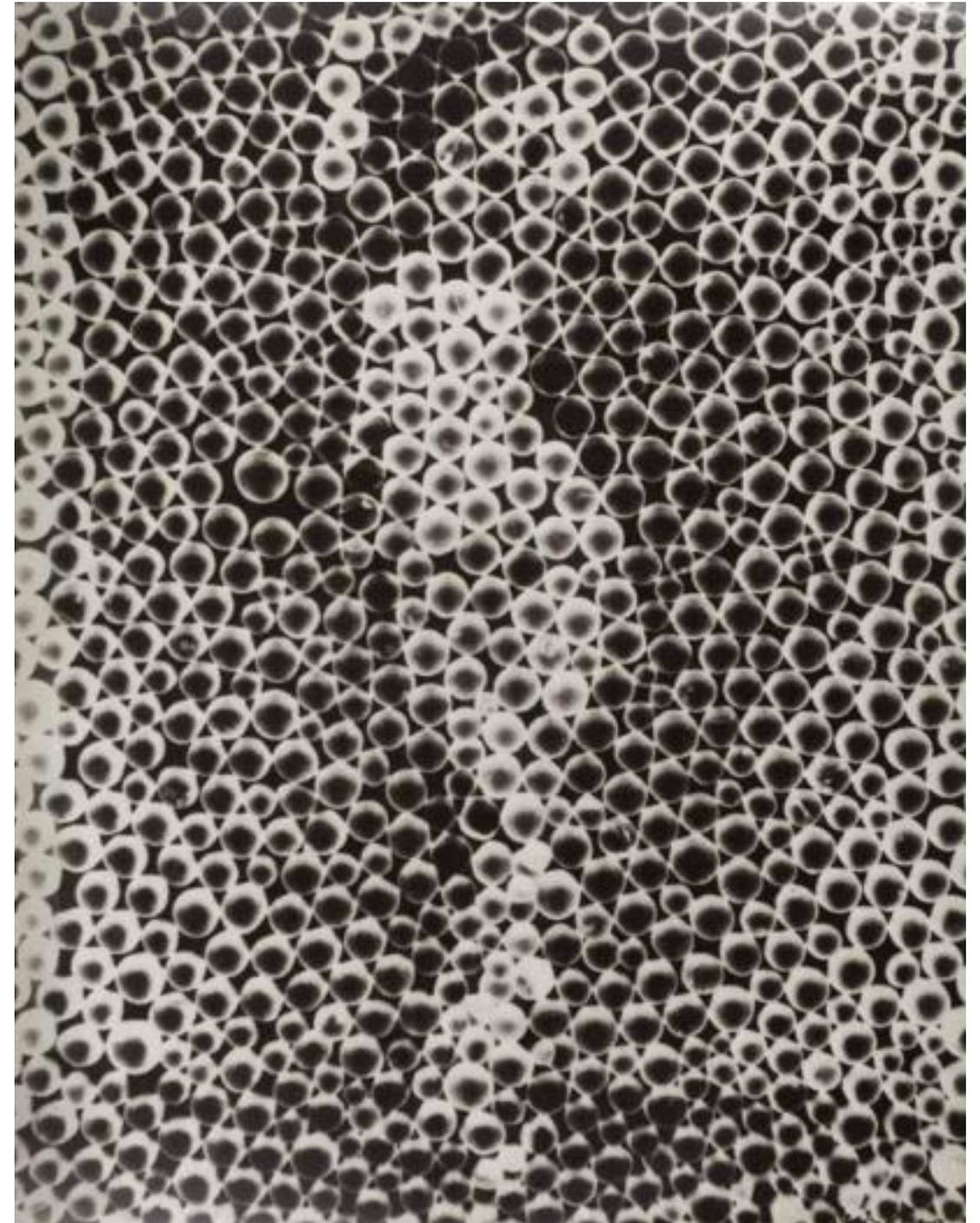
_ CHARLES BAUDELAIRE, EXTRAÍDO DE *DICIONÁRIO RESUMIDO DO SURREALISMO* _ 1938

O tema da mulher, em particular o nu, ocupa lugar importante na obra de Man Ray. A mulher, na maior parte das vezes sublimada (tanto em seus retratos quanto em suas fotografias de moda), está indubitavelmente ligada ao tema do amor: a vida pessoal de Man Ray se encontra marcada por histórias que alimentaram sua obra fotográfica: Kiki (1922–1926), Lee Miller (1929–1932), Meret Oppenheim (1933–1934), Ady (1936–1940) e, enfim, Juliet (a partir de 1941) foram, uma de cada vez, musas do artista.

Em Man Ray, o traço e a sutileza de um detalhe corporal prevalecem sobre todo o resto, como se o fotógrafo examinasse a mulher com lupa e dissesse características subliminares. A poesia das imagens é explícita, e para Man Ray, como para a maioria dos surrealistas, “a mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos”. Objeto de desejo, de fantasias, a mulher evolui num mundo estranho, ela própria desmaterializada. Mais frequentemente, Man Ray se vale da solarização (*Primado da matéria sobre o pensamento*, 1933), mas às vezes também da sobreposição, da inversão ou ainda do enquadramento de uma parte do corpo. O nu emblemático de Man Ray, *O violino de Ingres* (1924), não apenas valoriza a beleza clássica da mulher, como também exprime a obsessão que ela provoca em sua alma. Contrariamente a outros surrealistas, para os quais a mulher é, muitas vezes, representada como um manto religioso (Dalí, Masson, Giacometti), Man Ray parece fascinado por seus encantos e busca, acima de tudo, privilegiar sua beleza.



Anatomias | Anatomies _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de 1978
Gelatin-silver print from 1978
30,5 x 24 cm



Reflexões | Reflections _ 1929
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
29,5 x 23 cm

Primado da matéria sobre o pensamento | The Primacy of Matter over Thought _ 1932
Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact reframed, solarization
13 x 18 cm



(Nu) | (Nude) _ c. 1930
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
9 x 6 cm

Kiki _ 1924

Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
18 x 13 cm

Kiki _ 1926

Impressão em gelatina e prata dos anos 1960
Gelatin-silver print from the 1960's
80 x 50 cm



[SEM TÍTULO, NATASHA], 1931

Lee Miller, em carta endereçada a seu irmão Eric, sem data, mas provavelmente de 1929, relata que estava trabalhando na câmara escura com Man Ray, quando se descobriu o procedimento aqui utilizado, a solarização:

Algo roçou minha perna [...]. Eu gritei e acendi a luz bruscamente. Não descobri o que era, talvez fosse um camundongo. Mas percebi que o filme fora exposto. Na tina de revelação, havia uma dúzia de negativos revelados de um nu sobre um fundo negro. Man Ray os pegou, mergulhou-os na tina com hipossulfito e observou o resultado. A parte não exposta do negativo – o fundo negro – havia sido, sob o efeito da luz da lâmpada, modificada até a borda do corpo nu e branco.

Além dessa breve narrativa, bem no espírito de Man Ray, deve-se reter que ele, nas próprias palavras de Lee Miller, fez disso um artifício "que aprendeu a dominar totalmente, a fim de obter o efeito que a cada vez desejava".



Natasha _ 1931
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais, solarização
Vintage gelatin-silver prints, original contacts, solarization
8 x 5,5 cm (aprox., cada | approx. each)



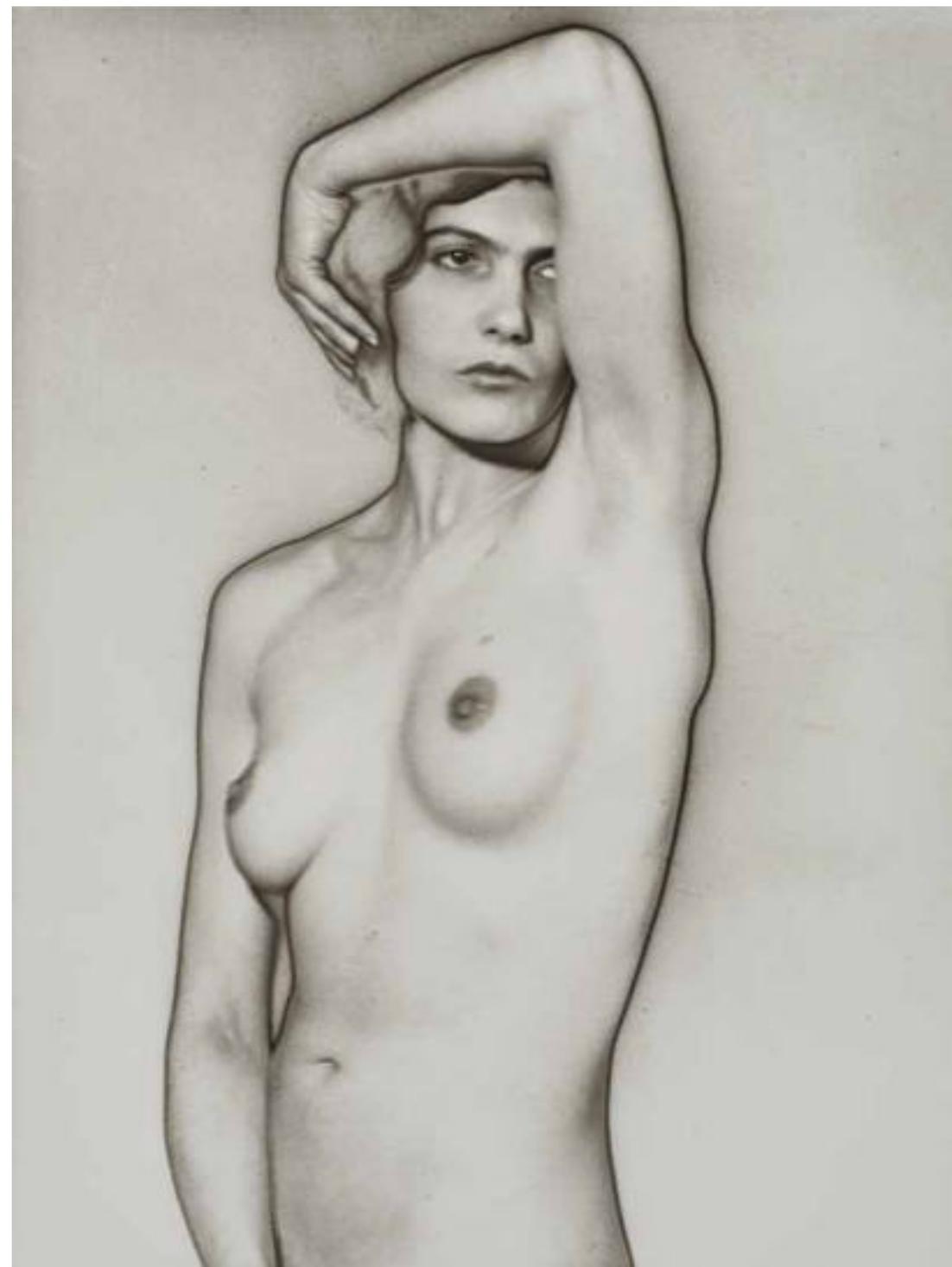
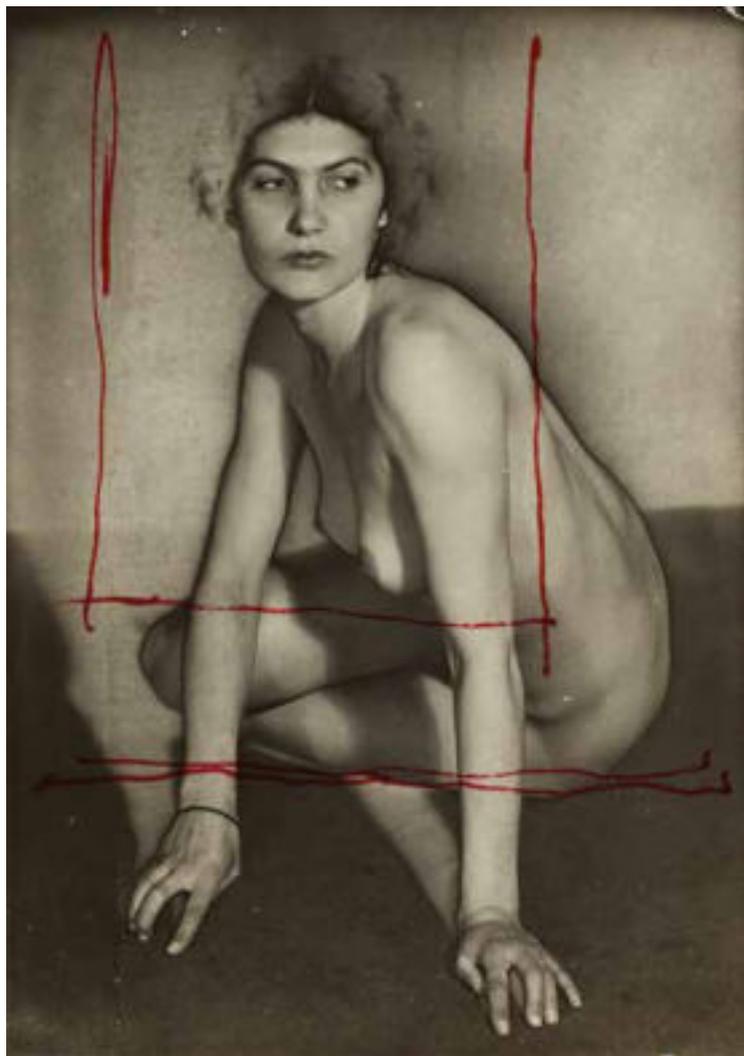
Natasha _ 1931
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
24 x 30 cm

Natasha _ 1931

Impressão em gelatina e prata, contato original, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact, solarization
8 x 5,5 cm

Natasha _ 1931

Impressão em gelatina e prata de 1976, solarização
Gelatin-silver print from 1976, solarization
30,5 x 24 cm





(Para Fácil, de Paul Éluard) | (For Easy, by Paul Éluard) _ 1935
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
22,5 x 17 cm



(Para Fácil, de Paul Éluard) | (For Easy, by Paul Éluard) _ 1935
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
22,5 x 17 cm

(Nu masculino) | (Male nude) _ c. 1930

Impressão em gelatina e prata de época, contato original, solarização
Vintage gelatin-silver print, original contact, solarization
11,2 x 8 cm



Lee Miller _ 1929

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
8,5 x 5,5 cm



Dançarina Ishvani | Ishvani Dancer _ 1935
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
11 x 6,7 cm (aprox., cada | approx. each)



(Sem título) | (Untitled) _ c. 1930
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais, solarização
Vintage gelatin-silver prints, original contacts, solarization
5,5 x 7,2 cm (aprox., cada | approx. each)



Nu feminino em busto | Female Nude in Bust _ c. 1930

Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais, superposição e solarização
Vintage gelatin-silver prints, original contacts, superimposition and solarization
9 x 6,4 cm (aprox., cada | approx. each)



(Nu) | (Nude) _ c. 1930

Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
7,2 x 5,5 cm



(Sem título) | (Untitled) _ 1927
Impressão em gelatina e prata dos anos 1980
Gelatin-silver print from the 1980's
39 x 30 cm



Branco e Preto | White and Black _ c. 1929
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
10,6 x 8 cm

Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 9 cm

ERÓTICA VELADA, 1933

Nascida em 1913, em Berlim, Meret Oppenheim vive a maior parte de sua juventude na Suíça. Chega a Paris aos 18 anos de idade, em maio de 1932, para tornar-se uma artista. Até o outono de 1933, mora e trabalha no hotel Odessa, em Montparnasse.

Alberto Giacometti a apresenta a Man Ray e ao grupo surrealista. Em outubro de 1933, passa a expor com eles em Copenhague, Paris, Londres e Nova York, tornando-se um membro de fato do grupo surrealista. Seu *Café da manhã em pele*, de 1936, a torna famosa.

Meret Oppenheim posa para Man Ray de 1933 a 1936. Ele faz vários retratos dela, mas também nus e, em especial, uma sessão de poses no ateliê de Louis Marcoussis, das quais uma fotografia, *Erótica velada*, foi publicada na revista *Minotaure* em 1934. A propósito dessa sessão, Meret diria mais tarde que, naquela época, não era modelo de Man Ray, mas sua colaboradora. No entanto, segundo uma entrevista de 1979, não parece que ela tenha tido qualquer participação na ideia de Man Ray de fotografá-la com seu corpo coberto de tinta preta: “um dia, ele a levou ao ateliê de Marcoussis, que era gravador e tinha um prelo para impressão [...]. Ela não sabe se ele teve essa ideia antes de chegar lá, ou se pensou

nisso ao ver o prelo e a tinta. Ele disse: ‘Coloque seu braço na chapa coberta de tinta’, e então tirou algumas fotos dela”.

Nessa série de fotos, é interessante ressaltar a vontade de Man Ray de opor-se à visão modernista da época, que celebrava a era da máquina. A ironia está presente por meio da erotização do tema e da encenação revelada através de imagens que funcionam como um fotorromance: Marcoussis, enfarpelado com uma barba para assemelhar-se a Landru, parece querer amarrar Meret Oppenheim atrás do volante do prelo. Ela faz uma expressão aterrorizada ante a ação do assassino. Nesse contexto, a tinta preta parece sangue escorrendo sobre o braço da vítima. De toda a série, apenas uma única imagem, a mais misteriosa de todas, foi conservada por Man Ray e publicada na revista surrealista. “A beleza convulsiva será erótica-velada, explosiva-fixa, mágica-circunstancial ou não será”, escreve Breton em *O amor louco*.

Erótica velada é um nu anticonvencional (que opõe o corpo nu e vulnerável a uma máquina), provocante, antiburguês e irracional, que repercute a definição de beleza de Lautréamont: “belo como o encontro casual, numa mesa de dissecação, entre uma máquina de costura e um guarda-chuva”.





Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressões em gelatina e prata de época, contatos originais
Vintage gelatin-silver prints, original contacts
12 x 9 cm (aprox., cada | *approx. each*)



Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
17 x 12,5 cm



Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressão em gelatina e prata de época, contato original
Vintage gelatin-silver print, original contact
12 x 8 cm



Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
13 x 17 cm

Erótica velada | Veiled Erotica _ 1933
Impressão em gelatina e prata de época
Vintage gelatin-silver print
12,7 x 17 cm

8 _ MAN RAY, “DIRETOR DE FILMES RUINS”

Man Ray realizou quatro filmes entre 1923 e 1929, impondo-se como um dos principais protagonistas da vanguarda cinematográfica (ao lado, por exemplo, de Fernand Léger, que fez *O balé mecânico*, em 1924, ou de Viking Eggeling, autor de *Sinfonia diagonal*, do mesmo ano). Referindo-se a um ensaio realizado com Marcel Duchamp, em Nova York, em 1920 (a tonsura do púbis da excêntrica baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, filme destruído durante a revelação), Man Ray escreve uma carta para Tristan Tzara, na qual explica que Dadá não pode viver em Nova York, e a assina “Man Ray, diretor de filmes ruins”. Afirma, assim, seu caráter transgressivo, e já aborda o cinema como alguém experimentador, independente e iconoclasta. Ele baseará suas realizações cinematográficas na espontaneidade e na improvisação, marcas do automatismo próprio ao Surrealismo.

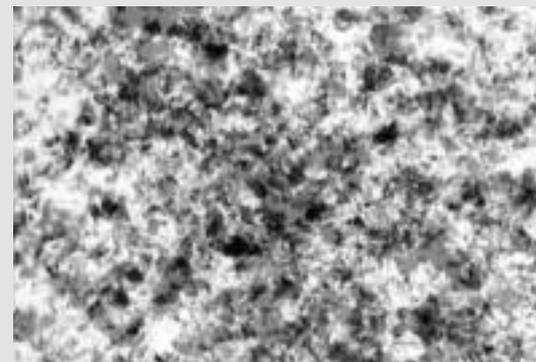
O RETORNO À RAZÃO, 1923

Man Ray conta que, certo dia, Tristan Tzara o procurou para pedir que fizesse um filme de um dia para o outro para uma sessão Dadá que aconteceria no teatro Le Cœur à Barbe. A princípio, Man Ray não o aceitou, dizendo que até então só havia feito alguns fragmentos sem interesse, mas Tzara insistiu e inclusive sugeriu que ele utilizasse a técnica da rayografia. Man Ray relata muito depois, em *Autorretrato*, como fez esse filme:

Comprei um rolo de filme de trinta metros, fui para minha câmara escura e o cortei em pedaços curtos, alfinetando-os em minha mesa de trabalho. Em alguns pedaços, salpiquei sal e pimenta, como um cozinheiro preparando seu assado, em outros eu joguei ao acaso alfinetes e tachinhas; então acendi a luz branca por um ou dois segundos, como tinha feito com minha rayografias. [...] em seguida, eu apenas grudei os pedaços, acrescentando algumas cenas feitas antes com minha câmera para prolongar a projeção [...]. Cheguei ao teatro poucos minutos antes de as cortinas serem suspensas; entreguei meu filme a Tzara e lhe disse que ele tinha de apresentá-lo, pois não havia títulos, nem legendas (p. 260).

Como sempre, essa história divertida tende a fazer com que o trabalho de Man Ray seja considerado algo trivial. Ora, nada é fortuito nessa composição animada, que alterna abstração e figuração sob um ritmo sustentado. Man Ray também relata que viu o filme pela primeira vez por ocasião de sua projeção no Le Cœur à Barbe: “O filme parecia uma tempestade de neve, com os flocos voando em todas as direções, em vez de caírem, até que subitamente se tornou um campo de margaridas, como se a neve se tivesse cristalizado em flores. Isso foi sucedido por outra cena de muitos alfinetes se entrecruzando e revolvendo numa dança epilética, e novamente uma tachinha solitária se esforçando desesperadamente para sair da tela. [...] A imagem seguinte era de um torso listrado pela luz [...] assim que a espiral e a cartela de ovo começaram a girar na tela [...], o filme se partiu” (p. 261–2), deflagrando um tumulto no teatro.

Tipicamente um filme de vanguarda, *O retorno à razão* permanece atual, quando se leva em conta o que Tristan Tzara disse a seu respeito: “Era o momento de fazer alguma coisa contra as inúmeras idiotices que se viam nas telas”.



O Retorno à Razão | Return to Reason _ 1923
Filme mudo, preto e branco, 3 minutos
Silent film, black and white, 3 minutes

EMAK BAKIA, 1926

Emak Bakia quer dizer, segundo Man Ray, "Deixe-me em paz". É também o nome da casa de veraneio de Arthur Wheeler, que lhe encomenda o filme. Nessa casa, são rodadas algumas de suas cenas, como Man Ray explica em *Autorretrato*: uma colisão com "um rebanho de carneiros", "um belo par de pernas dançando o Charleston, a dança da moda, o mar revolto se transformando em céu e o céu, em mar etc." (p. 270).

Emak Bakia é concebido segundo princípios caros ao Surrealismo: automatismo, improvisação, irracionalidade, cenas psicológicas e oníricas, falta de lógica e menosprezo pela dramaturgia. Man Ray relata como a ideia do final do filme lhe ocorreu:

Uma visita de meu amigo Jacques Rigaut, o dândi dos Dadás, o bem-apegoado que poderia ter sido uma estrela de cinema se o tivesse desejado, deu-me a ideia de como concluí-lo. Ele estava, como sempre, impecavelmente vestido, com suas roupas bem cortadas, chapéu Homburg escuro, colarinho engomado e gravata com uma estampa discreta. Mandei meu assistente Boiffard comprar uma dúzia de colarinhos rígidos brancos, que pus numa pequena maleta. [...] No ateliê, fiz um close-up das mãos de Rigaut abrindo a maleta, pegando os colarinhos um a um, cortando-os em dois e jogando-os no chão. (Depois, fiz uma impressão reversa dos colarinhos caindo, para que parecessem estar se levantando). Pedi a Rigaut que erguesse a parte externa de seu colarinho, mostrando a gravata em torno de seu pescoço. Ele parecia ainda mais bem vestido do que antes, mais formal. Com isso, sua participação se encerrou. Depois de ele sair, filmei algumas cenas com os colarinhos rasgados revirando, refletidos em espelhos que os deformavam; faziam piruetas e dançavam ritmicamente (p. 270–2).



Emak Bakia _ 1926
filme mudo, preto e branco, 16 minutos
Silent film, black and white, 16 minutes

A ESTRELA DO MAR, 1928

Man Ray conta, em *Autorretrato*, que a ideia do filme lhe ocorreu durante uma noite com Robert Desnos.

No fim da refeição, ele começou a falar muito e a recitar poemas de Victor Hugo e de alguns outros poetas que não eram muito admirados pelos surrealistas. Então, tirou do bolso uma folha amarrotada: era um poema que havia escrito naquele dia. Ele o leu com sua voz clara e bem modulada, conferindo-lhe um sentido que não se poderia notar ao lê-lo silenciosamente num livro. [...]

O poema de Desnos se assemelhava a um cenário de um filme, composto de 15 ou 20 versos, cada um dos quais apresentando uma imagem clara, destacada, de um lugar ou de um homem e uma mulher. Nenhuma ação dramática, porém todos os elementos necessários a uma possível ação. O poema se chamava "L'Étoile de Mer", A Estrela do Mar. [...]

Minha imaginação tinha sido estimulada pelo vinho durante nosso jantar, mas o poema me emocionou bastante. Eu o visualizei nitidamente como um filme – um filme surrealista (p. 275–6).

Man Ray roda o filme em algumas semanas.

A Estrela do Mar | Star of the Sea [ou The Starfish] _ 1928

Filme mudo, preto e branco, 15 minutos
Silent film, black and white, 15 minutes



OS MISTÉRIOS DO CASTELO DO DADO, 1929

É Charles de Noailles, grande amante da arte, quem encomenda a Man Ray um filme sobre seu castelo, construído por Robert Mallet-Stevens em Hyères. Ele deseja que Man Ray “faça algumas cenas mostrando as instalações e as coleções de arte de seu castelo [...], bem como mostre seus convidados se divertindo no ginásio e nadando na piscina”.

A filmagem durou quinze dias e foi feita em janeiro de 1929. Constitui a narrativa cinematográfica mais longa e ambiciosa de Man Ray, mas foi criticada como “divertimento mundano e inútil”. Nota-se nela, de fato, a paixão nascente da burguesia dos anos 1920 pelo esporte. O próprio Noailles não ficou muito contente com o resultado, que julgou “abracadábrico”, e pediu a Man Ray que refizesse o filme, mas este se recusou e abandonou definitivamente o cinema.



9 _ MAN RAY E OS OBJETOS DE SUA AFEIÇÃO

Man Ray, substantivo masc., sin. de alegria, regozijo e gozo.

_ MARCEL DUCHAMP

“Objetos de minha afeição”. Assim Man Ray falava de seus objetos, que decorrem, na maior parte das vezes, da técnica de colagem. Seu efeito provém da justaposição de elementos heterogêneos. Com *Presente* – um ferro de passar ornamentado de pregos –, Man Ray inventa o choque do inesperado e do estranho, por ocasião de sua primeira exposição em Paris, em dezembro de 1921. O caráter poético dos objetos encontrados e montados (*Ídolo do pescador*, 1926), e principalmente a importância da linguagem e de expressões tomadas em sentido literal em francês – língua que ele não falava muito bem – estão na origem da criação de um grande número de objetos. Por vezes, alguns se inspiram diretamente na literatura (*Sr. Faca e Sra. Garfo*). Têm por objetivo perturbar-nos, engendrar cadeias de imagens e de ideias que oferecem um acesso ao real mais estimulante e mais rico do que aquele proposto pelo racionalismo.

A maioria desses objetos desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial. Subsistiram graças a fotografias que o próprio Man Ray tirava, e assim puderam ser reeditados a partir dos anos 1960.

OBSTRUÇÃO, 1920

Objeto desaparecido, recriado por Man Ray em 1947.

Um objeto composto de 63 cabides, enganchados matematicamente uns nos outros, já que se trata de equações: eles estão enganchados de modo a formar uma progressão aritmética; de início, um; em seguida, de cada lado, outro, o que soma dois, e nestes dois, dois outros, o que soma quatro; depois, oito, e assim por diante até que a sexta fileira tenha 32, totalizando 63 cabides! Eu poderia colocar muitos outros ainda, até que ocupassem completamente a galeria, mas desse modo já não haveria como entrar nela e ver os quadros pendurados, e isso se chama, logicamente, *Obstrução*.

Obstrução | Obstruction _ 1920-1964
Cabides
Coathangers
180 cm de diâmetro | 180 cm in diameter



Calçado | Boardwalk _ 1917-1973

Relevo. "Pintura sobre madeira com puxador e barbante".

Nanquim e colagem sobre painel, peça de tweed pintada em *trompe-l'œil*.

Relief. "Painting on wood with puller and string".

India ink and collage on panel, a piece of tweed painted in *trompe-l'œil*.

58 x 64,5 x 3,5 cm

Durante a exposição Dadá, na galeria do Instituto, em Paris, em 1957, *Calçado* é furado de balas por estudantes hostis ao Dadá e ao Surrealismo.

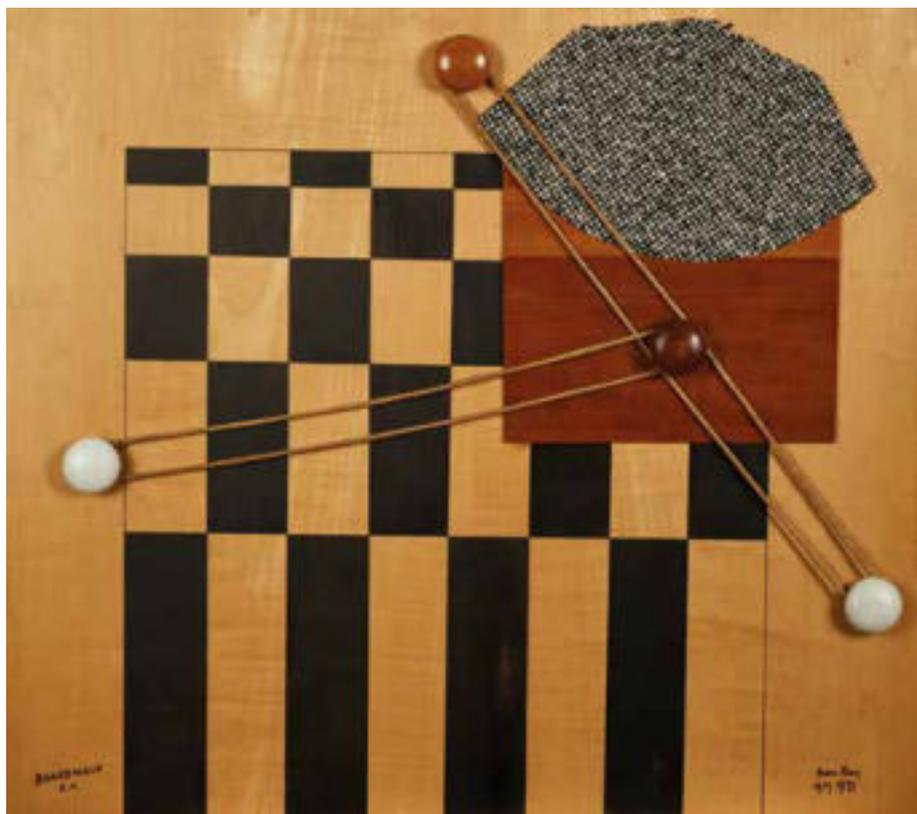
"Além dos furos bem nítidos causados pelas balas, ele não sofreu muito, exceto por algumas marcas de pé. [...] Disse que, em seu caráter de objeto Dadá, ele se tornou ainda mais precioso" (Man Ray, *Auto-retrato*).

Edição de 1973 de 9 exemplares feita pela galeria Il Fauno, de Turim;

3 provas de artista e um ensaio preparatório ligeiramente diferente.

During the Dada Exhibition, at the Institute gallery, in Paris, in 1957, Boardwalk is perforated by bullets from students hostile to Dada and Surrealism. "Aside from the neat bullet holes it hadn't suffered much except for some footprints. [...] I said, as a Dada object, it was more valuable than before" (Man Ray, Self Portrait).

9-copy edition, made in 1973 by the Il Fauno gallery, Torino; 3 artist's proofs and a slightly different preparatory essay.



Presente | Gift, 1921 _ 1963

Ferro de passar e pregos

Clothes iron and nails

17,2 x 10 cm



O ídolo do pescador | Fisherman's Idol _ 1926

"Escultura feita com fragmentos de cortiça achados na praia". Original destruído.
Esse objeto data da época em que Man Ray realiza seu filme *Emak Bakia* na casa de Arthur Wheeler.
Bronze, edição de 9 exemplares e 3 provas de artista, 1973, Galeria François Tournié, Paris.
"Sculpture made with cork fragments found on the beach". Original destroyed.
This object dates from the time Man Ray makes his film *Emak Bakia* at Arthur Wheeler's home.
Bronze, 9-copy edition and 3 artist's proofs, 1973, François Tournié Gallery, Paris
41 x 11,8 x 12,2 cm

Objeto não euclidiano | Non-Euclidian Object _ 1932

"Hexágonos reunidos a pentágonos formam uma esfera". Man Ray se referiu assim a este objeto: "Euclides é lucido? Euclides elucidado".
Madeira, aço, tubo de caucho, prata. Edição de 1973 feita por Binder, Bruxelas, 8 exemplares
"Hexagons joined to pentagons form a sphere". Man Ray thus referred to this object: "Is Euclid lucid? Euclid explained".
Wood, steel, caoutchouc tube, silver. Edition made in 1973 by Binder, Brussels, 8 copies.
47 x 9,7 x 6 cm





Os amantes, meu sonho-meu sonho | The Lovers, Mon Rêve-My Dream, 1933 _ 1973

"Folha de chumbo dobrada, lábios gravados e pintados de branco".

Edição de 9 exemplares de 1973, e 2 ensaios. O tema dos lábios é importante na obra de Man Ray, e é aquele de sua grande tela fetiche, *Na hora do observatório: os amantes*, que representa os lábios de Lee Miller suspensos no céu. Os lábios se confundem com dois corpos enlaçados, o que explica o subtítulo "os amantes".

"Lead leaf folded, engraved lips and painted white".

9-copy edition made in 1973, and 2 essays. The lip theme is important in Man Ray's work, being that of his large fetish screen, *Observatory Time: The Lovers*, which depicts Lee Miller's lips suspended from the sky. The lips blend into two entwined bodies, which explains the subtitle "The Lovers".

72,5 x 26 x 3,5 cm



Provérbio | Proverb _ 1944

Sobre uma maquete de obelisco de madeira está colada, como um termômetro, uma agulha de tricô. Objeto refeito por Man Ray em 1973.

Bronze

A knitting needle is glued, like a thermometer, on a wooden scale model obelisk. Object remade by Man Ray in 1973.

Bronze

30,4 x 15 x 14,5 cm



SR. FACA E SRA. GARFO, 1944

"Inspirado por um livro do poeta René Crevel. Sobre uma bandeja recoberta de veludo vermelho estão dispostos uma faca e um garfo, bem como pérolas de madeira recobertas por uma rede presa em aros de um bastidor de bordado".

A criança... pega uma faca, um garfo, corre para se esconder num canto de seu quarto e baixinho, apenas para ela, logo começa: A faca é o papai. O branco, que serve para cortar, sua camisa; o preto, que se tem nas mãos, sua calça. Se o branco fosse igual ao preto, se poderia dizer que ele está de pijama, mas infelizmente isso não é possível. O garfo é Cynthia. A bela Cynthia, a inglesa. O que serve para espetar as coisas que estão no

prato são os cabelos de Cynthia. Ela tem um belo peito, que palpita, pois está ofegante. Papai está muito contente. Ele acaricia Cynthia e ri, porque acredita que ela prendeu dois pequenos pássaros em seu corpete, enquanto lhe faz esta declaração: "Cynthia, você sabe que eu amo você. Estou apaixonado por você... Assim, imagino uma viagem. Cada noite, teremos um novo quarto, mas sempre com camas de solteiro, o mais perto possível uma da outra, e falaremos bastante antes de dormir. Acordaremos tarde. Comeremos em vagões-restaurante e, para que ninguém nos reconheça, eu chamarei você de senhorita Garfo. Você, você me chamará de senhor Faca, e passaremos por espanhóis em lua de mel" (René Crevel, *Babilônia*, 1931).

Sr. Faca e Sra. Garfo atendem a todos os desejos de René Crevel | Mr. Knife and Mrs. Fork answers all the wishes of René Crevel _ 1944

Pérolas de madeira, rede e talheres numa bandeja de madeira recoberta de veludo cotelê vermelho.
Edição de 1973 de 9 exemplares e 4 provas de artista, feita pela galeria Il Fauno, de Turim.
Wooden pearls, net and cutlery on a wooden tray covered by red corduroy velvet
9-copy edition and 4 artist's proofs, made in 1973 by Il Fauno gallery, Torino
34 x 23 x 4 cm

Café Man Ray _ 1948

"Uma pequena pá para criança, sobre um painel, fazendo o papel de aldraba para uma exposição numa galeria".
Reedição feita em 1974 pela galeria Il Fauno, de Turim, 9 exemplares e 3 provas de artista.
"A small child's shovel serving, on a panel, as a door knock for an exhibition in a gallery"
Reprint made in 1974 by the Il Fauno gallery, Torino, 9 copies and 3 artist's proofs.
33,5 x 18 x 3 cm





Homem sério, ou O sério | Serious Man, or The Serious One _ 1965-1972

Colagem sobre cartão com cortiça e barbante.

Edição de 1972 de 15 exemplares realizada por Lucien Treillard para as edições Il Fauno, de Turim

Collage on board with cork and string.

15-copy edition, made in 1972 by Lucien Treillard for the Il Fauno editions, Torino

51 x 33 x 1 cm

A Jurassiana | La Jurassienne _ 1966

Madeira de violino sobre ardósia

Edição de 9 exemplares feita em 1972 pela galeria Il Fauno, Turim.

Violin wood on slate

9-copy edition, made in 1972 by the Il Fauno gallery, Torino.

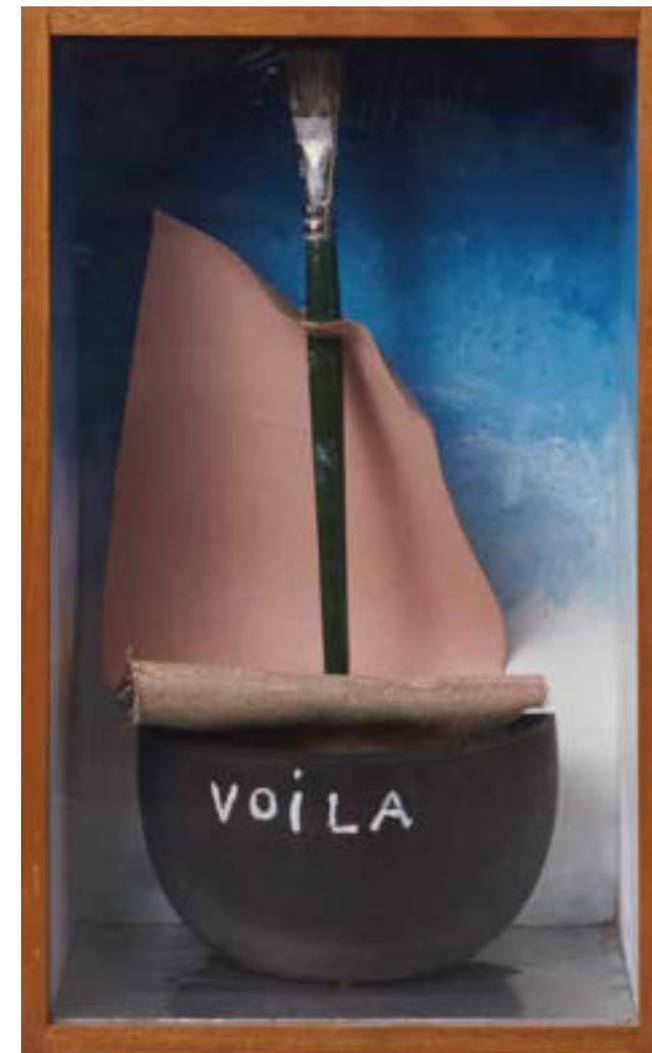
38 x 28 x 3 cm





Pêchage [Pescegada] _ 1969

Caixa de madeira, três pêsegos artificiais e chumaços de algodão.
Edição de 1972 de 9 exemplares e 3 provas de artista, feita pela galeria Il Fauno, de Turim.
Wooden box, three artificial peaches and wads of cotton
9-copy edition and 3 artist's proofs, made in 1972 by the Il Fauno gallery, Torino.
36 x 24 x 11,5 cm



Eis aí | Here Is _ 1970

Original. Caixa em madeira pintada, véu realizado em tela rosa de L. Fouanet, pincel e cumbuca de madeira pintada.
Original. Painted wooden box, veil in pink screen by L. Fouanet, paint brush, and painted wooden bowl.
36 x 23 x 11 cm



Herma(frodita) | Herma(phrodite) _ 1976
Bronze dourado sobre pedestal de ébano.
Editado em 1976 por Artcurial, Paris, 350 exemplares.
Gilded bronze on ebony pedestal.
Published in 1976 by Artcurial, Paris, 350 copies.
16 x 7 x 7,5 cm

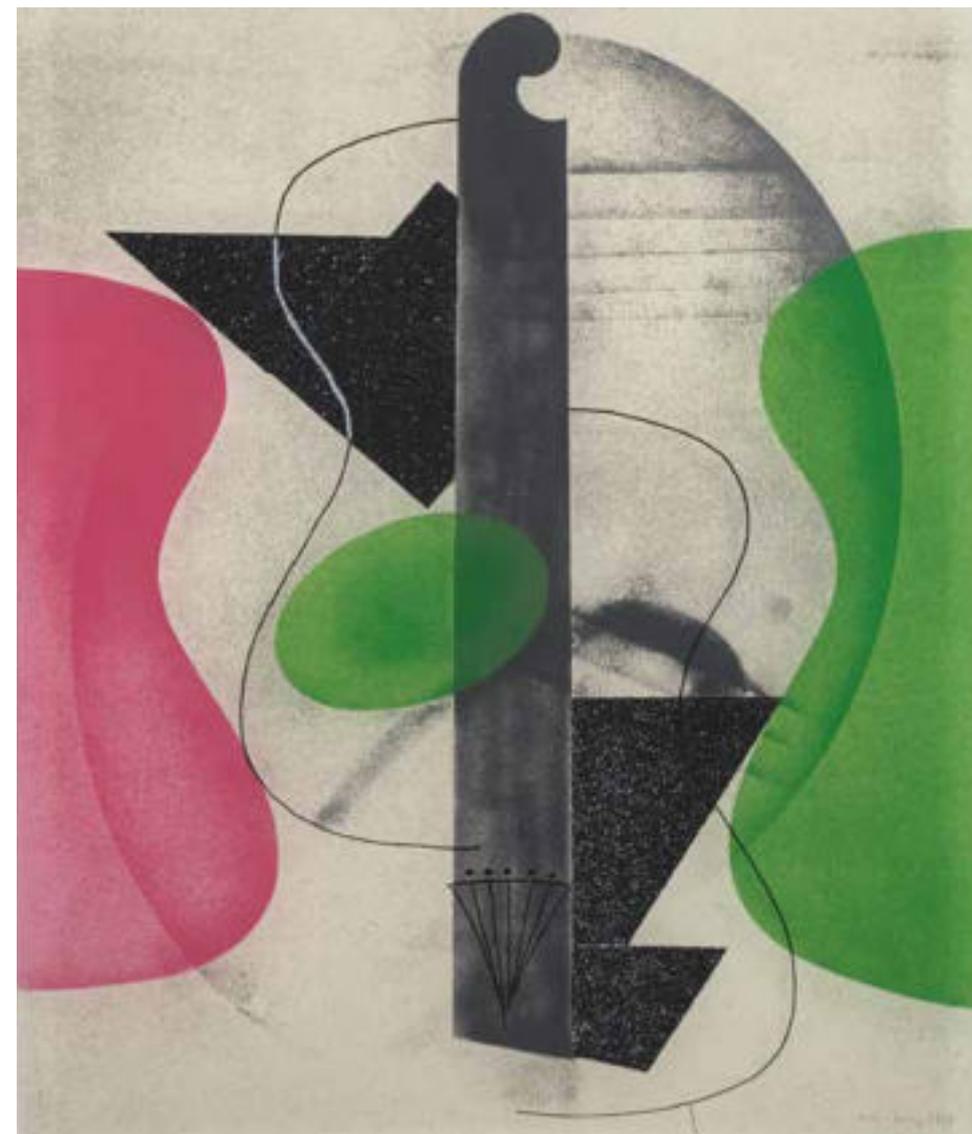


Os Grandes Transparentes | Les Grands Transparents _ 1970
Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
65 x 50 x 0,3 cm



Mulher aranha | Spider Woman _ 1970
Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
67,5 x 41,5 x 0,5 cm

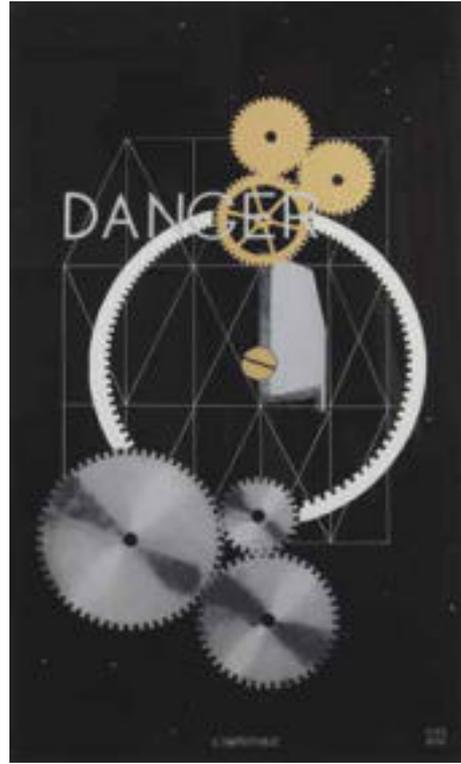
Seguidilha | Seguidilla _ 1919 _ 1970
Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
48 x 59,5 x 0,5 cm



Aerografia | Aerography _ 1919 _ 1970
Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
57,3 x 49,4 x 0,5 cm



Autorretrato | Self-Portrait _ 1916 _ 1970
 Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
 49 x 39 x 0,5 cm



Dançarino/Perigo | Dancer/Danger _ 1920 _ 1970
 Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
 49 x 30 x 0,5 cm

Três nus | Three Nudes _ 1919 _ 1970
 Serigrafia em cor sobre plexiglas
Color serigraph on plexiglas
 49 x 39 x 0,5 cm





O violino de Ingres | Ingres' Violin _ 1924-1970
Serigrafia em cor sobre plástico
Color serigraph on plastic
65 x 55 cm



O violino de Ingres | Ingres' Violin _ 1924-1970
Serigrafia em cor sobre plástico
Color serigraph on plastic
65 x 55 cm

BIOGRAFIA _ BIOGRAPHY

Man Ray (Emmanuel Radnitsky, dito / so-called Man Ray)

Retrato de | Portrait of Man Ray, Paris _ 1934
Carl Van Vechten
Library of Congress, Prints & Photographs Division,
Carl Van Vechten Collection



1890 _

_ **Nasce em 20 de agosto na Filadélfia (Pensilvânia, Estados Unidos).**

_ Born on August 20th in Philadelphia (Pennsylvania, USA).

1911 _

_ **Vive em Nova York. Frequenta a 291 Gallery, de Alfred Stieglitz.**

_ Lives in New York. Attends Alfred Stieglitz's 291 Gallery.

1912 _

_ **Muda-se para Ridgefield (Nova Jersey).**

_ Moves to Ridgefield (New Jersey).

1913 _

_ **Descobre as obras de Marcel Duchamp no Armory Show (Exposição Internacional de Arte Moderna).**

_ **Conhece a poeta belga Donna Lecoeur (Adon Lacroix), com quem se casa no mês de maio.**

_ Discovers Marcel Duchamp's Works at the Armory Show (The International Exhibition of Modern Art).

_ Meets Belgian poet Donna Lecoeur (Adon Lacroix), whom he marries in May.

1915 _

_ **Publica *The Ridgefield Gazook*, pequeno in-fólio de espírito dadá.**

_ **Conhece Marcel Duchamp.**

_ **Realiza suas primeiras reproduções fotográficas para o catálogo de sua exposição na Daniel Gallery, em Nova York (outubro–novembro).**

_ **Volta a residir em Nova York.**

_ Publishes *The Ridgefield Gazook*, a small Dada-spirit in-folio.

_ Meets Marcel Duchamp.

_ Produces his first photographic reproductions for the catalogue of his exhibition at the Daniel Gallery, in New York (October–November).

_ Moves back to New York.

1916 _

_ **Primeiros retratos fotográficos.**

_ First photographic portraits.

1917 _

_ **Primeira aerografia. Primeiro *cliché verre*.**

_ First aerography. First *cliché verre*.

1920 _

_ **Criação da *Société Anonyme*, com Marcel Duchamp e Katherine Dreier.**

_ **Fotografa uma parte do *Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, intitulado mais tarde por este *Criação de Pó*.**

_ Creation of the *Société Anonyme*, with Marcel Duchamp and Katherine Dreier.

_ Photographs a part of *The Large Glass*, by Marcel Duchamp, later named by the latter as *Dust Breeding*.

1921 _

_ **Primeira exposição de uma fotografia em um salão, *15ª Exposição Anual de Fotografias*, Filadélfia (5 a 25 de março).**

_ **Publica com Marcel Duchamp o único número de *New York Dada* (abril).**

Marcel Duchamp e Man Ray (página de *L'Avant-scène* apresentando *Entr'Acte*, de René Clair | Marcel Duchamp and Man Ray (page from *L'Avant-scène* featuring *Entr'Acte*, by René Clair) _ 1968 (lito | litho)
Escola Francesa | French School (Século XX | 20th century).
Coleção particular / Private Collection | Bridgeman Images

Man Ray retocando uma impressão fotográfica de moda | Man Ray retouching a fashion print _ séc. XX
Roger Schall (1904–85). Coleção particular | Private Collection
The Stapleton Collection / Bridgeman Images

Grupo de artistas americanos e europeus no Jockey, Paris | Groups of American and European artists at the Jockey, Paris _ c. 1921
Autor não identificado / Unidentified author | Bridgeman Images
No fundo, da esquerda para a direita (In the background from left to right): Bill Bird, não identificado (unknown), Holger Cahill, Miller, Les Copeland, Hilaire Hiler, Curtiss Moffitt. No centro (In the middle): Kiki de Montparnasse, Margaret Anderson, Jane Heap, não identificado (unknown), Ezra Pound.
À frente (Before): Man Ray, Mina Loy, Tristan Tzara, Jean Cocteau



_ Envia duas fotografias para o Salão Dadá: Exposição Internacional de Paris (6 a 30 de junho).

_ Encorajado por Marcel Duchamp, chega a Paris, França, em 22 de julho. A princípio, hospeda-se no mesmo hotel que Tristan Tzara, o Hotel des Boulainvilliers. Em seguida, em agosto, ocupa um quarto no apartamento de Yvonne Chastel e Marcel Duchamp, na rua Condamine, nº 22.

_ Começa a fazer reproduções para artistas, os quais retrata ao fim das sessões.

_ Conhece Adrienne Monnier, que lhe encomenda retratos dos escritores que ela edita.

_ Em dezembro, ocupa em quarto no Grande Hotel des Écoles, na rua Delambre, transformado num pequeno estúdio fotográfico.

_ Encontra Alice Prin, conhecida como Kiki de Montparnasse.

_ Exposição Dadá Man Ray, na Galerie Six (3 a 31 de dezembro).

_ Descobre a rayografia, muito provavelmente no fim de dezembro.

_ First exhibition of a photograph in an art show, *15th Annual Exhibition of Photographs*, in Philadelphia (March 5th to 25th).

_ Publishes, with Marcel Duchamp, the sole issue of *New York Dada* (April).

_ Sends two photographs to the *Dada Salon: Paris International Exhibition* (June 6th to 30th).

_ Encouraged by Marcel Duchamp, he arrives in Paris France, on July 22nd. At first, he lodges at the same hotel as Tristan Tzara, the Hotel des Boulainvilliers. Afterwards, in August, he takes a room in Yvonne Chastel and Marcel Duchamp's apartment, at 22 Rue Condamine.

_ Starts making reproductions for artists, whom he pictures at the end of sessions.

_ Meets Adrienne Monnier, who commissions portraits of the writers she publishes.

_ In December, he takes a room at the Grand Hôtel des Écoles, on Rue Delambre, and turns it into a small photographic studio.

_ Meets Alice Prin, known as Kiki de Montparnasse.

_ *Dada Man Ray* exhibition, at Galerie Six (December 3rd to 31st).

_ Discovers rayography, most probably at the end of December.

1922 _

_ Publicação de “Carta aberta ao Senhor Man Ray, fotógrafo americano”, sobre as rayografias, em *Les Feuilles libres* (abril–maio).

_ Em junho, seus retratos de artistas começam a ser publicados em *Vanity Fair*.

_ O sucesso como retratista lhe permite viver por sua própria conta: em julho, instala-se num ateliê de verdade, no nº 31bis da rua Campagne-Première.

_ Reprodução de *Criação de Pó* em *Littérature* (outubro).

_ Em dezembro, publica *Os campos deliciosos*, composto de 12 rayografias, com prefácio de Tristan Tzara.

_ Publishing of “Open letter to Mr. Man Ray, American photographer”, on rayographs, in *Les Feuilles libres* (April–May).

_ In June, his artists' portraits start to be published in *Vanity Fair*.

_ His success as a portraitist allows him to live in his own



account: in July, he installs himself in a true studio, at 31 bis Rue Campagne-Première.

_ Reproduction of *Dust Breeding in Littérature* (October).

_ In December, publishes *The Delicious Fields*, comprising 12 rayographs, with a preface by Tristan Tzara.

1923 _

_ Contrata Berenice Abbott como sua assistente, a qual ocupa a função até 1926. Realiza seu primeiro filme, *O retorno à razão*, apresentado pela primeira vez na soirée dadá de *Le Cœur à Barbe*, no teatro Michel.

_ Hires Berenice Abbott as his assistant, who holds the position until 1926. He directs his first film, *Return to Reason*, presented for the first time at the Dada soirée of *Le Cœur à Barbe*, at the Michel Theater.

1924 _

_ Publica *O violino de Ingres* em *Littérature* (nº 13, junho). Em julho, começa a fazer fotografia de moda para a revista *Vogue* (edições inglesa, francesa e americana).

_ Publishes *Ingres' Violin* in *Littérature* (nº 13, June). In July, starts fashion photography for the *Vogue* magazine (the British, the French, and the American editions).

1925 _

_ Fotografa o Pavilhão da Elegância para a *Vogue*.
_ Photographs The Pavillion of Elegance for *Vogue*.

1926 _

_ Exposição na Galerie Surréaliste: *Quadros de Man*

***Ray e Objetos oceânicos* (26 de março a 10 de abril). Publica *Preta e Branca* na *Vogue* (francesa) no dia 1º de maio.**

_ Realiza seu segundo filme, *Emak Bakia*, projetado no Teatro do Vieux Colombier no dia 23 de novembro. _ Expõe rayografias na *Exposição Internacional de Arte Moderna montada pela Société Anonyme* (19 de novembro de 1926 a 1º de janeiro de 1927).

_ Exhibition at Galerie Surréaliste: *Pictures of Man Ray and Ocean Objects* (March 26th to April 10th).

_ Publishes *Noire et Blanche* in *Vogue* (French edition) on May 1st.

_ Directs his second film, *Emak Bakia*, shown at the Vieux Colombier Theater, on November 23rd.

_ Exhibits rayographs at the *International Exhibition of Modern Art assembled by the Société Anonyme* (November 19th, 1926 to January 1st, 1927).

1927 _

_ Segue para Nova York a fim de acompanhar sua exposição *Pinturas recentes e composições fotográficas* na Daniel Gallery (fevereiro–abril).

_ Goes to New York to follow his exhibition *Recent Paintings and Photographic Compositions* at Daniel Gallery (February–April).

1928 _

_ Colabora com o jornal *Vu* e passa a trabalhar apenas esporadicamente para a *Vogue*.

_ Participa da *Exposição Surrealista*, organizada pela galeria Le Sacre du Printemps (2 a 15 de abril), e do *Salão dos Independentes da Fotografia*, dito “Salon de l'Escalier”, no Teatro dos Champs-Élysées.

Man Ray, Paris _ [?]

Autor não identificado | Unidentified author

Man Ray em sua câmara escura, Califórnia | Man Ray in his darkroom, California _ 1944

Autor não identificado | Unidentified author

Francis M. Naumann Fine Art

Man Ray no seu ateliê, Paris | Man Ray in his studio, Paris _ 1948-1967

Autor não identificado | Unidentified author

National Archives at College Park - Still Pictures (RDSS)



_ Realiza seu filme *A estrela do mar*, projetado no dia 13 de maio no Studio des Ursulines.

_ Collaborates with the *Vu* newspaper, and starts working only sporadically for *Vogue*.

_ Takes part in the *Surrealist Exhibition*, organized by the Le Sacre du Printemps gallery (April 2nd to 15th), and in the *Independent Photographer Salon*, the so-called "Salon de l'Escalier", at the Champs-Élysées Theater.

_ Directs his film *Star of the Sea*, shown on May 13rd at the Studio des Ursulines.

1929 _

_ Em janeiro, roda seu filme *Os mistérios do castelo do dado* na Villa Noailles, em Hyères.

_ Exposição *Composições fotográficas de Man Ray* no Arts Club of Chicago (5 a 19 de fevereiro).

_ Participa da *Exposição Internacional da Deutscher Werkbund, Filme e Foto*, em Stuttgart (18 de maio a 7 de julho).

_ Conhece Lee Miller, que se torna sua assistente até 1932.

_ Monta um segundo ateliê na rua do Val-de-Grâce.

_ Descobre a solarização.

_ Exposição *Quadros e últimas rayografias* na Galerie des Quatre-Chemins (2 a 14 de novembro).

_ In January, he directs his film *The Mysteries of the Chateau of Dice* at Villa Noailles, in Hyères.

_ *Photographic Compositions by Man Ray* exhibition at the Arts Club of Chicago (February 5th to 19th).

_ Takes part of the *Deutscher Werkbund International Exhibition, Film and Photo*, in Stuttgart (May 18th to July 7th).

_ Meets Lee Miller, who becomes his assistant until 1932.

_ Sets up a second studio at the Rue du Val-de-Grâce.

Discovers solarization.

_ *Pictures and Last Rayographs* exhibition at Galerie des Quatre-Chemins (November 2nd to 14th).

1930 _

_ Publicação da primeira monografia sobre Man Ray, escrita por Georges Ribemont-Dessaignes (Éditions Gallimard).

_ The first monograph about Man Ray, written by Georges Ribemont-Dessaignes, is published (Éditions Gallimard).

1931 _

_ Realiza um álbum publicitário com dez rayografias para a *Electricité*, companhia parisiense de distribuição de eletricidade.

_ Exposição *Fotografias de Man Ray* na galeria Alexandre III, em Cannes (13 a 19 de abril).

_ Publica imagens de Paris em *Arts et Médecine* (outubro).

_ Produces an advertising album with ten rayographs for *Electricité*, the Paris electricity company.

_ *Man Ray's Photographs* exhibition is held at Alexandre III gallery, in Cannes (April 13rd to 19th).

Publishes images of Paris in *Arts et Médecine* (October).



1932 _

_ Participa da *Exposição Surrealista* na Julien Levy Gallery, em Nova York.

_ Fotografa a dançarina de cançã Lydia, cuja maquiagem lhe inspira a fotografia *As lágrimas*.

_ Takes part in the *Surrealist Exhibition* at the Julien Levy Gallery, in New York.

_ Photographs the can-can dancer Lydia, whose make-up inspires his photo *Glass Tears*.

1933 _

_ Colabora com a revista *Minotaure*, na qual publica seu texto "A era da luz" (nº 3-4).

Passa o verão em Cadaqués com Marcel Duchamp, Gala e Dalí.

_ Fotografa a arquitetura de Gaudí em Barcelona.

_ Collaborates with the *Minotaure* magazine, in which he publishes his text "The Era of Light" (nº 3-4).

_ Spends the summer in Cadaqués with Marcel Duchamp, Gala and Dalí.

_ Photographs Gaudí's architecture in Barcelona.

1934 _

_ James Thrall Soby publica *Fotografias de Man Ray - 1920 Paris 1934*, com textos de Tristan Tzara, Paul Éluard, Rose Sélavy (Marcel Duchamp) e André Breton.

_ Participa da exposição *Minotaure* no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas (12 de maio a 3 de junho).

_ James Thrall Soby publishes *Photographs by Man Ray*

_ *1920 Paris 1934* with texts of Tristan Tzara, Paul Éluard, Rose Sélavy (Marcel Duchamp), and André Breton.

_ Takes part of the *Minotaure* exhibition at the Palais des Beaux-Arts, in Brussels (May 12nd to June 3rd).

1935 _

_ Publica seu texto "Sobre fotografia" em *Commercial Art and Industry* (fevereiro, vol. XVIII, nº 104).

_ Inicia uma colaboração muito frutífera com a *Harper's Bazaar*.

_ Realiza imagens para *Fácil*, de Paul Éluard.

_ Publica "Sobre o realismo fotográfico" em *Cahiers d'Art* (nº 5-6), traduzido do inglês por Paul Éluard.

_ Publishes his text "On Photography" in *Commercial Art and Industry* (February, vol. XVIII, nº 104).

_ Starts a very fruitful collaboration with *Harper's Bazaar* magazine.

_ Creates images for *Easy*, by Paul Éluard.

_ Publishes "On Photographic Realism" in *Cahiers d'Art* (nº 5-6), translated from English by Paul Éluard.

1936 _

_ Encontra Adrienne Fidelin, conhecida como Ady.

_ Participa da exposição *Cubismo e Arte Abstrata* no Museum of Modern Art de Nova York (2 de março a 19 de abril).

_ Instala-se na rua Denfert-Rochereau. Compra uma casa em Saint-Germain-en-Laye.

_ Passa o verão em Mougins com Picasso, Dora

Man Ray e | and Juliet Browner, Paris _ 1948–1967
Autor não identificado | Unidentified author
National Archives at College Park - Still Pictures (RDSS)



Maar, Ady, Nusch e Paul Éluard, Valentine e Roland Penrose.

_Participa da exposição *Arte Fantástica, Dadá e Surrealismo* no Museum of Modern Art de Nova York (7 de dezembro de 1936 a 17 de janeiro de 1937).

_Meets Adrienne Fidelin, known as Ady.

_Takes part of the *Cubism and Abstract Art* exhibition at the Museum of Modern Art in New York (March 2nd to April 19th).

_Moves to Rue Denfert-Rochereau. Buys a house in Saint-Germain-en-Laye.

_Spends the summer in Mougins with Picasso, Dora Maar, Ady, Nusch and Paul Éluard, Valentine and Roland Penrose.

_Takes part of the *Fantastic Art, Dada and Surrealism* exhibition at the Museum of Modern Art in New York (December 7th, 1936 to January 17th, 1937).

1937 _

_Aluga um apartamento em Antibes e se dedica à pintura.

_Publica *A fotografia não é a arte* (GLM).

_Rents an apartment in Antibes and dedicates himself to painting.

_Publishes *Photography is Not Art* (GLM).

1938 _

_Participa da *Exposição Internacional do Surrealismo* na Galerie des Beaux-Arts e fotografa todos os manequins expostos.

_Takes part of the *International Surrealism Exhibition* at the Galerie des Beaux-Arts, and photographs all mannequins exhibited.

1940 _

_Durante o verão, após a França abdicar em face da Alemanha, deixa Paris rumo a Lisboa, de onde embarca para Nova York. Em seguida, em julho, instala-se em Hollywood, na Califórnia.

_Conhece Juliet Browner.

_During the summer, following France's capitulation before Germany, Man Ray leaves Paris for Lisbon, where he embarks to New York. Then, he settles in Hollywood, California, in July.

_Meets Juliet Browner.

1944 _

_Últimas publicações na *Harper's Bazaar*. Passa a fazer poucas fotografias, apenas retratos de Juliet e de seus amigos.

_Primeira retrospectiva de sua obra, *Man Ray: exposição retrospectiva, 1913 a 1944*, no Pasadena Art Institute (19 de setembro a 29 de outubro).

_Last publications in *Harper's Bazaar*. Starts to photograph little, only portraits of Juliet and her friends.

_First retrospective of his work, *Man Ray: Retrospective Exhibition, 1913 to 1944*, at the Pasadena Art Institute (September 19th to October 29th).

Man Ray, Paris _ 1965
Autor não identificado
Unidentified author



Man Ray, Paris _ 1968
David Bailey
Tres Hombres Art, Halmstad



1946 _

_Casa-se com Juliet Browner.

_Marries Juliet Browner.

1951 _

_Em março, retorna definitivamente para Paris com Juliet.

_A princípio, instala-se na rua Jules Chaplain, nº 5. Em setembro, muda-se para a rua Férou, nº 2bis, onde permanecerá até a sua morte.

_In March, returns permanently to Paris, with Juliet.

_At first, he takes up residence at 5 Rue Jules Chaplain. In September, he moves to 2bis Rue Férou, where he lives until his death.

1961 _

_Medalha de Ouro da Bienal de Fotografia de Veneza.

_Gold Medal for photography at Venice Photo Biennale.

1962 _

_Exposição *Man Ray, a obra fotográfica na Bibliothèque Nationale de France*.

_Man Ray, *His Photographic Work* exhibition at the Bibliothèque Nationale de France.

1963 _

_Publica sua autobiografia *Autorretrato* (Boston, Little, Brown & Co), traduzida para o francês no ano seguinte (Paris, Robert Laffont).

_Publishes his autobiography *Self Portrait* (Boston, Little, Brown & Co), translated into French in the following year (Paris, Robert Laffont).

1966 _

_Exposição *Man Ray* no Los Angeles County Museum of Art (outubro).

_Man Ray exhibition at the Los Angeles County Museum of Art (October).

1972 _

_Exposition *Man Ray* no Musée National d'Art Moderne, em Paris (7 de janeiro a 28 de fevereiro).

_Man Ray exhibition at the Musée National d'Art Moderne, in Paris (January 7th to February 28th).

1976 _

_Falece em Paris no dia 18 de novembro.

_Dies in Paris on November 18th.

— ENGLISH TRANSLATION

Textos em inglês



The Ministério da Cidadania and the Banco do Brasil present *Man Ray in Paris*, which brings an important chronological outlook on the career of this photographer, painter, movie maker, creator of objects and sculptor. The exhibition brings together, for the first time in Brazil, almost 250 works developed in the period Man Ray lived in Paris, at the time of great creative effervescence.

The exhibition takes place at the CCBB units in São Paulo and Belo Horizonte, and presents the work of the one of the most important 20th century vanguard artists. With links which go through Dadaism and Surrealism, his art finds great repercussion in the Paris of the 1920's, where several forms of art flourished and consolidated the French capital as one of the world's greatest cultural centers of that time.

By holding this exhibition, the Banco do Brasil reaffirms its commitment with public formation and the promotion of wide-ranging access to culture, and brings to the public the opportunity to better know the work of this multidisciplinary artist.

Centro Cultural Banco do Brasil

Man Ray's first retrospective in Brazil, this exhibition seeks to encompass his immense and multiform work. Famous mainly for his photographs, Man Ray was also a creator of objects, a film director, and a jack-of-all-trades genius, Man Ray arrives in Paris in 1921, where he remains until the Second World War, returning to this city permanently in 1951. It was there that his original art developed and bore the greatest repercussion.

After rapidly becoming a professional photographer, his work continuously oscillates between work to order (portraits, fashion), on the one hand, and his desire to create "artistic work", on the other. A member of the Dada group since his first works in New York and then a central figure in Surrealism, Man Ray manifested, throughout his life, an engaged dilettante's attitude, cultivating the vivaciousness of, and the passion for, chance, so as to hide the tasked part of his work. In his words, "the artist is a privileged being, able to rid himself of all social restrictions, whose aim should be reaching liberty and pleasure".

This exhibition, by means of almost 250 works and, especially, thanks to the original contacts, enlightens the slow maturation of Man Ray's work, and presents a complete outlook of his creativity. From his first Dada works to portraits and landscapes, from fashion to Surrealist images, from his commercial works to a selection of his objects and films, and to his wish to reveal another reality, this show brings together all the complexity and richness of what Man Ray has bequeathed us.

Emmanuelle de l'Écotais
Curator

1. DADA PHOTO

In Zurich, in 1916, in a neutral country amid a devastated Europe, a small group of young artists rebels against the widespread massacre and creates the Dada movement. Joined by the wish of making *tabula rasa* of what structured modern society – its social organization, its values (such as religion, culture, art), its usages and customs –, they set up their own government, publish magazines, pitch themselves for and against all, and, mainly, cause scandal. Dada designates, therefore, an insolent, ironic, and combative, essentially anti-artistic trend, identified in Man Ray since 1915, and to which he adheres throughout his life. Together with Marcel Duchamp, then exiled in New York, he decides to step away from the classic pictorial techniques, first with collage and aerography, and later with photography. Together they invent, in 1920, a new identity for Marcel Duchamp, his feminine double: made up, dressed as a woman before Man Ray's lenses, Duchamp becomes Rose Sélavy (which is pronounced “Eros, this is life”). *Dust Breeding* also results from their collaboration, and several photographs from that time are impressions from the logic of Duchamp's ready-mades (*Integration of Shadows*, *Lampshade*, etc.). In April 1921, they publish the sole issue of the *New York Dada* magazine; however, as Man Ray would write Tristan Tzara a few years later, “Dada cannot live in New York”. In the following summer, Marcel Duchamp entices Man Ray to Paris.

New York sends us one of its fingers of love, which will soon tickle the French artist's susceptibility. We

expect these tickles will, once more, render sensitive the already famous wound which features the healed sleepiness of art. – TRISTAN TZARA

Dust Breeding, 1920

Man Ray meets Marcel Duchamp (1887–1968) in New York in 1915. The latter, retired, had arrived shortly before, and soon became a member of a young modern artists' group to which Man Ray belonged, and which gravitated around Alfred Stieglitz and his Little Gallery.

Soon after Duchamp's settling down in the city, he starts *The Large Glass*, the creation of which lasts for several years. Around October, 1920, he writes his sister Suzanne Croti, saying that Man Ray had just made an “aerial view of the dust breeding”, a result from the accumulation of dirt underneath *The Large Glass* lying in his studio, and which would be fixed with varnish.

Man Ray reports the event, without dating it, in *Self Portrait*: “I suggested to Duchamp that I pick up my camera, which I had never taken out of my place [...]. As I had already noticed, there was only a single unshaded bulb hanging over his work. [...] with the camera fixed steadily on its tripod and a long exposure, the result would be satisfactory. Looking down on the work as I focused the camera, it appeared like some strange landscape from a bird's-eye view. There was dust on the work and bits of tissue and cotton wadding that had been used to clean up the finished parts, adding to the mystery” (Boston/Toronto: Little, Brown and Company, 1963, p. 90–1).

The photo was published in October 1922, in *Littérature*, a magazine founded by André Breton

and Louis Aragon, with the title: “View taken from high by Man Ray”. And as caption:

This is Rose Sélavy's domain.
How arid it is. How fertile it is.
How happy it is. How sad it is!

Only later did Marcel Duchamp give the work its definitive title.

Photography, an instantaneous form for appropriating reality, becomes the ideal medium for exploring another reality. The feeble lighting which compels Man Ray to open the camera shutter to the most and increase the depth of field, the scale change and the plane oscillation turn what would have been a run-of-the-mill reproduction of a work in its process of elaboration into a strange landscape in which dust and cotton wadding simulate a vast foggy extension, partially hiding traces of an unintelligible architecture.

Coat Stand, 1920

There are three different versions for this photograph: the first, on which a white stamp is glued, hiding the woman's sex, is called *Dadaphoto*; the second, without the stamp, bears the title *Model*, and the third, which one sees an alteration of the work caused by the tearing off of the stamp, is dubbed *Coat Stand*.

This image is Man Ray's first photographic nude. *Dadaphoto*, however, is viewed as a satirical vision, precisely dada, of the classic nude, in which the pose of this woman-mannequin destroys the esthetic canons. Upon its publication, in 1921, the reproduced image takes a stamp hiding the model's

sex, the modern equivalent of the prude vine leaf.

The stamp is absent from the other press runs known, which bring traces of its pulling off on the image. The English title, *Coat Stand*, implies a word game between the title and the work: *coat* means “jacket” and *stand*, “standing up”. However, a coat cannot stand up. The photograph shows the aberration, the illogicality of this composite word, which assigns to an object a nature akin to man's. And *Coat Stand* – this is its name – seems to be awaiting a jacket to come to cover her, as, with the stamp torn off, it is not a *Dadaphoto* any more, but rather a body exposed, bashfully exhibiting its nudity, its vulnerability and, above all, its slit.

One cannot, in effect, ignore the sexual connotation of the image, highlighted by the evolution of the work itself. The woman's sex was hidden, obstructed. It is not marked by the tear. We would have here, then, a new version of *The Passage from Virgin to Bride*, by Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp, Subscription Bonus for the Monte Carlo Roulette, 1924

Marcel Duchamp liked to disguise himself, as shown by a number of images made by Man Ray: *Tonsure*, in 1919, *Belle Haleine*, *Eau de Voilette* and *Rose Sélavy* [“Eros, this is life”], in 1921. In 1924, Marcel Duchamp created a subscription bonus for the Monte Carlo roulette.

In *Self Portrait*, Man Ray explains how one of his portraits, naively taken between friends, became the central image of this work. Marcel Duchamp who, on occasion, had stopped painting, wished to probe more deeply “the unknown and mysterious laws of chance and hazard” to master them. “And so he took

up roulette [...] and worked out a system of placing his money that would infallibly bring in a return profit. But, to put his project into practice, capital was needed. He obtained a loan of about six hundred dollars from various friends, guaranteed by an issue of thirty bonds at twenty dollars, the form of which he designed. [...] in the center of which was a portrait of himself. But this portrait, which I made for him, was taken while his hair and face were in a white lather during a shave and shampoo. Otherwise, the bond looked quite professional" (p. 235).

This child's play, which consists of shaping the hair in all sorts of forms while being washed, is taken up again by Marcel Duchamp, wishing to disguise himself once more: the horns sculpted in foam lend him the guise of a demon, in the precise moment when the latter would tempt. Simultaneously, he pokes fun at himself and at the others, as, in lieu of money, he gives back something false. By gluing his made-up head on these bonds given to the creditors, Marcel Duchamp "made fun of them", betting on his...

2. MAN RAY, INVENTOR OF SURREALIST PHOTOGRAPHY

Officially born in 1924, through André Breton's initiative, Surrealism reached its peak in a legendary exhibition held by Marcel Duchamp in 1938: the *International Surrealism Exhibition*. Man Ray was the first photographer close to the Surrealist movement, and the only one in this position until 1928, to the point of his being incontestably proclaimed as the inventor of Surrealist photography.

The wish to have an "automatic" realization of the art presides over André Breton's thinking. Photography, as instantaneous form of creation, becomes the ideal medium in face of painting, which needs a time for gestation, letting reasoning obstruct direct access to the unconscious. Man Ray, apart from his daily "commercial" work, endeavors to breach the limits of traditional photography. His photographic "kitchen", his manipulations, lead him to (re)discoveries, such as rayography, at the end of 1921, superimposition, in 1922, and solarization, in 1929, which allow photography to radically stand apart from reality.

These techniques were immediately successful and spread like a gunpowder trail. Man Ray published his works in several the Dada movement and Surrealism magazines (*Littérature, Mécano, Merz, La Révolution Surréaliste, Le Surréalisme au service de la Révolution, Minotaure* etc.), thus becoming the American artist of the greatest renown in Paris, in the interwar years.

Ingres' Violin, 1924

Man Ray's *Ingres' Violin* belongs to the collective imaginary. Man Ray is, thus, one of the few artists of the 20's century able to sign an image which became a visual commonplace. The pose made by Kiki, the turban covering her hair, irresistibly evokes *The Valpinçon Bather* (1808) or one of the characters in *The Turkish Bath* (1862), by Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867). But the two f-holes, drawn in India ink on the model's back, remind us that Ingres was, in his free time, a skillful violinist. Also, the popular expression which serves as title for the work acquires here all its sense,

as Man Ray suggests, without ambiguity, that his private Ingres's violin is Kiki's body.

Man Ray had been taken by her beauty, which he deemed fit to inspire "every kind of academic painter": "the perfect oval of her face, her eyes set wide apart, her long neck, her elevated and firm torso, her fine waist", and, mainly, her body in full bloom suggest to him both the reference to Ingres and the visual word play.

Glass Tears, 1932

Man Ray produced two images from the same negative, showing in close-up the heavily made up and tearful eyes of women: the first depicted the two eyes (published in *Minotaure* in 1933); the second contained only one eye, turned to the opposite side (published in *Photographie* in 1933 and 1934, and in *Photographs by Man Ray, 1920 Paris 1934*). The first was used by one Arlette Bernard, director of two beauty institutes in Paris, who published it in the magazine *Fiat*, in 1934, to highlight the merits of her new mascara, Cosmecil. In an intelligent manner, Arlette Bernard uses this image of a woman with her eyes enlarged by fascinating eyelashes to sell her product which "wonderfully raises the lashes, does not pinch, nor flows". The glass thus creates an illusion, and incites "Madame" to "cry at the movies, cry at the theater, laugh to the tears, with no fear of messing her beautiful eyes".

This photograph is a typical example of the change the artist may operate in his image, thanks to the framing. The two studies move from general to particular, showing glass tears artificially glued to model Lydia's face.

To Man Ray, "the eyes not only receive an outward image but give forth an image of an invisible thought". In this sense, the eye comprises part of Surrealist iconography – we must remember the eye cut by Luis Buñuel is his film *An Andalusian Dog*. However, this image represents more than this. It is imbued with eroticism. Man Ray evokes, in *Self Portrait*, the poets who have seen "in a woman's eyes her sex". He goes on thus: "[they] have realized that the head contains more orifices than does all of the rest of the body; so many added invitations for poetic, that is, sensual exploration. One may kiss an eye or provoke it to wetness without offending decency". Further ahead, he states that "it is first through the eyes in the head that the final, the sexual sense is aroused". Therefore, the different framings of this image are like exploring the woman and her intimacy.

Mannequins at the International Surrealism Exhibition, 1938

It was by initiative of art critic Raymond Cogniat that the *International Surrealism Exhibition*, orchestrated by André Breton and Paul Éluard, was organized, at a traditional exhibition venue, the Galerie des Beaux-Arts, in January 1938. Marcel Duchamp was, on that occasion, the "curator", as stated by the exhibition booklet, Man Ray, the "master of light", and Salvador Dalí and Max Ernst, the "special advisors". The ceiling of the great exhibition venue was covered by 1,200 coal bags, suspended side by side, and the floor by a carpet of dead leaves. On the opening night, there was no light, with lanterns being distributed to the visitors at the hall entrance. A smell of roasted

coffee and hysterical laughter, recorded at an asylum, and played by an invisible phonograph, completed this ambience, to say the least, strange, “which conjured, as much as possible, that of an art gallery” (André Breton).

In the exhibition’s lobby, “Paris’ most beautiful streets” were crowded with girls, most of them dressed in light clothes and exaggerated made up: mannequins made, on the occasion, for the Surrealists, among whom, in particular, Salvador Dalí, André Masson, Marcel Duchamp, Kurt Seligmann, Sonia Mossé and Oscar Domínguez.

These beauties [...] embodied, in a cardboard dream, the eternal feminine. Next to these slender stars, with their shining hair, eyes sheltered by long, curvy and silky lashes, small and well-rounded breasts, enticing hips, in face of their calm lack of prudery, the Surrealist artists, who had had the care of conceiving them, materializing their desire, all felt possessed of the soul of a Pygmalion (Georges Hugnet, *Pleins et déliés*. La Chapelle-sur-Loire: Guy Authier, 1972).

3. THE ART OF PORTRAIT

Since his first trials with photographs, in 1915, Man Ray dedicates himself to portraits. Incidentally, according to his biographer Neil Baldwin, it seems that he had nurtured a true passion for this theme as soon as he was old enough to visit museums. “Before the portraits, Emmanuel never had enough. He wished to understand the effects of light and color on

the outlines of the human face.” This passion is expressed in a crystal-clear manner, throughout the breadth of his work, with portraits comprising half of his artistic production.

Upon his arrival in Paris, in 1921, Man Ray, being short of cash, starts photographing his painter friends’ works as a way to earn his living. He says that he always kept a plate to take a portrait (not ordered) at the end of each session. Little by little, the entire Parisian vanguard parades before Man Ray’s camera: Picasso, Braque, Gris ... as well as the French capital’s resident aristocracy (count Étienne de Beaumont, marchioness Casati).

His first portraits were made in this manner, without technical resources, in daylight. In December, 1921, he sets up an actual studio, with an armchair, a screen, and lights. He also goes to people’s homes to picture them in their ambience. In six months, he attains great success, which leads him to renting a studio on rue Campagne-Première. His work technique improves, but nevertheless remains simple: he positions himself three meters from the model, “too far... to reach an absolutely perfect design, upon which Mr. Ingres himself would place no flaw”. Then, Man Ray reframes the image on the contact, retouches it in the negative and enlarges it in printing, achieving slightly out-of-focus features and actual softness in the portrait.

The portrait was then deemed a minor art. The quest for likeness – a priori inherent to portraits – decreased the artist’s status since the emergence of photography: copying is not making art. With the development of the photographic studios in the 19th century and the democratization of the

portrait this brings forth, the portrait genre ceased to be considered by the painters. Consequently, photographers, especially portraitists, were seen as failed painters. Man Ray’s talent in this context entailed making use of techniques which left an imprint on his time and photography, to the extent of bestowing great notoriety onto the portrait genre: superimposition and, mainly, solarization catalyzed this evolution.

Solarization, technically defined as “the partial inversion of values in a photograph,” accompanied by a characteristic lining, was since then considered a lab accident, known by the name of “Sabatier effect” is. It can be made during the making of a print in the positive or on the negative, but Man Ray did it essentially on the negative, which allowed him to later work this image as another one, especially when reframing it on the contact.

It is solarization, with its characteristic lining, which bestows Man Ray’s models an extraordinary, almost-unreal aura, as well as brings photography closer to Ingres’ drawing. This technique ensures success to Man Ray’s portrait studio in the 1930’s.

A photographer, Man Ray emerges both from artistic deformation and from a servile reproduction of 'nature'. Unequal dimensions and protuberances will reveal to you someone whom you did not know, whom you never even dared glimpse in your dreams. A new yourself shall arise between the chemist’s delicate hands, under the laboratory’s feeble red light. He will blink his eyes as soon as he sees the light, just as the night birds. – ROBERT DESNOS, *PARIS-JOURNAL*, DECEMBER 13th, 1924

The Count Étienne de Beaumont, 1925

In *Self Portrait*, Man Ray tells how, at the time he still lived in a hotel, at the end of 1921, he was approached by Marquise Casati, who asked him to make her portrait. The success of such portrait was so great that it triggered a huge number of orders, which compelled Man Ray to install himself in a real studio. It is possible that Count Étienne de Beaumont, after hearing about a photographer who could work “miracles”, had the idea of inviting Man Ray to one of his balls, in order to photograph all his guests. It was probably thanks to Jean Cocteau, a friend of the Count’s since 1914, that Man Ray met one of the most important patrons of modern art, as it was he who sponsored *Parade*, in 1917, and *The Ox on the Roof*, in 1920.

The Count of Beaumont’s balls were famous for their pomp, and everyone in Paris, as well as all those who dedicated themselves to the art world, met there. The best known of these were certainly the Ball of the Games (February 27th, 1922), the Ball of the Sea (1928), and the Ball of the Famous Paintings (July 1935).

This portrait of Count Étienne de Beaumont by Man Ray was twice published in the British edition of *Vogue*. At the time, Beaumont published in the press another entirely different portrait, made by Baron Meyer, who pictured him standing, wearing a very elegant attire, highlighting his tall stature with a kind of very refined chiaroscuro. This cliché probably corresponded to the image the Count wished to create of himself, as he is depicted in all his splendor, arrogant, aloof, inaccessible. Conversely, Man Ray’s photo renders on him a simpler and more humane image.

Man Ray arrives between two earthquakes, holds up creation on the apex of a jolt, immediately prior to returning to a normal position. He fixes faces at the fleeting moment which separates two expressions. Life is not present in these paintings and, however, there is no death in them. There is pause; suspension only: Man Ray is the painter of syncopes. – ROBERT DESNOS, “MAN RAY OR ‘YOU CAN RUN’”, 1924

First of all, very little of commercial smile! If you look at a portrait for a long time (you know, of the kind “And now, smile!”), this smile soon becomes an afflicted grimace... The natural? This is height of artifice! In the studio, I command it all, I conduct it all, I don’t let anything be decided by the client. Why? It’s very simple. Because he knows absolutely nothing, because he lets himself be photographed twice in his life, whereas I study the photo every day. And so? It is obvious that my opinion should prevail. This method is the only one which has given me good results, only that... at times, it is necessary to have years of study to know how to recreate the natural. – MAN RAY TO DANIEL MASCLET, WHO ASKS HIM, IN 1951, HOW HE WORKS.

Lee Miller, 1930

“Only sculpture would give account of the beauty of her shapely lips, of her big, pale, and languid eyes, and of her neck, similar to a column”, writes Cecil Beaton in *Vogue*, in 1960.

Introduced to photography by her father, Lee Miller (1907–1977) makes her debut as a model for *Vogue* in the United States, in 1927. She poses, in particular, for Edward Steichen, prior to departing for Paris, and decides to become a

photographer. She becomes not only Man Ray’s assistant, but also his model, and his Egeria from 1929 to 1931. Then, she opens her own fashion photographic studio, working for Patou, Schiaparelli and Chanel.

During the Second World War, she works for press and produces, in April, 1945, some of the most memorable images of the Liberation, by General Patton’s troops, of the Dachau and Buchenwald concentration camps. In 1947, she marries Roland Penrose, a British Surrealist painter, and abandons photography.

Man Ray has the eye of a great hunter, the patience, the pathetically fair sense of moment in which the balance, by far the most elusive, is established on the expression of a face, between the daydream and the action. – ANDRÉ BRETON, “THE WOMAN’S FACES”, IN PHOTOGRAPHS OF MAN RAY – 1920 PARIS 1934

André Breton, 1932

Man Ray, Surrealism’s official portraitist, is due credit for the most notable portraits of Dalí, Ernst, Giacometti, Tanguy etc., which much contributed to making these artists known. Nevertheless, those of Breton are, doubtlessly, the most numerous and most inspired.

André Breton expresses, countless times, his aversion for “the real form of real objects” and, therefore, for the simply objective photography. The will he has to see “books illustrated with photos and not with drawings any more” remains present at all times. It is Man Ray’s and Brassai’s photographs which are seen on the pages of *Mad Love*, from 1937.

Breton described Man Ray as a “perfect expert of photography and of the lineage of the best painters”, especially because he knew how to go beyond appearances and make photography an instrument of exploration of this region of the soul that “only painting believed being able to reserve for itself”.

It is solarization, with its characteristic lining, which bestows Man Ray’s models an extraordinary, almost-unreal aura, as well as brings photography closer to Ingres’ drawing. This technique ensures success to Man Ray’s portrait studio in the 1930’s.

4. MAN RAY, FASHION PHOTOGRAPHER

It is through his activity as a portraitist that Man Ray progressively turns to fashion: at that time, there were in fact few professional models and, in general, the newspapers used elegant people’s clothes as examples. The masked balls held in Paris in the “Crazy Years” equally offered fashion designers the chance to exhibit their talents.

Two periods are distinct in Man Ray’s work regarding fashion, related to the two magazines with which he regularly collaborates: *Vogue*, from 1924 to 1930, and *Harper’s Bazaar*, from 1935 to 1944.

Man Ray starts to produce fashion images at the end of 1924, especially for Paul Poiret. In the following year, the Pavillion of Elegance is his first important order for *Vogue*. The artificial mannequins of the time allow him, for the first time, to reconcile his principles of originality with commercial restrictions, signaling his belonging to the artistic vanguard he claimed for himself.

As from 1934, after Alexey Brodovitch took over *Harper’s Bazaar* artistic direction, he systematically applies such principles, imposing himself, for a number of years, as a ‘must’ fashion photographer, whose images follow the female body’s liberation.

Openly adept of experimenting, Man Ray invents an entirely new style and uses, in the case of the models photographed by him, all means at his disposal, which he masters to perfection: lighting, which underlines the quality of the materials (draping, transparency), framing, solarization, superimposition, distortion, close-up, overexposure and the opposition between negative and positive allow him to produce incredibly fascinating photographs which irresistibly draw the eye and are at the basis of the origin of his success.

Henceforth, Man Ray is able to live very comfortably (he has two studios in Paris and a secondary house), and *Harper’s Bazaar*, a glossy magazine with a large press run, ensures him great visibility and international recognition.

The Pavillion of Elegance, 1925

Among Man Ray’s first important accomplishments in the fashion field, it is necessary to highlight that which promoted his success and his international reputation: in July, 1925, the Pavillion of Elegance is inaugurated at the International Decorative Art Exhibition. This exhibition was organized by Lucien Vogel, who had asked André Vigneau, connected to the Maison Siegel, to create wood and wax mannequins, “depicting, in each of her preferred positions, the modern woman. Colored in gold, in silver, in Egyptian red, in gray, pink beige, violet, or pink, according to the fashion’s designer whim,

these mannequins were enthusiastically accepted by all the great fashion names for the presentation of their models" (French edition of *Vogue*, August 1st, 1925). Sent by *Vogue* to the event, Man Ray shows "the familiar pose of the Parisian woman, seated with crossed legs [...], faithfully repeated by this mannequin dressed in an ocean green Georgette crepe outfit". These images were published by the three *Vogue* editions (French, British, and American), as well as on the cover of *La Révolution Surréaliste*, on July, 15th, 1925. It was exactly the *trompe-l'œil* of a mannequin identically reproducing the familiar gestures of a woman which pleased the Surrealists. Like the corsets in the shop windows pictured by Eugène Atget, Man Ray photographs here the "Uncanny" of a mannequin to the point of being mistaken for a woman.

Black and White, 1926

Black and White presents a black mask and Kiki's face, both placed on a table, in a stable, balanced and symmetrical composition: the black mask is vertical, whereas Kiki's face is lying on the table which serves them as a support. This photograph appeared for the first time in *Vogue*, under the title of *Nacre Face and Ebony Mask*, and was published under the title *Noire and Blanche* in the magazine *Variétés*, in July 1928, and later in *Art et Décoration*, in November. Pierre Migennes describes "the strange poetry emanating from it": "the same sleep and the same dream, the same mysterious prestige seem to bring close, through time and space, these two feminine masks with closed eyes: one of them, carved in the darkest ebony, no one knows when, by an African sculptor; the other, white, but

not candid at all, made up yesterday in Paris". For Pierre Migennes, Kiki's face is deliberately close to the shape of a mask: the artist wished to provide a meaning to his work, by way of powerful esthetics.

The title itself incites to reflection as, in the same way one reads a text, one reads an image, from left to right. Logic would require, therefore, that the title were "Blanche et Noire". In 1924, Man Ray published *Black and White* on the cover of *391*, a magazine directed by Francis Picabia. He then juxtaposed two sculptures, one black and the other antique, therefore, two cultures and two arts (photography and sculpture). *Black and White* seems to comprise an evolution of this first work: evolution toward life (the stone became flesh), the femininity (*Black and White* can also be masculine, whereas *Noire et Blanche* is explicitly feminine), the equality of cultures, the evolution of antique art, represented by the mask (sculpture), toward modern art, represented by Kiki's flattened face (photography). It seems, thus, that *Black and White* is much more than a simple plastic composition. In the least, it illustrates one of Man Ray's fundamental principles: "fostering reflection".

Model in Lucien Lelong's gown, seated on wheelbarrow by Oscar Domínguez, 1937

In 1934, bound by contract to *Harper's Bazaar*, Man Ray was able to reconcile his personal creativity with commercial restrictions. In the same year, Carmel Snow became *Harper's Bazaar* chief editor and assigned the magazine's artistic direction to Alexey Brodovich. Both were interested in assigning a prominent place to photography. The "tricks" which Man Ray wonderfully manipulates and which underlie

his quality as "artist" photographer are then acclaimed: solarization, negative inversion, superimposition, *mise en abîme* and retouching with ink perfectly blend with those for which Brodovich esteems in order to revolutionize *Harper's Bazaar* layout.

These procedures are numerous. The first of them stems from a revolution in the viewpoint. Opposite to normal vision, that of an adult, which is frontal, one chooses an uncommon viewpoint, that of a "bird". This emerges as one of the emblematic signs of "photographic modernity", but is quite rare in Man Ray. We find it, for example, in this work: a wooden wheelbarrow upholstered in leather, a singular object which heralds an artist's intervention, serves as a seat for a woman with a splendid gown. The angle of vision is, however, even more original. Far from flattering the image, as one could fear, it not only highlights the model's relaxation, but also opposes the beauty of Lelong's silver pleated party gown to the raw matter of Domínguez's wheelbarrow.

5. PHOTOGRAPHING PARIS AND NATURE

Man Ray resides in Paris for almost fifty years, from 1921 to 1940, and after 1951 up to his death, in 1976; however, very few images of the city are preserved in all his work. Unlike his contemporaries Brassäi or Kertész, he was never a street photographer. Some present emblematic sites (such as the Saint-Sulpice Square, the Seine River quay, the Place de la Concorde) and are characterized by their visual complexity. The framing, the nighttime views, all seek to avoid the "postcard" effect, emphasizing the photographic effect, as well

as erasing the commonplace, highlighting a new iconography, albeit classic in its construction. In the quest for incongruous details, isolating certain elements of their context, Man Ray materializes André Breton's viewpoint, according to which "surreality would be contained in reality itself".

Likewise, very few examples of nature photographs are found. What most frequently interests him is the loss of scale, which leads to a perception of monumentality: the close-up denatures the photographed object, making it liable to digression. Simple pebbles become, through the lenses' bias, mountains in an unreal landscape, true "anamorphic" forms, and a flower metamorphoses into a symbol of purity or chastity.

Galets, 1933

Man Ray demonstrates little interest in photographing nature. What matters to him in this field is the loss of scale which leads to a perception of monumentality; the close-up denatures the photographic object, rendering it apt for digression. Simple pebbles become, by the bias of lenses, mountains into an unreal landscape, true "anamorphic" forms characteristic of Jean Arp. In fact, it is unavoidable to think of the latter's sculptures which, precisely, materialize in 1933: *Concretions* are rounded forms, of polished surfaces, which offer to light the favorable facets to fluidity of shadows. Man Ray's *Galets* provides a plastic value to organic forms, thereby creating a form of communion with nature. This photograph materializes André Breton's viewpoint, according to which "surreality would be contained in reality itself".

6. RAYOGRAPHS

I explained I was trying to do with photography what painters were doing, but with light and chemicals, instead of pigment, and without the optical help of the camera. – MAN RAY, *SELF PORTRAIT*

In 1922, Man Ray publishes a precious album called *Delicious Fields* [*Champs délicieux*], containing the reproduction of 12 plates of a “new procedure”, he named rayography.

What one calls, in general, a “photogram” or “rayography” comprises a procedure which consists of placing objects directly onto sensitive paper and exposing these to light for a few seconds. Then, when normally developing the paper, one obtains an image in which values are inverted. Man Ray said that he discovered this procedure by chance, when developing fashion photos for Paul Poiret. Everything, however, leads to the assumption that he was especially inspired on Christian Schad's research geared to the creation of a new way of expression. Schad was part of Zurich's Dada group and made, according to the same principle, what he called “schadographs”. These were made in the daylight on a less sensitive directly darkening paper. Man Ray improved the technique by working in a darkroom: only after it had been developed and fixed that a rayograph could be observed. The main reason of this choice resided on the possibility of changing the intensity and direction of light. Man Ray used all types of three-dimensional objects, sometimes of glass, with which the translucent feature and the shadows reached allowed for achieving different degrees of gray.

Man Ray's lab experiments reveal concern in expressing, in a “sensitive” manner, the life of objects, their independence, their capacity to mean another thing different from that which they have had been manufactured for. It deals with bestowing a new appearance on them. These objects placed on sensitive paper are frequently recognizable, while they remain, at the same time, transformed, transported to an extraordinary world, this being the dialectics between the known and the unknown which allows for opening one's spirit for another reality.

Rayographs were the first photographic impressions to achieve, before the public, a value equivalent to that of art. They proved that photography, contrary to ready-made ideas, was not only reproductive, documentary, but also creative, inventive, and that it could generate images born from the artist's imagination, inspiration and reflection.

The Love Fingers of Man Ray, 1951

In *Self Portrait*, Man Ray tells us that, during the winter of 1921, while working in his darkroom, “one sheet of photo paper got into the developing tray – a sheet unexposed that had been mixed with those already exposed under the negatives – [...] regretting the waste of paper, I mechanically placed a small glass funnel, the graduate and the thermometer in the tray on the wetted paper. I turned on the light; before my eyes an image began to form, not quite a simple silhouette of the objects as in a straight photograph, but distorted and refracted by the glass more or less in contact with the paper and standing out against a black

background, the part directly exposed to the light” (p. 128–9).

Man Ray immediately names this “new” procedure “rayograph” and, “setting aside the more serious work”, depletes his stock of “precious paper”, taking everything which was at hand – “my hotel-room key, a handkerchief, some pencils, a brush, a candle, a piece of twine” – to compose images which amuse him “immensely”, and which promptly arouse success.

The procedure is simple and allows for obtaining a single image, without a negative, in which the values of black and white are reversed. Incidentally, he confesses that, when he was a child, placed “fern leaves in a printing frame with proof paper, exposing it to sunlight, and obtaining a white negative of the leaves”

Man Ray then conceives the idea of making countertypes of his first essays and produces a luxury album edition with twelve images, named *The Delicious Fields*. The parallel with automatic writing and *The Magnetic Fields* (1919), by Breton-Soupault, is evident. These images are akin not to dreams, but to an unknown reality, visible and rendered almost tangible by means of photography.

Frequently classified as “the poet who writes with light”, Man Ray is this man “with the head of a magic lantern”, according to André Breton, who makes photography to serve “other purposes than those for which it was created, and in special to pursue, on its own account and commensurate with its own resources, the exploration of this region which painting thought would be able to reserve for itself” (*Le Surréalisme et la peinture*).

7. THE WOMAN

The woman is the being which casts the greatest shadow or the greatest light on our dreams. The woman is fatally suggestive; she lives another life besides hers; she lives spiritually on the imagination coveted and fertilized by her. – CHARLES BAUDELAIRE, EXCERPT FROM THE ABRIDGED DICTIONARY OF SURREALISM (1938)

The woman theme, especially the nudes, takes up an important place in Man Ray's work. The woman, mostly sublimated (both in his portraits and in his fashion photography), is undoubtedly linked to the theme of love: Man Ray's personal life is marked by stories which nourished his photographic work: Kiki (1922–1926), Lee Miller (1929–1932), Meret Oppenheim (1933–1934), Ady (1936–1940) and, finally, Juliet (as from 1941) were, each at a time, the artist's muses.

In Man Ray, the trait and the subtleness of a body detail prevail over all the rest, as if the photographer scrutinized the woman with a magnifying glass and extracted subliminal features therefrom. The poetry of the images is explicit and, for Man Ray, as for most Surrealists, “the woman is the being which casts the greatest shadow or the greatest light upon dreams”. An object of desire, the woman evolves in a strange world, with she herself dematerialized. More frequently, Man Ray uses solarization (*The Primacy of Matter over Thought*, 1933), but, at times, also superimposition or inversion, or, still, frames a part of the body. Man Ray's emblematic nude, *Ingres' Violin* (1924), not only praises the woman's classic beauty, but also

expresses the obsession she brings up in his soul. Contrary to other Surrealists, for whom the woman is often depicted as a religious mantle (Dalí, Masson, Giacometti), Man Ray seems fascinated by her charms and seeks, above all, to privilege her beauty.

[Untitled, Natasha], 1931

Lee Miller, in an undated letter addressed to her brother Eric, but probably from 1929, tells that she was working with Man Ray in the darkroom, when the procedure used here, solarization, was discovered.

Something rubbed on my leg [...]. I screamed and turned on the light abruptly. I did not find out what it was, maybe it was a mouse. But I noticed that the film had been exposed. In the developing tray, there were a dozen developed negatives on a nude over a black background. Man Ray took them, dipped them in the tray with hyposulphite and looked. The unexposed part of the negative – the black background – had been, under the effect of the lamp light, changed to the edge of the naked and white body.

Besides this brief account, much in Man Ray's spirit, it should be kept in mind that, according to Lee Miller's words, Man Ray made this into a device "which he learned to fully master, in order to obtain the effect he wished at each time".

Veiled Erotica, 1933

Born in 1913, in Berlin, Meret Oppenheim lives most of her youth in Switzerland. She arrives in Paris, at age 18, in May 1932, to become an artist. She lives and works at the Odessa hotel, in Montparnasse, until fall 1933.

Alberto Giacometti introduces her to Man Ray and to the Surrealist group. In October, 1933, she starts exhibiting with them in Copenhagen, Paris, London and New York, thereby becoming a member in fact of the Surrealist group, and her *Breakfast in Fur*, from 1936, makes her famous.

Meret Oppenheim poses for Man Ray from 1933 to 1936. He makes several portraits of her, but also nudes and, especially, a posing session at Louis Marcoussis' studio, from which a photograph, *Veiled Erotica*, was published in *Minotaure*, in 1934. On this photo session, Meret would later say that, at the time, she was not Man Ray's model, but her collaborator. However, in a 1979 interview, it does not seem that she had had any participation in Man Ray's idea of photographing her with her body covered with black ink: "one day, he took her to the studio of Marcoussis, who was an engraver and had a printing press [...]. She does not know whether he had this idea before getting there, or whether he thought so when he saw the printing press and the ink. He said: 'Place your arm on the ink-covered plate', and took some pictures of her like that".

In this series, it is interesting to emphasize Man Ray's will to oppose the Modernist view of that time, which celebrated the age of the machine. The irony is present by means of the erotization of the theme and of the staging revealed through images which function like a photo-novel: Marcoussis, sporting a beard akin to Landru's, seems to wish to bind Meret Oppenheim behind the printing press' flywheel. She displays a terrified visage before the murderer's action. In this context, the black ink seems like blood spilling on the victim's arm. From

the entire series, only a single image, the most mysterious of all, will be preserved by Man Ray and published in the Surrealist magazine: "Convulsive beauty shall be erotic-veiled, explosive-fixed, magic-circumstantial, or shall not be", writes Breton in *Mad Love*.

Veiled Erotica is an anticonventional nude (which opposes a nude and vulnerable body to a machine), provoking, antibourgeois, and irrational, which links to Lautréamont's definition of beauty: "as beautiful as a chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella".

8. MAN RAY, "DIRECTOR OF BAD MOVIES"

Man Ray made four films, between 1923 and 1929, achieving renown as one of the main players in the film vanguard (side by side with, for example, Fernand Léger, who made *The Mechanical Ballet*, in 1924, or Viking Eggeling, author of *Diagonal Symphony*, from the same year). Referring to an essay made with Marcel Duchamp in New York, in 1920 (the tonsure of the pubis of the eccentric Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, a film destroyed during its developing), Man Ray writes a letter to Tristan Tzara, in which he explains that Dada cannot live in New York, and signs it as "Man Ray, director of bad movies". He thus states his transgressive character, and already approaches the cinema as an experimenter, independent and iconoclastic maker. He will base his film accomplishments on spontaneity and on improvisation, important traits of the automatism proper to Surrealism.

Return to Reason, 1923

[silent film, black and white, 3 minutes]

Man Ray tells that, one day, Tristan Tzara went to him to ask him to make a film, overnight, for a Dada session to be held at the Le Cœur à Barbe Theater. At first, Man Ray did not accept the task, saying that he had only done some uninteresting film fragments, but Tzara insisted and even suggested that Man Ray use the rayograph technique. Man Ray much later narrates, in *Self Portrait*, how he made this film.

Acquiring a roll of a hundred feet of film, I went into my darkroom and cut up the material into short lengths, pinning them down on the work table. On some strips I sprinkled salt and pepper, like a cook preparing a roast, on other strips I threw pins and thumbtacks at random; then turned on the white light for a second or two, as I had done for my still Rayographs. [...] so I simply glued the strips together, adding the few shots first made with my camera to prolong the projection [...]. I arrived at the theater a few minutes before the curtain went up, brought my film to Tzara and told him that he was to announce it, as there were no titles nor captions (p. 260).

As always, this funny story tends to make Man Ray's work be considered something trivial. Alas, nothing is fortuitous in this animated composition, which alternates abstraction and figuration under a sustained rhythm. Man Ray also says that he saw the film for the first time on its exhibition at the Le Cœur à Barbe

"It looked like a snowstorm, with the flakes flying in all directions instead of falling, then suddenly becoming a field of daisies as if the snow had crystallized into flowers. This was followed by another sequence of huge white pins crisscrossing

and revolving in an epileptic dance, then again by a lone thumbtack making desperate efforts to leave the screen. [...] The next image was of the light-striped torso [...] when the spiral and egg-crate carton began to revolve on the screen [...] the film broke”, starting a ruckus at the theater.

Typically a vanguard film, *Return to Reason* remains actual, when one takes into account what Tristan Tzara said about it: “This was the time to do something against the countless stupidities seen on the screens”.

Emak Bakia, 1926

[silent film, black and white, 16 minutes]

Emak Bakia means, according to Man Ray, “leave me in peace”. It is also Arthur Wheeler’s summer house name. Wheeler orders the film from Man Ray and some of its scenes are shot in this house, as the latter explains in *Self Portrait*: a collision with “a herd of sheep”, “a pair of lovely legs doing the popular Charleston dance of the day, the sea revolving so that it became sky and the sky sea, etc.” (p. 270).

Emak Bakia is conceived according to principles dear to Surrealism: automatism, improvisation, irrationality, psychological and dreamlike scenes, absence of logic and disdain for dramaturgy. Man Ray tells how the idea for the ending of the film occurred to him:

A visit from my friend Jacques Rigaut, the dandy of the Dadas, the handsome one who could have been a movie star if he wanted to, gave me the idea for the ending. As usual, he was impeccably dressed, with his well-cut clothes, a dark Homburg, and a starched white collar with a discreetly patterned tie. I sent out my assistant Boiffard to buy

a dozen stiff white collars with which I filled a small attaché case. [...] In the studio I made a close-up of Rigaut’s hands opening the case, taking the collars out one by one, tearing them in two and dropping them on the floor. (Later I had a reverse print made of the falling collars so that they appeared to jump up again). I had Rigaut tear off the outside half of his collar, showing the tie around his neck. He looked more dressed up than ever, more formal. That was all from him. When he left I shot some sequences of the torn collars through the revolving deforming mirrors; they pirouetted and danced rhythmically (p. 270–2).

Star of the Sea, 1928

[silent film, black and white, 15 minutes]

Man Ray tells, in *Self Portrait*, that the idea of the film occurred to him during a night with Robert Desnos.

At the end of the meal he became very loquacious, reciting the poetry of Victor Hugo and others who were not particularly Surrealist favorites. Then he produced a crumpled sheet from his pocket: it was a poem he’d written that day. He read it aloud in his clear, well-modulated voice, giving it a significance which it could not have if one read it oneself in a book. [...]

Desnos’s poem was like a scenario for a film, consisting of fifteen or twenty lines, each line presenting a clear, detached image of a place or of a man and woman. There was no dramatic action, yet all the elements for a possible action. The title of the poem was “L’Étoile de Mer”, Star of the Sea. [...]

My imagination may have been stimulated by the wine during our dinner, but the poem

moved me very much. I saw it clearly as a film – a Surrealist film (p. 275–6).

Man Ray shoots the film in a few weeks.

The Mysteries of the Chateau of Dice, 1929 **[silent film, black and white, 19 minutes]**

It is Charles de Noailles, a great art lover, who orders from Man Ray a film about his castle, built by Robert Mallet-Stevens in Hyères. He wishes Man Ray to “shoot some sequences showing the installations and art collections in his château [...] as well as make some shots of his guests disporting themselves in the gymnasium and swimming pool” (p. 279).

The shooting lasted fifteen days and was done in January 1929. It comprises Man Ray’s longest and most ambitious cinematographic narrative, but was criticized as a “mundane and useless recreation”. One notices in it, in fact, the 1920’s bourgeoisie’s nascent passion for sport. Noailles was not very happy with the result, which he deemed “abracadabrazing”, and asked Man Ray to redo the film; however, Man Ray refused it and definitely abandoned cinema.

9. MAN RAY AND THE OBJECTS OF HIS AFFECTION

Man Ray, masculine noun, synonym of joy, joyfulness and enjoyment. – MARCEL DUCHAMP

“Objects of my affection”. Thus Man Ray spoke of his objects, which stem, mostly, from his collage technique. Their effect arises from the

overlapping of heterogeneous elements. With *Gift* – a clothes iron decorated with nails –, Man Ray invents the shock of the unexpected and of the strange, upon his first exhibition in Paris, in December 1921. The poetic character of the objects found and assembled (*Fisherman’s Idol*, 1926), and mainly the importance of language and of expressions taken in a literal sense from French – a language Man Ray did not speak very well – are at the genesis of creation of a large number of objects. At times, some were inspired directly in literature (*Mr. Knife and Mrs. Fork*). Their aim is to disturb us, and engender chains of images and of ideas which usher in access to a reality much more stimulating and richer than that proposed by rationalism.

Most of these objects vanished during the Second World War. They have subsisted thanks to photos which Man Ray himself took and could thus be reedited as from the 1960’s.

Obstruction, 1920

A missing object, recreated by Man Ray in 1947.

“An object comprising 63 coat hangers, mathematically hooked to one another, as they consist of equations: they are hooked so as to form an arithmetical progression; firstly, one; then, on each side, another, which adds to two and, on these, two more, which adds up to four; then, eight, and so on up to the sixth row having 32, totaling 63 hangers! I could place many more of them, until they fully took up the gallery, but thus, there would be no way to come in there and see the pictures hanging, and this is logically called *Obstruction*”.

Mr. Knife and Mrs. Fork, 1944

"Inspired by a René Crevel's book. On a red velvet lined tray are placed a knife and a fork, as well as wooden pearls covered by a net held by the spokes of an embroidery frame".

The child... takes a knife, a fork, runs to hide in a corner of her room and, quietly, only for her, soon starts: The knife is the father. White, which serves to cut, his shirt; black, which one has in the hands, his pants. If white were equal to black, one could say that he is in pyjamas, but unfortunately this is not possible. The fork is Cynthia. The lovely Cynthia, the British woman. What serves to stick the things on the plate is Cynthia's hair. She has a beautiful bosom, which throbs, as she is panting. Daddy is very happy. He caresses Cynthia and laughs because he thinks she has pinned two small birds on her vest, while he declares to her: "Cynthia, you know I love you. I am in love with you... Thus, I imagine a trip. Each night we will have a new room, but always with single beds, as close as possible to each other, and we will talk a lot before sleeping. We will wake up late. We will eat at dining cars and, for nobody to recognize us, I will call you Miss Fork. You, you will call me Mr. Knife, [and we will pass off as Spaniards in honeymoon]" (René Crevel, *Babylone*, 1931).



LIVROS E ESCRITOS DE MAN RAY

BOOKS AND WRITINGS BY MAN RAY

1922 _ *Les Champs délicieux*. Préface de Tristan Tzara. Paris.

1931 _ *Electricité*. Paris: Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité – CPDE.

1933 _ “L'âge de la lumière”, *Minotaure*, n. 3–4 [décembre], Paris.

1935 _ “On Photography”, *Commercial Art and Industry*, vol. XVIII, n. 104 [February], New York.

1935 _ “Sur le réalisme photographique”, *Cahiers d'Arts*, n. 5–6, Paris.

1937 _ *La Photographie n'est pas l'art*. Paris: G.L.M.

1963 _ *Self Portrait*. Boston: Little, Brown and Company.

1964 _ *Autoportrait*. Paris: Robert Laffont.

LIVROS E TESE SOBRE MAN RAY

BOOKS AND THESIS ON MAN RAY

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES. *Man Ray* [collection “Les peintres nouveaux”]. Paris: Gallimard, 1930.

MAN RAY; Paul ÉLUARD; André BRETON; Marcel DUCHAMP; Tristan TZARA. *Photographs by Man Ray – 1920 Paris 1934*. Hartford / Paris / New York: James Thrall Soby / Cahiers d'Art / Random House, 1934.

Roland PENROSE. *Man Ray*. Paris: Éditions du Chêne, 1975.

Arturo SCHWARTZ. *Man Ray. The Rigour of Imagination*. New York: Rizzoli, 1977.

Serge BRAMLY. *Man Ray* [collection “Les grands photographes”]. Paris: Belfond, 1980.

Jean-Hubert MARTIN. *Man Ray: objets de mon affection* [Catalogue raisonné]. Paris: Philippe Sers Éditeur, 1983.

Neil BALDWIN. *Man Ray, American Artist*. New York: Clarkson N. Potter, 1988.

Neil BALDWIN. *Man Ray: une vie d'artiste*. Paris: Plon, 1990.

Jean-Michel BOUHOURS; Patrick de HAAS. *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1997.

Emmanuelle de L'ÉCOTAIS. *Man Ray, Rayographies* [Catalogue raisonné]. Paris: Léo Scheer, 2002.

Alain SAYAG; Emmanuelle de L'ÉCOTAIS. *Man Ray*. Paris: Delpire Éditeur, 2015.

Emmanuelle de L'ÉCOTAIS. “Le Fonds photographique de la dation Man Ray. Étude et inventaire”. Thèse de Doctorat. Paris, Université de la Sorbonne, 1998. 2 vols.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES SOBRE MAN RAY

EXHIBITION CATALOGS ON MAN RAY

Jules LANGSNER. *Man Ray*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1966.

Arturo SCHWARTZ. *Man Ray: 60 anni di libertà, 60 ans de liberté, 60 years of liberties*. Milano: Galleria Schwarz, 1971.

Alain JOUFFROY. *Man Ray*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1972.

Jean-Hubert MARTIN; JANUS; Brigitte HERMANN. *Man Ray photographe*. Paris: Musée National d'Art Moderne / Philippe Sers Éditeur, 1981.

COLLECTIF. *Man Ray*. Paris: Gallimard, 1989.

Merry FORESTA; John ESTEN. *Man Ray in Fashion*. New York: International Center of Photography, 1990.

Emmanuelle de L'ÉCOTAIS; Alain SAYAG. *Man Ray, la photographie à l'envers*. Paris: Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou / Grand Palais / Éditions du Seuil, 1998.

Terence PEPPER; Marina WARNER; Helen TROMPETELER. *Man Ray Portraits*. London: National Portrait Gallery, 2013.

FICHA TÉCNICA | CREDITS

Patrocínio | Sponsorship

BANCO DO BRASIL

Realização | Realization

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DA CIDADANIA
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Curadoria e Textos | Curatorship and Texts

EMMANUELLE DE L'ECOTAIS

Projeto e Coordenação Geral | Project and General Coordination

ARTEPADILLA

Produção Executiva | Executive Production

ROBERTO PADILLA | ARTEPADILLA

Produção em Paris | Production in Paris

MARCIA JARDIM

Gerência de Projeto | Project Management

MARIANA CARDOSO OSCAR | ARTEPADILLA

Design Expositivo | Exhibition Design

LEILA SCAF RODRIGUES | LSR ARQUITETURA

Comunicação Visual e Design Gráfico | Visual Communication and Graphic Design

19 DESIGN | HELOISA FARIA
ELISA JANOWITZER

Consultoria em Fotografia e Coordenação da Ação Interativa

Photography Consultancy and Interactive Action Coordination
PEDRO KARP VASQUEZ

Assistente de Produção e Supervisor de Montagem

Production Assistant and Assembly Supervisor
PATRICK DE OLIVEIRA CORREA | ARTEPADILLA

Assistente de Produção em Paris | Production Assistant in Paris

LINN JARDIM

Produção Fotográfica | Photographic Production

NATACHA NIKOULINE

Tratamento de Imagens e Fotos da Exposição

Image Treatment and Exhibition Photos
JAIME ACIOLI

Serviços de Restauração | Restoration Services

VERONIQUE LANDY

Montagem (Passe-Partout) | Assembly (Passe-Partout)

JEAN-GABRIEL MASSARDIER

Molduras | Frames

METARA

Laudos Museológicos | Museological Reports

IVANEI SILVA

Vídeos Institucionais | Institutional Videos

RAPHAEL LUPPO

Cessão de Vídeo | Video Grant

MAN RAY, SENHOR 6 SEGUNDOS | MAN RAY, MR.

6 SECONDS, 1998

LES FILMS DU TAMBOUR DE SOIE

AUTOR | AUTHOR: JEAN-PAUL FARGIER

COPRODUÇÃO DE | COPRODUCTION BY LE CENTRE
GEORGES POMPIDOU / PARIS PREMIÈRE / LES FILMS
DU TAMBOUR DE SOIE, COM A PARTICIPAÇÃO DE | WITH
THE PARTICIPATION OF LA CINQUIÈME / FRANCE 3

Cessão de Imagens | Image Grant

BRIDGEMAN IMAGES

FRANCIS M. NAUMANN FINE ART, NEW YORK

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON

NATIONAL ARCHIVES AT COLLEGE PARK, MARYLAND

TRES HOMBRES ART, HALMSTAD

Audioguia e Acessibilidade | Audioguide and Accessibility

MUSEA

MAIS DIFERENÇAS

Tradução para o Português e Revisão de textos | Portuguese

Translation and Proofreading

CONTRA CAPA

Tradução para o Inglês | English Translation

CARLOS BROWN SCAVARDA

Produção Local e Coordenação de Monitores

Local Production and Monitor Coordination

JOSEPH MOTTA | ARTEPRÓSPERA (SP)

JANINE AVELAR | LUCIANA VELOSO (BH)

Produção Cenotécnica | Cenotechnical Production

LIZ PRODUÇÕES E CENOGRAFIA | NIVALDO

BRANDÃO (SP)

LCR PRODUÇÕES (BH)

Montagem Fina | Fine Assembly

MANUSEIO (SP)

GESTALT (BH)

Iluminação | Lighting

ATELIER DA LUZ | MILTON GIGLIO

Equipamentos de Som e Imagem | Sound and Video Equipment

LCR PRODUÇÕES

Sinalização e Banners | Signs and Banners

WATERVISION (SP)

ARTWORK (BH)

Seguro | Insurance

CORRETORA AFFINITÉ E SEGURADORA CHUBB

Transporte | Transportation

ATLANTIS INTERNATIONAL E CROWN FINE ART PARIS

Assessoria de Imprensa | Press Office

AGÊNCIA FEBRE (SP)

A DUPLA INFORMAÇÃO (BH)

Serviços Jurídico-Contábeis | Legal and Accounting Services

COMMERCE

Impressão Fôlderes | Folders Printing

AEROGRAPHIC

STILGRAPH

Impressão Catálogo | Catalog Printing

GRÁFICA IPSIS

Apoio | Support

LUCAS RODRIGUES DE CASTRO

Agradecimentos | Acknowledgements

ALAIN SAYAG

JUSSARA ALMSTADTER

LOANA BAILLOT

RICHARD C. HAMLIN

Agradecimento Especial | Special Acknowledgement

MME. EDMONDE TREILLARD

Todas as reproduções possuem direitos reservados

All reproductions have rights reserved by © Man Ray 2015
Trust /AUTVIS, Brasil, 2019



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Man Ray em Paris = Man Ray in Paris /curadoria
de Emmanuelle de L'Ecotais. -- Rio de Janeiro : Artepadilla, 2019.
272 p. : il., color.

Obra bilíngue - Língua inglesa
Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil
São Paulo 21.08.2019 – 28.10.2019
Belo Horizonte 11.12.2019 – 17.02.2020
ISBN: 978-85-98746-13-5 (SP)
ISBN: 978-85-98746-12-8 (BH)

1. Man Ray, 1890-1976 – Exposições 2. Fotografia – Exposições
3. Arte - Exposições I. L'Ecotais, Emmanuelle de

19-2147

CDD 700

Índices para catálogo sistemático:

1. Man Ray, 1890-1976 – Arte - Exposições





9 788598 746128

Produção



Apoio



Realização



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA

