

# *Altings adskillelse – om Surrealismens fysiologiske æstetik: Da Man Ray mødte Étienne-Jules Marey*

AF EMIL LETH MEILVANG

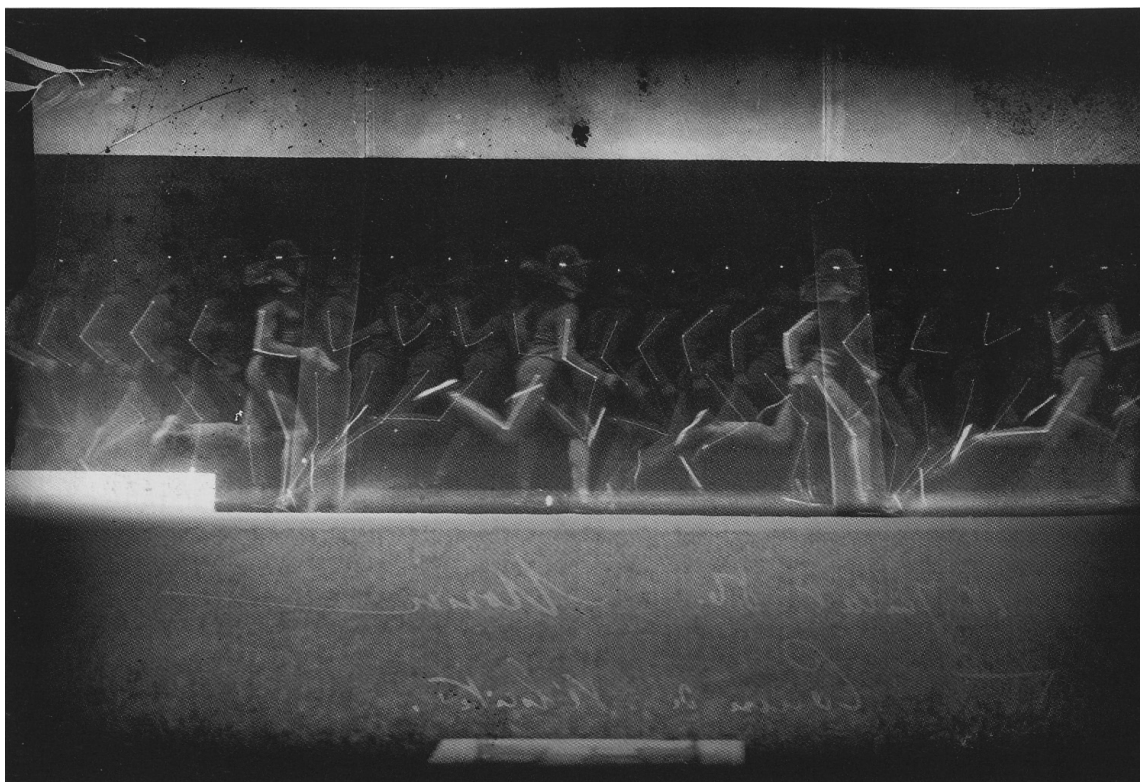
---

SLAGMARK #78

SIDER: 75-92

Under en bagende sol, på et enormt fysiologisk anlæg nær skovbrynet vest for Paris, trækker en mand i en sort trikot. Den tætsiddende dragt dækker kroppen helt, selv hans ansigt er indhyllet, men enkelte steder er der påmalet slanke, tindrede hvide streger og prikker, som reflekterer det skærende lys. Det eneste, der afsløres for øjet, når han adræt løber foran en dyb, sortmalet scene, er de lysende stregers dans henover en mørk flade. Vi er befinder os i 1886, og optrinnet er iscenesat for et kameras opmærksomme linse. Det specialbyggede fotoapparat griber de hvide linjers spil i en række diskrete øjeblikke og transponerer dem over i ét fælles billede. Dette er et stykke fysiologisk grundforskning. Billedet skal godtgøre de fysiske bevægelsesloves beskaffenhed (figur 1).

I slutningen af 1800-tallet blev den franske fysiolog Étienne-Jules Mareys videnskabelige illustrationer – hvis praksis er, hvad der beskrives ovenfor – spredt over det meste af kontinentet, hvorfra de diffunderede bredt ud i den visuelle kultur. Marey var ikke blot en af de vigtigste repræsentanter for fysiologien i Frankrig mod slutningen af det 19. århundrede, han var også ophavsmand til en slags geometrisk, radikalt abstraheret fotografisk stil, som hastigt blev approprieret af den europæiske, kunstneriske avantgarde (Braun, 1992, s. 227-349).



Figur 1: Kronofotografi, Course de vélocité. Étienne-Jules Marey, 1886. © Mazzotta/ Cinémathèque française.

Indeværende artikel er en historisk og analytisk diskussion af forbindelsen mellem Marey og den franske surrealisme, mere specifikt fotografen og filmskaberens Man Ray. Det er artiklens påstand, at en sammenlæsning af Marey og Man Ray kan tydeliggøre visse tendenser i deres respektive arbejder, den kan genformulere Man Rays projekt som grundlæggende optaget af livsvidenskabens visualiseringer og organismeforståelse, og den kan herfra nuancere og uddybe livsvidenskabens placering i mellemkrigstidens kunsthistoriske avantgarde. Forsøget er ikke blot historisk at forfølge Mareys billeder fra en videnskabelig arena til avantgardens ekstreme æstetik – noget der er gjort flere gange tidligere – men snarere at undersøge, hvordan en fransk fysiologs epistemologiske billedtænkning, selve verdenssynet i Mareys form og metode, blev tilegnet, omdannet og kritiseret af en grænsesøgende avantgardist. Argumentet er, at denne forbindelse ikke er udtryk for ubesmittet formalisme, en simpel stilisme eller morfologisk migration, men snarere vidner om

en fundamental forhandling af det fysiologiske doxa, der findes indlejret i Mareys billeder, i selve den måde de er konstrueret på. I sin tilegnelse af Mareys fotografiske idiom diskuterede Man Ray de epistemologiske forudsætninger for selvsamme udtryk. Man Ray kunne med andre ord ikke se bort fra de vidtrækkende konsekvenser, der var impliceret i Mareys radikale reduktion af menneskekroppen til et spil af cirkler og streger.<sup>1</sup>

#### BILLEDGJORT FYSIOLOGI

Men hvilket videnskabsideal er så forudsætningen for Mareys billedpraksis? Hvad var det, Man Ray viderereflekterede? Étienne-Jules Mareys arbejde var funderet på et nagelfast positivistisk verdenssyn. Studierne af det positive og det iagttagelige, det i erfaringen givne møde med verden, skulle befri mennesket fra fortidens teologiske og metafysiske forklaringsmodeller og kaste det ind i en rationaliseret og oplyst fremtid, hvor naturen og livet langsomt, men sikkert, skulle kortlægges, begribes og slutteligt bemestres. Uden nogensinde at renoncere på sit positivistiske grundsyn – et syn han podede med bevægelsesmekanik, idéen om kroppen som “motor” (Rabinbach, s. 1992, s. 90-92) – tilføjede Marey over årene stadig flere billeder til sit fysiologiske atlas. Grupperet og klassificeret i hans “museum for komparativ anatomi” (Marey, 1894a, s. 259), indekserede han ét specifikt fænomen: *bevægelse*. Studiet af bevægelse (hjertets slag, menneskets gang, fuglevingers flaksen) var den franske fysiologs altafgørende interesse. Hele vejen gennem Mareys trinvis, videnskabelige himmelflugt – professorat på Collège de France i 1869, oprettelse af laboratoriet La Station physiologique i 1882, præsident for det prestigøse L'Académie des sciences i 1900 og åbning af den enorme forskningsenhed L'Institut Marey i 1901 – fastholdt han bevægelse som fysiologiens egentlige hovedbrud. Som han formulerede fænomenets altomfavnende rækkevidde: “Fra det usynlige atom til himmellegemet i rummet, alt er underlagt bevægelsen” (Marey, 1899, s. 5).

Det var akkurat sådanne bevægelsesfænomener, Marey søgte at begribe med de billeder, der sikrede ham bred kulturel berømmelse. Gennem en lang række intrikate synliggørelsesapparater, som skulle lade Marey “se det usynlige” (Lefebvre et al., 1999, s. 202), mente han at gå fra et subjektivt sanset møde med sin analysegenstand til et objektiviseret, fælles niveau uden subjektiv interferens. Maskinen tilbød en utrættelig, upåvirkelig registrering uden om mangelfuld menneskelig percepti-

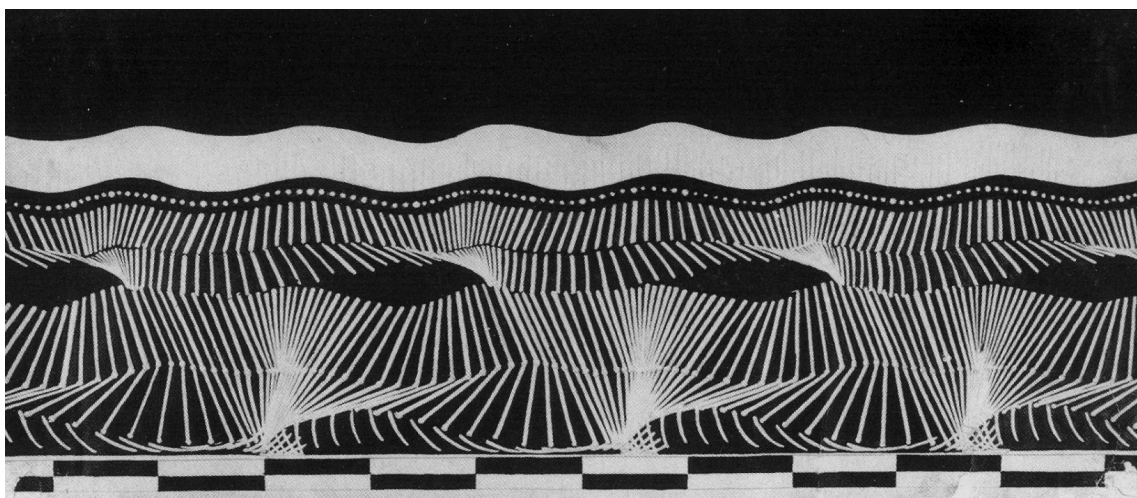
on. Fra tidlige maskiner, der grafisk indskrev menneskets puls som kurve, til senere egensindige filmteknikker, samlede Marey det hele om termen *den grafiske metode* (*la méthode graphique*): Alle hans maskiner skulle oversætte verdens komplekse bevægelseskaos til let aflæselige, målbare kurver (Marey, 1885, s. 1-4).<sup>2</sup>

Og det er her, vi når frem til den trikotklædte gymnast, der sprang rundt foran Mareys fotografiske linse på La Station Physiologique. Af alle Mareys teknikker, var den mest kendte *kronofotografiet*, der formåede at sammentrække en række billeder i ét fotografisk billede. Ved at eksponere en kæde af ultrakorte fotografiske øjeblikke, taget i umådelig høj hastighed, over i ét fælles billede, opfandt Marey en fotografisk indskrift af bevægelse og erklærede, at kronofotografiet “oversætter alle de faser af bevægelsen, som man ønsker at studere, og giver en simpel, eksperimentel løsning på visse af Mekanikkens stærkt komplicerede problemer” (Marey, 1894a, s. 33-34). Dette var en forlængelse af og en kulmination på hans tidligere maskinelle grafik: “kronofotografiet kan anskues som den grafiske metodes mest perfekt form” (Marey, 1894b, s. 804).

Men hvorfor så den sorte dragt? I løbet af 1880erne opnåede Marey en sådan hastighed i sin metode, en sådan mængde af fotografiske øjeblikke, at de i det ene billede mudrede sammen. I stedet for at optimere sit kamera – da det var dets styrke, der viste sig problematisk – valgte han derfor at behandle selve analysegenstanden: Marey iførte sine menneskeeksemplarer den foromtalte dragt, så de smeltede ind i den sorte baggrund og lod de hvide streger indskrive de eftersøgte bevægelseslinjer. På én og samme tid var Marey lykkedes med at undgå den mudrede sideeffekt, som kronofotografierne led under, samtidig med at bevægelsen stod frem i sin egen ret, løsrevet fra den krop, der frembragte den (Braun, 1992, s. 81; Pozzo, 2003, s. 11). Denne metode benævnte han “*photographies partielles*”, og den kan siges at krystallisere både hans videnskabelig ideal og hans billedtænkning.<sup>3</sup>

Lad os derfor prøve at formulere, hvad der træder frem i dette billede (figur 1). Marey søger at abstrahere og formalisere bevægelsen til en slags generel geometri. Kronofotografiet omdannes til en elaboreret graf, idet Marey udvisker den egen-skab, der ofte er blevet fremhævet som fotografiets fremmeste: evnen til tro virkelighedsgengivelse af verdens mylder og detaljerigdom. Dette er Mareys paradoks: Han er en af fotografiets pionerer, men forsøger den selvsamme billedform. Eller mere præcist formuleret, så nærer han mistillid til fotografiets fænomenologi og feticherer dets teknik. Marey søger grafisk pålidelighed frem for fotografisk lighed.

Denne formelle tilbøjelighed til anti-mimetisk abstraktion bliver yderlige intensiveret i det forhold, at Marey selv oversætter den fotografiske repræsentation til grafiske tegninger, hvor enhver præntention om transparent virkelighedsforbindelse synes endegyldigt afmonteret: Der er tale om en slags “de-fotografisering” (figur 2). Sagt på en anden måde, i forsøget på at studere bevægelsen *i sig selv* trækker Marey den væk fra verden, væk fra den bevægelsesproducerende krop, væk fra det rum, hvori den er fremkommet. Han løfter bevægelsen ud af dens materielle genstandsbundenhed.



Figur 2: Kronofotografi. Étienne-Jules Marey, 1883. © Mazzotta/Cinémathèque française.

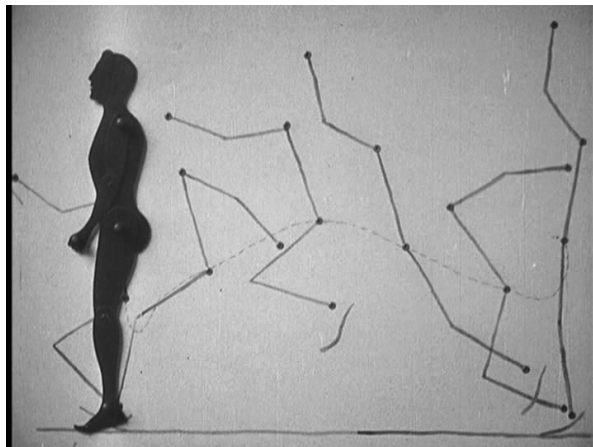
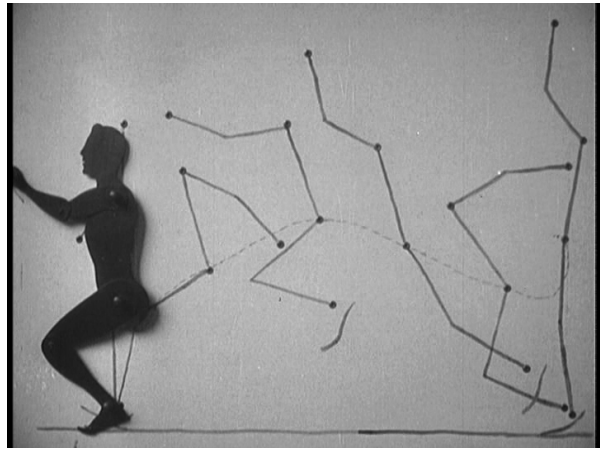
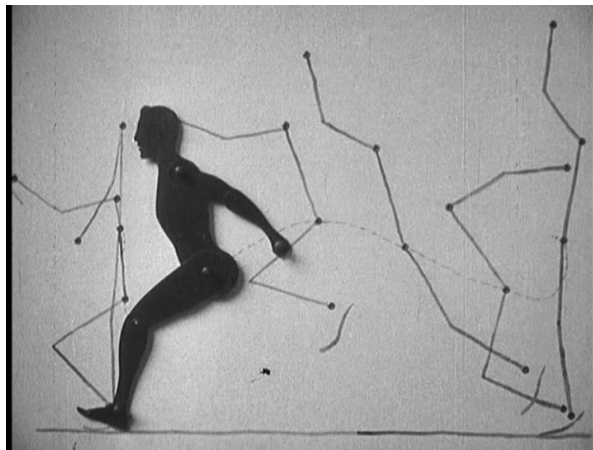
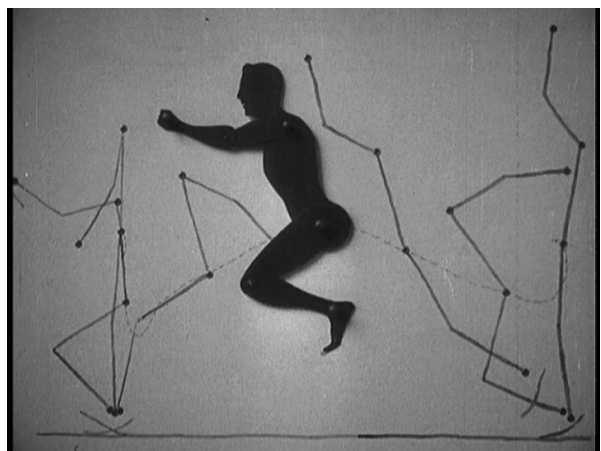
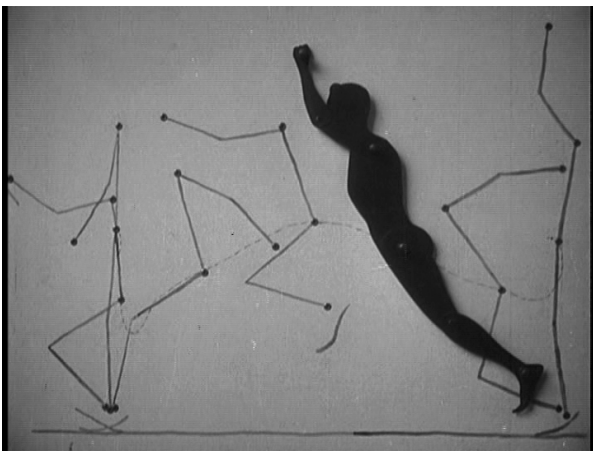
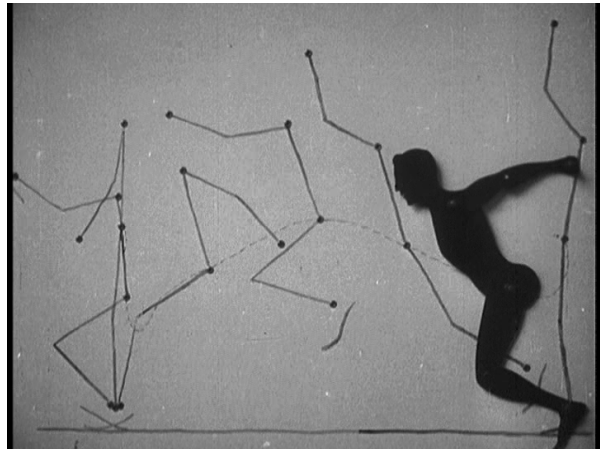
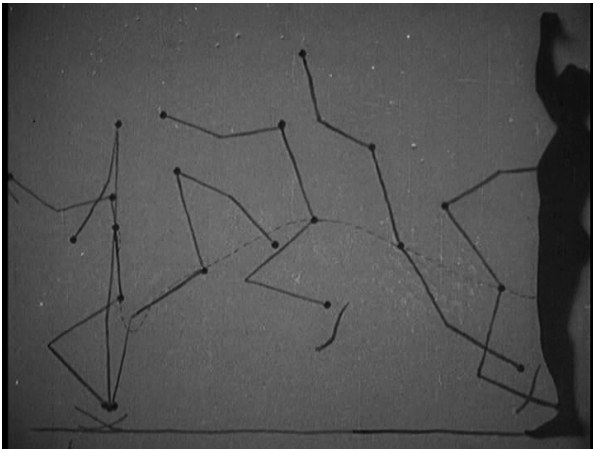
Den partikulære krop fjernes i forsøget på at grundlægge abstrakte og universelle bevægelseslove. I Mareys komparative atlas konstrueres en generel bevægelsesmæssig logik, det bevægelsesmæssigt *idealtypiske*, der ikke nødvendigvis er fæstnet til en særskilt krop endsige til det enkelte eksperiment. Ved at ekstrapolere det typiske, altså det generelle og det eksemplariske, fra det partikulære, altså det specifikke og det fysiologisk divergerende, konstruerer Marey en almengyldig bevægelsesmekanik, der er frakoblet verdens kaotiske kompleksitet og modsatrettethed. Ultimativt kan hans aflegemliggjorte billeder siges at udtrykke en slags *kronofotografik*. Grafens visuelle idiom – som ikke blot er æstetisk, men også metodisk i sin muliggørelse af komparativ analyse – underlægger sig fotografiets.<sup>4</sup> Som vi senere skal se, synes den radikale konsekvens af en sådan billedidé at være en rent inorganisk tænkning.

Ved at overføre autoritet til maskinen ophøjer Marey altså kronofotografikken til stedet for den endelige indskrift af det positive. Den anti-mimetiske reduktion vidner ikke blot om et forsøg på at gøre bevægelsen lettere at begribe og aflæse, men måske især om et forsøg på at inddele verden i adskilte enheder og øjeblikke. I Mareys tænkning er visualiseringens væsentligste bidrag at give den klareste mulige form til det formløse, at formalisere og sortere verdens uordnede vrimmel til dens mest simple repræsentationer. På de få sekunder, som vi må formode figur 1 sammenlangt viser os, har kronofotografiet fanget 24 øjeblikke: Bevægelsen kan ikke blot visuelt dekonstrueres, den kan for Marey meningsfuldt analytisk siges at bestå af punkter, om end de nødvendigvis må være utællelige.<sup>5</sup>

Denne spaltning af bevægelse var akkurat det sydende kritikpunkt fremført af Mareys kollega på Collège de France, filosofen Henri Bergson. På sin side kritiserede Marey Bergsons filosofiske vitalisme, som han anså som "eksalteret mysticisme" (Marey, 1899, s. 3).<sup>6</sup> Bergson, på sin side, så Mareys kronofotografier som emblematiske for, hvad han kaldte den "kinematografiske illusion", der postulerede, at tiden kunne inddeles i statiske enkeltøjeblikke og som derfor, ifølge Bergson, overså dens egentlige fylde, tidens urepræsenterbare *varen*, som kun kunne anes af intuitionen (Bergson, 1922. s. 287-288 og 322-324). Til trods for at Man Ray og de franske surrealistere var stærkt kritiske overfor bergsonismen, der var dagsorden-sættende i generationen før Første Verdenskrig, så abonnerede de, som vi skal se, delvist på denne kritik af Marey.

#### FORMLØSHEDEN OG VIDENSKABEN

Det er en kunsthistorisk truisme, at modernistiske programmer som kubisme og futurisme var påvirket af fotografiske bevægelsesstudier fra fysiologien og andre af de levende videnskaber: Bevægelserne i den moderne videnskab sivede ind i den moderne kunst. Når det kommer til Marey som forlæg for senere kunstneriske eksperimenter, nævnes ofte italienske futurister som maleren Giacomo Balla eller fotografen Anton Giulio Bragaglia, der menes at udtrykke et formelt slægtskab med Mareys kronofotografier. Det samme er ofte bemærket om Man Rays tætte ven Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier n° 2* (1912).<sup>7</sup> Det er langt mindre kendt, at Man Ray viste en lignende interesse i Mareys visualiseringer, og det er aldrig tilbunds gående analyseret, hvordan denne interesse ikke blot var udtryk for



Figur 3 a-g.  
Emak Bakia. Man Ray, 1926.

stilisme, men snarere kan forstås som en fundamental diskussion af det paradigme, Mareys videnskab var baseret på. En sådan analyse vil følgelig lade os genlæse Mareys arbejde baglæns. I det følgende vil jeg argumentere for, at Man Ray kritiserede Mareys fysiologi – som for Man Ray var et egentligt kropsparadigme – for at udtrykke en frygt for *organisk formløshed*. I sin visuelle kritik forsøgte Man Ray at udstille Marey som lidende af en slags kategoriseringsfeber.<sup>8</sup>

Man Rays tyve minutter lange eksperimentalfilm *Emak Bakia* (1926) indeholder en sekvens, der åbenlyst parafraserer Mareys kronofotografik (figur 3). Sekvensen består af en optagelse af en multimediel planche af tegnede streger og en påsat, menneskeformet figur. Som ophavsmand til mere end 13.500 fotografier er Man Ray i dag hovedsageligt kendt som en af surrealismens centrale fotografer, så det første, vi kan spørge om, er, hvorfor han ikke valgte at gennemspille Mareys visuelle idiom fotografisk? Svaret på dette spørgsmål er umiddelbart, at Man Ray ikke anså den kronofotografiske teknik som fotografi. Han analyserede med andre ord netop Mareys praksis grafisk, altså uden fototeknikkens virkelighedsbindende fænomnologi. Det forhold bliver bekræftet, hvis vi kigger nærmere på sekvensen fra *Emak Bakia*. Den korte montage er animeret af seks billeder i stop-motion, der afslører, at menneskekroppen ikke er tegnet, men i stedet er konstrueret som en slags sprællemænd med bøjelige led i skuldre, albue, lår og knæ. Denne figur bliver følgelig fastgjort på de runde, sorte nåle, der indsætter den i de seks forskellige positioner, som sekvensen udfolder. Stregerne optegner kroppens position i de forskellige stadier.

Man Ray kan ikke blot siges at mime en fotografisk stil, snarere synes han at overeksplicite og omvende Mareys idé om menneskekroppen og den levende organismens funktioner. Man Rays hængende sprællefigur fungerer som en vrængen af Mareys adskilte, fysiologiske momenter. Det er en slags ekstremisering af konsekvensen ved at tænke bevægelsen findelt og kroppen motorisk, som ganske intrikat kortlægger filmmediets egen struktur i en grafisk sekvens: Filmmediets videnskabelige rødder i den mekaniske fysiologi – Mareys opfindelse, der indskrev et doxa om bevægelsens delelighed i mediets teknik, filmspolens enkeltbilleder – bliver altså eksplicit og strukturelt vendt på vrængen. For Man Ray handler det selvsagt ikke om at forkaste filmmediet som ideologisk besmudset, men i stedet om at modulere det for at overskride det. Hele Man Rays kunstneriske virke er en grundlæggende tematisering og undersøgelse af kroppen og begæret, i særdeleshed skopofilien, og hans filmværker er gennemsyrede af det fotografiske potentiale for omdannelse og



visuel genformulering af kroppens status. Det er således slående og afslørende, at Man Ray i den sekvens, som går i direkte dialog med livsvidenskabernes studier af det organiske legeme, forlader fotografiet af menneskekroppen. Spørgsmålet må igen blive: Hvorfor?

Én af de mest indflydelsesrige læsninger af surrealismens og i særdeleshed Man Rays fotografiske teknik er blevet fremført af den amerikanske kunsthistoriker Rosalind Krauss. Krauss har stædigt argumenteret for fotografiet som et essentielt surrealistisk medium og for fotografiets evne til at producere *sprogeffekt* i den sanselige virkelighed som et af den surrealistiske gruppes afgørende anliggender. Ifølge Krauss er det et af Man Rays mest centrale æstetiske mellemværender at indpode en form for tidslighed i et medium, der ofte tales om som en tidlig fastfrysning eller suspension: Igennem en fotografisk repetition – en slags fordobling i det enkelte fotografi – mener Krauss, at Man Ray nærmer sig en forskydning, der minder om tidsligheden i sproglig syntaks (Krauss, 1985, s. 31-40). Denne læsning synes umiddelbart at indikere et nært slægtskab med Marey. Det ville være ganske intuitivt at se Krauss' læsning af Man Ray som sammenfaldende med Mareys visuelle indskrift af løbende bevægelse.<sup>9</sup> Imidlertid forekommer det mig, at Krauss' læsning af Man Ray præcist betoner den iøjnefaldende vigtighed i *fravalget* af fotografiet i det arbejde, som går i direkte dialog med Marey. Man Ray ønsker en form, der eksplicit undviger dette sammenfald. Den krop, der træder frem på tværs af Man Rays kunst, er gennemsyret af begær og kødelig materialitet. Den er formet af hans psykoanalytiske position og er under stærk påvirkning af surrealistisk filosofi, som den udtrykkes hos André Breton. Selve den kropslige, erotiserede materie indtager en absolut hovedrolle – i fotografier, film, selv i andre sekvenser i *Emak Bakia* – som en skarp kontrast til en kronofotografisk abstraheret, geometriseret menneskekrop.<sup>10</sup> Det ville med andre ord slet ikke give mening for Man Ray at skabe en *fotografisk* parafrase over Marey, da der end ikke er nogen stoflig virkelighed at semiotisere. Der er ingen kroppe at behandle; alt er præ-formaliseret.

I mellemkrigstidens Paris udviklede den franske filosof Georges Bataille en kritisk idé om formløshed, hvad han kaldte *l'informe*. Bataille – som Man Ray kendte – havde sit eget komplekse forhold til den surrealistiske bevægelse, og han svingende mellem at være i opposition til og produktivt samarbejde med André Breton. I sit yderligtgående tidsskrift *Documents*, som mange af de vigtigste surrealistere bidrog til, blev *l'informe* introduceret i den løbende ordliste, som gav korte beskrivelser og

anvendelser af Batailles nøgleideer. Her beskrev han *l'informe* som noget, der ikke besad en fast, semantisk definition, men snarere dækkede over en intellektuel operation, et ord for det begrebsopløsende. Hvad gør så denne operation? Bataille: "for at gøre akademiske mænd glade, skulle universet tage form. Al filosofi har intet andet mål: Det drejer sig om at give det bestående en frakke, en matematisk frakke. At erklære at universet ikke ligner noget og kun er *formløst*, er derimod ensbetydende med at sige, at universet er noget i retning af en edderkop eller en spytklat." (Bataille, 1985, s. 31) Denne idé, der er en mindre idé i forfatterskabet, men som også findes i andre af Batailles tekster fra *Documents* som eksempelvis "Blomsternes sprog", har tætte forbindelser til Batailles konsekvente, anti-idealistiske materialisme og hans erotiske filosofi. *L'informe* indtræffer, når materien skælver og opløser de akademiske mænds kategorier, når matematisk rationalisme nedsmelter, når begæret og kroppen flyder over. Videnskabens forsøg på at reducere kroppen til funktioner kan i dette perspektiv forstås som en angst for formløsheden i det organiske, slet og ret som en angst for kroppen i sin kropslighed.<sup>11</sup> Før jeg går videre, må jeg understrege, at Batailles tekstfragment om formløshed først blev publiceret efter Man Rays film. Min indføring af ideen om *l'informe* skal derfor ikke læses som et argument om, at Man Rays arbejde *illustrerer* en filosofisk idé. Det skal heller ikke forstås som et argument om, at Man Rays arbejde *inspirerede* Bataille til hans begreb. Snarere mener jeg – selvsagt funderet i en fælles historisk kontekst – at ideen om formløshed kan bruges *analytisk* til at åbne og konceptualisere Man Rays værk og spidsformulere dets forhold til Marey.

Den animationsteknik, som Man Rays sekvens er konstrueret efter, viser en absolut forceret bevægelse; i filmen fremstår den kantet og usmidig; bevægelsen virker hakkende og affekteret. Man Ray vender vrangen ud på Mareys bevægelsesstudier og viser deres kunstighed. Han indikerer, at ønsket om at finde bevægelsen er drevet frem af en drift mod altings adskillelse, mod formelle kategorier, mod kroppens forsvinden. Det, der problematiseres, er således ikke blot, at Marey opdeler bevægelsen i adskilte etaper. Det er i lige så høj grad selve den positivistiske videnskab og Mareys bevægelsestaksonomiske stringens – hans "museum for komparativ anatomi" – der, analyseret gennem Man Rays praksis, kunne siges at demonstrere en angst for eller undertrykkelse af *l'informe*. Man Rays visuelle kritik er baseret på en dualitet mellem kropslig surrealisme og afkropsliggjort fysiologi, mellem begærlig kødelighed og gold abstraktion, mellem ikke-kategorier og taksonomi-syge,

mellem flydende formløshed og statisk morfologi. Men også videnskabens naturbemestring er erotisk determineret; her (småknudret) formuleret af Man Ray selv i en tekst fra 1934:

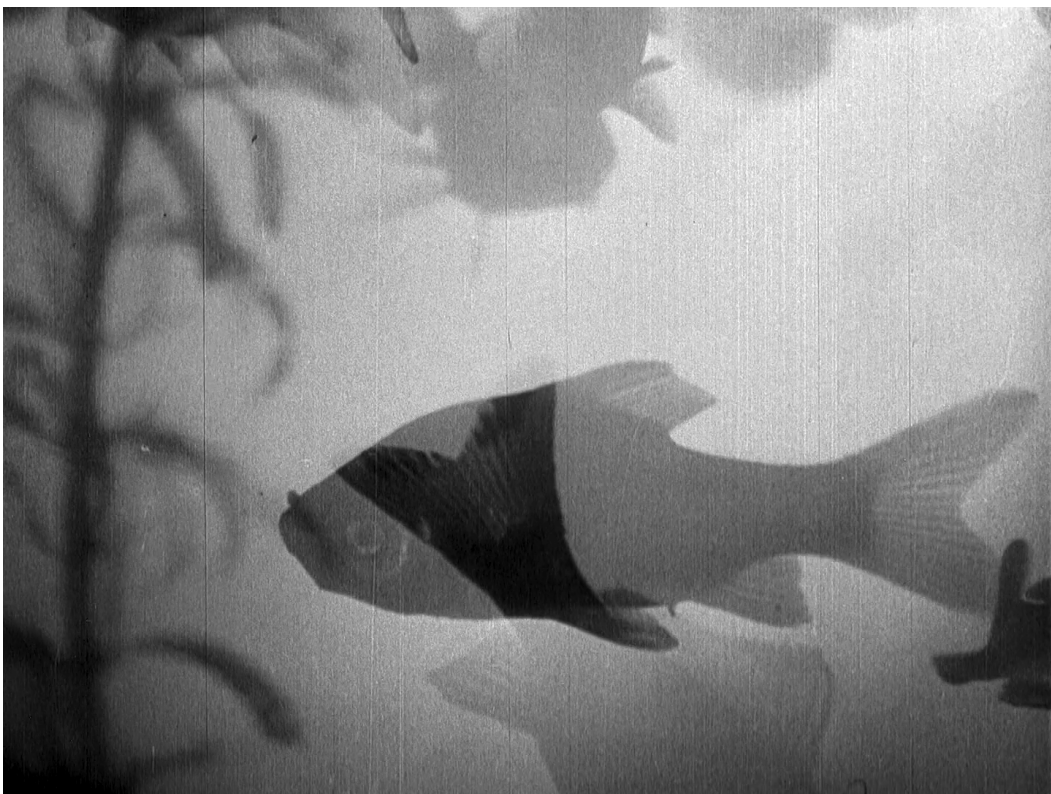
Ligesom videnskabsmanden, der blot er en tryllekunstner, som manipulerer naturens talrige fænomener og som drager fordel af enhver såkaldt tilfældighed eller lov, således tillader den skaber, som beskæftiger sig med menneskelige værdier, også de underbevidste kræfter at løbe gennem ham, farvet af hans egen udvælgelsesevne, der er et universelt, menneskelige begær, og han stiller de for længst undertrykte motiver og instinkter frem i lyset, hvilket skulle danne grundlaget for selvsikkert kammeratskab. Intensiteten i dette budskab kan kun være forstyrrende i proportion til den frihed, der er tildelt automatismen eller det underbevidste selv (Man Ray, 2016d, s 118).

Man Ray argumenterer for, at videnskaben også har brug for en tur på den psykoanalytiske briks. Den er ligeledes trukket rundt af uarticulerede, dunkle impulser. Man Ray synes at antyde, at den anden kolonne i de førnævnte dualiteter blot er en skjult, perverteret udgave af den første: Mareys golde og abstrakte funktionsstudier er ikke andet end et udtryk for inverteret begær.

I forlængelse heraf og med tanke på hans aggressive kritik af abstraktion, lader Man Ray til at anse den bevægelse, der optræder i Mareys arbejde og tænkning, som så radikalt abstraheret, så endegyldigt semiotiseret, at den er uden materielt substrat. Mere direkte formuleret: Man Ray indikerer, at Mareys interesse ikke er rettet mod det *organiske*. Grunddefinitionen af den fysiologiske videnskab lyder ofte, at den er læren om livets funktioner, men som det ses i hans paralleleksempler med atomer og planeter, var bevægelsen ikke et organisk fænomen for Marey. Alle slags bevægelser kunne studeres analogt. Ja, faktisk kan man med Man Ray argumentere for, at Marey end ikke bedrev livsvidenskab. Hans maskinelt indekserede billeder ekstraherede bevægelsen til en svævende tegnsfære, men ifølge Man Ray endte denne adskillelse af bevægelse og krop i selvindbildt idealisme. For Man Ray var fotografiet netop privilegeret i kraft af sin evne til repræsentationelt at materialisere og inkarnere sine objekter, som han blandt andet understregede i sit kendte, solariserede fotografi fra 1929 af en nøgen kvinde under titlen *Materiens forrang over tanken*. Hvis fotografiet konstruerede *tidslighed* og *sprogeffekt* à la Krauss, skete det aldrig på bekostning af tingenes kødelige tilstedeværen. I Man Rays arbejde kolliderer den adskillelse, som Marey så stædigt arbejdede for at producere, til en



Figur 4 a-b: Emak Bakia, Man Ray, 1926.



Figur 4 c-d: Emak Bakia, Man Ray, 1926.

formløs, udifferentieret masse af begær. Som i en sekvens – umiddelbart før Marey-parafrazen – hvor Man Ray vrider og dobbelteksponerer billeder af organiske legemer, her fisk, så de viser en udflydende og biomorfisk påtrængenhed (figur 4).

#### UDBLIK

Hvad kan vi opnå ved at lade livsvidenskaben og kunsthistorien oplyse hinanden? Uden at drage monomane konklusioner fra noget, der er tænkt som et strengt case-study, fremlægger Man Ray en sofistikeret og visuelt elokvent læsning af en fysiologisk billedpraksis. Samtidig gør Mareys billeder det muligt at læse sekvensen fra *Emak Bakia*, som en slags metarefleksion over præmisserne for Man Rays eget kunstneriske projekt. Her handler det ikke om at vise gensidigheder eller sammenfald mellem æstetisk og videnskabelig billedproduktion, men at iscenesætte deres forskelle produktivt.

Den surrealistiske bevægelse havde et ganske intimt forhold til livsvidenskaberne, især biologien og botanikken, som langt fra kan beskrives som en simpel, æstetisk videnskabskritik. Men surrealisternes optagethed af biologien drejede sig netop om en interesse i det organiske og det levende. Det drejede sig om at lokalisere begærets og underbevidsthedens biologiske, stoflige underside. I den forstand var Marey den helt forkerte fysiolog for den surrealistiske bevægelse, som i langt højere grad viste sig nysgerrig over for neo-lamarckismen og andre mere spekulative biologier. Særligt ét forhold har henlagt disse livsvidenskabelige rødder i mørke: Bevægelsens dybe forbindelse til Sigmund Freud, hvis revolution ofte formuleres som en lære om sjælelivet, der netop ikke havde en organisk basis. Men ikke nok med, at Freud selv langt fra kan beskrives som anti-biologisk – hvilket Frank Sulloway overbevisende har argumenteret for<sup>12</sup> – så opsøgte den surrealistiske gruppe også en lang række psyko-biologer som franske René Allendy og ungarske Sándor Ferenczi, der excellerede i en art organisk psykoanalyse, som undersøgte tærsklen mellem det psykiske og det somatiske.

Man Rays kritik af Marey var således ikke baseret på et fjendskab over for det videnskabelige. Snarere var den baseret på en specifik surrealistisk holdning til biologien, for hvilken organisk formløshed aldrig var noget, der kunne fortrænges eller skæres i afgrænsede, matematiske skiver, men som nødvendigvis måtte være den dunkende materie, verden og livet fremkom igennem – og følgelig måtte analyseres

igennem. At tænke, fotografere eller filme det formløst organiske var et af gruppens mest påtrængende anliggender. Til det projekt kunne Marey ikke tjene som andet end en virksom negation.

## NOTER

- 1 De to væsentligste, intellektuelle biografier om Marey, som begge følger hans billeder ud i kulturen og kunsten, er Marta Brauns *Picturing Time* (1992) og Laurent Mannonis *La Mémoire de l'œil* (1999). For at holde blikket fast på den analytiske, historiske krydslæsning går jeg ikke i dialog med de intrikate teoridannelser om forholdet mellem kunst og videnskab. Den bølge af bøger, der i de sidste tre årtier er fremkommet under subdisciplinen *Visuelle studier* skulle imidlertid som minimum have godtgjort potentialet ved at samlæse billedmateriale fra varierende domæner.
- 2 Marey endte, næsten tilfældigt, som én af kvasi-opfinderne af filmmediet (Mannoni, 2006, s. 24; Tosi, 2005, s. x-xi). For en dansk introduktion til tidlig, videnskabelig brug af levende billeder, især filmisk biologi, se Emil Leth Meilvang: "Meddelelse fra livets mindste" i *Kritik*, 216-217 (2016).
- 3 Som den franske kunsthistoriker Georges Didi-Huberman har opsummeret Mareys arbejde: "Denne videnskab krævede simpelthen, for at eksistere og for at levere klare resultater, at *bevægelsen* blev reduceret til *positioner* og til det bevægelige legemes bane; at *tiden* blev betragtet som denne bevægelses rent og skære 'antal', nemlig dens *målinger*; og at *livet* blev tilbageført til en samling af *mekaniske* fænomener" (Didi-Huberman, 2004, s. 213).
- 4 Snarere end hvad der almindeligvis forstås ved fotografi, er disse visualiseringer tættere på den grafiske tradition fra tysk fysiologi, som Marey selv refererede til (Marey, 1899, s. 29), hos blandt andre Hermann von Helmholtz og Karl von Vierordt.
- 5 Selvom Marey eftersøgte kurver—altså ubrudte linjer—var disse ikke baseret på en forestilling om bevægelsens irreduktible udelelighed. François Dagognet kalder dette "Mareyisme": At verdens bevægelser tænkes at bestå af uendelige brud, som menneskelig perception efterfølgende syntetiserer til bløde, kontinuerlige og glatte bevægelser. Verden er grundlæggende pixelleret (Dagognet, 1992, s. 11-12).
- 6 Marey udfoldede denne vitalismekritik allerede i 1868: "Platons ideer har ændret form hundrede gange, men de er blevet overdraget op gennem tiden, og de regerer fortsat i dag i form af vitalismen, det vil sige denne doktrin, der mener at have forklaret ethvert livsfænomen, når

- den siger, at et sådant fænomen er en virkning af en særegne egenskab ved det levende væsen” (Marey, 1868, s. 10). For hans dekonstruerede tidsforståelse se: Marey, 1894, s. 1. Om forholdet mellem Marey og Bergson, se eksempelvis: Braun, 1995, s. 88-89.
- 7 Se Caroline A. Jones, 2008, s. 243; Jean Clair, 2000, s. 177-286; Snyder, 1998, s. 379-400; Dagogenet, 1992, s. 131-175. Eksemplerne er legio.
- 8 I 1936 definerede Man Ray, en smule drilagtigt, sin egen praksis således: “Jeg bekræfter, at jeg aldrig har forsøgt at opfinde noget, og jeg har aldrig foretaget eksperimenter. Videnskabens opdagelser og tilfældigheder har forsynet mig med så rigelige udtryksmidler, at de kan vare hele livet.” (Ray, 2016a, s. 137)
- 9 Det kan her også nævnes, at Krauss har analyseret Helmholtz’ grafik som visualitetshistorisk grundlag for “the grid”, der blev en æstetisk grundtrope i den amerikanske minimalisme i efterkrigsårene (Krauss, 1986, s. 15).
- 10 Selvom Man Ray i sine egne tekster understreger, at visse former for surrealistisk abstraktion er æstetisk befordrende, så er han grundlæggende imod abstraktionen som visuelt credo. I essayet “Abstraktionens ugyldighed” lyder det—måske som en direkte henvisning til Mareys ikonografi—at abstraktionen i sig selv er “et blodløst skellet” (Ray, 2016a, s. 137), i en senere tekst beskriver han, hvordan “abstraktion (når den skjuler formens udspring)” kan risikere at mudre det idémæssige projekt (Man Ray, 2016b, s. 177), og i en kort tekst om netop *Emak Bakia* hudfletter han de “abstrakte opfindelsers monotoni” (Man Ray, 2016c, s. 92).
- 11 Som Yves-Alain Bois skriver om *l’informe*: “Det er ikke så meget et stabilt motiv, vi kan referere til, et symboliserbart tema, en given kvalitet, som det er et begreb, der tillader en at betjene sig af deklassifikation, i den dobbelte betydning af nedgradering og taksonomisk uorden” (Bois, 1997, s. 18).
- 12 Frank Sulloway: *Freud, Biologist of the Mind*.

## LITTERATUR

- Bataille, G. (1985). *Formless. Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 31.
- Bergson, H. (1922). *Creative Evolution*. London: Macmillan and Co.
- Bois, Y.-A. (1997). The Use Value of ‘Formless’. *Formless – A User’s Guide*. New York: Zone Books, 13-40.
- Braun, M. (1992). *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*. Chicago: University of Chicago Press.



- Braun, M. (1995). Movement and modernism: the work of Étienne-Jules Marey. *Marey – Pionnier de la synthèse du mouvement*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 83-89.
- Clair, J. (2000). *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard.
- Dagognet, F. (1992). *Étienne-Jules Marey – A Passion for the Trace*. New York: Zone Books.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard.
- Jones, C. A. (2008). *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krauss, R. (1985). Photography in the Service of Surrealism. *L'Amour fou – Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 15-42.
- Krauss, R. (1986). Grids. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 8-22.
- Lefebvre, T., Malthête, J., Mannoni, L. (Red.) (1999). *Lettres d'Étienne-Jules Marey à Georges Demeny. 1880-1894*, Paris: AFRHC.
- Mannoni, L. (1999). *Étienne-Jules Marey – la mémoire de l'œil*, Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta og Cinémathèque française.
- Mannoni, L. (2006). Marey Cineaste. *EJ Marey – Actes du colloque du centenaire*. Paris: Éditions Arcadia, 15-36.
- Marey, É.-J. (1868). *Du Mouvement dans les fonctions de la vie – Leçons faites au Collège de France*. Paris: Germer Baillière.
- Marey, É.-J. (1885). *La Méthode graphique – dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. Paris: G. Masson – Librairie de l'académie de médecine.
- Marey, É.-J. (1894a). *Le Mouvement*. Paris: G. Masson – Librairie de l'académie de médecine.
- Marey, É.-J. (1894b). La Station physiologique de Paris. *La Revue scientifique*, No. 26, 802-808.
- Marey, É.-J. (1899). *La Machine animale – Locomotion terrestre et aérienne*. Paris: Germer Baillière.
- Meilvang, E. L. (2016). Meddelelse fra livets mindste – Om filmisk mikrobiologi, Jean Comandons amøber og det levende billedes forbindelse til det levende. *Kritik*, Nr. 216-217. København: Gyldendal, 276-284.
- Pozzo, T. (2003). La Chronophotographie scientifique: aux origines du spectacle du monde vivant. *Images, science, mouvement – Autour de Marey*. Paris: L'Harmattan / Sémia, 11-28.
- Rabinbach, A. (1992). *The Human Motor – Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Ray, M. (2016a). The Nullity of Abstraction. *Writings on Art* (ed. Mundy, Jennifer). London: Tate Publishing, 137-138.

- Ray, M. (2016b). Class (In Time). *Writings on Art* (ed. Mundy, Jennifer). London: Tate Publishing, 176-179.
- Ray, M. (2016c). Emak Bakia. *Writings on Art* (ed. Mundy, Jennifer). London: Tate Publishing, 91-93.
- Ray, M. (2016d). The Age of Light. *Writings on Art* (ed. Mundy, Jennifer). London: Tate Publishing, 117-121.
- Snyder, J. (1998). Visualization and Visibility. *Picturing Science, Producing Art*, red. Jones, Caroline A. og Galison, Peter. London: Routledge, 379-399.
- Sulloway, F. (1992). *Freud, Biologist of the Mind*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tosi, V. (2005). *Cinema Before Cinema – The Origins of Scientific Cinematography*. London: British Universities Film & Video Council.