

Animasjon som musikk av Rune Kreutz

Forbindelseslinjenetilmusikkinnenforvisuellkunstermange.Forekomstenavtitlersom"Improvisasjoner", "Komposisjoner" og "Symfonier" idet 19. og 20. århundres malerkunst, styrker denne forbindelsen. Utforskningen av korresponderende audiovisuelle virkeligheter kani midlertidspore tilbake til antikken ifor m av kombinasjoner av visuelle fenomen og tonekunst. Innenfor abstrakt malerkunst dettesøkt gjennom mindredirekte midler, men forkunstneresom Vassilij Kandinskij og Piet Mondrian var det ikke mindre utslagsgivende for estetiske valg.

Kandinskij ønsket å bringe det « musikalske i malerkunsten » videre og planla et filmatiske eksperimenter sammen med sin venn og kunstnerkollega, Arnold Schönberg. Filmene var tenkt som en visualisering av Schönbergs "Die Glückliche Hand" og komponisten beskriver ideen på følgende måte, gjengitt i Standish D. Lawders *The Cubist Cinema*:

[...] The whole thing should have the effect (not of a dream) but of chords. Of music. It must never suggest symbols, or meaning, or thoughts, but simply the play of colours and forms. Just as music never drags a meaning around with it, at least not in the form which it (music) manifests itself, even though meaning is in itself, so too this should simply be like sounds for the eye and so far as I am concerned every one is free to think or feel something similar to what he thinks or feels while hearing music. » (Lawder 1977:28)

Til tross for at Kandinskij-Schönberg-prosjektet forble urealisert, finner man eksempler på kunstneres utforskning av filmatiske medietets potensiale som abstrakt kunstforms tidlige begynnelse av 1910. De italienske brødrene Bruno Corra og Arnaldo Ginna blir vanligvis ansett som de første som utnyttet mediet på denne måten. Ifølge filmhistorikeren William Moritz utførte de futuristiske kunstnerne i alt nifilmeksperimenter i perioden 1910 til 1912 (Moritz 1986:301). Filmene er tapt, men Corras beskrivelse gir oss en mulighet til å danne et inntrykk av hvordan de ekan ha fremstått. Filmene ble malt direkte på film og knyttet dem dermed til de senere eksperimenter til Len Lye og Norman McLaren fra 30-tallet og fremover. Corra og Ginna forble i midlertid relativt ukjente, og de hadde ikke den innflytelses som senere representanter for abstrakt animasjon skulle få.



Walter Ruttmann, utsnitt fra "Opus 1"

921 bledene første av Walter Ruttmanns serie med Opus-filmer fullført. Sammen med Viking Eggeling, som brøt ny grunn innenfor abstrakt film med sine konstruktivistiske *Symphonie Diagonale* (1924), og Dada-filmskaperen Hans Richter, var Ruttmann en av de ledende avantgardekunstnerne i Tysklands omveltning i onertefilm mediet, og inspirerte nye kunstner til å utforske medietets potensiale. Samme år som dets fullføring set okkritikeren Bertrand Diebold den 21-årige Oskar Fischinger til en førpremiere på Ruttmanns *Lichtspiel Opus I* i Frankfurt. Det har blitt hevdet at årsaken til at Fischinger unngikk malerisk teknikker i sine tidlige filmeksperimenter var den beundring han næret for Ruttmann. Etter hans mening behersket den eldre kunstneren den visuelle musikken til en slik grad at Fischinger ikke ønsket å hans egne arbeider skulle sammenlignes med Ruttmanns. Ruttmann beveget seg i midlertid mot andre filmatiske elandskap enn animasjon og etter hans *Opus IV* (1925), lagethans kanskje mest kjente film, *Berlin-Sinfonie einer Grosstadt* (1927).

På midten av 20-tallet skapte Oskar Fischinger de levende bildenes om skulle lekke kompagnere en konsert av den ungarske komponisten Alexandre Laszlo med tittelen *Farblichtmusik*. Samarbeidet mellom Laszlo og Fischinger brøt sammen, men Fischinger fortsatte arbeidet med det visuelle materialet. I 1927 hadde han fullført *R-I, Ein Formspiel* og fremførte dens om en flerprosjektorforestilling akkompagnert av et perkusjonsensemble. Den neste get komplekse filmene er av Fischingers beste og mesterverk innen abstrakt film. Den består av søyle og stolper i vertikale bevegelser, samt enkelt partier med mer organiske komponenter (bl. a. ved hjelp av hans innretning for animasjon av vokals). Fischinger erkanskjemestkjent for sine "Studier" produsert i perioden mellom 1929 og 1933 hvor det visuelle uttrykket er nært synkronisert til musikk. Det er vanskelig å si eksakt hvor dandette forholdet fremstod i den opprinnelige fremførelsen av *R-I, Ein Formspiel*, men filmens form indikerer en løserelasjon, på lik linje med dets som finnes i senere animasjonsstore filmer, hans siste film *Motion Painting No. 1* (1947).



Oskar Fischinger, tittel

le="OskarFischinger"/></div></p><divclass="attribute-captio"style="width:px"><p>OskarFischinger</p></div></div><p>lløpetav30-talletgjordenazistenedetvanskeligereårarbeideforkunstneriTysklandog1936aksepterteFischingeretilbudfraParamountomåkommetilHollywoodmedsinfamilie.Detteførteilenrekkeproblemermedåtilpassesegdetamerikanskstudiosystemetidekommendeårene.DissevanskelighetenekulminertemedhansarbeidpåDisneysheLaftensanimasjonsfilm *Fantasia* (1940).Fischingerforlotprosjektetførfilmenvarfullført,menflereavhans tegningerblebruksomutgangspunktforsceneridenferdige filmen.</p><p>Fischingers holdning til musikk er lertydig, men ifølge Moritz anså han ikke sine filmer som musikk. Han mente at de abstrakte bildene hadde parallelle kvaliteter med det man kunne finne i musikk, og det faktiskelydsporet ble brukt som et middel for å tiltrekke seg publikums oppmerksomhet og ikke minst vinne deres aksept for den visuelle abstraksjonen (Moritz 1974:50). Det er nå en gang slik at publikum hadde og har lettere for å akseptere musikk som abstrakt kunstform enn bilder, hvorspørsmålet « hva foretninger stiller dette? » er dømte til å dukke opp. Fischingers åpning på seg selv som en abstraktekspresjonist, men motsetning til kollegaer som Jackson Pollock, søkte han konstantvisuell harmoni i sin kunst. Han uttrykte faktisk en slagsmedfølelse med den yngre generasjonen abstraktekspresjonister for deres rotløshet og mangelpå andre harmoni (Moritz 1993:138). Ideen om abstrakt film, eller « absolutt » animasjon som Fischinger foretrakk å kalle sin kunst, er viktig for å belyse hans arbeid og eksperimenter innen filmen, men også de kunstnere han inspirerte.</p><p>Som individuelle kunstnere og eksperimenterellanimatør påvirket Fischinger en rekke filmskaperesom Harry Smith, Jordan Belson, Norman McLaren, og brødrene John og James Whitney, frem til siddi 1969. Også komponisten John Cage ble direkte påvirket av Fischinger og hans ideer om kunst. Fischinger hadde en sterk tro på at film mediet kunne anvendes til å frigjøre sejelelige aspekter ved tilsynelatende døde objekter og den animistiske holdningen ble anerkjent av blant andre Cage.</p><divclass="object-right"><p><divclass="embeddedImage"><imgsrc="/pub/var/news/storage/images/media/images/musikk_lye_colourbox_16_9/1246-1-nor-NO/musikk_lye_colourbox_16_9_large.jpg"width="300"height="159"style="border:0px;"alt="LenLye" title="LenLye"/></div></p><divclass="attribute-captio"style="width:px"><p>LenLye-utsnitt fra "ColourBox" © LenLye Foundation</p></div></div><p>En annen bemerkelsesverdigg kunstner som begynte sine eksperimenter med film på 20-tallet var LenLye, født på New Zealand i 1901. Hans eksperimenter med direkte animasjon så tidlig som begynnelsen av 20-tallet, men forfulgtes snart av andre ideer. I 1929 flyttet han til London og med et stipend fra The Film Society laget han *Tusalava*. Bildene i denne særpregede filmen avdekket Lyes fascinasjon for de australske og newzealandske urinnvåneres kunst og den repetitive og sykliske komposisjonen understreket av tittelens opplysning på samoansk betyr « tingsårlig syklus ». På 30-tallet begynte Lye å jobbe direkte med film materialet og hans kapteinestående visuelle musikk filmer som *ColourBox* og *Kaleidoscope*, begg laget i 1936. Han erkanskjemest kjent for *Rainbow Dance* (1935) og *Trade Tattoo* (1937), hvor ulike teknikker utnyttet, men likevel deler den rytmiske komposisjonen man finner i hans direkte animerte filmer. Lyes aktivitet som filmskaper avtok utover 50-tallet og han konsentrerte sin energi på å skape kinetiske skulpturer. Han laget i midlertid utmerket filmer mot slutt en avsittlig, en ny versjon av *Free Radicals* som opprinnelig fra 1958, og *Particles in Space*, begge fra 1979. Lye døde i 1980.</p><p>På 30-tallet arbeidet Lye ved film divisjonen til General Post Office, ledet av John Grierson og Alberto Cavalcanti, og i 1937 begynte Norman McLarens samsted. McLaren ble født i Skottland i 1914 og fikk til å bli en av sine kunststudier til tagende interesse for filmkunsten. McLaren begynte å male direkte på film på 30-tallet (uavhengig av Lye) og i 1949 laget han den utsøkte *Begone Dull Care* til å bli en av Oscar Petersons trio. I følge animasjonshistorikeren Gianni Alberto Bendazzi fremkalte filmen begeistring hos Picasso som pristend ved følgende utbrudd: « Endelig, noe nytt! » (Bendazzi 1994:116). McLarens filmproduksjon rommer en rekke stilarter og teknikker fra minimalistiske abstrakte arbeidere som *Lines Horizontal* (1961) og *Mosaic* (1965) til kort fortellinger som den pixillerte Oscar-vinneren *Neighbours* (1952) og den vakre danser filmen *Pas de Deux* (1968). McLarens utforskning av det filmatiske landskapet rommer også eksperimentering med fremstillingen av syntetisk lyd anvendt i filmer som den nevnte *Neighbours* og direkte animasjon som *Two Bagatelles* (1953). Slike eksperimenter fant sted innenfor filmens så tidlige som på 20-

tallet med basiser kjennelsen av tilmønstre som avleses optisk kan produsere lyd. Denne metode direkte betydningsnav «se» lyd tiltrakk Fischinger tidlig på 30-

tallet, og senere McLaren. Richard Reeves (f. 1959) gløddende film *Linear Dream* ser et nestående fyrverke riavlyd og bildet som utforsker dette området. Det bølger fargespillet i nngårien rytmisk audiovisuell total komposisjon av abstrakte mønstre og figurative elementer og er laget totalt i McLarens ånd.

<div class="object-right"><p><div class="embeddedImage"></div><p><div class="attribute-caption" style="width: px"><p>Linear Dreams (1997), regi: Richard Reeves</p></div></div><p>En av de kunstnerne som var direkte inspirert av Fischinger var James Whitney (1921-1982). Påvirket av modern musikk og kunst etter et opphold i Europa, lagethans sammen med sin eldre bror John Whitney fem eksperimentelle filmer i perioden 1943 til 1944. Disse radikale filmene er de eneste de gjør desammen. John Whitney revolusjonerte dataanimasjonen og laget flere interessante abstrakte filmer ved hjelp av ny teknologi. Hans krevde boken *Digital Harmony - On the Complementarity of Music and Visual Art* (1980) hvor han forklarer sine ideer om visuell musikk. James Whitney konsentrerte seg om studier av orientalsk filosofi og brukte malerier og tegninger som meditative midler. Teknikkene han utnyttet i sine filmer var ytterst tidkrevende og *Yantra* er laget utelukkende av punkt og linjer som malt for hånd på små kort. Filmen ble fullført i 1955 og var utgangspunktet uten musikk. De to er av de fremste filmer laget innenfor tradisjonens som vokste frem på den amerikanske vestkysten på 50- og 60-

tallet som delte interessen for åndelige temaer.

En annen nær preget filmkunstner med tilhold i California er Jules Engel. Han ble født i Budapest i 1918, og begynte sin karriere innenfor animasjon hos Disney hvor han arbeidet på filmer som *Bambi* og *Fantasia*. Hans ans for filmatiske koreografiske sesittolkingen av Tchaikovskijs «Nøtteknekke-suite» isistnevnte film. Han forlot Disney etter den opprivende streiken i 1941 og var en av de originale medlemmene av UPA (United Productions of America). På 60-

tallet begynte han å lage uavhengige produksjoner preget av hans fascinasjon for abstrakt komposisjon, men også interesse for ulike visuelle virkeligheter og territorier. *Train Landscape* (1975) er en visuell logauddi vreise hvor den innledende sikkerheten hviler i en ro, tid og situasjon brytes av den tiltagende kompleksiteten og kaoset av inntrykk.

Utforskningen av visuelle virkeligheter er også av ytterste betydning for den danske filmskaperen Leif Marcussen, født i 1936. Tidlig på 70-

tallet begynte han å produsere eksperimentelle filmer for Danmarks Radio. Selvom hans filmer rommer et stort antall ulike teknikker står hans ideer om film som ikke-verbale kunstartsentralt for dem alle. I *Tonespor* (1983) fortolker han finalen til Carl Nielsens femtesymfoni visuelt. Hver gruppe av instrumenter eller musikalske «stemmer» representeres ved en farget linje som følger den musikalske bevegelsen nært. Interessen og fascinasjonen for musikkens sentral hos Marcussen, som den var foren av hans inspirasjonskilder, Norman McLaren, og dem angående sentrale filmskaperes om har blitt tiltrukket av den abstrakte filmen, og dens potensielle for å rette vår oppmerksomhet mot utforskede felt av virkeligheten og oss selv.

<div class="object-right"><p><div class="embeddedImage"></div><p><div class="attribute-caption" style="width: px"><p>«SunsetStrip» (1996), regi: Kayla Parker</p></div></div><p>Kayla Parker, Gary Carpenter, og Simon Ellis representerer en ny generasjon animatører som fører den abstrakte filmkunst videre. Parker ble født i 1965 og laget sin første animasjonsfilm i 1986. Stuart Moore har ansvaret for lydsporet til «SunsetStrip» (1996) og deres samarbeid har resultert i flere interessante filmer og fjernsynsprosjekter. *SunsetStrip* er basert på 365 solnedganger observert rundt om i desydligedelen av Storbritannia. Filmene er direkte animert og anvender en rekke materialer som filmatiske råstoffer. Dette knytter den til kunstnerne som Lye og McLaren, men også samtidig filmskaper og visuelle musikere som Bärbel Neubaue, født i 1959. I Gary Carpenters *Miles from Anywhere* (1997) utforskes ulike overflater som bringer stilling gjennom animasjonsprosessen på en måte som ligger nært de animistiske idealer og perspektiver som har stått sentralt for mange abstrakte filmkunstnere. I *Bop Scotch* (1953) utforsket en av de store kunstnerne med basisiden amerikanske vestkysttradisjonen, Jordan Belson (f. 1926), lignende visuelle landskaper som kompagnen

rtavbop-jazz. Beggedissefilmene viser at abstrakt filmkunst og visuell musikk kan nå gjennom midlersons ikkeiens malforstander non-figurative.

Simon Ellis' *Thousand* (1998) anvender gammelt materiale fra video, data-feedback, og skadet film, som basis for et rytmisk visuelt lydlandskap. Materialets karakter og egenskaper, som under andre forutsetninger ville blitt ansett som støy, endres gjennom den filmatiske komposisjonen. I følge Ellis leker filmen med forestillingen om våre nettilå «se» lyd, og igjen etablerer en sterk forbindelse til tradisjonen.

Den amerikanske filmpioneren Mary Ellen Bute's abstrakte visualisering av Liszts «Ungarskrapsodi nr. 2» innledes med følgende budskap:

«SEEING SOUND music in addition to pleasing the EAR brings something to the EYE SEEING SOUND *color rhapsodie*... produced by a pioneer film designed to create MOODS THROUGH THE EYE as music creates MOODS THROUGH THE EAR»

Utforskningen av forbindelser mellom visuelle og auditive fenomener har blitt preget av spekulative og mystiske forestillinger om deres forhold. Dette reduserer imidlertid ikke fascinasjonen som kan oppnåes hos tilskueren når disse separates færenemøtes i kunstneriske uttrykk.

Artikkelen er skrevet av <http://www.factor-y.no/> **target="_blank">Rune Kreutz**

Artikkelen stod opprinnelig på trykk i programkatalog til <http://www.animertedager.no/flash/> Animerte Dager/Oslo Animation Festival 1999.

Kreutzer utdannet cand.philol.fra UiO, og skrev hovedfagoppgaven *Absolute Film-animation as music* i 1999. Han har forfattet en rekke artikler med animasjonsom utgangspunkt for tidsskrifter og nettsteder.

Litteraturliste:

Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons - One hundred years of cinema animation*, London: 1994

Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, NY: 1975

Moritz, William: «Abstract Film and Color Music» in M. Tuchman (ed.) *The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890-1985*, NY: 1986

Moritz, William: *Optical Poetry - The life and work of Oskar Fischinger*, Frankfurt am Main: 1993

Moritz, William: «The Films of Oskar Fischinger», *Rim Culture* No. 58-59-60: 1974