

Animasjon som musikk av Rune Kreutz

Forbindelseslinjene til musikk innenfor visuell kunst er mange. Forekomsten av titler som "Improvisasjoner", "Komposisjoner" og "Symfonier" i det 19. og 20. århundres malerkunst, styrker denne forbindelsen. Utforskningen av korresponderende audiovisuelle virkeligheter kan imidlertid spores tilbake til antikken i form av kombinasjoner av visuelle fenomen og tonekunst. Innenfor abstrakt malerkunst er dette søkt gjennom mindre direkte midler, men for kunstnere som Vassilij Kandinskij og Piet Mondrian var det ikke mindre utslagsgivende for deres estetiske valg.

Kandinskij ønsket å bringe det «musikalske i malerkunsten» videre og planla et filmatisk eksperiment sammen med sin venn og kunstnerkollega, Arnold Schönberg. Filmen 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 inherent in its nature, so too this should simply be like sounds for the eye and so far as I am concerned everyone 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 kunstnere som utforsket det filmatiske mediets potensial som abstrakt kunstform så tidlig som begynnelsen av 1910. De italienske brødrene Bruno Corra og Arnaldo Ginna blir vanligvis ansett som de første som utnyttet mediet på denne måten. I følge filmhistorikeren William Moritz utførte de to futuristiske artistene i alt ni filmeksperimenter 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 kan ha fremstått. Filmene ble malt direkte på film og knytter dem dermed til de senere eksperimentene til Len Lye og Norman McLaren fra 30-tallet og fremover. Corra og Ginna forble imidlertid relativt ukjente, og de hadde ikke den innflytelse som senere representanter for abstrakt animasjon skulle få.



I 1921 ble den første av Walter Ruttmanns serie med Opus-filmer fullført. Sammen med Viking Eggeling, som brøt ny grunn innenfor abstrakt film med sin konstruktivistiske *Symphonie Diagonale* (1924), og Dada-filmskaperen Hans Richter, var Ruttmann en av de ledende avantgardkunstnerne i Tyskland som revolusjonerte filmmediet, og inspirerte nye kunstnere til å utforske dets potensiale. Samme år som dets fullføring tok kritikeren Bertrand Diebold den 21-årige Oskar Fischinger til en før-premiere på Ruttmanns *Lichtspiel Opus I* i Frankfurt. Det har blitt hevdet at årsaken til at Fischinger unngikk maleriske 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 at hans egne arbeider skulle sammenlignes med Ruttmanns. Ruttmann beveget seg imidlertid mot andre filmatiske landskap enn animasjonen og etter hans *Opus IV* (1925), laget han sin kanskje mest kjente film,

Berlin - Sinfonie einer Grosstadt (1927).

På midten av 20-tallet skapte Oskar Fischinger de levende bildene som skulle akkompagnere 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 den som en fler-prosjektor forestilling akkompagnert av et perkusjonsensemble. Denne meget komplekse filmen er en av Fischingers beste og et mesterverk innen abstrakt film. Den består av søyler og stolper i vertikal bevegelse, samt enkeltpartier med mer organiske komponenter (bl.a. ved hjelp av hans innretning for animasjon av voks.). Fischinger er kanskje mest kjent 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 hvordan dette forholdet fremstod i den opprinnelige fremførelsen av

R-I, Ein Formspiel, men filmens form indikerer en løsere relasjon, på lik linje med det som finnes i en annen av hans store filmer, hans siste film

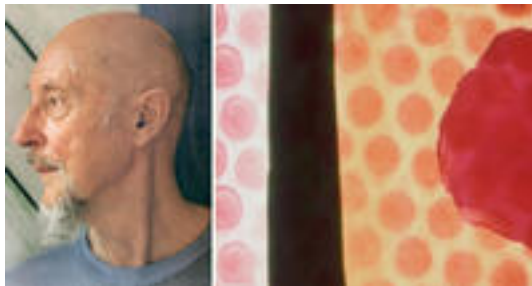
Motion Painting No. 1 (1947).



I løpet av 30-tallet gjorde nazistene det vanskeligere å arbeide for kunstnere i Tyskland og i 1936 aksepterte Fischinger et tilbud fra Paramount om å komme til Hollywood med sin familie. Dette førte til en rekke problemer med å tilpasse seg det amerikanske studiosystemet i de kommende årene. Disse vanskelighetene kulminerte med hans arbeid på Disneys helaftens animasjonsfilm *Fantasia* (1940). Fischinger forlot prosjektet før filmen var fullført, men flere av hans tegninger ble brukt som utgangspunkt for scener i den ferdige filmen.

Fischingers holdning til musikk er flertydig, men i følge Moritz anså han ikke sine filmer som musikalske visualiseringer (i enkel forstand). Han mente at de abstrakte bildene hadde parallelle kvaliteter med det man kunne finne i musikk, og det faktiske lydsporet 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, hvor spørsmålet «hva forestiller dette?» er dømt til å dukke opp. Fischinger så på seg selv som en abstrakt ekspresjonist, men i motsetning til kollegaer som Jackson Pollock, søkte han konstant visuell harmoni i sin kunst. Han uttrykte faktisk en slags medfølelse med den nye generasjonen abstrakte ekspresjonister for deres rotløshet og mangel på indre 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.

Som individuell kunstner og eksperimentell animatør påvirket Fischinger en rekke filmskapere som Harry Smith, Jordan Belson, Norman McLaren, og brødrene John og James Whitney, frem til sin død i 1969. Også komponisten John Cage ble direkte påvirket av Fischinger og hans ideer om kunst. Fischinger hadde en sterk tro på at filmmediet kunne anvendes til å frigjøre sjelelige aspekter ved tilsynelatende døde objekter og denne animistiske holdningen ble annektert av blant andre Cage.



En annen bemerkelsesverdig kunstner som begynte sine eksperimenter med film på 20-tallet var Len Lye, født på [New Zealand](#) i 1901. Han eksperimenterte med [direkteanimasjon](#) begynnelsen av 20-tallet, men forfulgte snart andre ideer. I 1929 flyttet han til London og med et stipend fra The Film Society laget han

Tusalava. Bildene i denne særpregede filmen avdekker Lyes fascinasjon for de australske og new zealandske urinnvåneres kunst og den repetitive og sykliske komposisjonen understrekes av tittelen som på samoansk betyr «ting går i syklus». På 30-tallet begynte Lye igjen å arbeide direkte med filmmaterialet og han skapte enestående visuell musikk i filmer som

Colour Box og

Kaleidoscope, begge laget i 1936. Han er kanskje mest kjent for

Rainbow Dance (1935) og

Trade Tattoo (1937), hvor ulike teknikker utnyttet, men likevel deler den rytmiske komposisjonen man finner i hans direkteanimerte filmer. Lyes aktivitet som filmskaper avtok utover 50-tallet og han konsentrerte sin energi på å skape kinetiske skulpturer. Han laget imidlertid to utmerkede filmer mot slutten av sitt liv, en ny versjon av

Free Radicals opprinnelig fra 1958, og

Particles in Space, begge fra 1979. Lye døde i 1980.

På 30-tallet arbeidet Lye ved filmdivisjonen til General Post Office, ledet av John Grierson og Alberto Cavalcanti, og i 1937 begynte Norman McLaren samme sted. McLaren ble født i Skottland i 1914 og fattet i løpet av sine kunststudier en tiltagende interesse for filmkunsten. McLaren begynte å male på film (i en sammenheng av Lye) og i 1949 laget han den utsøkte

Begone Dull Care til tonene fra Oscar Petersons trio. I følge animasjonshistorikeren Giannalberto Bendazzi fremkalte filmen begeistring hos Picasso som priste den ved følgende utbrudd: «Endelig, noe nytt!» (Bendazzi 1994: 116). McLarens filmproduksjon rommer en rekke stilarter og teknikker fra minimalistiske abstrakte arbeider som

Lines Horizontal (1961) og

Mosaic (1965) [Oscar Peterson](#) fortellinger som den [pixillerte](#)

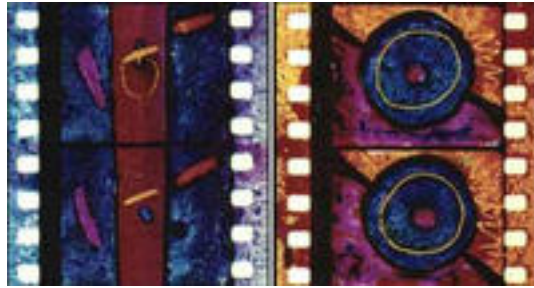
Neighbours (1952) og den vakre dansefilmen

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 en direkteanimasjon som

Two Bagatelles (1953). Slike eksperimenter fant sted innenfor filmen så tidlig som på 20-tallet med basis i erkjennelsen av at mønstre som avleses optisk kan produsere lyd. Denne meget direkte betydningen av å «se» lyd tiltrakk Fischinger tidlig på 30-tallet, og senere McLaren. Richard Reeves' (f. 1959) glødende film

Linear Dreams er et enestående fyrverkeri av lyd og bilde som utforsker dette området. Det bølgende fargespillet inngår i en rytmisk audiovisuell totalkomposisjon av abstrakte mønstre og figurative elementer og er laget totalt i McLarens ånd.



En av de kunstnerne som var direkte inspirert av Fischinger var James Whitney (1921-1982). Påvirket av moderne musikk og kunst etter et opphold i Europa, laget han sammen med sin eldre bror John Whitney fem eksperimentelle filmer i perioden 1943 til 1944. Disse radikale filmene er de eneste de gjorde sammen. John Whitney revolusjonerte data-animasjonen og laget flere interessante abstrakte filmer ved hjelp av ny teknologi. Han skrev også 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 punkter som er malt for hånd på små kort. Filmen ble fullført i 1955 og var i utgangspunktet uten musikk. Det er en av de fremste filmer laget innenfor den tradisjonen som vokste frem på den amerikanske vestkysten på 50- og 60-tallet som delte interessen for åndelige temaer.

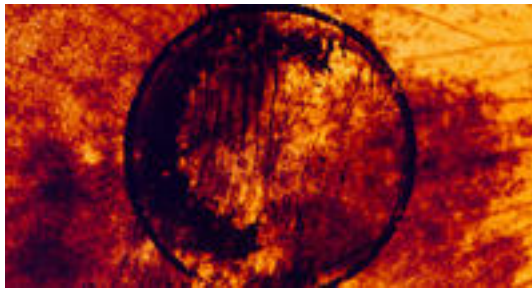
En annen særpreget filmkunstner med tilhold i California er Jules Engel. Han ble født i Budapest i 1918, og begynte sin karriere innenfor animasjon hos Disney hvor han arbeidet på filmer som *Bambi* og

Fantasia. Hans sans for filmatisk koreografi kan sees i tolkningen av Tchaikovskijs «Nøtteknekker-suite» i sistnevnte 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 og auditiv reise hvor den innledende sikkerheten hva angår rom, 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 Lejf Marcussen, født 1936. Tidlig på 70-tallet begynte han å produsere eksperimentelle filmer for Danmarks Radio. Selv om hans filmer rommer et stort antall ulike teknikker står hans ideer om film som ikke-verbal kunstart sentralt for dem alle. I

Tonespor (1983) fortolker han finalen til Carl Nielsens femte symfoni visuelt. Hver gruppe av instrumenter eller musikalske «stemme» representeres ved en farget linje som følger den musikalske bevegelsen nært. Interessen og fascinasjonen for musikk er sentral hos Marcussen, som den var for en av hans inspirasjonskilder, Norman McLaren, og de mange andre sentrale filmskaperne som har blitt tiltrukket av den abstrakte filmen, og dens potensiale for å rette vår oppmerksomhet mot utforskede felt av virkeligheten og oss selv.



Kayla Parker, Gary Carpenter, og Simon Ellis representerer en ny generasjon animatører som fører den abstrakte filmkunsten videre. Parker ble født i 1965 og laget sin første animasjonsfilm i 1986. Stuart Moore har ansvaret for lydsporet til "Sunset Strip" (1996) og deres samarbeid har resultert i flere interessante filmer og fjernsynsprosjekter.

Sunset Strip er basert på 365 solnedganger observert rundt om i de sydlige delene av Storbritannia. Filmen er direkteanimert og anvender en rekke materialer som filmatisk råstoff. Dette knytter den til kunstnere som Lye og McLaren, men også en samtidig filmskaper og visuell musiker som Bärbel Neubauer, født 1959. I Gary Carpenters

Miles from Anywhere (1997) utforskes ulike overflater som bringes til liv 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 basis i den amerikanske vestkyst tradisjonen, Jordan Belson (f. 1926), lignende visuelle landskap akkompagnert av bop-jazz. Begge disse filmene viser at abstrakt filmkunst og visuell musikk kan nås gjennom midler som ikke i en smal forstand er 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 vår evne til å «se» lyd, og igjen etableres en sterk forbindelseslinje til tradisjonen.

Den amerikanske filmpioneren Mary Ellen Butes abstrakte visualisering av Liszts «Ungarsk rapsodi nr. 2» innledes med følgende budskap:

«SEEING SOUND music in addition to pleasing the EAR brings something to the EYESEEING SOUND

color rhapsodie ... produced by a pioneer film designer to create MOODS THROUGH THE EYE as music creates MOODS THROUGH THE EAR»

Utforskningen av forbindelser mellom visuelle og auditive fenomen har blitt preget av spekulative og mystiske forestillinger om deres forhold. Dette reduserer imidlertid ikke fascinasjonen som kan oppnås hos tilskuere når disse separate sfærene møtes i kunstneriske uttrykk.

Artikkelen er skrevet av [Rune Kreutz](#)

Artikkelen stod opprinnelig på trykk i programkatalogen til [Animerte Dager/Oslo Animation Festival](#)

Kreutz er utdannet cand. philol. fra UiO, og skrev hovedfagoppgaven *Absolute Film - animation as music* i 1999. Han har forfattet en rekke artikler med animasjon som

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