

Derives geomètriques i construccions espirituals

Projeccions en paral·lel a *La màquina de pensar. Ramon Llull i l'«ars combinatoria»*

Abans que els artistes treballessin amb ordinadors, una sèrie de pintors d'avantguarda, entre els quals Oskar Fischinger, Harry Smith i Jordan Belson, van crear un cinema no narratiu que tenia en compte la geometria, les possibilitats de combinacions matemàtiques i també l'espiritualitat. Després d'aquests visionaris, altres artistes, com ara John Whitney, van abraçar el nou mitjà de la imatge sintètica per seguir indagant en l'animació abstracta. Molts altres autors i autores han seguit la seva estela fins als nostres dies.

Construccions espirituals

Bohemis, místics o visionaris. Aquests pintors —alguns associats al dadà, altres a la generació Beat— van trobar en l'animació abstracta un mitjà per expressar les seves visions. A més dels grafismes geomètrics, el color i la música juguen un paper important en aquestes pel·lícules.

Spiritual Constructions, Oskar Fischinger, 1927, 16 mm, 7'; ***Komposition in Blau***, Oskar Fischinger, 1935, 16 mm, 4'; ***Early Abstractions Nr. 7***, Harry Smith, 1951, 16 mm, 6'; ***Allures***, Jordan Belson, 1961, 16 mm, 7' ***Lapis***, James Whitney, 1966, 16 mm, 10'; ***Permutations***, John Whitney, 1968, 16 mm, 8'; ***Samadhi***, Jordan Belson, 1967, projecció en digital, 6'; ***Mutations***, Lillian Schwartz, projecció en digital, 1972, 7'; ***Playpiece 2. Dreamtime, Dance of the Shaman***, Lesley Keen, digital, 7'31"

“Fischinger va conceptualitzar *Spiritual Constructions* des del punt de vista de dos homes beguts en un entorn inestable i impredecible, per al qual va utilitzar un bon nombre d'imatges d'un sol quadre, rascades en alguns fotogrames i fons sobtadament canviant. Tot i el sorprenent flux d'imatges, en sorgeix una història clara: dos homes borratxos discuteixen i es barallen, són expulsats d'un bar i es dirigeixen, separadament, cap al llit de les seves respectives cases. *Spiritual Constructions* es va preparar amb una capa opaca de caolí estesa sobre una placa de vidre, il·luminada des de baix i filmada des de dalt. Les figures es van tallar, afegir o doblegar en cada filmació, fotograma a fotograma. Els fons es van sumar directament col·locant un dibuix sota la font de llum darrere de les figures, o filmant separadament un altre material (com les abstraccions tallades en cera) i superposant-lo al laboratori. El geni de Fischinger, a l'hora de traslladar formes quotidianes que es poden reconèixer en altres surrealistes i abstractes, es demostra irrefutablement en aquesta pel·lícula increïble, realitzada tot just quan tenia vint anys.”

**William Moritz, notes para el laserdisc *Visual Pathfinders*.
Editorial Supervisor, Cecile Starr.**

“Les siluetes perpètuament mutants de figures humanes i el mobiliari de les *Spiritual Constructions* —una pel·lícula

del 1927 en blanc i negre que William Moritz descriu com una ‘meditació sobre la violència’ que encapsula tot el que Fischinger odiava de l'embriaguesa i la conducta agressiva que va trobar a les cerveseries alemanyes— no és, estèticament, menys agradable que el ballet primitiu de figures geomètriques del film en color *Composition in Blue*.”

Jonathan Rosenbaum, “Music For the Eyes [on Oskar Fischinger]”. A: *Chicago Reader*, 20 d'abril de 2001.

“L'essència del cinema és precisament ‘el moviment dinàmic de forma i color’ i la seva relació amb el so. Sobre això, Belson és el més pur de tots els cineastes. És concret, com les pel·lícules de Len Lye, Hans Richter, Oskar Fischinger i els Whitney. Encara que se n'abstreu inevitablement una àmplia varietat de significats, i tot i que contenen implicacions força específiques per Belson personalment, les pel·lícules romanen com a experiències objectives i concretes de dinamisme òptic i cinestèsic. Es converteixen immediatament en l'ús de la imatge visual per comunicar conceptes abstractes, i les confrontacions experiencials més pures entre subjecte i objecte.

(...) *Allures*, finalitzada el 1961, va trobar Belson canviant l'animació quadre a quadre per la fotografia contínua en temps real. És el primer dels seus treballs que encara considera prou rellevant com per discutir.

Descriu *Allures* com una pel·lícula 'matemàticament precisa' en el tema de la cosmogènesi; el terme de Teilhard de Chardin tenia la intenció de reemplaçar la cosmologia i indicar que l'univers no és un fenomen estàtic, sinó un procés de transformació que assoleix nous nivells d'existència i organització. Malgrat tot, Belson afegeix: 'Té més relació amb les percepcions físiques humanes que les meves altres pel·lícules. És un viatge de tornada al llarg dels sentits cap a l'interior de l'ésser. Fixa la teva mirada, físicament captura la teva atenció'. *Allures* comença amb un repic eteri de campanes. Una explosió estel·lar centrífuga d'espurnes rosades, grogues i blaves s'arremolina fora d'un buit negre. Els seus punts s'ajunten en grups i es fonen. Les campanes es transformen en campanetes estranyes; ens enfonsem en un insondable vòrtex taronja i negre. Un intricat mandala rosat d'entramats patrons interconnectats gira veloçment cap a la distància. L'espiral d'una eruga sorgeix amenaçadora i ominosament fora de l'infinít.

(...) Durant dos anys, entre el 1966 i el 1967, amb l'ajuda d'una beca Guggenheim, Belson es va sotmetre a una disciplina iogui rigorosament ascètica. Va tallar llaços emocionals i familiars, va reduir les emocions i estimulacions i va revertir el seu procés sensorial per enfocar-se exclusivament en la seva consciència interior i els seus recursos físics. El resultat d'aquest esforç olímpic va ser *Samadhi*, certament entre els estats més poderosos i obsessius de la realitat no comuna que s'hagi capturat mai en el cinema.

(...) En el budisme mahayana, la mort és considerada com una experiència alliberadora que reuneix l'esperit pur de la ment amb la seva condició natural o primordial. Una ment encarnada, unida a un cos humà, es coneix com un estat no natural perquè les forces motores dels cinc sentits contínuament distreuen en un procés de pensaments en formació. Es considera propera al que és natural només durant l'estat samadhi, terme sànscrit que designa 'l'estat de la consciència en el qual l'ànima de l'individu es fusiona amb l'ànima de l'univers'.

(...) L'art cibernètic de James Whitney sembla totalment separat de l'escena idíl·lica al jardí serè del sud de Califòrnia on ha elaborat artesanies de ceràmica fins a un nivell artístic en dies de plàcida meditació. Amb tot, *Lapis* és potser la més bella, i una de les més famoses, de les seves pel·lícules informatitzades. Com l'obra del seu amic de tota la vida, Jordan Belson, representa el cinema expandit en el seu significat més ampli: un intent d'aproximar formes mentals.

(...) Whitney va començar a treballar en *Lapis* el 1963 i la va completar el 1966. Gran part d'aquest temps es va consumir, però, en la construcció de l'ordinador anàleg que programava la intricada estructura en forma de mandala de

la pel·lícula. Així, la cibernètica va assistir Whitney en el seu retorn a través dels segles a l'antiga pràctica del sincretisme en la seva recerca d'una visió més total.

La seqüència d'obertura de *Lapis* és sorprenentment bella: un quadre blanc pur dins el qual, molt lentament, es mou un anell de milers de partícules minúscules.

(...) Whitney descobreix més que una semblança casual entre la filosofia oriental i la ciència moderna, i suggereix que aquesta confluència pot tenir un efecte profund sobre les nocions convencionals d'art.

(...) *Permutations*, la primera pel·lícula cohesiva que sorgeix del treball de John Whitney amb l'ordinador digital, és un desplegament enlluernador d'imatges serials que semblen expressar idees específiques o cadenes d'idees a través de la manipulació hipersensible d'empatia cinètica. Els patrons, colors i moviments que dansen davant nostre semblen adreçar-se al conscient inarticulat amb una nova classe de llenguatge. De fet, Whitney pensa que el seu treball és precisament el desenvolupament d'un nou mode comunicatiu.

(...) És aquesta serialitat, doncs, el que identifica *Permutations* tant 'en paraules' i 'estructures de la frase' com una completa declaració global, allò que constitueix el significat del títol. Whitney en diu 'integritat gràfica', referint-se a unes interrelacions matemàticament precises entre formes, colors i moviments."

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*. Nova York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1970. (Hi ha una traducció al castellà de María Ester Torrado. Buenos Aires: Prometeo, 2012.)

"La pel·lícula *Mutations* va ser creada per Lillian Schwartz a partir de *Mutations I*, una composició musical de Jean-Claude Risset. *Mutations I* va ser íntegrament sintetitzada per ordinador als laboratoris Bell el 1969, per mitjà del programa Music V de Max Mathews. També és el primer treball que inclou sons FM. Algoritmes especials produeixen arpegis harmònics, així com fileres de dotze tons. En la pel·lícula, el fenomen sònic d'un *glissando* en ascens infinit queda il·lustrat per tres metàfores visuals: un vidre que podria créixer indefinidament; ràpides rotacions de línies vermelles sintetitzades per ordinador, i moviments circulars de rajos làser. Schwartz va utilitzar imatges sintètiques animades per ordinador, així com creixements accelerats de vidres filmats amb llum polaritzada, i rajos làser difractats mitjançant volums de plàstic transparent (la calor del làser distorsiona el plàstic i provoca que els feixos de llum es moguin)."

Notes del recopilatori *OHM+: the early gurus of electronic music (1948-1980)*. Edició especial 3CD + DVD. Ellipsis Arts. pàg. 91.

Pròximes projeccions:

***Combat d'amour en songe*, Raoul Ruiz**

Diumenge 11 de desembre de 2016, 18:30h