

Derivas geométricas y construcciones espirituales

Proyecciones en paralelo a la exposición *Ramon Llull y el «ars combinatoria»*

Antes de que los artistas trabajasen con ordenadores, una serie de pintores de vanguardia, como Oskar Fischinger, Harry Smith y Jordan Belson, crearon un cine no narrativo que tenía en cuenta la geometría, las posibilidades de combinaciones matemáticas y también la espiritualidad. Tras estos visionarios, otros artistas, como John Whitney, abrazaron el nuevo medio de la imagen sintética para seguir indagando en la animación abstracta. Muchos otros autores y autoras han seguido su estela hasta nuestros días.

Construcciones espirituales

Bohemios, místicos o visionarios. Estos pintores —algunos asociados al dadá, otros a la generación Beat— encontraron en la animación abstracta un medio para expresar sus visiones. Además de los grafismos geométricos, el color y la música juegan un importante papel en estas películas.

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, proyección en digital, 6'; ***Mutations***, Lillian Schwartz, 1972, 7'; ***Playpiece 2. Dreamtime, Dance of the Shaman***, Lesley Keen, digital, 7'31"

“Fischinger conceptualizó *Spiritual Constructions* desde el punto de vista de dos hombres bebidos en un entorno inestable e impredecible, para el que utilizó un buen número de imágenes de un solo cuadro, rasguños en algunos fotogramas y fondos repentinamente cambiantes. A pesar del asombroso flujo de imágenes, surge una historia clara: dos hombres borrachos discuten y se pelean, son expulsados de un bar y se dirigen, separadamente, hacia la cama de sus respectivas casas. *Spiritual Constructions* se preparó con una capa opaca de caolín extendida sobre una placa de vidrio, iluminada desde abajo y filmada desde arriba. Las figuras fueron cortadas, añadidas o dobladas en cada filmación, fotograma a fotograma. Los fondos se sumaron directamente colocando un dibujo debajo de la fuente de luz detrás de las figuras, o filmando por separado otro material (como las abstracciones cortadas en cera) y superponiéndolo en el laboratorio. El genio de Fischinger, a la hora de trasladar formas cotidianas reconocibles en otras surrealistas y abstractas, se demuestra irrefutablemente en esta película increíble, realizada cuando todavía contaba veintitantos años.”

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

“Las siluetas perpetuamente mutantes de figuras humanas y el mobiliario de las *Spiritual Constructions* — una película de 1927 en blanco y negro que William

Moritz describe como una ‘meditación sobre la violencia’ que encapsula todo lo que Fischinger odiaba de la embriaguez y la conducta agresiva que encontró en las cervecerías alemanas— no son, estéticamente, menos agradables que el ballet prístino de figuras geométricas del film en color *Composition in Blue*.”

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

“La esencia del cine es precisamente ‘el movimiento dinámico de forma y color’ y su relación con el sonido. A este respecto, Belson es el más puro de todos los cineastas. Es concreto, como las películas de Len Lye, Hans Richter, Oskar Fischinger y los Whitney. Aunque una amplia variedad de significados se abstraen inevitablemente de ellas, y, aunque contienen implicaciones bastante específicas para Belson personalmente, las películas permanecen como experiencias objetivas y concretas de dinamismo óptico y kinestésico. Se convierten de inmediato en el uso de la imagen visual para comunicar conceptos abstractos, y las confrontaciones experienciales más puras entre sujeto y objeto.

(...) *Allures*, finalizada en 1961, encontró a Belson cambiando la animación cuadro a cuadro por la fotografía continua en tiempo real. Es el primero de sus trabajos que aún considera lo suficientemente relevante como para discutir.

Describe *Allures* como una película ‘matemáticamente precisa’ en el tema de la cosmogénesis; el término de Teilhard de Chardin tenía la intención de reemplazar la cosmología e indicar que el universo no es un fenómeno estático, sino un proceso de transformación que alcanza nuevos niveles de existencia y organización. Sin embargo, Belson agrega: ‘Tiene más relación con las percepciones físicas humanas que mis otras películas. Es un viaje de regreso a lo largo de los sentidos hacia el interior del ser. Fija tu mirada, físicamente captura tu atención’. *Allures* comienza con un repiqueteo etéreo de campanas. Una explosión estelar centrífuga de chispas rosadas, amarillas y azules se arremolina fuera de un negro vacío. Sus puntos se juntan en grupos y se funden. Las campanas se transforman en extrañas campanillas; nos hundimos en un insondable vórtice naranja y negro. Un intrincado mandala rosado de patrones entramados interconectados gira velozmente hacia la distancia. La espiral de una oruga surge amenazadora y ominosamente fuera del infinito.

(...) Durante dos años, entre 1966 y 1967, con la ayuda de una beca Guggenheim, Belson se sometió a una disciplina yogui rigurosamente ascética. Cortó lazos emocionales y familiares, redujo las emociones y estimulaciones y revirtió su proceso sensorial para enfocarse exclusivamente en su conciencia interior y sus recursos físicos. El resultado de este esfuerzo olímpico fue *Samadhi*, ciertamente entre los estados más poderosos y obsesionantes de la realidad no común jamás capturada en el cine.

(...) En el budismo mahayana, la muerte es considerada como una experiencia liberadora que reúne el espíritu puro de la mente con su condición natural o primordial. Una mente encarnada, unida a un cuerpo humano, se conoce como un estado no natural porque las fuerzas motoras de los cinco sentidos continuamente distraen en un proceso de pensamientos en formación. Se considera cercana a lo natural solo durante el estado samadhi, término sánscrito para designar ‘ese estado de la conciencia en el cual el alma del individuo se fusiona con el alma del universo’.

(...) El arte cibernético de James Whitney parece totalmente separado de la escena idílica en el sereno jardín del sur de California donde ha elaborado artesanías de cerámica hasta un nivel artístico en días de apacible meditación. No obstante, su *Lapis* es tal vez la más hermosa, y una de las más famosas, de sus películas computarizadas. Como la obra de su amigo de toda la vida, Jordan Belson, representa al cine expandido en su significado más amplio: un intento de aproximar formas mentales.

(...) Whitney comenzó a trabajar en *Lapis* en 1963 y la completó en 1966. Gran parte de este tiempo se consumió, sin embargo, en la construcción de la computadora análoga que programaba la intrincada estructura en forma de mandala de la película. Así, la

cibernética asistió a Whitney en su regreso a través de los siglos a la antigua práctica del sincretismo en su búsqueda de una visión más total.

La secuencia de apertura de *Lapis* es sorprendentemente hermosa: un cuadro blanco puro dentro del cual, muy lentamente, se mueve un anillo de miles de minúsculas partículas.

(...) Whitney descubre más que una semejanza casual entre la filosofía oriental y la ciencia moderna, y sugiere que esta confluencia puede tener un efecto profundo sobre las nociones convencionales de arte.

(...) *Permutations*, la primera película cohesiva en surgir del trabajo de John Whitney con la computadora digital, es un deslumbrante despliegue de imágenes seriales que parecen expresar ideas específicas o cadenas de ideas a través de la manipulación hipersensible de empatía kinética. Los patrones, colores y movimientos que danzan frente a nosotros parecen estar dirigiéndose al consciente inarticulado con una nueva clase de lenguaje. De hecho, Whitney piensa que su trabajo es precisamente el desarrollo de un nuevo modo comunicativo.

(...) Es esta serialidad, entonces, lo que identifica *Permutations* tanto ‘en palabras’ y ‘estructuras de la frase’ como una completa declaración global, lo que constituye el significado del título. A este respecto, Whitney habla de ‘integridad gráfica’, refiriéndose a unas interrelaciones matemáticamente precisas entre formas, colores y movimientos.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1970. (Existe una traducción al castellano por María Ester Torrado. Buenos Aires: Prometeo, 2012.)

“La película *Mutations* fue creada por Lillian Schwartz a partir de *Mutations I*, una composición musical de Jean-Claude Risset. *Mutations I* fue enteramente sintetizada por computadora en los laboratorios Bell en 1969, utilizando el programa Music V de Max Mathews. También es el primer trabajo en incluir sonidos FM. Algoritmos especiales producen arpegios harmónicos, así como hileras de doce tonos. En la película, el fenómeno sónico de un *glissando* en ascenso infinito queda ilustrado por tres metáforas visuales: un cristal que podría crecer indefinidamente; rápidas rotaciones de líneas rojas sintetizadas por computadora, y movimientos circulares de rayos láser. Schwartz utilizó imágenes sintéticas animadas por ordenador, así como crecimientos acelerados de cristales filmados con luz polarizada, y rayos láser difractados mediante volúmenes de plástico transparente (el calor del láser distorsiona el plástico y provoca que los haces de luz se muevan).”

Notas del recopilatorio OHM+: *the early gurus of electronic music (1948–1980)*. Edición especial 3CD + DVD. Ellipsis Arts, p. 91.

Próximas proyecciones:

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

Domingo 11 de diciembre de 2016, 18:30h