

Arnulf Rainer

# Vsak film je vrsta plesa

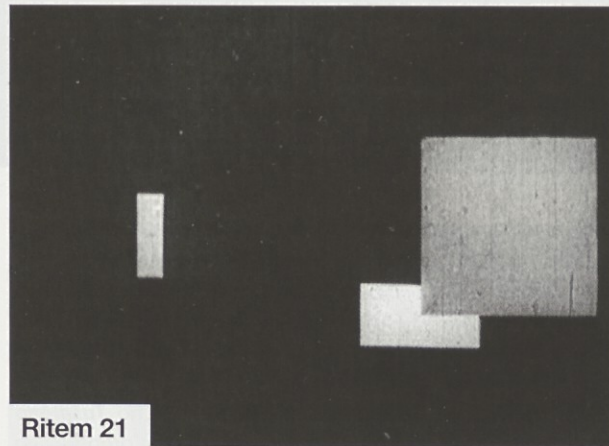
Retrospektiva eksperimentalne in  
avantgardne animacije na Animateki 2010

Katja Čičigoj

V sodobni (post post post ...) postmoderna dobi – ta je ob smrti Avtorja v muzeje zakopala še avantgardna gibanja, ki so temeljila na konceptu izvirnega avtorstva, njihov ideal ekscesne novosti pa prikazala kot zgolj eno izmed nenehno ponavljajočih se idej v zgodovini – se zdi gesta obširne retrospektive eksperimentalne animacije morda zgolj kamenček v mozaiku paradoksalnih načinov vstopa avantgarde v institucijo, katere se je tako krčevito otepala. Modernizem in velika utopična avantgardna gibanja notorično veljajo za ključna določila 20. stoletja (pa če sledimo analitiku postmoderne dobe Fredericu Jamesonu, nostalgiku moderne Alainu Badiouju ali mnogim drugim); postmoderna je te utopične projekte s prahom zgodovine pometla v muzeje. In vendar retrospektiva eksperimentalnega in avantgardnega animiranega filma, kakršna se nam obeta na letošnji Animateki, kaže, da so veliki Avtorji (tako živeči kot ne) oz. njihov ustvarjalni potencial še kako živi. Ideja kreativnosti, inovacije in eksperimenta se resda nenehno vrača, kar pa zgolj priča o njeni vitalnosti in nenehni revitalizaciji, ne pa o njeni dolgočasni ponovljivosti. Številčna kuratorska ekipa Animateke je s pomočjo Slovenske kinoteke zasnovala ambiciozen program, ki bo v sedmih celovečernih sklopih prešel mednarodno tradicijo široko razumljene eksperimentalne animacije od njenih začetkov v 20. letih 20. stoletja, prek neoavantgard v 50. in 60. letih (npr. ameriško underground gibanje) do današnjih dni. Retrospektiva tako omogoča nekakšen »tigrov skok« v preteklost (rečeno z Walterjem Benjaminom), ki iz nje potegne potlačene potenciale – velike pionirje animacije, ki redko doživijo obširno distribucijo in medijsko pozornost – ter prek prereza svetovnih prebojev danes pokaže na živo aktualnost eksperimentalnih tokov.

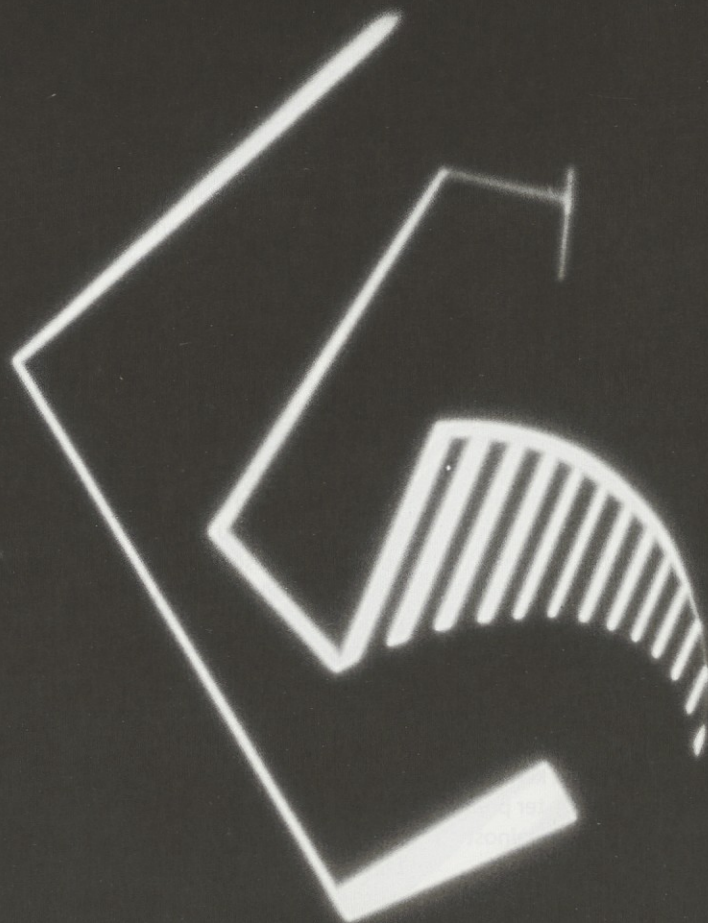
Eksperimentalnost in avantgarda tako dobita pomen, ki presega omejitve na njun splošno priznani zgodovinski kontekst in se nasprotno izkaže za sinhrono kategorijo, ki (sorodno kot v drugih strujah umetnosti) vseskozi spremlja glavni, etablirani ali popularni tok ustvarjanja. Obenem pa tudi pričujoča retrospektiva ohranja največjo možno odprtost koncepta eksperimenta in avantgarde – ne zarisuje jasnih meja med avantgardno animacijo in eksperimentalnim filmom, med bolj dostopnimi narativnimi izdelki in abstraktnimi formalnimi ekscesi. Eksperimentalna animacija je tako pojem, ki ne okosteni v definicijo, ampak ostaja »odprti koncept« (v smislu Wittgensteina), kamor po indukciji sodi mnogo členov, ki si delijo določene skupne lastnosti, ne pa vseh. In vendar – shematsko bi lahko zarisali dve osnovni liniji avantgardnih gibanj: tisto, ki teži k formalnim raziskavam medija, k »čistemu filmu« in »abstraktni animaciji«, in tisto, ki ohranja bolj prijemljivo narativno vsebino, s katero pa prinaša glasove prezrtih, marginaliziranih skupin ali uporniških političnih gibanj. Kar oba toka družijo (ponovno v umetni in naknadni teoretski shematiizaciji), pa je namerna ali nenamerna oddaljitev od klasičnih in popularnih narativnih vzorcev filmske industrije in industrije animacije; ter običajno gverilski način produkcije, ki omogoča več svobode za formalno in vsebinsko eksperimentalnost.

Pogled v zgodovino razkrije, da je že v samo rojstvo filmskega medija vpisan razkorak med realističnim narativnim tokom in eksperimentalnim tokom, ki je težil k domišljijiskemu raziskovanju lastnih načinov izraza in katerega pooseblja George Méliès. In vendar – namen njegovih eksperimentov niso bile umetniške ambicije, temveč ekstenzija čarovniške spretnosti za zabavo občinstva. Sam koncept avantgarde oz. eksperimentalnega filma kot umetniške forme ima drug vir – vizualno oz. likovno umetnost. Prav v začetku prejšnjega stoletja so se razni avantgardni tokovi (kubizem, futurizem, suprematizem ...) pod vplivom naraščajoče moči tehnike, ki je pospešila življenje v sodobnih mestih, začeli intenzivno zanimati za možnosti prikaza gibanja. Duchampov Akt, ki se spušta po stopnicah, je paradigmatski primer poskusa prikaza gibanja na dvodimenzionalni površini. Filmski trak kot sredstvo, ki omogoča beležiti gibanje objektov in spraviti v gibanje statične podobe, se tako zdi naravni nasledek. V sodelovanju z Man Rayem je tako Duchamp ustvaril svojevrstni dadaistični **Anemični film** (Anemic Cinema, 1926), v katerem se s pomočjo optičnih iluzij, vrtljive spirale s črtami ter dadaistično absurdnimi besednimi igrami poigra s pogledom gledalca. Mnogo kasneje sta se z naravo pogleda v odnosu do gibljivih podob poigrala tudi Peter Kubelka in Norman McLaren. Prvi je v **Arnulf Rainer** (1960) z utripanjem belih kvadratov ustvaril ekvivalent Malevičevemu suprematizmu na polju animacije: pozornost na likovni objekt kot osnovni element ustvarjanja omogoča njegova odtegnitev gledalčevemu pogledu v trenutkih črnine. Nekaj podobnega je raziskoval utemeljitelj kanadske animacije, sicer na škotskem rojeni Norman McLaren, ki je dejal: »Vsak film je zame vrsta plesa, saj to je film-gibanje«. V svoji **Bleščeči belini** (Blinkity Blank, 1955) je s skoraj



Ritem 21

grafično tehniko graviranja z iglo in nožem na filmski trak nival utripajoče podobe, ki tudi po izginotju, v odmorih črnine, ostajajo zabeležene na očesni mrežnici gledalca (paslika). Z mojstrsko sinhronizacijo z glasbo pa je McLaren ustvaril svojevrstni »vizualni jazz.« Danes morda najbolj znana popularna animacija, ki v podobe prenaša (klasično) glasbo, je nedvomno Disneyjeva **Fantazija** (Fantasia, 1940, James Algar idr.)



### Diagonalna simfonija

– nanjo pa je neposredno vplival sicer šolani akademski slikar in večkratni McLarenov sodelavec Len Lye. V svojih začetnih animacijah je opustil rabo kamere in z barvnimi nanosi posegel neposredno na filmski trak – v **Škatli z barvami** (A Colour Box, 1935) barvne ploskve plešejo v ritmu popularnega francoskega plesa beguine; v retrospektivi pa si bo mogoče ogledati tudi njegovo spiritualistično/animistično **Tusalavo** (1929), v kateri se geometrijski liki (zlasti krogi) preobražajo eden v drugega (naslov pomeni: »stvari se zavrtijo v polnem krogu«) in v pol-abstraktno totemske podobe, navdahnjene s tradicijo prebivalcev iz Samoe, kjer je Lye nekaj časa živel. Če ohranimo v mislih osrednjo preokupacijo v začetku pretežno likovnih ustvarjalcev z inovacijo, ki jim jo je nudil filmski trak – gibanjem – se zdi povezava z glasbo kot časovno umetnostjo par excellence naravni korak, zlasti z iznajdbo zvočnega filma. A že nekatere zgodnje neme animacije razsežnost gibanja ra-

zumejo kot možnost prenosa glasbenih strategij kompozicije in kontrapunkta v vizualno razsežnost: v svoji **Diagonalni simfoniji** (Symphonie diagonale, 1924) je švedski umetnik Viking Eggeling zlasti z diagonalnim gibanjem oživil abstraktno like, ki asociirajo na notna črtovja ali dele glasbenih instrumentov, ter se tako poigral z glasbenimi koncepti variacij in kontrapunkta. Njegov nekdanji sodelavec, sicer tudi kubistični in dadaistični slikar ter šolani glasbenik Hans Richter, je s pomočjo animacije prav tako ustvarjal nemo »vizualno glasbo«: v črno-beli animaciji **Ritem 21** (Rhythmus 21, 1921) je s pomočjo osnovnih elementov likovnega ritma (barvnega kontrasta, velikosti, superpozicije likov ...) na platno prenesel ritem moderne klasične glasbe. Primerov prenosa glasbenih form v vizualni in filmski medij v pričujoči retrospektivi ne primanjkuje: od **Barvnega krika** (Color Cry, 1952) že omenjenega Lena Lyea, ki je s pomočjo animacije na način fotograma, z nano-



Adrift

som barvnih površin in tkanine na film, združil svojo fascinacijo z gibanjem in glasbo s subtilnim političnim angažmajem, ko je na film prenesel pesem o sužnjju, ki beži pred preganjalci na ameriškem jugu. Z živopisnimi abstraktnimi podobami skuša pričarati vtis karibskega karnevala film *Pridi bliže* (Come Closer, 1953, Hy Hirsh), predstavnika ameriškega underground gibanja, ki je projekcije svojih filmov snoval kot svojevrstne happeninge z živo glasbo, zaradi česar je ohranjal nedokončani značaj svojih del prek večkratnih montaž in sprememb svojih filmov. Tudi *Preženite mračne skrbi* (Begone Dull Care, 1949, Evelyn Lambart & Norman McLaren) odlikuje vizualizacija džezja; z glasbo se je poigravala tudi ameriška abstraktna slikarka Mary Ellen Bute (*Ritem svetlobe* [Rhythm in Light, 1934]), pa tudi poljsko-britanski dvojec Franciszka in Stefan Themerson, ki je z animacijo z zgovornim naslovom *Oko in uho* (Oko i ucho, 1944/45) skušal ustvariti vizualno ustrezno glasbi. Morda najbolj dosledno pa je to uspelo Normanu McLarenu s *Sinkromijo* (Synchromy, 1971), ki že z zapleteno formo nastanka pomeni absolutno sinhronizacijo glasbe in podobe: s pomočjo modulacij svetlobe je ustvaril glasbeno partituro, to pa nato v barvah prenesel še na film. Primerov dialoškega povezovanja animacije z glasbo je tako zelo veliko – na animatčni retrospektivi pa si bo mogoče ogledati tudi slovenskega predstavnika – *Jutro, jezero, večer v Annecyju* (Morning, Lake and Evening in Annecy, 1965, Črt Škodlar).

Optične iluzije in dialog z glasbo sta zgolj dva, pretežno bolj abstraktna načina, s katerima so eksperimentalni umetniki tematizirali razsežnost gibanja. Če preletimo izbrane sodobne animacije, pa lahko zaznamo nek premik od abstraktnih preokupacij z osnovami medija k dekonstrukciji utečenih narativnih vzorcev, ki so postali domena komercialne animirane produkcije; pa tudi k nanašanju na določene formalne konvencije žanra. Te značilnosti lahko odkrivamo od pospešene popotovanja po krajini norveškega otoka v *Adrift* (Inger Lise Hansen, 2004), prek tematizacije hitrosti z zaustavitvijo podobe drvečega avtomobila v *Dromosferi* (Dromosphäre, 2010, Thorsten Fleisch) do tematizacije eksperimentalnih filmskih »simfonij velemesta« ter digitalne tehnike z analogno animacijo *Metropolis* (2009, Mirai Mizue), ki na milimetrskem

papirju izrisuje geometrijske podobe velemesta kakor v računalniški igrici. Najbolj zgoščeno pa to ironično nanašanje na vprašanja abstraktnosti in figurativnosti, refleksije lastnega medija ustvarjanja in narativnih konvencij, prinaša ruska animacija z zgovornim naslovom *Abstraktno?* (Abstract?, 2009, Aleksej Dmitrijev). Ta se prične kot abstraktna slika in s počasno oddaljitvijo od barvnih površin v detajlu razkriva širšo sliko: povsem prepoznavno in konvencionalno podobo dveh oseb v mestnem okolju.

*Abstraktno?* kot sežet eksperimentalne animacije tako zgošča temeljni motiv v ozadju eksperimentalnih in avantgardnih praks: z nekonvencionalnimi postopki vzeti pod drobnogled prav te postopke, njihove formalne pogoje in vsebinske, narativne implikacije. Katere so le-te, kakšne so poti in delni zaključki tega natančnega avtorskega preiskovanja medija animacije, se bomo lahko podrobneje prepričali na letošnji retrospektivi, ki bo poleg biserov iz zgodovine in sodobnosti svetovne eksperimentalne animacije gostila tudi okroglo mizo na to temo, na kateri bodo sodelovali tudi nekateri avtorji. Ironično rečeno – v dokaz, da so Avtorji – pa tudi avantgardni in eksperimentalni tokovi – (še) vedno in še kako živi.



Bleščeča belina



Preženite mračne skrbi