

Rainbow Dance (Len Lye, 1936).

Frygtløse pionerer og abstrakte avantgardister

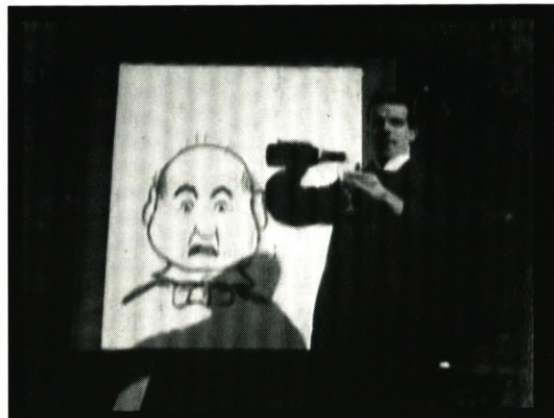
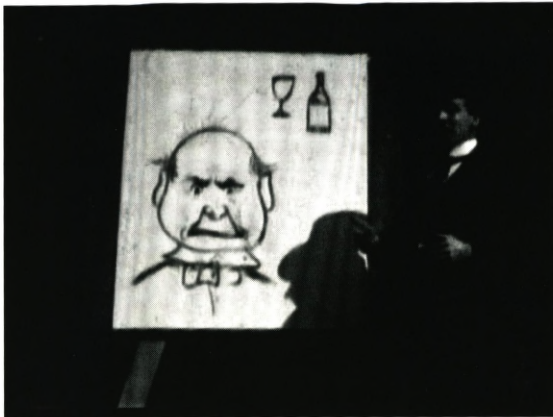
Træk af den eksperimentelle animationsfilms historie

Af Carl Nørrested

Det er en udbredt vildfarelse, at animation skulle være en slags filmens lillebror, hovedsagelig henvendt til børn og barnlige sjæle. Ikke alene går animationens historie længere tilbage end filmens, siden filmens barndom har animationsfilm også befundet sig i forreste række af de filmiske avantgardebevægelser.

Allerede fra 1832 førte erkendelsen af

menneskehjernens kollektive træghed til legetøjsfabrikation af det såkaldte *Phenakistiscope*. Princippet bag phenakistiscope kender vi også fra barndommens eksperimenter med 'bladanimation', f.eks. i skolebøger. I begge tilfælde frembringes små serielle forløb af abstrakte mønstre eller imiterede virkelighedsobjekter (fortrinsvis stregmandsakrobater og -jonglører).



Parallelfænomenet *Kalejdoskopet* – en slags kukkassecylinder, hvor skrånede spejle reflekterer miniobjekter, der er anbragt på en matglasplade for enden af cylinderen – kan udelukkende frembringe abstrakte, symmetriske mønstre. Mønstrene danner et kontinuert forløb, der varer lige så længe, som man gider dreje cylinderen. Kalejdoskopets oprindelse strækker sig tilbage i det uvisse, men det blev 'genopdaget' af den britiske videnskabsmand Sir David Brewster i 1817.

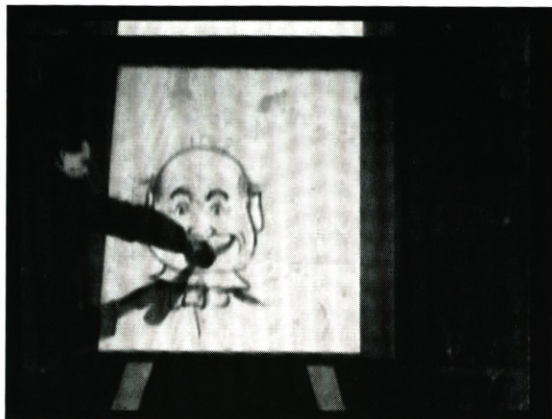
Og til sit *Théâtre Optique* skabte den franske opfinder Émile Reynaud (1844-1918) fra 1892 hele fortællende animerede forløb på op til et kvarters længde – de såkaldte *Pantomimes Lumineuses*, der var baseret på éthulspåførte enkeltbilleder af som oftest farvelagte menneskefigurer på sort baggrund. Billederne blev malet direkte på en gelatinerulle, der var monteret vandret på et projektionsbord, og de fremførtes ved håndkraft. En fast lysbilledeprojektion (af f.eks. en cirkusmanege, et badehus eller lignende) leverede en uforanderlig baggrund, som præcist indkransede de bevægelige figurer.

Fascinationen af det levendegjorte fotografi var ganske givet årsagen til, at der

skulle gå adskillige år, før man for alvor begyndte at eksperimentere med fotografisk baseret animation. I fortvivelse over Lumière-brødrenes levende billeders suverænitæt destruerede Reynaud f.eks. i 1910 sit apparatur.

Et af de første skridt til animationens 'genopdagelse' – nu pr. fotografiproces – blev taget af den amerikanske hurtigtegner og instruktør J. Stuart Blackton (1875-1941), som parallelt med Georges Méliès arbejdede med stop motion til øjeblikkelige 'trylle'-forvandlinger. Alle ændringer i en sekvens forudsatte et springklip.

The Enchanted Drawing fra november 1900 (varighed knap 2 minutter) viser Blackton i totalbillede som kjoleklædt hurtigtegner – ofte med ryggen mod publikum – på en kun antydet varietéscene. Foran sig har han en kolossal skitseblok, der vender frontalt mod publikum, og herpå ridser han et ældre herreansigt med neutralt udtryk og butterfly op i kulstift. Øverst til højre på blokken tegner han tillige en vinflaske og et glas – hvorpå han vender sig kontakthungrende ud imod publikum og klapper i hænderne. Glasset og flasken forvandler sig til håndgribelige objekter, og tegneren skænker glad op, drikker ud



The Enchanted Drawing (J. Stuart Blackton, 1900).

mod publikum og bryder ud i et stumt "Ah"! Han stiller glasset på et bord til højre på scenen og fører i et nyt springklip flasken hen til det nu smilende mandeansigts mund og hælder til. Derpå træder Blackton diskret lidt til side, stiller flasken fra sig og tegner en cylinderhat på det glade ansigt. I et nyt klip forvandler den tegnede hat sig til en rigtig cylinderhat, som Blackton ifører sig, samtidig med at det stadig storsmilende ansigt pulser på en rygende cigar – som Blackton snupper i et klip, der udløser et frysende blik fra tegningen. Derpå går Blackton over til sit bord, henter flaske og glas og smider dem op på deres oprindelige plads i tegningens øverste højre hjørne, hvorefter han iler over til venstre og tilføjer cigaren til ansigtet, der nu antager et djævelsk forsonet udtryk. Da figuren i et sidste springklip får sin cylinderhat tilbage, er der ingen grænser for dens overstadige fryd, og med henført scenegestik styrer Blackton det imaginære publikums afsluttende ovationer.

Med *Humorous Phases of Funny Faces* fra 1906 (knap 4 minutter) bevæger Blackton sig til forskel fra Méliès helt over i animationsfilmen: titelteksen samler sig som små stavmønstre, og copyright-tek-

sten skriver sig selv. Vi er her så tæt på den egentlige animationsfilm, at J. Stuart Blackton selv – eller rettere: hans skjortearme-hånd – kun er synlig, da han begynder at tegne med hvidt kridt på en sort tavle: et herreansigt med neutralt udtryk, der synes beslægtet med figuren i *The Enchanted Drawing*. Men herpå skiftes til decideret fotografisk animation: en yngre pige ridses op ført af en *usynlig* hånd. Herren til venstre plirrer med øjnene og smiler; hun blinker gævt og flirtende. Derpå gror hans hår, en ækel cigar vokser frem, og pigen drukner gispende i røg, samtidig med at en cylinderhat springer op fra hans hoved. Blacktons hånd kommer hjælpende ind og visker tavlen ren. Men nu ridser en ældre herre sig selv op i hel figur og jonglerer med sin paraply. En udviskning, der antager karakter af et abstrakt mønster, forvandler sig til profiler af et ældre par, som simpelthen lader deres egne stregkonturer opløse. Derpå ses en tegnet klownesprællemand, som jonglerer med sin klownehat og dirigerer en hund rundt med en tryllestav. Til slut kommer Blacktons hånd frem en sidste gang og visker hele tableauet definitivt ud.

Filmanimation forblev længe en så

godt som uoverkommelig præstation. I sit hovedværk, *Gertie the Dinosaur* (1914), der blander animations- og realsekvenser, forklarer *New York Herald*-tegneren Winsor McCay (1871-1934) pr. mellemtekst til kollegaen George McManus: "I made ten thousand cartoons – each one a little bit different from the one preceding it." Foruden en nyttegenet bevægelsesændring forudsatte hver billedrude en evindeligt, identisk repetition af den samme uforanderlige baggrund (det såkaldte *slash system*). Men den gule presses tegnere – foruden McCay bl.a. McManus (1884-1954) og Bud Fisher (1885-1954) – påtog sig med dødsforagt at animere deres egne avis-strimler.

Omkring starten af Første Verdenskrig kom de nødvendige lettelser i form af cel- og rotoscope-teknikken (opfundet af Dave Fleischer i 1915), som direkte kunne 'kalkere' realfotograferede objekters bevægelsesfaser. Dermed var vejen banet for det, der skulle blive den klassiske tegnefilmtradition.

Surrealisternes darlings. Da Fleischer Studios og Walt Disney fra hhv. 1924 (de såkaldte *Song Car Tunes* med *bouncing ball*) og 1928 (*Steamboat Willie*) begyndte at arbejde med lydtegnefilm, blev europæisk animation reduceret til en decideret nicheproduktion. Og da Disney fra 1932 anvendte trefarvet Technicolor til sine kortfilm (*Flowers and Trees*) og få år efter også til sin første tegnefilm i spillefilmlængde, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937, *Snehvide og de syv dværge*), var europæerne ved helt at opgive ævred. Men inden da havde de frembragt en række fantasifulde og eksperimenterende film, der står som hovedværker i den tidlige animationsfilms historie.

Mange af Frankrigs animationspionerer opnåede nærmest kultstatus blandt sur-

realisterne og mellemkrigstidens franske avantgardefilmskabere, der begejstret priste de tidlige films fantastiske forvandlinger og ufortrødne pionerlyst.

Tegneren Émile Cohl (1857-1938) første helanimerede tegnefilm, *Phantasmagorie* (1908, 2 min.) – hvis titel refererer direkte til de eksperimenter med bevægelige lysbilleder af ånder, som showmanden Etienne-Gaspard Robert(son) påbegyndte omkring 1795 under betegnelsen *Phantasmagoria* – er tydeligt inspireret af Blacktons *Humorous Phases of Funny Faces*. Det er da heller ikke uhygge, der præger Cohls *Phantasmagorie*, men snarere en nærmest kaotisk forvandlingstrang. Med kridt på sort tavle ridser hans hånd en frontal stregmand med lille klovnehat op. Manden anbringes hængende i en præeksisterende vandret kridtstreg øverst i billedfeltet, men knap har han fået eget liv, før han fra sin vandrette kridtstreg ruller et 'lærred' ud med en balstyrig fyldig mand med cirkulært korpus, høj hat og paraply. Den oprindelige stregmand ryger vandret ud til højre, samtidig med at cirkelmanden splitter sin egen ramme og smider hatten ud til venstre og paraplyen ud til højre i rummet. Disse remedier danner nu i filmbilledets venstre yderkant en slags projektionsskærm/scene, hvorpå der, afbrudt af et tæppe, som går op og ned, udspiller sig et drama mellem bevægelige hoveder.

Anbragt lige bag hinanden foran prosceniet er to ens stole. På den forreste ligger drilsk den første stregmands klovnehat, men idet cirkelmanden – der nu er i besiddelse af en betydelig hårpragt – daler ned på den bageste stol, vokser stregmanden frem under sin hat og hoverer. Cirkelmanden griber ham i næsen, og stregmanden reduceres atter til sin klovnehat. Som en edderkop i sit spind forsvinder han op i den luft, han kom fra, og ind i rummet

skubber cirkelmanden en kvinde iført en hat med strudsefjer, som fylder det meste af billedfeltet. Kvinden indtager den nu tomme stol, mens cirkelmanden falder i afmagt og taber al sin hårpragt. Forinden når han dog at signalere til publikum, at han har en plan, og mens kvinden gennemlever et konvulsivisk følelsesregister fra tårerstrøm til repeterende gripen efter teaterkikkerten, plukker han samtlige strudsefjer af hattepulden, fabrikkerer et hul i tavlen bag sig og propper fjerene i det – hvorved tavlen også får sit eget liv som både træ og dekorativ abstraktion.

Da alle fjerene er plukket og gemt bort, tager filmen yderligere en surrealistisk drejning. Cirkelmanden kæmper nu med lag efter lag under fjerene, og i en kaotisk sekvens dukker den oprindelige stregmand frem i en boble og overtager hele sceneriet med alskens forvandlinger, lige fra urtypen på en stregmand til Cohls egentlige seriefigur, Fantoche (dvs. marionetdukke) – en krigsmand med avishat og kårde, som i filmen opstår blot ved at anbringe en fiskekrog i en nærmest illuderende gentleman. Fantoche forvandles derpå næsten øjeblikkeligt til atomer. Det hele afsluttes med vor stregmands flugt til et hus, hvor han splittes ad i et fald fra et vindue. Cohls skaberhænder kommer ind fra hver sin side af billedfeltet og samler hans dele (nu som sætstykker), hvorpå den således genoplivede stregmand blæser sig selv op og havner på en gigantisk hest.

Cohl eksperimenterede også med dukkefilm og forvandlingsfarcer baseret på stop motion. Det samme gjorde en anden af den franske avantgardes darlings, russeren Wladyslaw Starewicz (1882-1965), som i Frankrig blev kaldt Ladislas Starévitch. Han var født og katolsk døbt i Moskva, men på faderens foranledning opdraget hos sin polsk/litauiske slægt i Kovno (Kau-

nas). Efter en kort uddannelse på malerskole i Vilnius og Akademiet i Petrograd fik han af lederen af et naturhistorisk museum i Kovno i opdrag at lave små etnografiske filmdokumentationer. Direktøren anså film for at være et bedre medie end fotografiet, og der blev købt et kamera hos datidens største russiske filmproducent, Aleksandr Khanjonkov.

Efter en egnsdokumentation af Niemenfloden (1909) skulle Starewicz optage kæmpende eghjorte-biller. Da billerne viste sig umulige at iscenesætte, tog Starewicz i stedet et par eghjortes efterladte kitinskjolde, fæstnede små metalforstærkede, bøjelige ben på dem med voks og gav, belært af animationsprincipperne, de kunstigt frembragte biller liv. Resultatet, *Lucanus servus* (1910), fik Khanjonkov til at spærre øjnene op, og i mange af sine efterfølgende produktioner til det hungrige, prærevolutionære russiske biografmarked fortsatte Starewicz med at 'iscenesætte' insekter, nu i små finurlige og fantasifulde fortællinger i minutløse dekorationer. Den tolv minutter lange *Filmfotografens hævn* (*Mesty kinematografitheskogo operatora*, 1912), hvor en billes utroskab afsløres ved en emsig, cyklende græshoppes filmoptagelser, blev intet mindre end en verdenssucces.

Efter revolutionen flygtede Starewicz via Jalta til Frankrig, hvor han fortsatte sit flittige virke fra Fontenay-sous-Bois. Han forsøgte i 1931 at få en tonedukkefilm i spillefilmlængde ud (*Le Roman de Renard*), men på grund af teknik- og produktionsproblemer blev filmen først en realitet i fransk version i 1941.

Hans indiskutable hovedværk er dog *Fétiche/Fétiche Mascotte* (1934, 26 min.) – en hjemmelavet fabel om en plyshund (med affinitet til englænderen George Studdys seriehund Bonzo (1922), udgivet som børnebøger i Frankrig siden 1932), som væk-



Fétiche (Wladyslaw Starewicz, 1934).

kes til live af en stakkels moders tåre, da hun samler datterens legetøj i en kurv for at omsætte det til køb af en appelsin. Prisgivet Paris' menneskevrimmel i skrækindjagende bagprojektioner lykkes det plyshunden at flygte fra et salgsvindue. Natten tilbringes hos selveste Satan i Helvede, hvor pigens nu levende legetøj deltager i både makabre og festlige situationer. Morgenen derpå afleverer hunden en skrællet appelsin til den lille pige – og indtager sin vante plads som tøjdyr i vindueskarmen.

Skønt Starewicz på ingen måde identificerede sig med avantgardebevægelsen – han følte sig snarere udnyttet af den – blev hans *oeuvre* nærmest kultisk dyrket af de franske surrealistere (der dog tog

afstand fra Fétiches senere optræden som filmisk seriefigur), og det skulle siden blive forbillede for dukkeanimatorer som den tjekkoslovakiske Jan Svankmajer, de amerikansk/engelske Brothers Quay og amerikaneren Tim Burton (*The Nightmare Before Christmas*, 1993).

En anden russer i Paris, der blev værdsat af avantgardisterne for bare en enkelt film, var Alexandre Alexeïeff (1901-82). Han arbejdede egentlig med reklamefilm, men sammen med sin amerikanske kone, Claire Parker (1906-81), introducerede han i filmen *Une nuit sur le mont chauve* (1933, *En nat på Bloksbjerg*, 9 min.) – en illustration af Modest Mussorgskijs symfoniske digt – en helt speciel animationsteknik (den

så kaldte *gravure animée*), der bygger på forskydelige jernstifter i et lærred (*écran d'épingles*), som i vekslende belysningsvinkler danner virkelighedsilluderende animerede billeder.

Også arkitekten Berthold Bartosch (1893-1968) – der oprindeligt stammede fra Böhmen og i 1920'erne både havde været assistent på flere af Lotte Reinigers tyske silhuetfilm og arbejdet på kartografiske film for Institut für Kulturforschung – har indskrevet sig i animationsfilmens historie med bare en enkelt film, den allegoriske *L'Idée* (1932, 30 min.). Med originalmusik af Arthur Honegger for *ondes Martenot* (en radorørsdrevet forløber for synthesizeren) blev den nærmest fællesreference for hele den europæiske avantgardefilmbevægelse. *L'Idée*, som efter Anden Verdenskrig kun har overlevet i en engelsk version, er baseret på belgieren Frans Masereels små træsnit-‘fortællinger’ (*beeldroman*), hvoraf to hed *De idee*. I træsnittene springer idéen, i en stråleomgiven nøgen kvindes skikkelse, som et lyn fra tænkerens hjerne, hvorpå den sendes ud i verden og konfronteres med det mægubehagelige moderne industrisamfund. Bartosch udvidede idékonceptet til fire gestalter (“To the poet his inspiration, to the sculptor his form, to the novelist his theme, to the patriot his ideal”) og arbejdede foruden med råglassløringer fortrinsvis med bevægelige kartonskabeloner på en tegnet baggrund baseret på Masereels træsnit.

Avantgardens egen animation. Blev disse tidlige animationsfilm genstand for en på én gang nostalgisk og nærmest kultisk dyrkelse fra mellemkrigstidens franske avantgarde, så stemte de ikke overens med samme avantgardes ellers demonstrative modstand mod den borgerlige fortællende film. I avantgardens egne film blev fortæl-

lingen opgivet helt og holdent, og i stedet arbejdede man sig hen imod den rene film, *cinéma pur*, samtidig med at man søgte bort fra biograferne – ind i kunstmiljøerne og ud i de såkaldte Ciné-clubs. Ikke alene var 1920'ernes og 30'ernes franske filmavantgarde således den første egentlige undergrundsfilmbevægelse, den gav også originale svar på kunstneriske problemstillinger, som billedkunstnerne arbejdede med inden for senimpressionismen, dadaismen og surrealismen.

Flere af bevægelsens instruktører havde selv baggrund i billedkunsten, men der var ingen af disse billedkunstnere, som i samtiden kastede sig ud i at arbejde med traditionel animation. Imidlertid kan f.eks. Man Rays (1890-1976) eksperimentere med at anbringe miniobjekter (salt, hår, søm o.l.) direkte på filmstrimlen – som i *Le Retour à la raison* (1923), hvis såkaldte ‘rayogrammes’ negerer kameraprocessen – betragtes som en form for tilfældets animation. Og skønt Marcel Duchamps (1887-1968) *Anémic Cinéma* fra 1926 er en decideret antifilm og *anti*-animationsfilm, antager den nærmest form af et konceptuelt kalejdoskop. Film var for Duchamp udelukkende en primitiv illusionsmaskine, der på konventionel vis registrerede optiske fænomener. Men den omstændighed, at filmmediet er baseret på en decideret industriel mekanik, fik ham alligevel til at værdsætte det, idet han betragtede den fotografiske objektivitet som en klar modsætning til det intense, romantiske føleri, der efter hans mening beherskede samtidens maletraditioner. *Anémic Cinéma* lader ti langsomt roterende skiver med spiraler i et optisk mønster veksle med otte roterende skiver i samme størrelse med indskrevne tekstspiraler, der udfordrer både logikkens og fonematikkens love. Med denne sin eneste film gjorde Duchamp op såvel med



Ballet mécanique (Fernand Léger og Dudley Murphy, 1924).

'filmens' forsøg på at skabe fortløbende bevægelse (*continuity*) som med dens fortællende element.

Som en lille animeret prolog til avantgardefilmen *Ballet Mécanique* (1924) indsatte Fernand Léger (1881-1955) og hans amerikanske medinstruktør Dudley Murphy (1897-68) undtagelsesvis en tegnet kubistisk Chaplin, som hilser publikum. Filmens øvrige nærbilleder af industrielle *ready mades* blev sat i bevægelse uden animationsteknik, men der optræder flere springklip-effekter og en stakkels slæbende vaskekone, der i et loop gang på gang sendes på en slidsom trappevandring.

Salvador Dali (1904-89), der var medskaber på Buñuels *Un Chien Andalou* (1929, *Den andalusiske hund*) og *L'Âge d'Or* (1930, *Guldalderen*), arbejdede efter krigen på et udkast til tegnefilmen *Destino* for Walt Disney, efter at han havde designet drømmedekorationer til Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945, *Troldbunden*). Projektet blev opgivet, men i forbindelse med udsendelsen af *Fantasia/2000* (1999) blev man opmærksom på Disneys avantgardistiske arv, og den franske animator Dominique Monfery tog projektet op igen og udsendte

i 2003 *Destino* efter de originale udkast.

Videre strakte den tidlige filmavantgardes egen indsats på animationsområdet sig ikke. Og efterkrigstidens franske avantgarde arbejdede sig via eksistentialismen, lettrismen og sidst og definitivt med situationismen (af bevægelsens talsmand, Guy Debord, udnævnt til 'den sidste avantgarde') simpelthen så langt bort fra kunstnerrollen, at animationsfilmen overhovedet aldrig kom i betragtning. Men eksperimenterende animation er siden blevet en fast bestanddel i Le festival international du film d'animation à Annecy, som blev stiftet i 1960.

Lys i bevægelse. I kriseåret 1919 opstod i Tyskland den første sammenkædning mellem filmmediet og en retning, der også gjorde sig gældende inden for malerkunsten: ekspressionismen. I modsætning til de franske avantgardefilm indgik de ekspressionistiske film i det almindelige kommercielle biografrepertoire, og der var sjældent knyttet spændende billedkunstnere til dem. Den tyske filmekspressionisme udviklede sig derfor ret hurtigt til en udvandet konvention.

I 1920'ernes Weimarrrepublik blev Tyskland imidlertid også et centrum for avantgardefilmkunstnere, der opnåede større international indflydelse end deres franske kolleger. De arbejdede også med langt større ressourcer, indtil det politiske systemskifte i 1933 satte en stopper for deres virksomhed. Men eftersom venstrefløjen fordrede en proletarisk, politisk engageret film på linje med den sovjetiske, var den tyske avantgarde præget af ganske markant optrukne fronter mellem den udtalt politiske kampfilm på den ene side og abstrakte kunstfilm på den anden.

Filmhistoriens første rent abstrakte film, *Lichtspiel Opus 1*, blev produceret i 1921

af Walter Ruttmann (1887-1941). Den var fortrinsvis baseret på kontraster (runde vs. kantede former, hvide vs. sorte flader, skarpe konturer vs. penselstrøg), og skønt den var stum ved førsteopførelsen i april 1921, forsøgte Ruttmann til forskel fra franskmændene fra starten et samspil med musik (komponeret af Max Butting) og farver (flere objekter på selve strimlen blev farvelagt). Den slags virkemidler henledte opmærksomheden på de abstrakte films materialeside, men på sigt – ikke mindst efter tonefilmens gennembrud – blev de visuelle abstraktioner reduceret til en decideret illustrationsfunktion i forhold til musikken; det gælder således f.eks. flere af Oskar Fischingers (1900-67) film. Samtidig forfinedes imidlertid eksperimenterne med farver (Gasparcolor) og fuldstændig synkronisering af lyd og billede.

Ruttmann opgav abstraktionerne i 1927 til fordel for et dokumentarisk fortællende forløb om et døgn i hovedstaden: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Filmen, der havde partitur af Edmund Meisel og var styret af en musikalsk, russisk inspireret collageteknik, indledes dog abstrakt. Bølgebevægelser i slow motion toner over i et glidende stribemønster med en drivende kugleform, et par linjer markerer sig som billeddiagonaler, der bevæger sig ud i position og toner over i to vippende jernbanebomme. Men derefter forblev Ruttmann i den konkrete filmiske virkelighed.

Hans første tonefilmeksperiment, *Weekend* (1930, 11 min.), består af lydcollager fra den berlinske virkelighed, optaget på tonefilm, men helt uden billeder. Ruttmann arbejdede kun med optaget lyd, aldrig med den 'syntetiske lyd', som ellers virkelig optog sindene i den tyske avantgarde. Syntetisk lyd var abstrakte mønstre, der blev malet på lange papirbaner og overført direkte til filmens kun hørbare tonestrim-

mel – en slags animeret, ikke-visuel abstrakt kunst! Desværre blev disse konkrete lydforsøg – der fortrinsvis blev udført af Rudolf Pfenninger (1899-1976) og Oskar Fischinger – aldrig radikalt banebrydende, idet kunstnerne nøjedes med at imitere den givne musikverden og lave musik uden instrumenter, i stedet for at gribe vilkårligheden og skabe en syntetisk, 'abstrakt' lyd. De fem ballet-, tegne- og dukkefilm med *tönende Handschrift*, som Pfenninger instruerede for Emelka i 1932, er således helt traditionelt underscorede.

Ruttmanns indsats er ikke blevet ydet fuld retfærdighed af eftertiden. Det skyldes dels periodens kronikør, Hans Richter (1888-1976), dels Ruttmanns senere virke som filmpropagandist i Det Tredje Rige. Richter, derimod, blev tysk eksperimentalfilms forgrundsfigur både som organisator og historiker – bl.a. er han forfatter til den indflydelsesrige bog om dadaismen *Dada – Kunst und Antikunst* fra 1964. Richter var senere ude end Ruttmann med sin første abstrakte film, *Rhythmus 21* (1923), hvis titel nærmest prøver at gøre den tidligere, end den er. Richters vægtigste indsats som abstrakt filmkunstner blev da også hans støtte til den svenske kunstner Viking Eggeling (1880-1925), datidens førende teoretiker ud i abstraktionernes 'grundformer'.

Det var således Richter, der sørgede for, at Eggelings eneste film, *Diagonal-Symphonie* (1924), blev realiseret. *Diagonal-Symphonie* er inspireret af den franske maler Léopold Survages såkaldte *rythmes colorés* fra 1913 – en slags abstraktion sat i bevægelse, en åndelig ækvivalens til musikken, som han mente, malerkunsten nødvendigvis måtte nærme sig, efter at den havde frigjort sig af naturalismens snærende bånd. Svarende til musikkens kontrapunkt måtte der findes en abstraktionens kontrapunkt i det bevægelige maleri, og det var disse

lov-mæssigheder, både Eggeling og Richter forsøgte at udforske og konkretisere.

Hans Richter blev avantgardeorganisator på verdensplan. Han redigerede det indflydelsesrige kunstdidsskrift *G* (1923-25), oprettede Gesellschaft Neuer Film (1929) og organiserede internationale kunstnermøder i La Sarraz og London (1929). I 1941 emigrerede han fra Schweiz til USA, hvor det via Museum of Modern Art lykkedes ham at samle alle de centrale eksilkunstnere – Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray og Fernand Léger – til farve-kollektivfilmen *Dreams That Money Can Buy* (1948).

Den tyske avantgardefilm var ikke så vidtspændende i sine eksperimenter og udtryk som den franske, da den noget ensidigt kredsede om lys i bevægelse. Til gengæld fik de tyske filmskabere, hvoraf en del fortsatte inden for reklamedesign, industrielle film og propaganda, større indflydelse på den gængse spillefilm, primært på den basale udvikling af tonefilmen. Ved sine abstrakte, synkroner fortolkninger af musikstykker (*Studie Nr. 1 – 14*, 1929-33, samt farvefilmen *Komposition in Blau*, 1935) kom Oskar Fischinger direkte til at sætte norm for videreudviklingen af den amerikanske tonetegnefilm, og hans indsats kulminerede – ganske vist ukrediteret – med Johann Sebastian Bachs *Toccatà & fuga i d-mol*-sekvens i Disneys *Fantasia* (1941).

Len Lyes kulørte rytmer. Var Hans Richter den tyske avantgardes organisator, var John Grierson den engelske dokumentarismes store skolemester-mentor. Det er hans fortjeneste, at engelsk film i 1930'erne kunne prale af en blomstrende dokumentarfilm-scene, først under Empire Marketing Board og siden under General Post Office (GPO), men hans noget bombastiske filmsyn var

samtidig medvirkende til, at avantgarden i England forblev isolerede punktnedslag frem til bannerføreren Malcolm Le Grices politiske eksperimentalfilm i 1960'erne.

Et par radikale eksperimentatorer blev dog indlemmet i Griersons dokumentariske selskab: brasilianeren Alberto Cavalcanti – som i Frankrig havde instrueret den impressionistiske *Rien que les heures* (1926), men blev fuldstændig lammet for eksperimenterelyst i England; en ung kunststuderende fra Glasgow School of Art ved navn Norman McLaren, der dog kun fik rent dokumentariske opgaver; og endelig vor helt, newzealænderen Len Lye (1901-80).¹

Hjemme havde Lye læst om europæisk avantgarde, og i Sydney havde han i 1921 eksperimenteret med at ride motiver i emulsionslaget på sort 35mm-film. Ikke længe efter sin ankomst til England i 1926 fik han støtte fra London Film Society til at arbejde på sin første tegnefilm baseret på cel-teknik, *Tusalava* (1929, 9 min.). Tydeligt inspireret af Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1* viser filmen (der oprindeligt blev akkompagneret af levende pianomusik komponeret af australieren Jack Ellitt) aborigene mønstre og kontrasterende former, som langsomt udvikler sig og filtrer sig ind i hinanden. Med sin anvendelse af stam-mekunst ville *Tusalava* have været en sensation i Paris, men i London nød den ingen opmærksomhed.

I 1935 lånte Lye 35mm klarfilm hos Ealing Studios og malede cirka fire minutters abstraktion direkte på filmen, uden brug af kamera: komplekse horisontale og vertikale linjeforløb, vandrende, stencilerede runde huller, trekantede batiktryk, samt rundefyldende, vibrerende farveflader uden konturstreg, som han behændigt ændrede på ved bl.a. at lade en redekam glide igennem farvehinden. Han forelagde

forsøget, som han gav titlen *A Colour Box* og kaldte 'direct film', for Cavalcanti og Grierson, der blot krævede, at filmen skulle tilpasses til musik (*La Belle Créole*, spillet af Don Baretto and his Cuban Orchestra og synkroniseret til filmens billedside af Jack Ellitt), og at der skulle lægges vandrende, stencilerede reklameslogans for GPO ind i filmens slutning. Desuden skulle hele processen fotografisk overføres på Dufaycolor, så værket kunne mangfoldiggøres. Det menige biografpublikum var overvældet.

Næsten helt frem til Anden Verdenskrig fortsatte Lye med radikale farvefilmforsøg. I sin kendteste film, *Rainbow Dance* (1936), arbejdede han med konturerne af en virkelig person, der på en abstrakt baggrund slår sin paraply ned efter regn, mens regnbuen står frem; i grelle farver danser han omkring i verdensaltet, mens faserne i hans bevægelser fryses fast i forskellige farver. Basismaterialet var sort/hvid film, hvor den varierende lysintensitet udløste forskellige farver i Gasparcolor.

Lyes mest komplekse film, *Trade Tattoo* (1937), består af sort/hvide citater fra forskellige præeksisterende dokumentarfilm, men Lye har tilpasset rytmiske stencilmønstre til de forskellige sekvenser, hvis overordnede musikalske styring forestås af Lecuona Band. Som i *Rainbow Dance* er farverne subtraherede, denne gang blot i Technicolor.

Under Anden Verdenskrig gled Lye over i dokumentarfilmen; hans sidste 'direct film', *Swinging the Lambeth Walk* (1940, i Dufaycolor), var med sin vinkende hånd i farvemasserne allerede præget af træt rutine. I 1944 tog han til USA og blev ansat på newsreelselskabet *The March of Time*, hvor hans eksperimenter blev lagt på hylden, indtil han i 1951 genoptog dem på helt privat basis og i mindre målestok. Fokus var nu mere på en karriere som billedkunstner



Trade Tattoo (Len Lye, 1937).

med forkærlighed for kinetiske kunstværker.

Amerikansk selvbevidsthed. Efter J. Stuart Blackton og Winsor McCays banebrydende indsats i de tidligste år blev animation i USA i hovedsagen indlemmet i Hollywood-konventionerne. Det er dog værd at notere sig en mand som animatoren og komikeren Charley Bowers (1889-1946), som i perioden 1916-26 havde instrueret utallige traditionelle tegnefilm efter Bud Fishers tegneserie *Mutt and Jeff*, før han i 1926 fik lyst til selv at blive farceskuespiller og -instruktør. Det var ikke fordi hans egen figur, der mindede stærkt om slapstick-kollegaen Larry Semons, var synderligt original. Til gengæld var hans indfald, hvori der ofte indgik både animation og afsindige, mekaniske Storm P.-konstruktioner, rablende. I sin vildeste farce, *There It Is* (1928), kaldes han som "crack detective" fra Scotland Yard til et galehus, som er besat af et "fuzz-faced phantom", og han assisteres af et dukkeanimeret insekt, der bor i en medbragt tændstikæske. Tonefilmen *It's a Bird* (1930), hvor Charley fortæller om sin jagt



på en metalædende fugl fra Belgisk Congo, var den franske surrealismes bannerfører André Bretons yndlingsfilm, og i det hele taget var Bowers i høj kurs hos surrealisterne. Det var da også franskmændene, der i 1976 støvede Bowers af og gav ham en renaissance på animationsfestivalen i Annecy.

Bowers satte sig derimod ingen spor i den amerikanske samtid. Det skyldes nok i vidt omfang, at han først kom frem i stumfilmfarcens nedgangsperiode, men i modsætning til de franske surreali-sterne havde samtidens amerikanske avantgarde heller ikke øje for Bowers' kvaliteter.

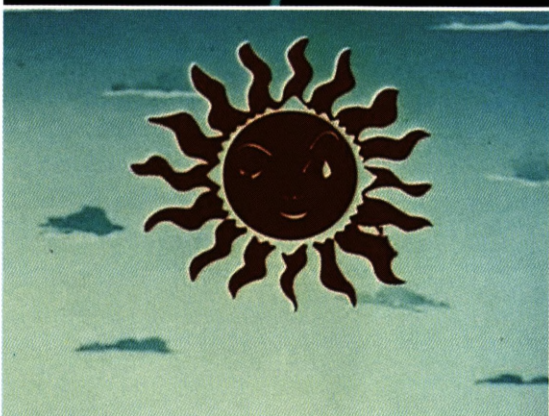
De nærrede ingen veneration for fortiden; det var her og nu. Var den første amerikanske filmavantgarde isoleret og langtfra så vital som den europæiske², så var den så meget desto mere selvbevidst. Animation blev betragtet med skepsis, for som den fortællende mainstreamfilm havde animationen sin basis i illusionismen og kunne ligefrem fortabe sig i billedskønne drømmerier. De animationsværker, der trods alt blev produceret, er sjældent markante og kan ofte betragtes som en slags forskole til avancerede special effects inden for Hollywoodsystemet – som det f.eks. er tilfældet for Warren Newcombe (1894-1960), der startede med at lave korte eksperimentalfilm i 1920'erne og endte som en af studiesystemets mest produktive special effects-folk.

Der var dog også malere, som arbejdede intenst med relationen mellem musik og visuel abstraktion. Det gælder f.eks. Mary Ellen Bute (1906-83), som med afsæt i musikteoretikeren Joseph Schillingers overbevisning om, at musik primært bygger på matematiske lovmæssigheder, i 1930'erne

konstruerede en række abstrakte filmværker. Sammen påbegyndte Bute og Schillinger den selvfinansierede, *Synchromy* (1933), som de dog aldrig fuldførte.

Inspireret af Fischinger var Butes *Rhythm in Light* (1934, 5 min.) en abstrakt visualisering af "Anitras Dans" fra Edvard Griegs *Peer Gynt*; abstraktionerne udgik primært fra konkrete objekter, der bl.a. blev udsat for prismatiske forskydninger. Filmen blev produceret og medinstrueret af Butes senere ægtemand, dokumentar- og reklamefilmfotografen Ted Nemeth (1911-86), som siden deltog i alle hendes film. Akkompagneret af Bachs *Toccatà fra Toccatà & fuga i d-mol* (som siden også blev brugt i Disneys *Fantasia*) blev antropomorfe, narrative elementer inddraget i farvefilmen *Escape* (*Synchromy No. 4*, 1937). Og til Saint-Saëns' *Danse Macabre* udvikles stilen i *Spook Sport* (1940) til at balancere mellem abstraktion og antydede tegnefilmfigurer, der var tegnet direkte på strimlen af Norman McLaren, mens Bute til *Abstronic* (1954) fik mulighed for – assisteret af Bell Telephone – at overføre oscillografens udsving ved musik af Aaron Copland til filmstrimlen, også her med anvendelse af animationseffekter. I tyve år – fra 1939 til cirka 1959 – lykkedes det Mary Ellen Bute at finansiere sine film ved at placere dem i egen distribution som faste, prestigefyldte kunst-forfilm til store Hollywoodproduktioner.

I samme periode arbejdede Dwinell Grant (1912-91) med perfektionerede, Kandinsky-inspirerede, animerede abstraktioner i farver, men han fik aldrig samme gennemslagskraft, primært fordi hans film var uden lyd. I slutningen af 1940'erne gik han over til animation af medicinske film.



Spook Sport (Mary Ellen Bute, 1940).

Den, der har eksperimenteret mest radikalt med områderne mellem maleri og animation, er dog nok maleren Robert Breer (f. 1926). I Richters kølvand lagde han ud med abstrakte film, hvor vægten lå på forholdet mellem figur og grund, men til serien *Form Phases 1-4* (1952-54), som er i både sort/hvid og farve (Kodachrome), udarbejdede han hvert enkelt filmbillede som et maleri, og i *Fist Fight* (1964, 11 min.) forestiller hvert enkelt billede i filmens forløb forskellige fotograferede objekter, tegninger osv. Resultatet er, at tilskueren hverken kan aflæse det enkelte billede som billede eller forløbet som animation. Siden 1954 havde Breer også eksperimenteret med denne teknik i loops, hvorved han opdagede, at man aldrig oplevede det samme i gentagelsesforløbet. Breer har arbejdet med alt fra abstrakte flickerfilm – *69* (1968) – til det helt basale 'slash system' – *A Man and His Dog Out for Air* (1957), der er udarbejdet på grundlag af rotoscope-konturtegninger på en almindelig notesblok – og i *LMNO* (1978) hylder han Émile Cohl med en politi-stregmand i samme teknik.

I en kategori for sig er de såkaldte strukturalister, som med deres fokus på selve den mekaniske filmfremføring og filmens materiale lagde sig i kølvandet på en animationsbevidsthed, omend de forløb, de interesserede sig for, under ingen omstændigheder måtte have animationens perfektionerede mål: at skabe continuity eller illudere liv. Billedforløbene skulle enten anskueligt eller som efterbilleder – men ikke via tilfældet – pege på sig selv. Strukturalisterne lavede deciderede angreb på materialet og spatierede forløb helt ned til enkeltbilleder – f.eks. Paul Sharits *N:O:T:H:I:N:G* (1968) – eller reducerede film til de basale modsætninger mellem hvide/gennemsigtige og sorte forløb, ofte med elektronisk lydsuggestion, hvorved

de arbejdede sig hen imod selve effekten af efterbilleder – f.eks. Tony Conrads *The Flicker* (1965).

Avantgardens egocentrikere. Efter Anden Verdenskrig var eksperimentalfilmens brændpunkt rykket definitivt fra Europa til USA, hvor avantgarden samlede sig omkring mystikeren Maya Deren (1917-61), som holdt den freudianske europæiske ballast intakt via sin samlever og fotograf, tjekken Alexander Hammid. Fra at have været en deltidsbeskæftigelse var amerikansk avantgarde blevet en livsgerning.

Indholdsmæssigt blev efterkrigstidens amerikanske avantgarde ofte udfordrende for kønsmoralen, og ikke mindst på grund af sin hyppige plæderen for euforiserende stoffer fik den sin permanente plads som 'underground'. Samtidig blev kunstnerens personlige livshistorie ikke bare avantgardens brændstof, men i høj grad også dens genstand.

Svenskeren Gunvor Nelson (f. 1931), der var gift med undergrundsinstruktøren Robert Nelson fra San Francisco, repræsenterer kvindekampen, som unægteligt fik en lille rolle i den amerikanske avantgarde. I *Schmeerguntz* (1965), som hun lavede sammen med Dorothy Wiley, gør Nelson op med mediekvindebilledet ved at sætte sekvenser fra tv-skønhedskonkurrencer op imod helst fortrængte, ubehageligt sansede realiteter fra Dorothys graviditet. Først i hendes senere 'personal films' – fra *Frame Lines* (1984), hvor Stockholm fremstår i sort/hvid animeret bearbejdning, og især da hun i *Light Years* (1986) begynder at genopdage sin svenske oprindelse – sætter en ejendommelig form for surrealistisk dissekerende animation ind. Med diverse udhævninger, tempoforskydninger, skift mellem årstider, sort/hvid og farve skildrer *Light Years* en fremmedgjort

rejse med tog og senere bil til og igennem barndomsbyen Kristinehamn. Tilfældige markante elementer i landskabet styrer det fragmenterede lydbillede (bil, vind, bål, børnesang), mens virkelighedens naturkonturer ofte overtages af vandopløste tuschkonturer, der forvandler motivet totalt og f.eks. flytter en gård rundt som sætstykke eller fremskynder råd i et æble – det handler om forgængelighed.

Nelson videreudviklede denne sære form for animationsbearbejdede virkelighedsbilleder og flyttede først tilbage til Sverige i 1992, hvor hun som en af de få avantgardefilmveteraner valgte at fortsætte som videokunstner (efter at have udsendt filmen *Old Digs* i 1993). Det var faktisk kun hende og Ed Emswiller, der klarede denne omstilling nogenlunde smertefrit.

Stan Brakhage (1933-2003) er selve inkarnationen af privatsfærrens egocentrerede kunstscene. I perioden fra 1952 til cirka 2000 lavede han næsten 400 avancerede, primært stumme 16mm og 8mm *home movies*, der varer fra under ét minut til over fire timer. Han hører absolut ikke til animatorerne, men hans intense indsats for materialfilmen – ridser i emulsionslaget, en slags kontinuerte malerier på blankstrimmel og overmalen af præeksisterende private strimler – får uundgåeligt en animeret fremtrædelsesform.³ Hans indsats løber således parallelt med strukturalisternes, men i modsætning til disse lader Brakhage sig helt styre af tilfældet – enerens 'vision'. Hans *Mothlight* (1963, 4 min., stum) er et helt radikalt forsøg med udprintning af organisk materiale, bl.a. mølvinger og pressede blomster, der klistres direkte på strimlen; og med sine ridse- og overmalningsteknikker er *Prelude: Dog Star Man* (1961, 25 min., stum) inspireret af samtidens Abstract Expressionism.

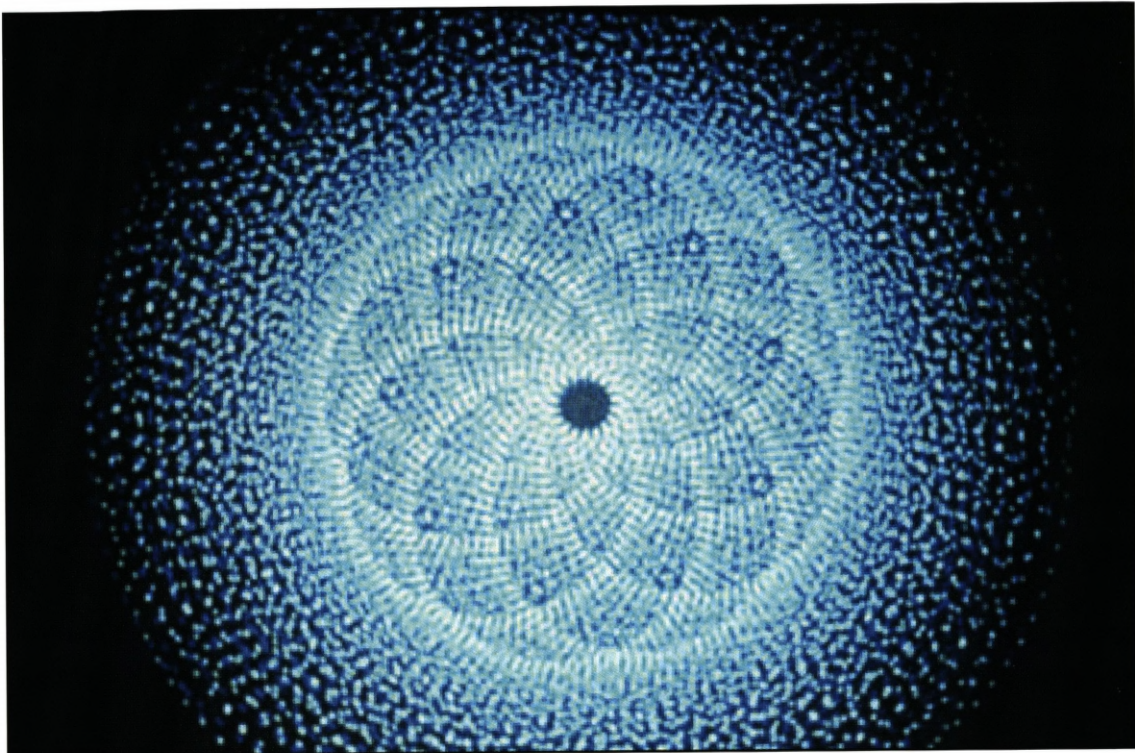
Efter at hans 16mm-udstyr i 1964 var



Mothlight (Stan Brakhage, 1963).

blevet stjålet, skiftede Brakhage i perioder til 8mm – f.eks. serien *Songs 1-22* (1964-65), der kun kunne købes direkte fra kunstneren – men i 1980 fik distributøren Canyon Cinema (i hvis katalog man kan læse Brakhages patetiske kommentarer til samtlige film) værkerne overført til 16mm. Brakhages sene film, der siden slutningen af 1980'erne næsten alle er håndmalet direkte på strimlen, kredser ofte om kunstnerens vakkende helbred – f.eks. *Black Ice* (1994, 3 min., stum) og *Cannot Exist* (1994, 2 min., stum), men i *Self Song/Death Song* (1997, 5 min., stum), omkring 25 værker senere, var det ingeniørligt slut.

Den mystiske boheme og samler Harry



Lapis (James Whitney, 1966).

Smith (1923-91), der sværmede for antropologi og ur-amerikanske ritualer og bl.a. er kendt for i 1952 at have udsendt den store *Anthology of American Folk Music*, begyndte allerede omkring 1939 at eksperimentere med direkte påmaling af film, sandsynligvis uden at kende til Len Lye. Han samlede selv sine første film i en antologi, *Early Abstractions*, som han til stadighed omredigerede i årene fra 1946 til 1964 og bl.a. løbende forsynede med mere eller mindre relevant samtidsmusik på lydsiden. Han havde arbejdet med lyd på sine film fra 1943, men meget lidt af den oprindelige lydside er bevaret. I *Early Abstractions* kan man opleve udviklingen fra 'direct film' og stencilering til Max Ernst-lignende cut up-collager. Tydeligst demonstreret er denne teknik i Smiths mest udbredte film, *No. 12 Heaven and Earth Magic*, som han

bearbejdede igen og igen mellem 1957 og 1962. Her kulminerer collager med kristne, kabbalistiske og dødsvarslenende ikoner, og lydsiden er pertentligt gennemarbejdet og uhyggeligt hallucinogenbevidst.⁴ Smith, der betragtede sig selv som en guddommelig budbringer, lod alle sine tilfældigt bevarede film nummerere kronologisk og fordrede, at hans *oeuvre* enten skulle opleves i sin helhed – eller slet ikke ses. Frem til 1981 kom det til at bestå af tyve titler.

Elektronik og åndelig mystik. I lighed med de fleste andre animatorer havde Harry Smith sin base i San Francisco, hvor han i slutningen af 1940'erne arbejdede intenst sammen med den kunststuderende Jordan Belson (f. 1926). Belson, der senere tog skarp afstand fra Smiths impulsive metoder, arbejdede sig bort fra abstrakte

film optaget med traditionel cel-teknik, helt væk fra animation og hen imod kontinuerte reeltids-optagelser af farvede lysflader og oscillografiske forløb. Hans første film i denne teknik var *Allures* (1961), der er styret af en blanding af reallyd og elektroniske klange. Inspirationen stammede fra hans samarbejde med komponisten Henry Jacobs i perioden 1957-59, hvor de lod elektronisk musik og lysprojektion – bl.a. af Belsons film i kombination med abstrakte film af Hy Hirsh og James Whitney – gå op i en højere enhed ved de såkaldte *Vortex Concerts* i Morrison Planetarium, San Francisco. Projektionen af farvede lysflader uden et mellemlid af filmisk animation til åbenbaring af dybere åndelige sfærer baserede sig på den danskfødte lyskunstner Thomas Wilfreds visuelle musik, *Lumia*.

Den filmskaber, der tydeligst markerer overgangen mellem traditionelle, men meget varierede animationsteknikker på den ene side og computerteknologi på den anden, er Stan VanDerBeek (1927-84). Hans ældste bevarede film, *What, Who, How* (1957), består af vittige Max Ernst-prægede collage-animationer. Med samme metode tog han i *Breathdeath* (1964, tilegnet Chaplin og Buster Keaton) udgangspunkt i middelalderstik af dødedansen, og i *Summit* (1963) brugte han sågar levende modeller til denne cut-up teknik. Her fandt Terry Gilliam inspiration til sine animerede vignetter i *Monty Python's Flying Circus*. Mere seriøst brugte VanDerBeek i *Mankinda* (1957) selve billedruden til at male et portræt, som fuldfører sig selv, ledsaget af et digt. I 1960'erne var han imidlertid mest optaget af Expanded Cinema og arbejdede i de såkaldte *Poem Field 1-8* (1964-70) sammen med Ken Knowlton fra Bell Telephone, der havde udviklet computerprogrammet Belflix (dvs. Bell

Flicks). Ved hjælp af Belflix var det muligt at lave animation i komplicerede centersøgende punktsystemer – en proces, som ville have været fuldstændig uoverkommelig som håndarbejde. Forsøgene strakte sig fra geometriske mosaikker til elektronisk bearbejdet *live action*, og filmene, der blev optaget i sort/hvid, blev sat i farver ved styret optisk printning.

John Whitney Sr. (1917-95), var en foregangsmand, hvad angår optisk printning og anvendelse af computerteknik. Hans lillebror James Whitney (1921-82), der havde hang til taoisme, satte sig for at blive – og blev – verdenskendt på at visualisere denne åndelige erfaring, godt støttet af Johns mere praktiske opbakning. Brødrenes minutiøst perfektionistiske værker blev indledt i 1955 med *Yantra* (dvs. 'hjælpe-middel'), der i et cirkulært mønsterdiagram – bestående af centersøgende prikker – anskueliggør meditationens væsen. Prikkerne var minutiøst overført på papirkort, kombineret via en optisk printer og solariseret. Arbejdsprocessen strakte sig over fem år.

Lapis (1966), der var tre år undervejs, er baseret på jungiansk tankegods. Carl Gustav Jung anskuede mandalaet – som han selv konstruerede mange af – som et middel, der i arketyperiske faser medførte en transformation til centret, individuationen, svarende til den evige genskabelse. For ham var der et sammenfald med alkymien, som benytter en firfoldet symmetri ligesom den, han genså i rammen omkring mandalaets magiske cirkel fra en helt anden kultur. Individuationsprocessen var forudsat i disse ekstreme sammenfald, hvor alkymisterne troede på, at ét metal kunne forvandles til et andet via *de vises sten* (lapis), kulminerende i guldet. I starten af filmen *Lapis* markerer James Whitney selve filmræddet som den firkantede ramme,

udelukkende repræsenteret ved projek-tionslampen, hvor bittesmå partikler til de sprøde toner af en tamboura langsomt danner et stedse transformerende, center-markerende mandala, som ender med at forsvinde i intetheden og danne filmens titel; de følgende ti minutter består af skiftende mandalakonfigurationer ledsaget af indisk raga-musik. Filmen opererer med mange lag af prikmønstrede glasplader, hver især anbragt på roterende akser styret af storebror Johns analoge computer.

Det er interessant at notere sig, at computeranimationen startede i anskueliggørelse af u håndgribelig mystik. I dag er dens filmiske hovedopgave simulakrum. Men det er en anden historie

Noter

1. Nævnes skal også to polske filmeksperimentatorer, Stefan og Franciszka Themerson, som via Frankrig flygtede til London under krigen. Deres polske film fra 1930'erne, hvoraf flere var inspireret af Man Rays 'photogrammes', er gået tabt. Men i London lykkedes det dem at lave nogle film støttet af Film Unit of Polish Ministry of Information and Documentation, bl.a. den delvist animerede *The Eye and the Ear* (1944), der noget bastant illustrerer fire sange af den dengang nyligt afdøde polske komponist Karol Szymanowski.
2. Horak, Jan-Christopher (ed.)(1996). *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-45*. Madison, University of Wisconsin Press.
3. I samme periode slog den respekterede veterandokumentarist Jerome Hill over i en proces, der bestod i overmaling af egne præeksisterende filmbilledforløb - *Film Portrait* (1965-71).
4. Collager med forkærlighed for animation af victorianske træsnit med suggestiv lydside blev også taget op af næste generation og drevet til perfektion såvel af den produktive Larry Jordan (f. 1934) i *Duo Concertantes* (1962-64) som af Stan VanDerBeek.