

LA EXPERIMENTACIÓN *CROMÁTICA-SONORA* EN EL ARTE: UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS INTENTOS DE VINCULACIÓN ENTRE AMBOS UNIVERSOS

Juan A. Crego Morán
uppcrmoj@lg.ehu.es

RESUMEN

El tema del artículo se centra en la relación entre los sentidos de la vista y la audición en el arte audiovisual. Podríamos ver numerosas experiencias sinestésicas en tal campo, tales como las que hicieron los artistas de la Vanguardia Wassily Kandinsky u Oskar Fischinger.

Por lo general la mayoría de las propuestas fueron abstractas, en referencia con la abstracción esencial de la música. Esta forma de arte funcionó como modelo para los artistas que intentaban conectar «sonido y color». El cine abstracto está fuertemente relacionado con la música y podríamos decir que a menudo subordinada a ésta.

Intuitivamente tendemos a establecer entre ambos universos perceptivos relaciones de dos tipos fundamentales: uno en que dominan los aspectos psico-perceptivos y otro en el que lo hacen los simbólicos. Evidentemente ambos tipos no pueden considerarse aislados por completo puesto que pueden darse casos intermedios. También podemos hablar acerca de los modelos formal e intuitivo como de casos particulares entre los cuales han tenido lugar experimentos creativos.

PALABRAS CLAVE: Sinestesia. Cine experimental. Música. Abstracción. Percepción. Luz. Color. Sonido.

ABSTRACT

The article centred on the senses of sight and hearing in audio-visual art. We could find a large number of synaesthetic experiences in the field, by avant-garde artists such as Wassily Kandinsky or Oskar Fischinger.

In general, most of the proposals were abstract, in reference to the essential abstraction of music. This art form was a model for artists attempting to connect «sound and colour». Abstract cinema is closely related, and often subordinate, to music.

Intuitively, we tend to establish relations of two basic types between the two perceptive universes: one in which psycho-perceptive aspects and another in which symbolic aspects are predominant. Evidently, the two types cannot be considered to be completely isolated, since intermediate cases are possible. We can also refer to formal and intuitive models as particular cases in which creative experiments have taken place.

KEY WORDS: Sinaesthesia. Experimental cinema. Music. Abstraction. Perception. Light. Colour. Sound.

I. INTRODUCCIÓN

El artículo se centra en las relaciones entre los universos perceptivos de la visión y la audición dentro del ámbito de las experiencias lumino-cromático sonoras y de sus implicaciones sinestésicas, y en particular las ligadas al color y al movimiento. Podrá verse cómo existe una gran variedad de experiencias a las que acercarse a pesar de la aparente restricción del tema. Las posibles derivaciones son muy numerosas, dependiendo de en qué campos se centre el discurso.

Dada dicha amplitud, se ha preferido escoger un grupo de obras que acoten el tema, seleccionándose las correspondientes a un tipo de obra audiovisual de características muy particulares. Se trata de aquella obra que no sólo incide expresamente en dichas relaciones, sino que de hecho resultan ser el tema mismo de ellas.

Para comprender los principios que favorecen o impulsan a intentar experimentos creativos que buscan una vinculación íntima o correspondencia muy aproximada entre las impresiones visuales y auditivas (en particular las relacionadas con el color), resulta necesario conocer cuáles han sido algunas de las experiencias más influyentes en esta vertiente del arte audiovisual.

II. INTENTOS DE VINCULACIÓN ENTRE AMBOS UNIVERSOS

Dentro y fuera del campo de las Artes se ha intentado en numerosas ocasiones, de muy diferentes formas y con muy diversos resultados, la fusión de lo visual y lo auditivo. En ocasiones el resultado se ha consagrado con el paso del tiempo en una serie de actividades artísticas consolidadas, como el Teatro, la Ópera, el Cine, cuya tradición se remonta en algún caso a siglos e incluso a milenios.

En otros intentos la solución ha adoptado caminos distintos. En particular interesan aquí aquellos experimentos realizados ocasionalmente por artistas plásticos o por músicos que han buscado una *sinergia* de estímulos auditivos y visuales. Estos experimentos han intentado establecer correspondencias entre la imagen y el sonido, en busca de un tipo de obra de arte que trascienda los límites establecidos entre las artes plásticas y las musicales.

Artistas de las vanguardias históricas como W. Kandinsky u Oskar Fischinger fueron algunos de los que intentaron sistematizar las relaciones entre los elementos plásticos y sonoros. Aunque con resultados diferentes, ya que el segundo dio el salto hacia un soporte temporal como el cinematográfico, que permitió que elementos rítmicos plásticos similares a los musicales surgieran del movimiento.

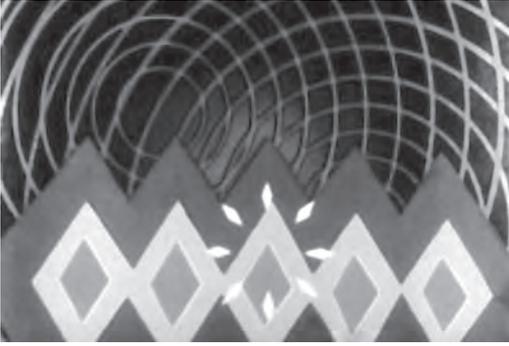
Kandinsky¹, a pesar de que en su actividad no sale de la pictórica de caballete, ha sido uno de los que más influencia han desarrollado mediante sus atribuciones sonoras a las *composiciones* visuales, que él asimilaba a las musicales y que por esa

¹ Recordemos a este respecto sus libros, *De lo espiritual en el Arte* y *Punto y línea sobre el plano*, en los que se expresan tales relaciones.





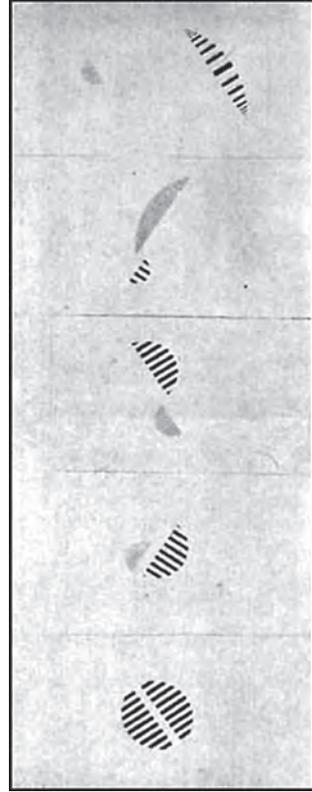
△ Figura 1. Pintura con centro verde. Kandinsky.



△ Figura 2. Allegretto. Fischinger.



△ Figura 5. Mobilcolor v. Dockum.



△ Figura 3. Sinfonía diagonal. Egeling.



△ Figura 4. Bauhaus. Hirschfeld-Mack.

razón las denominaba así. No debe pasarse por alto que el compositor Arnold Schoenberg procedía entonces a una sistematización de los elementos musicales que se apartaba de los modelos tradicionales, equivalente a las propuestas de W. Kandinsky, con quien sostuvo una correspondencia escrita frecuente².

Otros artistas de vanguardia de inicios de siglo, Viking Eggeling y Walter Ruttmann, realizaron trabajos en una dirección semejante a la de O. Fischinger. Filmando imagen por imagen composiciones plásticas abstractas en las que iban introduciendo modificaciones paulatinas que producían, en la proyección, sensaciones rítmicas relacionables con las musicales.

En un principio las piezas cinematográficas se registraban en película de *blanco y negro*, aunque se les podía añadir tintes de color. Posteriormente los artistas citados introdujeron en cuanto les fue posible el uso de película de color, que les permitía experimentar con el importante elemento cromático, hasta entonces muy limitado.

No es de extrañar que en el contexto de la Bauhaus, dados estos antecedentes, se llevaran a cabo algunas interesantes experiencias. En los años veinte Ludwig Hirschfeld-Mack realizó unos experimentos con luces coloreadas que, mediante sistemas complejos de focos, máscaras y reflectores con dispositivos móviles para su manipulación, conseguían resultados que en su origen tienen referentes musicales. Puede decirse que esta línea difiere de la anterior en que el soporte no es filmico sino que la creación se basa en un instrumento que puede considerarse el equivalente luminoso de un órgano sonoro, con intérpretes y sin registros.

Son diversas las propuestas de este tipo, como las de los americanos Thomas Wilfred en los años 20 y 30, y de Charles Dockum en años posteriores³. A pesar de estar pensadas todas ellas para ser interpretadas delante del público, unas acompañadas musicalmente y otras exclusivamente visuales, se efectuaron registros de algunas de dichas exhibiciones, lo que permite ver sus resultados. T. Wilfred llegó incluso a construir un modelo doméstico de su *órgano luminoso-cromático*⁴.

Por lo general, estas propuestas han sido de carácter abstracto, en clara similitud con la abstracción propia de la música, arte que ha servido de modelo o referencia casi omnipresente para las creaciones y autores citados y otros posteriores. El *cine abstracto*⁵ está íntimamente relacionado con la música, y puede decirse que frecuentemente de un modo subordinado a ella.

² Ver al respecto la publicada en el libro KANDINSKY, W./SCHOENBERG, A. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, selección de Jelena HAHN-KOCH, Alianza Música, Madrid, 1987. Se pueden encontrar en él referencias al modo en que Schoenberg entendía la parte visual que debía acompañar a la presentación de obras suyas.

³ Ambos, Thomas Wilfred y Charles Dockum, son inventores de dispositivos para la ejecución de sus piezas denominados *Clavilux* y *Mobilcolor*, respectivamente.

⁴ Ver el catálogo de la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Paintings* (1890-1985). Los Angeles County Museum of Art [CA] & Abbeville Press [NY], 1986.

⁵ Ver MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Fernando Torres ed., Valencia, 1974.

A lo largo del siglo han sido muchos los autores que han experimentado con el color (dotado de movimiento) en relación con la música y el sonido, y gran parte de ellos se han servido del soporte cinematográfico para efectuar su labor. Artistas como Len Lye, Norman McLaren, John y James Whitney, Stan Brackage, Harry Smith o Jules Engel⁶ han llevado a cabo una labor experimentadora y creativa al respecto, aunque con técnicas y procedimientos diferentes.

En algunos de estos casos destaca el empleo de técnicas que implican el empleo directo de tintas, pinturas, texturas, etc., sobre la propia película cinematográfica. Estos experimentos, como en realidad cualquiera de las restantes propuestas artísticas en el terreno de la *sinergia visual-sonora*, pueden clasificarse en torno a dos grandes categorías, *formalistas e intuitivas*.

III. FORMALES

La opción formal ha partido de la idea de buscar una correspondencia lo más objetiva posible entre *luz-color* y *sonido-música*. La objetividad a la que se aspira parte por lo general de plantear unas relaciones entre ambos basadas en la naturaleza de los estímulos visuales y auditivos. Las diversas similitudes entre la luz y el sonido proporcionan características comunes que facilitan el intento de asociarlos formal e incluso mecánicamente.

Los *órganos luminoso-cromáticos* han sido artefactos relativamente comunes que, en ocasiones, han generado también sus propios sonidos, o bien se han servido de acompañamiento musical. Algunos dispositivos de los citados en párrafos anteriores corresponden a esta categoría.

La mayoría de las propuestas formalistas han girado en torno a buscar similitudes en los parámetros físicos de los estímulos luminosos y los sonoros. Dichos parámetros son de varias clases : absolutos, como la longitud de onda, la frecuencia y la intensidad de la vibración ya sea ésta electromagnética (luz) o mecánica (sonido) ; relativos, como la fase de sus componentes y la mayor o menor diversidad de éstas (pureza, armónicos) ; o ambientales, como la procedencia, distancia y dirección de la fuente, así como la proporción entre estímulos directos e indirectos (reflexión, ecos, reverberación).

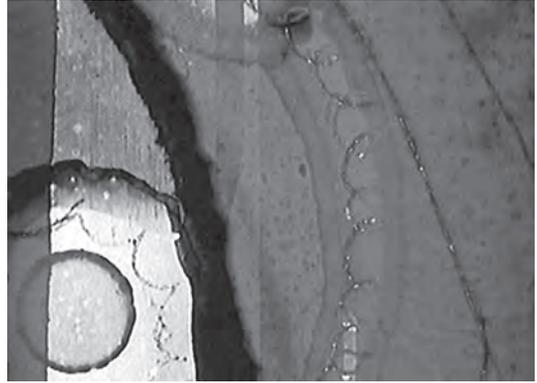
Vista	↔	Oído
Luz	↔	Sonido
Luminosidad	↔	Intensidad
Tono	↔	Tono
Saturación	↔	Timbre
Armonía	↔	Acorde
Reflexión	↔	Reverberación

⁶ Ver *The spiritual in art* y el programa de Metrópolis dedicado al cine abstracto.



△ Figura 6. Home clivilux. Wilfred.

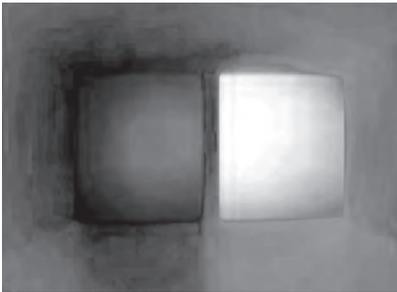
▽ Figura 7. Begone dull care. McLaren.



◁ Figura 8. Encuentros en la 3ª fase. Spielberg.



△ Figura 9. McLaren y Lambart pintando película a mano.



△ Figura 11. James Turrell.



△ Figura 10. Fantasia. Disney.

Dado que ambos son fenómenos ondulatorios, comparten todos los parámetros citados, e incluso otros menos nombrados. Hasta ahí es fácil buscar sus equivalentes que casi pueden considerarse meras transposiciones automáticas entre ellos. Un par de ejemplos sencillos podrían ser éstos:

El artista polaco Zbigniew Rybczinsky en una de sus primeras obras⁷ plantea con bastante sistematicidad las relaciones entre color, sonido, ritmo y música, aunque las selecciones implicadas revelan una naturaleza subjetiva, lo que conduce una vez más a la conclusión de que la mayoría de las propuestas son mixtas *intuitiva-formales*. Puede verse en la película *Encuentros en la Tercera Fase*⁸, de Steven Spielberg, el que sin duda es el ejemplo de asociación *color-sonido* que más público haya conocido. A pesar de que sea un poco simplista, su análisis daría pie a toda una serie de comentarios sobre si es posible o no la buscada relación objetiva entre colores y sonidos.

Otros parámetros presentan ya alguna dificultad mayor, como es el caso de la saturación cromática (o grado de pureza de la longitud de onda lumínica predominante) y su equivalente sonoro. O, inversamente, entre los armónicos sonoros (múltiplos exactos de la frecuencia sonora principal, causantes de los efectos tímbricos) y su equivalencia luminosa. No resulta fácil porque los espectros perceptibles de ambos estímulos presentan una diferencia importante, mencionado en un apartado previo: el visual cubre una gama de frecuencias escasa que apenas permite encontrar alguna de ellas a la que corresponda otra con una frecuencia que sea un múltiplo exacto.

Por tanto los efectos propiamente tímbricos, basados en dichos estímulos múltiples, no pueden hallar equivalente visual directo y sencillo. Lo más similar es la saturación, que mide la proporción de mezcla de diversas frecuencias presentes en la luz, y que determinan la pureza del color.

Una rígida observación de las correspondencias entre *luz-color* y *sonido-música* es algo muy difícil, puesto que resulta fácil caer en el subjetivismo, a pesar de que quiera evitarse. Quizá uno de los exponentes más rígidos de dicha correspondencia se halle en unos experimentos llevados a cabo por Norman McLaren⁹, en el *National Film Board* de Canadá. Las piezas filmicas producidas generan el sonido que las acompaña mediante el registro a mano o fotográfico de bandas sonoras ópticas, dibujando el sonido que luego el transductor óptico sonoro se encargará de expresarlos de modo audible, lo que sólo son imágenes.

Otra propuesta, de carácter radicalmente diferente, pero igualmente muy coherente, puede ser la que ha realizado Laurie Anderson en algunas de sus performances. Con micrófonos de contacto distribuidos por todo el cuerpo la artista

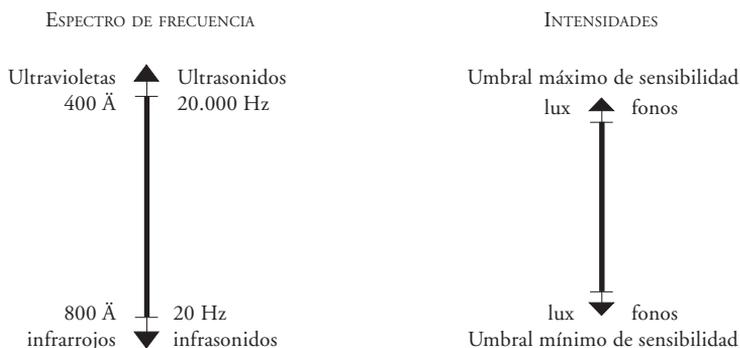
⁷ Plamuz, de 1973.

⁸ Se trata del fragmento, hacia el final de la película, en que mediante una especie de órgano cromático-sonoro los terrestres intentan comunicarse con los extraterrestres. Se encuentra aquí la interesante alusión, falsa naturalmente, de que se trata de un lenguaje universal.

⁹ La pieza emblemática al respecto es *Synchromy*, aunque tampoco ella puede considerarse completamente objetiva en su propuesta.



realiza movimientos en los que se golpea sonoramente diversas partes del cuerpo, lo que produce el sonido que se oye por los altavoces. En este caso tanto plástica, como música como danza se generan simultáneamente, sin que una predomine sobre la otra, y además con una lógica consistente y necesaria.



IV. INTUITIVOS

Las aproximaciones de carácter formal no son las únicas posibles, de hecho son menos frecuentes cuanto más estrictas quieren ser. Puede decirse que la mayor parte de las experiencias se engloban dentro de propuestas de tipo intuitivo, en las que la correlación se ha buscado sin pretensión de respaldarse en lógicas cuasi-científicas. La opción intuitiva podría denominarse blanda en contraste con la opción dura que representa la formal. Representa en gran medida el abandono de las propuestas basadas en las características físicas de los estímulos como referencia para las correspondencias entre las facetas visual y auditiva.

Casi todos los autores citados hasta el momento han desarrollado todo o la mayoría de su labor creativa mediante esta aproximación intuitiva. Los casos más claros son aquellos en los que domina una vertiente expresionista, como en los trabajos de Stan Brackage, Len Lye o algunos de McLaren, quienes muy a menudo realizan su trabajo pintando directamente sobre una película cinematográfica, añadiendo raspados, frotados texturas y otros tratamientos.

En cierto modo los resultados recuerdan con frecuencia a la pintura de Jackson Pollock, y quizá no sea indiferente a ello el que el trabajo de este artista, su pintura de acción, se base de modo muy importante en el factor temporal. Puede considerarse que una pintura de Pollock es como toda una película abstracta concentrada en un único cuadro.

Intuitivamente las relaciones entre ambos universos perceptivos tienden a establecerse correspondiendo a dos grandes grupos, según domine el carácter psicológico o el simbólico en dicha relación. Evidentemente no pueden considerarse ambos tipos como absolutamente aislados, ya que pueden darse casos intermedios, debiéndose quizá considerar más como extremos de una gradación que como con-

juntos aislados. En realidad también puede hablarse de *modelos formales e intuitivos* como polos extremos, puesto que se producen experimentos creativos basados en postulados mixtos.

Por carácter psicológico quiere presentarse al factor que en una propuesta de relación *sinestésica* no la basa en caracteres propios de los estímulos ni en la respuesta de los sentidos a éstos, sino que lo hace centrándose en las respuestas del individuo perceptor derivadas de su modo de entender el mundo, su carácter y sus experiencias acumuladas. No se considera la acepción que surgiría de la psicología perceptiva experimental por considerarla del mismo género que la fisiología, es decir, basada en medidas. El sentido en que se utiliza aquí la palabra psicología es más bien el de la vida mental del ser humano, su carácter, conducta y manera de sentir.

En este aspecto es relativamente fácil caer en asimilaciones basadas en el sentimentalismo que puede observarse en especialmente en películas de Disney o semejantes. El ejemplo más explícito en este caso es la película *Fantasia* en la que pueden contemplarse fragmentos de carácter inevitablemente kitsch en los que se aprecian, sin embargo, influencias o similitudes con algunos trabajos de Fischinger, a pesar de las notables diferencias que existen entre ellos¹⁰. Curiosamente en dicha película hay un fragmento breve en que el protagonista es la banda sonora. Basta compararlo con el ejemplo de McLaren, citado en el apartado dedicado a las propuestas formales, para apreciar claramente la diferencia entre ambas categorías de obras.

Por tanto los experimentos *sinestésicos* basados en lo psicológico pretenden relacionar lo auditivo y lo visual mediante las respuestas acumuladas por la experiencia vital del individuo. Esto supone entrar en un terreno menos medible y más inseguro que el de las propuestas formales ya que aquí pueden obtenerse soluciones muy diferentes, y puede que hasta incompatibles, según cual sea la experiencia y trayectoria de quien las produce o las percibe. Las posibilidades son tan numerosas que no es posible su sistematización y deben incluirse en este grupo, de modo genérico, aquellas propuestas sinestésicas que no encajen en los modelos formales o en los intuitivos más puramente simbólicos.

Poner ejemplos podría ser comenzar y no acabar, pero algunos pueden ser especialmente sugerentes. Así, el vídeo del francés Robert Cahen titulado *Hong Kong Song* busca representar visualmente, mediante manipulación y tratamiento de escenas de esa gran ciudad, las sensaciones que producen los ambientes sonoros diversos de la misma ciudad, combinando imágenes y sonidos simultáneos.

Puede decirse que son las propuestas más fuertemente subjetivas, con los atributos que acarrea el término. Una salida menos impregnada por el subjetivismo podría buscarse a través de la estadística, es decir, recurriendo a relaciones de carácter psicológico entre lo auditivo y lo visual promediadas a partir de las particulares

¹⁰ En concreto el fragmento dedicado a una fuga de Bach.



de un grupo o colectivo más o menos numeroso. En este caso parece claro que la intención sería asegurarse el más amplio alcance y respuesta del modelo de relación sinestésica. No obstante, puede cuestionarse su efectividad en cuanto se trate de públicos realmente extensos y diversificados.

Existe otro importante modo de afrontar la sinestesia intuitivamente, que se ha mencionado anteriormente : el simbólico. Esta aproximación está menos basada en la subjetividad individualista del receptor. Permite imaginarse un público más numeroso y con un grado mayor de homogeneidad a la hora de interpretar las propuestas sinestésicas audio-visuales. La razón de esto reside en que el simbolismo manifiesta un carácter muy vinculado a culturas específicas, y por tanto quienes pertenecen a una cultura determinada muestran una gran similitud en su manera de entender las relaciones simbólicas de ella.

No es posible extenderse aquí, ni es la intención de este apartado el hacerlo, sobre los significados simbólicos que en la cultura occidental se atribuyen a los elementos *plástico-visuales* y *músico-sonoros*, ni sobre otras percepciones sensoriales. No obstante, es evidente que existen similitudes que permiten con cierta facilidad asociar estímulos visuales y sonoros. En otras culturas pueden producirse relaciones diferentes y no ser fácil la comprensión de las simbologías ajenas.

La atribución de valores simbólicos equivalentes o relacionados de tipo auditivo y visual permite contar con un bagaje cultural próximo al entorno inmediato del individuo o colectivo a quienes va dirigida la propuesta. Con ello se posibilita una elaboración que recoge aspectos heredados de una tradición específica, a la vez que presenta un carácter de vigencia en el contexto presente.

Un ejemplo muy sencillo puede ser la simbología de los colores claros y cálidos (aspectos que corresponden a una interpretación básicamente psicológica por otra parte), como el amarillo, a los cuales se les consideran atributos como la luminosidad, la alegría, etc. Esos mismos atributos se les otorgan a sonidos generalmente de tono elevado y con tímbrica rica en armónicos agudos y definidos. Una relación tan inmediata no necesariamente es unívoca y pueden diferir todavía las interpretaciones; sin embargo, la divergencia entre éstas tiende a ser más reducida que en el caso de relaciones basadas en planteamientos psicológico-individualistas.

El artista James Turrell ha realizado piezas que combinan color y sonido, algunas de las cuales tienen la particularidad de que es el propio espectador el que, mediante unos controles, manipula ambos factores en busca de la sensación que considera más agradable o interesante. Casi puede considerarse el epítome de lo subjetivo e individualista, a pesar de que el autor plantee restricciones al limitar sonido y color a unas gamas concretas.

V. CONCLUSIÓN

Bajo la experimentación plástica, mediante diversos recursos, subyace el interés por saber cómo funcionan los mecanismos que actúan interrelacionando lo visual y lo auditivo, buscando una correspondencia necesaria entre ambos universos sensoriales. Este deseo aparece reiteradamente, a pesar de las complejidades que

implica, por lo que cabe deducir que responde a una necesidad creativa, quizá soterrada, que impulsa a algunos creadores hacia la idea de la obra de arte total. Aunque no lleguen a verse satisfechas completamente sus expectativas, estos autores van dejando tras de sí una obra que revela cómo el ser humano es una integridad y que por lo tanto el arte tiende a ser percibido a través de su completa riqueza sensorial.

Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Universidad del País Vasco.



BIBLIOGRAFÍA

- «Artes Espaciales y Música» (1996). Revista *Acción Paralela*, núm. 2. Edita Asoc. Cultural Acción Paralela, S. Lorenzo del Escorial.
- BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música. Real Musical*, Madrid.
- CHION, Michel (1990). *La Audiovisión*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- DUFRENNE, Mikel (1971). *L'oeil et l'oreille*. L'hexagone, Montreal.
- GAGE, John (1993). *Color y cultura. La práctica del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela, Madrid.
- HINTON, Leanne (1994). *Sound symbolism*. Cambridge University Press, New York.
- KANDINSKY, W./SCHOENBERG, A., (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Selección de Jelena HAHN-KOCH. Alianza Música, Madrid.
- KANDINSKY, W. (1972). *De lo espiritual en el Arte*. Barral, Madrid.
- KANDINSKY, W. (1981). *Punto y línea sobre el Plano*. Barral, Madrid.
- MICHELS, Ulrich (1996). *Atlas de la Música (vol. I y II)*. Alianza Atlas, Madrid.
- MITRY, Jean (1974). *Historia del cine experimental*. Fernando Torres ed., Valencia.
- MORGAN, Robert P. (1991). *La Música del siglo XX*. Akal Música, Madrid.
- ORTIZ, Aurea/PIQUERAS, M.^a Jesús (1995). *La pintura en el Cine*. Paidós Studio, Barcelona.
- PORTAL, F. (1989). *El simbolismo de los colores*. Olañeta, Palma de Mallorca.
- ROWELL, Lewis (1996). *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa, Barcelona.
- SCHAEFFER, Ramón (1988). *Tratado de los Objetos Musicales*. Alianza Música, Madrid.
- TURRELL, James (1993). Fundación La «CaixaAlianza», Madrid.
- VV.AA. (1992). «Sobre la Luz: Proyectos e Ideas (compilación de diversos artículos bajo este epígrafe)». *Revista ARTE Proyectos e Ideas*. U. Politécnica de Valencia, núm. 0.
- VV.AA. (1996). *The Spiritual in Art: Abstract Paintings (1890-1985)*. Los Angeles County Museum of Art [CA] & Abbeville Press [NY].

Además pueden citarse como de interés para su consulta la obra experimental (cine y vídeo principalmente) de los siguientes autores:

- Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Len Lye, Charles Dockum, Norman McLaren, Walt Disney, Jhon & James Whithney, Harry Smith, Jules Engel, Stan Brackage, Zbigniew Rybczinsky, Jhon Cage, Fátima Miranda, Michel Jaffrenou, Bill Vorn Louis-Phillippe Demers.

