

Del llibre "Finestra Santos" (1982)

PRESÈNCIES I ABSÈNCIES : UN RECORREGUT PELS FILMS DE
CARLES SANTOS

"L'art genuí del nostre temps
arrenca del balbuceig personal,
únic i intransferible"

(Joan Brossa a "VIVARIUM" pag. 92)

L'objectiu d'aquest text és el d'aprofundir en l'obra d'en Santos des d'una perspectiva interdisciplinària on hi participen els "referents": Brossa, el moviment de l'"art conceptual", i la música d'avantguarda; i potenciant la constatació de les diverses "oposicions" entre contraris que hi han a les seves pràctiques culturals, i analitzant els mecanismes de "representació" de la REALITAT de la que parteix: la música. I conduint aquest context cap a la seva vessant cinematogràfica.

CONTEXT

Els films d'en Santos, al ésser pràctiques "obertes", admeten diverses anàlisis. L'artista pot explicitar la gènesi de "l'obra", donar informació addicional del seu procés d'execució i comentar el significat que per ell té l'obra i, malgrat tot, aquesta es una producció autònoma (independent) capaç d'admetre múltiples "lectures". "Aquests versos, com / una partitura, no són més / que un conjunt de signes per a / desxifrar. El lector del poema és un executant" (1), diu Brossa.

"L'univers brossià" és palpable dins l'obra d'en Santos un món poètic on s'endinsen anotacions "visuals", tan a nivell de significat (poemes visuals) com de significant (miralls, projectors de cinema... millor dit, de representació visual) i on hi ha una estima per la vessant il·lusionista del cinema (Melies contra Lumiere, o la posterior filmació teatralitzada/novel·lada), que es concreta en un cant al "fregolisme", a les transformacions de personatges (de coses) que sobten l'espectador.

De Brossa agafa Santos l'interés per les noves propostes culturals, explorant camps diversos. "Ja sabem / que per a arribar a un indret /nou ens cal passar per/paratges desconeguts" (2). Però sempre articulant-les sobre LA MÚSICA o millor ELS SONS. Aquesta ampliació del camp musical, el porta a treballar en l'anàlisi de la "lectura" que el receptor (oïdor) fa de l'obra musical, presentant aquesta teorització en forma de films (convertint l'oïdor en espectador audiovisual). "Us proposo aquest / poema. Vos mateix / en sou el lliure i necessari / interpret" (3). L'art, com a pràctica és una apropiació particular de la realitat, sorgeix directa o indirectament d'aquesta però com una activitat diferent. Aquesta apropiació de la realitat (en aquest cas : MUSICAL) conté elements de nivell intel·lectual que es concreten en forma d'obra, que retornen al món material. És l'alternativa materialista. L'especificitat del procés ar-

tístic comporta perllongar-se més enlla de l'obra ; el receptor reproduirà el procés en sentit contrari, establint-se la "comunicabilitat" (un retorn al món de les idees, no limitat al descobriment de la idea). Brossa i Santos exigeixen des de la pròpia obra, la participació del receptor.

El precedent immediat de la col.laboració Brossa/Santos, d'on aquest últim extraurà el "cos teòric" que anirà desenvolupant poc a poc en les etapes "conceptual" i "cinematogràfica" fins arribar a les pluridisciplinàries "accions musicals" actuals (4), el tenim en Brossa/Mestres Quadreny. Ja al 1962, treballen en la peça "SATANA", on els actors no havien de cantar ni de ballar, "las acciones originarian sonidos, siempre dentro de un contexto teatral" (5), i on les fonts d'aquests sons eren: "vocales (sucesión rápida de palabras sibilantes, series de palabras percucientes, toses, risas,...), mecánicos (pasos, portazos, arrastre de sillas, timbres...)" (5). Ambdós treballen en la línia oberta per John Cage en el camp musical: "dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido... nosotros queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales..." (6). Santos s'apropara a Cage mitjançant Brossa primer, i després bevent directament de les fonts (col.laborara directament amb Cage en una de les seves estades als U.S.A.). Aquesta "teoria dels sorolls" de Cage es el "background" d'on Santos extraura les "bandes sonores" dels films de Portabella.

També Brossa/Mestres Quadreny, dins de la recerca de noves relacions entre la MÚSICA i el TEXT, potenciaven la "teatralitat" de les propostes; el que el propi Brossa etiquetava com a "accions musicals". Aquest camí obert amb "SATANA" es cloura amb la "SUITE BUFA" (1966), on ja Santos s'incorpora com a interpret de la música d'en Mestres. A continuació vindrà el "CONCERT IRREGULAR" (1968), inici de la col.laboració Brossa/Santos i punt de partida del treball posterior d'aquest últim.

Si a nivell de "presentació" musical es cercava la teatralitat, la "re-presentació" presenta dos vessants: de la realitat ambiental (marginada del model hegemònic musical), com són els SOROLLS; i de la pròpia MÚSICA. Al 1965, també Brossa/Mestres proposen desenvolupar els "típics" comentaris dels músics a les pauses dels assaigs, donant-los-hi "categoria" artística (seran la segona part de la peça "CONVERSA") I, ja al "CONCERT IRREGULAR" (escena 3a. de la 1a. part), Brossa farà que la cantant i el pianista (en Santos, que ja era l'autor de la música) "llegeixin" les seves respectives partitures en veu alta. Aquesta proposta, en Santos la treballarà en alguns dels seus films, paral·lelament a les "accions musicals", i el portarà a la MÚSICA INTERIOR ("TO-CA-TI-CO-TO-CA-TA", 1978).

Aquestes dues característiques importants en l'obra d'en Santos esmentades darrerament: "el món dels sorolls" (fonamentalment en alguns dels seus films, però també en la seva col.laboració en les "bandes sonores" dels films de Portabella), i la MÚSICA INTERIOR de les seves darreres "accions

musicals", ens porten a anotar aquí certes components "conceptuals". Ambdues característiques presenten una "desmaterialització" de l'obra artística, una proposta reductora de l'aspecte formal de l'obra; aquesta "minimalització" explora el marc mínim on poder declarar que "allò" és ART (en el cas Santos, des de la parcel·la musical). La "teorització artística" tan estimada pels "minimalistes", Santos l'explicitarà en els seus propis films. Això ens porta a aquella tesi conceptual sobre la importància del CONTEXT on s'insereixen les OBRES, prioritzant les accions/definicions dels propis autors sobre l'OBRA (els "readymades" de Duchamp); fins arribar a la desviació de "si jo dic que això és art, és que és art" (7). Aquest perill únicament es presenta en alguns punts aïllats de l'obra d'en Santos (els que jo denominaria "films conceptuals". Observant des de la perspectiva actual, el llarg camí cultural d'en Santos veiem que de la comunió amb la teoria conceptual de principis dels anys 70 (concretada amb la prioritització de l'IDEA i el PROCÉS sobre el RESULTAT) traslladant als primers termes la declaració d'OBRA ARTÍSTICA, a finals dels 70, a les "accions musicals", ja no en queda res, és el resultat (el propi ESPECTACLE) l'OBRA.

OPOSICIONS

L'oposició "conceptual" entre l'OBRA treballada apriorísticament com ART i l'objecte quotidià de consum de producció industrial que "l'artista" reclama com ART, ens duu a encetar l'anotació d'aquestes en els referents immediats de les pràctiques d'en Santos.

Ja al "CONCERT IRREGULAR" (escena 3a. de la 2a. part), Brossa proposa l'oposició (complexa) entre la codificació artística (la partitura) y la seva reproducció sonora realitzada pel interpretador: primer, el pianista toca una peça molt complexa seguint amb molta atenció unes fulles en blanc (inclús de tant en tant passa una fulla) i, després, seguint una partitura molt densa toca una peça molt esquemàtica composta per unes notes i en una única tonalitat.

Anomeno aquesta oposició "complexa" perquè per definir el seu total significat, el receptor deu des-codificar dos elements consecutius de l'obra. En canvi, d'altres propostes d'oposicions del mateix Brossa operen a un nivell "simple"; ja sigui l'afirmació per absència d'algun dels seus poemes visuals (un abecedari al que li manquen les lletres C, E, H, que defineixen el mot "CHE") (8); o bé la constatació, de per sí, de l'absència sense que dins d'aquesta unitat artística existeixin una presència que li doni sentit. Aquesta última és la imposició (com a "normal" artística) de la presència de l'absència, i el que resulta interessant és que la dualitat presència/absència l'exemplaritza "musicalment": "escolteu aquest silenci" (9); i també, la peça teatral "SORD-MUT" (ACTE ÚNIC. Sala blanquinosa. Pausa. Teló"). És la dualitat sò/silenci. En aquest últim

exemple a més es pot definir com acció (lògica) /no-acció. I, el que resulta més interessant és que, ambdós reclamen la percepció (sensorial) del receptor.

Pere Gimferrer ha comentat que el plantejament de les escenes mudes són el més destacable dins de les teatrals d'en Brossa.

La presència del SILENCI ha estat un dels elements que poden caracteritzar a l'avantguarda musical, tant a la "música serial" (Webern) com "l'aleatorietat" de Cage.

D'aquest és famosa la seva obra "4'33", en la qual un pianista assegut davant d'un piano, l'únic que fa es moure silenciosament les mans tres cops durant exactament quatre minuts i trenta-tres segons (es "música no-intencional"), i diu el propi Cage: "4'33" no es una obra de arte sinó una declaración respecto del significado de la experiencia estética" (10)

En alguna obra de Brossa, també podem constatar l'altre dualitat: la llum / les fosques (escenes VIII i X de la 1a. part de "RECITAL DE FLAUTA": "peça amb el local completament a les fosques..." "s'apaguen les llums de l'escenari i s'encenen les de la sala...")

Entorn aquestes dues darreres dualitats, una dins de la parcel·la SONORA i l'altra dins de la VISUAL, s'articula l'obra cinematogràfica de Carles Santos.

INTRODUCCIÓ A "EL VISUAL/SONOR"

El medi cinematogràfic és audiovisual, és a dir s'estructura sobre una component VISUAL i una altra SONORA; però ambdues components no presenten el mateix pes (ni en el moment de la producció del film, ni en el de la seva visió per l'espectador). La component SONORA és un complement, un afegit sovint, de la VISUAL.

El cinema fou MUT durant els primers 30 anys, únicament existia "el visual", això determina que el seu desenvolupament (estructuració de codis) es fes sobre aquesta component. Quan Griffith defineix els diferents plans o utilitza el muntatge, i quan Eisenstein elabora el muntatge "d'atraccions", l'únic so que hi ha a les sales de cinema és el del piano que acompanya (lliurement) al film tapant un angoixos SILENCI.

Això comportarà una diferent evolució de les dues components, i la posterior submissió del SONOR al que és VISUAL. La codificació/lectura es inferior (11), som capaços (com espectadors) de "llegir" un primer pla visual, però, en canvi, no un primer pla sonor (el so amplificat d'una gota d'aigua al caure) es difícilment reconegut.

La component VISUAL s'estructura mitjançant IMATGES, i la SONORA amb elements AUDIO. Fonamentalment el cinema es compon de la presència de ambdues components; l'absència d'una de les dues és un fet aïllat. Igual com les IMATGES (I) tenen una posició hegemònica sobre els elements AUDIO (A), també les negacions d'ambdues presenten la mateixa relació. Aquesta ve potenciada per la propia realitat física (fenòmens òptics i acústics), localització on es

produeix la projecció del film (sala obscura), i la propia tecnologia que permet la reproducció de les dues components. L'absència d'IMATGE (no I), per exemple: la pantalla en NEGRE continua sent una presència per l'espectador; primer, perquè el propi raig lluminós (encara que negre) es presentable inclús abans de materialitzar-se (és el seu fí) a la pantalla; i, després, perquè encara que per definició és no I (per sí mateix no vehicula, en principi, cap significat), continua materialitzant una pantalla: una presència negra.

En el cinema en BLANC I NEGRE, l'element no I podia venir definit per NEGRE (fonamentalment) o per BLANC; aquest últim era donat a la transparència del cel.luloide.

En el cinema en COLOR, ve definit (més ampliament) per BLANC o COLOR (homogeni), sent la pantalla en NEGRE un subconjunt d'aquest últim. Els podriem notar com B i no B. Aquest element no I, no es deu entendre com un complement d'un I, llavors seria un insert que perllonga el significat vehiculat per I, sinó com una unitat propia.

L'absència de l'element AUDIO (no A) no té la "presència" del no I. Encara que també podem matisar que el no A pot ésser motivat per: la inexistència de la banda sonora (l'absència absoluta), la banda no gravada, o el "silenci" d'estudi; l'espectador no ho constata, no descobreix les diferents absències, els diferents "colors".

Mentre que la component VISUAL es reproduïx mitjançant el propi medi natural (l'espai creuat pel raig lluminós) materialitzant "una pantalla" (localitzada perpetuament enfront nostre) i on l'espectador (percepció visual) anirà a buscar IMATGES, traslladant-les posteriorment a la ment; la qual cosa, defineix una certa bidireccionalitat inicial (del projector a la pantalla i de l'espectador a la pantalla). En canvi, en la component SONORA, únicament podem definir una direcció del projector als altaveus, que es perllonga continuant el seu fluxe fins a l'espectador/oidor; no hi ha una recerca d'aquest del material sonor, sinó únicament una recepció.

Molts films que es reclamen com "experimentals" o pràctiques d'avantguarda (com els d'en Santos), treballen aquests elements no I i no A. Des del cinema SONOR, i més des de que fou possible la gravació sincrònica de les components VISUAL i SONORA, el llenguatge cinematogràfic ha respost a una lògica de "presència", el seu objectiu ha estat el de representar fidelment les coses, fer com si estiguessin realment davant dels nostres ulls. Llavors, l'objectiu d'aquesta introducció ha estat el de fer constatable aquestes absències.

PROPOSTES D'ESTRUCTURACIÓ DE "EL VISUAL/SONOR"

Partint d'una proposta elaborada per Christian Doelker (12) he desenvolupat una (crec) de més àmplia on es consideren els elements no I i no A i s'analitzen les interrelacions amb les seves "presències" oposicionals.

| V I S U A L | | | | S O N O R | | | |
|------------------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------|
| (no I.) | IMATGE (I) | | | AUDIO (A) | | | (no A) |
| | TEXT (T) | CÒPIA (C) | DIRECTE (D) | VEU (V) | MÚSICA (M) | SOROLL (S) | |
| (U) (E) | | | | | | | |
| | text, títols | copiat | filma- ció real | conver- sa | actua- ció musical | soroll real, ambient | |
| | text, subre- tols | visua- litza- ció | il.lus- tració | comenta- ri par- lat | acompa- nyament musical | efectes espe- cials | |
| REPRODUCCIÓ (R) | | | | | | | |
| COMENTARI (C) | | | | | | | |
| NIVELL DE RE-PRESENTACIÓ (R) | | | | | | | |

L'element I es pot presentar mitjançant tres formes: DIRECTA, CÒPIA i TEXT, que codificarem respectivament com D, C i T. Aquestes responen a les imatges reals, a la filmació de formes artificials ("re-presentació" de la realitat mitjançant altres llenguatges comunicatius que operen amb la component VISUAL), i filmació de textos.

L'element A presenta tres formes: VEU, MÚSICA i SOROLL, que codificarem com V, M i S. La seva pròpia denominació comporta el seu univoc significat.

Ambdues "absències", no I i no A, presenten dues formes: la REAL i la SUPRIMIDA, segons es correspongui amb la realitat o bé sigui opció adoptada pel realitzador per aconseguir un "sentit" determinat. Les codificarem com E i U. La "re-presentació" cinematogràfica de la realitat (entesa com una "presència" diferent de la pròpia realitat que supleix "l'absència" d'aquesta, és el seu significat), podem estructurar-la en dos nivells: el de PRODUCCIÓ, que es manifesta per l'espectador com una coincidència amb la realitat; i el de COMENTARI, que ho fa com a informació (VISUAL o SONORA) addicional que complementa l'aprehensió que fa l'espectador de la realitat reproduïda. És a dir, la REPRODUCCIÓ (R) és un reflex de la realitat; mentre que el COMENTARI és una reflexió sobre la realitat.

El SUCCES real ve representat (normalment) per la conjunció de la R i el C.

Abans de comentar breument aquest esquema, cal indicar que mentre la classificació I/ no I i A/ no A és digital, és a dir, l'una exclou a l'altra (són "1" i "0", la "presència" i "l'absència"), en canvi la que subdivideix a la I i la A és analògica (potser majoritàriament la A). En el cas de A, el que valorarà serà "la major o menor" proporció de cadascun; és a dir, els convertirà en pseudo-digitals, però veient-me obligat a esmentar alhora alguns d'ells (com per exemple: MÚSICA i SOROLL).

Els elements SUPRIMIT tant de la no I com la no A, remetent al receptor alguna de les formes de I i A respectivament. Naturalment els nivells de REPRODUCCIÓ i de COMENTARI poden actuar tant sobre la component VISUAL com sobre la SONORA

Com que podria resultar excessivament llarga una explicació detallada d'aquest esquema, esmentarem primer la proposta de codificació i a continuació, posaré alguns exemples característics que espero siguin prou significatius.

| | concepte | codis possibles |
|-------------|--------------------------|-----------------|
| 1a. posició | NIVELL DE RE-PRESENTACIÓ | R,C |
| 2a. | Component VISUAL | D,C,T E,U |
| 3a. | Component SONORA | V,M,S E,U |

La RE-PRESENTACIÓ d'un SUCCÈS pot venir definida per dos nivells (de re-presentació) i varis estadis succesius.

Codificació de:

| | | | |
|----------|------------|-------|---------------------|
| 1 estadi | i 1 nivell | ----- | XXX |
| 1 | 2 | ----- | RXX/CXX |
| n | 1 | ----- | XXX,XXX,... |
| n | 2 | ----- | RXX/CXX,RXX/CXX,... |

(nota: el caracter "X" és un codi universal)

En el cas més general: \sum_{1}^n (RXX/CXX)

Quan la naturalesa del "MEDIA" determini la inexistència de l'element I o del A, no codificarem la posició corresponent (2a. ó 3a.) amb "E" (de REAL), sinó que sera "0". Doncs "E", tant de no I com de no A, indica la naturalesa del SUCCÈS, i no la intrínseca al "MEDIA".

Exemples significatius:

| | | | |
|---------|--|-------|---------|
| (RADIO) | col.loqui | ----- | ROV |
| (TV) | col.loqui | ----- | RDV |
| (TV) | col.loqui, més el comentari del presentador | ----- | RDV,CDV |
| (TV) | col.loqui estranger, més sobretols del mateix en l'idioma del receptor | ---- | RDV/CTE |
| (TV) | col.loqui estranger amb el so <u>totalment</u> absent, més la veu d'un locutor que ho tradueix a l'idioma del receptor | ----- | RDU/CEV |
| (TV) | notícia filmada amb comentari del locutor | ----- | RDS/CEV |
| (TV) | notícia llegida pel locutor, més imatges d'arxiu | ----- | REV/CDE |
| (TV) | música visualitzada | ----- | REM/CDE |
| (TV) | imatges musicalitzades | ----- | RDE/CEM |
| | dibuixos animats parlats | ----- | RCV |
| (RADIO) | emissió musical comentada | ----- | ROM,COV |

BREU DESCRIPCIÓ DELS FILMS DE CARLES SANTOS

"L'APAT" es la reproducció sonora, sobre imatges en negre, dels sorolls (amplificats) que fa la gent al menjar.

"L'ESPECTADOR" és un únic, i curt, pla de la mínima acció d'un espectador recorrent una fila de butaques fins assegures.

"HABITACIÓ AMB RELLOTGE", una curta panoràmica sobre una habitació mentre en off sona el tic-tac d'un rellotge.

"LA LLUM" ve definida per tres (breus) moments: 1-la pantalla en negre, 2- un soroll, i 3- imatge d'un interruptor de la llum.

"CONVERSA", un llarg pla mig, d'una porta i una paret, mentre sona una inintel.ligible conversa.

"LA CADIRA", un únic i llarguissim primer pla d'una cadira,

mentre en off es reproduïxen els sorolls propis del seu procés de producció (serres, cops,...).

"PRELUDI DE CHOPIN, Opus 28 n°7", un llarguissim primer pla d'un magnetofon de cintes, en off es sent: "Al pentagrama de dalt hi ha la clau de sol; al pentagrama de baix, la clau de fa...". És la descripció del codi musical de la peça anunciada pel títol.

"PLAY-BACK", la càmera va voltant contínuament sobre Carles Santos i un ccr, mentre assàgen la "lectura" d'una peça musical.

"ACCIÓ SANTOS", a la primera part, una serie de plans ens contextualitzen la preparació de la gravació (audio) d'una peça interpretada pel Santos al piano; després, ell mateix, es posa a escoltar la cinta acabada de gravar; poc després, al col·locar-se els auriculars, "desapareix" el so fins el final de la gravació (del film)

"PRELUDI DE CHOPIN, Opus 28 n°18", sense off, és un únic primer pla de la successió de fotografies (264) que reproduïxen tots els moviments de les mans de l'interpret d'aquesta peça; una mà entra (se suposa seguint la música) en camp agafant les fotos una a una. Aquest film formava part d'un col·lectiu realitzat pel "GRUP DE TREBALL".

"EL PIANISTA I EL CONSERVATORI", rodat per televisió, és un exercici d'en Santos de quan estava al Conservatori del Liceu: toca el piano amb un llibre sobre el cap, uns altres sota les aixelles, i amb una moneda damunt de cada mà. No en cau cap.

"628-3133 BUFFALO MINESSOTA" és l'alternancia continuada d'un mateix pla sobre un paisatge en el qual i poc a poc, es va acostant una noia que toca amb la flauta una música repetitiva, amb la pantalla en negre i sense so. La imatge evoluciona des de un pla general fins a un primerissim pla de la noia.

"EL PIANISTA I LA FLAUTISTA" es compon de tres petites accions; les dues primeres són dos plans fitxes en els quals en Santos toca el piano al costat d'una noia que toca la flauta, i (després d'una imatge en negre, amb so) s'intercanvien els rols. Finalment ell dispararà sobre ella (a una altra localització), i la bala restarà "mossegada" per les dents d'ella.

"PEÇA PER A QUATRE PIANOS", també per televisió, és una panoràmica seguint a Santos tocant quatre pianos (que formen semi-cercle) un darrera l'altre; però quan deixa de tocar encara continuen sonant. Acaba amb un pla general dels quatre, mentre sonen solapadament les quatre melodies.

"DIVERTIMENT", és la reproducció del concert del mateix nom fet per Santos i tres acompanyants a Mèxic. Els interpretats, sense cap instrument musical, "llegeixen" les partitures (parlen, discuteixen, reciten).

"LA RE MI LA", una música repetitiva és succesivament interpretada per (Santos disfressat) d'un pirata, una monja, un militar, Napoleó, un bomber, Carmen Miranda... Aquests canvis de "personatge" es fan a cada inici d'un nou cicle de la música. En un d'aquests cicles, no apareix ningú.

CODIFICACIÓ

| | | |
|---------------------------------|-------|---------------------|
| "L'APAT | ----- | RUS |
| "L'ESPECTADOR" | ----- | RDE |
| "HABITACIÓ..." | ----- | RDS |
| "LA LLUM" | ----- | REE, RES, RDE |
| "CONVERSA" | ----- | RDV |
| "LA CADIRA" | ----- | RUS/CDE |
| "PRELUDI ...n°7" | ----- | RDU/CEV |
| "PLAY-BACK" | ----- | RDV |
| "ACCIÓ ..." | ----- | RDM, RDJ |
| "PRELUDI n°18 " | ----- | RDE |
| "EL PIANISTA I EL CONSERVATORI" | ----- | RDM |
| "682-3133..." | ----- | RDM, RUE (alternat- |
| "EL PIANISTA I LA FLAUTISTA" | ----- | RDM, RUM, RDM se) |
| "PEÇA PER..." | ----- | RDM |
| "DIVERTIMENT" | ----- | RDV |
| "LA RE MI LA" | ----- | RDM |

Aquesta proposta de codificació significativa, ens permet d'una manera ràpida, (i visual) obtenir les diferents característiques que hi han en els films d'en Santos. D'ara endavant, únicament em proposo iniciar una reflexió sobre aquests films, avançant on correspongui, opinions que ens deuriem conduir a una anàlisi més àmplia del paper de la "banda sonora" (les components A i no A) en el film. Les dues etapes fonamentals en la pràctica artística d'en Santos es reflecteix en els films. Des de "L'APAT" a "PRELUDI...n°7" configuren als que podriem denominar com a "films conceptuals"; i des de "PLAY-BACK" fins al final, els "films musicals". Naturalment, que tota classificació/codificació és reductora de l'amplitud "artística" que hi ha en el sí d'unes pràctiques culturals, però ens servirà per clarificar conceptes que hi resideixin. Per exemple, algun "film conceptual" presenta anotacions musicals ("PRELUDI...n°7"), o a l'inrevés ("ACCIÓ ...", "PRELUDI...n°18").

En els "films conceptuals" predominen les expressions del cos teòric "conceptual", visualitzades, utilitzant (fonamentalment) objectes quotidians; mentre que, en els "films musicals", desenvolupen l'investigació IMATGE/MÚSICA utilitzant objectes o elements de tecnologia musical i/o mostrant els seus interprets. Els "films conceptuals" busquen la relació IMATGE/VEU i SOROLL

La "MÚSICA" entesa dins de les coordenades standards, no més existeix en alguns films, però en canvi si potencia el que denominaria un "entorn musical": des de la descripció oral de la codificació musical ("PRELUDI...n°7), la "lectura" oral de les notes definides per la codificació ("PLAY-BACK", "DIVERTIMENT") obtenint-se una "musicalitat", fins a la constació interpretant/oidor de "ACCIÓ ..." (primer Santos és l'interpret d'una música que no saltres escolten per, a continuació ésser ell l'únic "oidor" de la música emmagatzemada en un magnetofon).

Sovint l'espectador no és "oidor" de MÚSICA sinó que "veu" MÚSICA; com a "PRELUDI...nº7" (el magnetofon), o a "ACCIÓ..." (Santos, magnetofon, auriculars), o "PRELUDI... nº18" (les fotos de les 264 posicions de les mans del pianista necessaries per a interpretar la peça del títol). Això ho aconsegueix "buidant" la "banda sonora", és a dir, utilitzant els elements no A (tant E com U) i traslladant als elements I la MÚSICA.

Resulta interessant veure l'ús que en Santos fa dels elements no I i no A (i principalment en la seva forma U, "SUPRIMIDA"). Per això, considerem els films "L'APAT", "LA CADIRA", "PRELUDI... nº7" i "ACCIÓ..." Normalment s'accepta que una component SONORA evoca (més facilment) una component VISUAL, que a l'inrevés. Bé, això ho tenim de matisar; primer això serà d'aquesta manera, sempre que el SONOR estigui dins les coordenades quotidianes, i després perquè la ment humana busca les imatges que li corresponen (per la teoria del predomini del que és VISUAL sobre el que és SONOR). Aquest fet el tenim en els dos primers films; Santos en la seva pràctica artística intenta alterar l'hegemonia establerta. En canvi, en els dos darrers films, la supressió de la música (en "ACCIÓ..." al final) no ens condueix a "imaginar-la" sinó que es veu obligat a introduir un nivell de COMENTARI (C) en "PRELUDI ...nº7", o bé a prologar-la amb un altre nivell de REPRODUCCIÓ (R) en "ACCIÓ..." on veiem i escoltem la gravació de la música que després serà SUPRIMIDA. Com podem veure en la codificació dels seus films, hi predomina el nivell R sobre el C. Això té diversos motius: primer, que per a l'anàlisi que va desenvolupant en Santos a les seves pràctiques fílmiques, cal una simplificació de l'estructura VISUAL/SONORA per explicitar les seves interrelacions; segon, haurà d'ésser el propi receptor el que elabori un cert nivell C (fora del film) al realitzar la "lectura" d'aquest; i tercer, perquè en Santos no treballa (sovint) sobre la REALITAT immediata (percebuda primàriament) sinó que ho fa sobre la REALITAT ja REPRODUÏDA mitjançant una codificació artística, com és la MÚSICA. Intentaré aprofundir en aquests aspectes. La simplificació de l'estructura VISUAL/SONORA de la pròpia REALITAT, el porta a dissociar aquesta i a oferir al receptor (únicament) un aspecte d'ella: a "L'APAT", sols escoltem els sorolls d'un menjar que no veiem; així, a la codificació del film RUS, l'espectador es veu obligat (per l'ús com a meta-llenguatge del títol del film) a generar un altre nivell CDU que no és en el film. Aquesta dissociació serà explotada radicalment en "LA CADIRA", on s'ofereix com a coexistents en el temps (cinematogràfic), dos moments diferents de l'existència de l'objecte denotat pel títol, del primer l'element A i del segon I. La dissociació en el temps l'obliga primer a generar un nivell C per cadascun dels dos nivells R vehiculats pel film: so del procés de producció de la cadira, i imatge de la cadira ja construïda; però a continuació la presentació coexistent (en el film)

dels dos moments, el portarà a intentar establir quins dels dels dos funciona com a nivell R i quin C. L'estaticitat (durant 30min) del primer pla de la cadira, buidant totalment el seu contingut VISUAL, el portara a considerar el so del procés de la seva producció com el nivell R, essent aquell primer pla únicament una il.lustració visual (un COMENTARI) de la REPRODUCCIÓ d'un soroll real.

Finalment, queden per anotar alguns aspectes sobre la REPRODUCCIÓ de la REALITAT (música) utilitzada per Santos com a propia REALITAT sobre la qual treballar. Naturalment que la majoria del cinema utilitza aquesta mateixa proposta: els films no treballen la REALITAT sinó una forma argumental/novel.lada d'aquesta (que històricament es presenta, o reclama, com "mimesi" de la propia REALITAT; el que rebutjen les proposicions "de-constructoras"). En canvi, Santos parteix d'una REPRODUCCIÓ de la REALITAT radicalment diferent: la MUSICAL; aquesta pràctica artística no té els elements de "fidelitat" que té la concepció hegemònica de la novel.la, i a més (Santos) treballa la relació d'aquesta amb els moderns medis tecnològics que permeten la seva REPRODUCCIÓ (visual o sonora). És doncs, la RE-REPRODUCCIÓ d'una REALITAT primària utilitzada tan sols com a referent llunya (no mimètic).

Medis tecnològics, que ens han dut la possibilitat de REPRODUIR mimèticament la REALITAT sonora.

Aquest ús de la MÚSICA com a REALITAT REPRODUÏDA sobre la que treballar, que adoptarà el nivell de REPRODUCCIÓ (R) en la re-presentació filmica, es presenta radicalment diferent a l'ús que de la MÚSICA fa el cinema de Hollywood (i conseqüentment) la resta de la indústria del cinema), que és la majoria de vegades la de complementar les imatges. Ja l'acompanyament musical del cinema MUT, tenia el paper (fora del film) de un COMENTARI (COM) de les imatges del propi film. Després, en el cinema SONOR la funció de la MÚSICA no ha canviat massa.

Aquell piano que acompanyava els films, en Santos l'incorporarà (com a REALITAT) dins del propi film i sobre aquest s'articularà el nivell R.

Conseqüència lògica de tot el que s'ha exposat anteriorment, és que la component VISUAL presenta una debil deficiència, que ve reduïda a la generalitzada utilització d'un únic primer pla fitxe en els seus films. És una component "FREDA", que dona poca informació i que exigeix la participació del receptor. Obliga a la "lectura".

"Jo tracto
d'exterioritzar els meus
pensaments i vos feu un
esforç per absorbir els meus
coneixements.
I tiro la fotografia"

(Joan Brossa. "POEMES DE SENY
I DE CAVELL", pag.779)

MARTI ROM

NOTES

- (1) Del llibre-recull "POEMES DE SENY I DE CABELL" (pag. 647)
- (2) També del mateix llibre. "Poema de la vida" (pag. 513)
- (3) També (pag. 652)
- (4) Veure "ESPECTACLES"
- (5) Text d'en Mestres Quadreny publicat (pag. 12) en un estudi sobre Brossa dedicat per "PIPIRIJAINA" (Nº12, gener/febrer del 80)
- (6) Text "El futuro de la música:credo" publicat (pag.65) en el llibre "ENTREVISTA A JOHN CAGE" de Richard Kostelanetz (cuadernos Anagrama, nº60).
- (7) Don Judd. Frase reproduïda (pag. 70) al llibre "LA POE-
POETICA DE LO NEUTRO. Análisis i crítica del arte
conceptual" de Victoria Combalia (Cuadernos Anagrama
nº93)
- (8) "Elegia. Poster-poema" (1967)
- (9) "POEMES DE SENY..." (pag. 663)
- (10) Del llibre "USA:¿REVOLUCIÓ CULTURAL?" (pag. 177)de
Richard Kostelanetz (Rodolfo Alonso Editor.Argentina)
- (11) Remeto el lector al capítol 6 ("Del uso estructural
del sonido") del llibre "PRAXIS DEL CINE" de Noel
Burch (Editorial Fundamentos)
- (12) En el llibre "LA REALIDAD MANIPULADA" (Editorial
Gustavo Gili. Colección Punto y Línea)