



UNIVERSANTOS

El fervor de la perseverança en **CARLES SANTOS**







UNIVERSANTOS

El fervor de la perseverança en **CARLES SANTOS**

UNIVERS SANTOS. El fervor de la perseverança en Carles Santos

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València

De 26 de maig de 2015 a 30 d'agost de 2015.

Rector de la Universitat de València

Esteban Morcillo Sánchez

Vicerector de Cultura i Igualtat

Antonio Ariño Villaroya

Organitza i produeix

Universitat de València – Vicerectorat de Cultura i Igualtat

Col·labora

Fundació Caixa Vinaròs

Subdirecció General de Música de CulturArts de la Generalitat Valenciana

Institut Valencià d'Art Modern, IVAM

Centro de Documentación Teatral

Benecé Produccions

EXPOSICIÓ

Comissaria

Josep Ruvira

Àrea d'exposicions. Vicerectorat de Cultura i Igualtat

Norberto Piqueras Sánchez (Coordinador general)

Manuel Martínez Tórtola

Raquel Moret Alfonso

Soledad Sánchez Puértolas

Natalia Cordero Villalobos (Estudiant en pràctiques)

Comunicació

Magdalena Ruiz Brox

Difusió

Antoni Esteve Blay

Disseny expositiu

Pepe Beltrán

Disseny il·luminació

Carles Alfaro

Producció elements expositius

Matra Museografia

Producció gràfica

Espirelius

Muntatge

Santi Andrés Laguna

Francisco Burguera Pérez

Álvaro David García

Pedro Herráiz Merino



Realització i Edició Audiovisuals

BENECÉ PRODUCCIONS

Muntatge Audiovisuals

VITELSA

Prestadors d'obres

Fundació Caixa Vinaròs

Subdirecció General de Música de CulturArts

de la Generalitat Valenciana

Natividad Romeu

Prestadors d'imatges

Centro de Documentación Teatral, INAEM, Ministerio de Cultura

Bitò Produccions

Arts Santa Mònica

Mas Blanch i Jové

Beringola TV

Fundació Teatre Lliure

Benecé Produccions, S.L.

Clack

TVE

TV3

Transport

Mudanzas La Plana

Assegurances

Mapfre

Visites guiades

Voluntaris Culturals de la Universitat de València

Pilar Pérez Pacheco

Assistència en sala

Esfera Projectes Culturals

CATÀLEG

Edita

Universitat de València

Coordinació de l'edició

Norberto Piqueras Sánchez

Josep Ruvira

Disseny i maquetació

Collage-no

Imatges

© Albert Malet Mumbro

© Albert Xavi

© Artur Segarra

© Carles Santos / Xavier Marmaña

© Cia Carles Santos

© Douglas Robertson

© Eduardo Alapont

© Francesc Meseguer

© José García Poveda. El Flaco

© Josep Aznar

© Ros Ribas

© Tania Castro

Textos

Josep Ruvira

Manel Guerrero

Vicente Ponce

Traduccions i correccions

Servei de Política Lingüística de la Universitat de València (valencià)

Wordsfactory (anglès)

Impressió

LAIMPRENTA CG

Agraïments:

Indústries Jové Balasch, S.L.

Mas Blanch i Jové, S.L.

Pedro Ocaña Triguero (INAEM)

María Romero

Natividad Romeu

Dipòsit legal: V-1359-2015

ISBN: 978-84-370-9749-7

© De les imatges: els autors

© Dels textos: els autors

© D'aquesta edició: Universitat de València

Nota:

Els responsables d'aquesta edició hem intentat identificar l'autoria de totes les fotografies aquí recollides i gestionar els drets d'autor corresponents.

Carles Santos o la
coherència de la passió

La fidelitat de les obsessions
en la poètica de Carles Santos

Carles Santos o el fervor
de la perseverança

Pròleg 11

Els espectacles escenicomusicals /
òperes / drames lírics 19

El piano 21

L'aigua, la mar 23

Sexe, perversió, sadisme i religió 24

Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la representació santiana 26

Les multituds i els grans espais 29

El cos, el menjar, l'escatologia 30

El fervor de la perseverança (2006) 192

Joan Brossa, el *Concert irregular* (1968)
i *Brossalobrossotdebrossat* (2008) 194

Nova York, París, Berlín, Vinaròs 194

El desig de trobar un nou punt de partida 196

Crònica (crònic?) d'una
extenuant lliça amb aqueixa
institucionalització de la
banalitat, origen del nou
feixisme, que s'infiltra i
expandeix per totes les
cultures mentre Carles
Santos insisteix amb les
seues propostes – potser
irritants, o incomedes? –
repetint artísticament
sempre:
jo sóc jo i no tots ells...

1. Atrapat en una erràtica i exigua sentència	245
2. Carles Santos continua, per temps indefinit, entre les pàgines d'un diccionari obès (o, simplement, gros)	246
3. Repeticions quasi intolerables	246
4. Per on cal començar?	247
5. Escriptura i estrèpit	248
6. Misteris gojosos i dolorosos a triar	249
7. I ara, què: el tema, la <i>chose</i> , la foguera que no crema?	251
8. I ara, quin ingredient més cal afegir a aquesta sopa?: CARLES SANTOS...	256
9, 10 ...Atrapat en una erràtica i exigua sentència	257

Traduccions

Castellà	289
Anglès	325



Carles Santos o la coherència de la passió

En el marc de l'activitat cultural que desplega la Universitat de València, a través de l'àmplia programació que porta a terme el Centre Cultural La Nau, hem considerat imprescindible prestar una especial atenció al músic Carles Santos (Vinaròs, 1940), un dels més prolífics artistes de la Comunitat Valenciana.

La seua vida i la seua producció artística, l'eix fonamental de la qual ha sigut la música, ha trobat la prolongació en moltes altres parcel·les, com ara el cinema, les arts escèniques, la fotografia, l'escriptura, les performances... sobre les quals s'ha abocat amb una prolífica inquietud fora del comú.

El valor de la seua producció artística és, sens dubte, d'una transcendència cultural innegable i així ho avalen amb escreix els permanents reconeixements rebuts internacionalment i l'atracció que ha exercit sobre els mitjans de comunicació.

A pesar de tals reconeixements del món cultural i artístic i de presentar una gran congruència interna, l'obra de Carles Santos no ha sigut mostrada sinó de manera fragmentària i discontinua. Els seus impactants i sempre provocadors espectacles o "dramas lírics", els seus concerts, així com també la seua creació i participació en propostes artístiques multitudinàries (Jocs Olímpics Barcelona 92, la celebració del V Centenari de l'Any Borja o el concert per a mil músics en els actes inaugurals de la Biennal de les Arts al Palau de les Arts) han projectat sobre ell una imatge d'*enfant terrible*, d'artista radical que sovint obstaculitza un coneixement més profund i comprensiu de la seua obra.

La veritat és que, en qualsevol de les seues facetes, la seua activitat artística traspuja radicalitat, però també rigor, autenticitat i compromís, ja es trobe assegut al piano, component o dirigint músics i actors. Tampoc no podia ser de menor calat la seua obra plàstica o audiovisual.

Aquesta exposició, amb el títol d'*Univers Santos*, pretén donar a conèixer el seu treball interdisciplinari amb un enfocament més ampli i rigorós; una obra que s'estén al llarg de més de cinquanta anys. Tanmateix, constatem que Carles Santos, malgrat la seua memòria artística, decididament eludeix la nostàlgia i evita mirar cap arrere. És per la seua pròpia i incansable voluntat creativa que l'exposició que presentem avui no podia restringir-se sols al seu caràcter retrospectiu, per la qual cosa a l'històric afegeix tot un seguit de noves creacions inèdites, creacions que, en definitiva, no fan sinó subratllar la idea d'aquesta mostra: avalar la continuïtat i la unitat de la seua poètica.

No és, d'altra banda, la primera vegada que la Universitat de València participa en la producció artística de Carles Santos. Ja ho va fer fa alguns anys amb l'encàrrec i la interpretació a càrrec de l'Orquestra de la Universitat de València de l'oratori *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), més tard convertit en òpera.

Ara, catorze anys després, tenim la possibilitat de produir i de mostrar una ambiciosa exposició que aplega moltes més peces del seu treball interdisciplinari, on la plàstica, l'audiovisual, l'escenografia i la música cobren el seu propi protagonisme.

A més, el Consell de Govern de la Universitat de València ha decidit atorgar a Carles Santos la Medalla de la Universitat per subratllar el reconeixement institucional a tota la seua trajectòria artística. L'acte de lliurament d'aquesta medalla tindrà lloc la pròxima nit de Sant Joan (23 de juny) al Claustre Major de la Nau.

No podem deixar d'assenyalar i agrair la concurrència d'institucions com la Fundació Caixa Vinaròs, CulturArts o l'IVAM (Generalitat Valenciana), que han mostrat des de l'inici del projecte el seu entusiasme i interès per participar en aquesta mostra, i d'ací vénen els concerts que s'ofereixen en el marc del festival de Música Contemporània Ensembls i en les Serenates al Claustre, així com també el cicle de cinema dedicat a l'obra de Carles Santos que tindrà lloc a l'IVAM.

Durant el període en què Carles Santos va estar a Nova York l'estil musical imperant allà era el minimalisme, que difonien els compositors postcagians com Philip Glass o Steve Reich. Carles Santos hi forjà el seu estil compositiu. Però, més enllà dels mecanismes repetitius d'aquells, ell no podia prescindir d'aqueixa intensitat mediterrània, d'aqueix gust ocasional per l'excessiu. De tal manera que en un article escrit en l'època pel també compositor Tom Johnson, aquest va batejar el seu estil com a *passionate minimalism*.

Si hi ha res que podem afirmar al cap de molts anys és que l'obra d'aquest músic esdevingut artista global està dirigida literalment als cinc sentits, que està il·luminada des de la passió i que a ningú no deixa indiferent.

Rector de la Universitat de València
Esteban Morcillo

Vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València
Antonio Ariño





“Darrere d’aquesta xarxa de somnis i d’il·lusions, d’alguna manera previsible, deu existir un altra trama de somnis i d’il·lusions que mai no s’han enfrontat a la gravetat ni s’han mesurat dins de l’envelat”

Carles Santos. *Textos escabets* (Barcelona: March, 2006; Col·lecció Palimpsest)



Josep Ruvira

La fidelitat de les obsessions en la poètica de Carles Santos



La fidelitat de les obsessions en la poètica de Carles Santos

Josep Ruvira

Comissari exposició

Difícilment es podria desenvolupar o construir un relat sobre un artista, si aquest no ens brindara algunes claus que ens faciliten una perspectiva des de la qual es pugui abordar la seua obra. Sovint la travessia artística d'aquests es troba orientada per una obstinada cerca relacionada amb la pròpia identitat, per pulsions que, sense saber a vegades de quins replecs del seu passat procedeixen, lliguen fortament la seua obra i inciten a aquests a tornar als mateixos temes, a insistir en la mateixa cosa, a formular-se preguntes. Així, el conjunt de l'obra podria explicar-se com una permanent indagació de com fer-ho. En la base, aqueixa pulsio pertanyent a l'àmbit del noümic, aqueixa intuïció intel·lectual latent i difícil de descriure busca expressar-se. Tal operació pot dur-se a terme amb la major subtilesa o amb major descaradura, també amb una llengua familiar, amb un críptic llenguatge o amb un balboteig desballestat.

En el cas de Carles Santos el repertori expressiu és variat i extens. Traversa diferents moviments històrics, com la renaixença de l'avantguarda històrica amb Fluxus, el conceptualisme, el minimalisme musical americà o la consciència postmoderna i, a més, es produeix en l'espai d'intersecció de diferents llenguatges artístics, com la música, el teatre i les arts plàstiques.

Malgrat aquest aparent caos, una d'aqueixes formes d'expressió impera sobre les altres: la música. Al carrer de Vinaròs en què viu pot veure's una placa en la qual es llegeix "Carrer del Músic Carles Santos". No es tracta d'una coincidència: quan l'Ajuntament li va anunciar el seu homenatge posant-li el seu nom a un carrer, ell sarcàsticament va triar aquest, el seu. Possiblement, per desconcertar el servei de correus. Just al costat, la mar, la seua barca, la confraria de pescadors. És, doncs, abans de res un músic, però que, a més de compondre i concebre la música com a organització del so, indaga sobre la seua materialitat, la seua escriptura, la seua relació amb altres arts i, en definitiva, el seu sentit.

Santos furga i burxa en els mateixos llocs, però sempre introduint-hi variacions, organitzant la seua producció artística com si es tractara d'una composició musical, com aquelles que desenvolupa com un *work in progress*. La música, la seua música, és estructura i part del seu dir. En alguns textos anteriors m'he referit a això, al fet de les altres formes de representació d'aqueix ordre sonor.

Univers Santos, a més de presentar les últimes creacions d'aquest artista, pretén donar pistes, establir enllaços, introduir una perspectiva i, en definitiva, configurar un mapa, potser imaginari, amb el qual puguem orientar-nos en una obra que per a la majoria sols ha arribat de forma fragmentària.



Beethoven, si tanco la tapa... què passa?
(1983)

Així i tot, tal aproximació, encara que proporcione algunes respostes, sobretot ens formularà preguntes, ja que el seu recorregut, el seu univers poètic n'està farcit. Les avantguardes artístiques –les avantguardes anomenades històriques i els seus succedanis, fins a la consagració d'aquestes com un estil més– sempre han trobat en la paradoxa, la sorpresa, l'engany, el *trompe-l'œil* o en la perspectiva excèntrica uns potents aliats per a expressar-se. Santos no hi és aliè; la seua biografia dóna compte de la influència de Joan Brossa, de la seua vinculació a propostes experimentals, com les del Grup de Treball, de la seua fascinació per les avantguardes americanes dels setanta, però continua dia rere dia assegut al piano, tocant Bach, Chopin o Brahms o utilitzant-lo com a màquina de compondre.

Santos absorbeix tota mena de gestos vinculats a l'avantguarda, però no deixa de preguntar-se pel seu mateix sentit. "La pregunta, com a pregunta, és avantguarda? És avantguarda la resposta com a resposta. És avantguarda no tenir respostes?", escrivia fa ja molt de temps.¹

El gest avantgardista és important: li permet capgirar les coses, trastocar-ne l'ordre, proposar una altra mirada. Però ell transcendeix el sentit d'una simple proposta i li oposa un sentit de la professionalitat, un rigor i una meticulositat canònics que es manifesten tant en la seua música –en la seua faceta de pianista i compositor–, com en les seues creacions teatrals, plàstiques, cinematogràfiques o textuais.

La poètica de Carles Santos, entenent per aquesta la consciència crítica que ell mateix té del seu ideal estètic, és difícil de resumir, però en qualsevol cas és remitent al programa que ell no sols segueix, sinó que sap que segueix. És per això que *Univers Santos* es planteja com a objectiu fer un recorregut per la seua obra, de manera que, a més de ressuscitar el seu atractiu, puguen aflorar algunes claus per a comprendre-la.

¹ Carles Santos. "Qui ha dit avantguarda?!"
De *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

Carles Santos no s'estrenava en el món teatral quan van eixir a la llum els seus espectacles escenicomusicals. Ja havia protagonitzat aquestes experiències en obres *sui generis* de Joan Brossa –en una certa manera, el seu pare artístic– com *Suite bufà* (1966) o *Concert irregular* (1977), així com, posteriorment, en altres experiències com *L'armari en el mar* (1978), al costat del compositor Josep M. Mestres Quadreny. També es fixa en l'obra de Joseph Beuys i s'amera al Nova York de les ramificacions de Fluxus, de les reflexions musicals de John Cage i del minimalisme musical imperant en aquells anys. D'altra banda, el seu bagatge musical com a intèrpret i director musical ha romàs amb ell des dels seus començaments.

Tot i que les experiències artístiques precedents van constituir un nutrient fonamental per a la seua obra posterior, és amb els seus espectacles escenicomusicals, a tall d'òperes o "dramas lírics", com els denomina Vicenç Altaió, que Carles Santos desenvolupa una forma narrativa que en sintetitza formalment d'altres anteriors i aporta una visualitat, uns personatges, un text i una forma compositiva que li permet vehicular tot allò que necessita explicar-nos, amb l'exuberància, la lúcida ironia, la mordacitat, la iconoclàstia i un omnipresent sentit de l'erotisme.

Un component autobiogràfic, així mateix, s'estén al llarg d'aquestes creacions. En algunes, de manera més manifesta que en d'altres, en quasi totes fent-se preguntes, en l'horitzó de les quals es troba la identitat.² En aquestes intentarà saldar comptes amb els seus pares, amb les seues dones, amb el piano, amb Joan Brossa, amb els seus mites i influències musicals i, en definitiva, amb tot allò que l'ha constituït.

Podria situar-se com a punt de partida d'aquests drames lírics *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1983), espectacle concebut com una juxtaposició d'escenes musicals en la qual ja es troba el germen de posteriors idees, ja que l'evolució dels seus treballs es produeix en un moviment espiral ascendent, plantejant idees i recursos, que, després de ser polits o transformats, es tornen a integrar en nous projectes. En aquest treball s'inauguren els seus combats eròtics amb el piano, s'assagen les seues primeres partitures per a cor de sorprenent efecte i, finalment, introdueix el cinema a l'escena, anticipant efectes teatrals que, amb major depuració, reprèn més endavant. Després d'aquesta primera experiència, una nova creació servirà de transició entre les accions escèniques primeres i els elaborats espectacles de complicada producció. Es tracta de *Té xina la fina petxina de Xina?* (1984), plantejada com una sèrie de seqüències, encara amb marcada aroma *performística*, en la qual, ultra un recital de *lieder* alemanys acompanyats per Carles Santos al piano, es realitzarà la construcció d'un mur de rajoles i s'utilitzaran gallines en

2 Del text *Ricardo i Elena* (2000). "Vox sum non facti. Ab inexistencia, non possum cogitare nec scire me nescire. Iuste tempus est ante tempus, quod numquam transcurrit velut tempus. Non dico quod dico, et spatium non videt si existit. Sequor expectans, si expectare continuare est, sed nequeo dire me dire motus. Prope non sum, neque procul; nec solus, nec immensus, neque originalis; si sum, non sum; cuius vox? Nondum, non est sufficiens. Gignere intus inevitabilis est. Vacuum est non-dei."

Sóc la veu del no fet. Des de la inexistència, no puc pensar ni saber que jo no sé. Justament el temps és abans del temps, que no transcorre mai com el temps. No dic allò que dic i l'espai no veu si existeix. Seguisc esperant, si esperar és continuar, però no puc dir que dic moviment. No sóc prop ni lluny, ni sol ni immens, ni original; si sóc, no sóc; de qui és la veu? Encara no, no és suficient. Engendrar dins és inevitable. És un buit de no-Déu.



Arganchulla, Arganchulla Gallac (1987)

escena. També a aquest període creatiu pertany *La boqueta amplificada* (1985), en què de nou s'apleguen la poesia fonètica, la indagació sobre el so, la inserció d'imatges cinematogràfiques...

Tota aqueixa època va conformar el seu llenguatge escènic, però segurament a partir de la seua següent creació, *Arganchulla, Arganchulla Gallac* (1987), encàrrec de creació de l'Akademie der Künste de Berlín i la seua posterior estrena en el festival Inventionen³ s'inaugura una nova fase en les produccions escèniques de Santos, tant per les seues dimensions com per l'elaboració musical. Aquest nou format li permet plasmar amb més soltesa i més radicalitat tot allò que d'alguna manera hi havia larvat tant de temps.

La insistència sobre determinats motius que configuren la seua poètica és més evident des d'una perspectiva d'abast. Perspectiva que pot ser traçada en el temps, vista la copiosa producció artística acumulada al llarg de la seua carrera. Tant les imatges fotogràfiques, els seus objectes intervinguts, com les seues posades en escena ho manifesten a manera de *leitmotiv*.

Per a desentranyar el conjunt de l'obra de Santos, el seu sentit, no cal un agut olfacte heurístic. Ell fuig de la metàfora i hi contraposa la literalitat. Les seues referències són directes i, per això, impactants. Prefereix la blasfèmia⁴ a la ironia; confés admirador de la pornografia, prefereix aquesta a la subtileza de l'erotisme, tot plegat en una mena d'incansable persecució de si mateix, de l'antiheroi que dibuixa al llarg dels seus treballs escènics.

Tal com pot intuir-se a través de les diferents mostres audiovisuals d'*Univers Santos*, composta per fragments de filmacions d'espectacles i alguns films, aquesta s'organitza entorn d'aquests aspectes que constitueixen les seues obsessions i els seus fantasmes, que inunden el seu imaginari, als quals recorre amb obstinació.

Encara que la mostra videogràfica ens força a realitzar una exegesi a partir dels elements sempre presents en la poètica de Carles Santos, cal tenir en compte que aquests no apareixen en la seua obra de manera aïllada o autònoma, sinó que els uns s'entrellacen amb els altres i així es potencien en la posada en escena. És el cas, per exemple, de la simbiosi entre el piano i el sexe en moltes de les seues escenes.

3 Moment que coincideix amb la trobada i la col·laboració artística amb Mariaelena Roqué en el disseny de vestuaris i alguns elements escenogràfics.

4 "Yo pienso que la blasfemia suena de una forma determinada. No todas las culturas pueden hablar de blasfemia como la utilizamos nosotros o los italianos. El erotismo vinculado a la religión es un privilegio que tienen ciertas culturas por antigüedad y que recoge muchas cosas que han pasado a lo largo de la historia. Entonces este texto que yo hago con palabras inventadas y aunque la fonética dominante sea catalana se lo lees a un alemán o a un chino y entiende que estás blasfemando, tiene un contenido musical. Es un lenguaje universal, como la música. Aunque las palabras no tengan significado, recito el texto y se nota que estás blasfemando." Entrevista de Josep Ruvira en *El País*, 28/05/1998.

El piano

A fi de proposar un determinat ordre és necessari destacar, primer, el prominent lloc que ocupa el piano en moltes de les seues creacions escèniques, performístiques i filmogràfiques. A part de l'òbvia circumstància que el piano és el punt de partida de la genealogia artística de Santos, ja que l'inici de la seua carrera es produeix com a intèrpret de piano –aspecte que, d'altra banda, no ha abandonat–, és en aquest afer que es concentra la major part de les seues primeres produccions conceptuals. N'hi ha prou de recordar els seus primers curtsmetratges,⁵ en què el piano esdevé primer protagonista, de la mateixa manera que en altres rodatges d'accions de Carles Santos no dirigits per ell, com *Anem, anem, anem a volar* (TVE, 1984) o *Minimalet sur mer* (TV3, 1988).

El piano, doncs, a part de ser l'instrument amb el qual interpreta i compon, adquireix una dimensió com a objecte fetitxista que és present en una gran part de les seues creacions i representa diferents relacions (piano/tortura; piano/treball; piano/desig; piano/sexe...). Escrivia Carles Hac Mor en una crítica que “su convivencia con este instrumento de su lenguaje artístico pasa por todas las fases de las grandes pasiones, desde el flirteo y la esgrima sentimental hasta las oscuras turbulencias sexuales, desde el odio y el rechazo del resentimiento hasta la enceguedida fijación erótica, de la vulgar cotidianeidad de las horas de trabajo y esparcimiento a los celos concupiscentes y a la efervescencia voluptuosa, del relajado compañerismo a la morbosa lascivia o a la intemperancia libidinosa.” Així, la presència del piano com a objecte és una constant inspiració en una gran part de la seua producció escènica i cinematogràfica. De la mateixa manera reapareix aquest en la sèrie “Pianos intervinguts” com a part primordial de l'exposició.

Santos s'asseu al piano, interpreta per a si Bach, Chopin, Brahms, Schubert, Wagner... Però també compon i toca “Bujaraloz by night”, “A la piscina de Misericòrdia Ubach”, “Fins l'últim llagostí”, “Pertorbació inesperada”, “Aquesta histèria que mai podré oblidar: una trista història d'amor, d'un amor que mai, mai, mai podrà acabar”, “La porca i vibràtica teclúria”, “Codi o estigma”, “No al no”. Sovint ho ha fet mentre és assetjat sexualment per una dona, o quan cau una gran creu sobre el piano i fins i tot una moto de trial.

D'aquesta manera, una important mostra del muntatge videogràfic es realitza entorn d'aquest objecte, incloent-hi una selecció de seqüències de diferents pel·lícules i vídeos de *performances* en les quals el piano és element central, com *El pianista i el conservatori* (1977), *LA, RE, MI, LA* (1979), *Anem, anem, anem a volar* (1982), *Minimalet sur mer* (1988), *Die Stille vor Bach* ('El silenci abans de Bach') (2007), entre d'altres possibles. Així mateix, aquest primer muntatge recull fragments amb referència al



No al no. © Carles Santos

⁵ *Preludi de Chopin, núm. 18, op. 28* (1974); *El pianista i el conservatori* (1977); *Peça per a quatre pianos* (1978).



La grenya de Pascual Picanya (1991)



La pantera imperial (1997)

piano en els seus espectacles, com *La grenya de Pascual Picanya* (1991), *Belmonte* (1988), *La pantera imperial* (1997), *Ricardo i Elena* (2000) o *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), *El fervor de la perseverança* (2006) o *Brossalobrossotdebrossat* (2008). En tots aquests s'evidencia el paper central del piano en la creació de Santos i, especialment, la relació sadomasoquista de Santos amb aquest.

Els "Pianos intervinguts", per la seua banda, són l'obra plàstica elaborada gradualment, que mostra el piano com a subjecte en totes les actituds que reflecteixen la seua relació amb ell: el piano de grans orelles, que escolta, el piano pornogràfic, el piano sacsejat per la creu, els pianos aruïnats per la pintura i el quitrà, el piano pervers amb grans sabates de taló i fins i tot un piano que cobra vida pròpia i que es converteix en un personatge: la pianola.⁶

Aquesta última, deia Carles Santos, "l'hem convertida en un personatge, balla la seua pròpia música, es mou, gira, va i ve. Jo no hi sóc, però queda la pianola a dalt, tots estem sotmesos al rigor absolut d'aquesta màquina... Al principi vaig descobrir les seues característiques peculiars. Instrumentalment és capaç de fer coses que una persona no seria capaç de fer, però al mateix temps és una màquina i, per tant, no té la presència ni la subtilitat que té una persona tocant el piano."⁷

Al final sobrevé destrucció i la mort. Santos, maltractador de pianos, el 2008 en un homenatge a Josep Guinovart, incinera al poble lleidatà d'Agramunt una instal·lació de dotze pianos que ha col·locat verticalment. Utilitzant el foc com a element de tortura i també purificador, es tracta d'una sàdica *performance*, potser una venjança, que, al seu torn, genera una curiosa obra escultòrica que tanca aquesta creativa, apassionada i, alhora, turmentada relació.

Ricardo i Elena (2000)



⁶ Aquesta, construïda i utilitzada per primera vegada per a *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995), ha sigut emprada després en altres creacions de Carles Santos, especialment en una escena inicial del film de Pere Portabella *Die Stille vor Bach* (2007).

⁷ Josep Ruvira. *El caso Santos*. València: Mà d'obra, 1996.

L'aigua, la mar

La referència i la presència de l'aigua en moltes de les seues manifestacions és sens dubte una constant en les creacions de Carles Santos. Aquest viu al costat del port de Vinaròs, des d'on es pot veure la seua barca de pescador amb la qual tantes vegades s'ha fet a la mar per pescar. Aquesta proximitat ha amerat de manera profunda la seua identitat; tant que no ha pogut sostraure's a incloure referències contínues d'aquesta mar en les seues creacions. "Dejémonos de tanta pasión y arrobamiento. Estamos frente al mar y de aquí no podemos pasar", diu Santos en un dels seus textos fragmentats. Així, la seua mar més pròxima reapareix constantment. És el lloc on toca el piano en una plataforma flotant (*Minimalet sur mer*, 1988), on llança un piano des de gran altura (*Die Stille vor Bach*, 2007) o on desapareix un bus absorbit per un avió cisterna (*Pont de Varsòvia*, 1989); el de les hèlixs que travessen pianos o aquell del qual ens ofereix un tros de vidre que el simbolitza i el fa formar part d'un objecte poètic.

Més enllà de la mar com a referència geogràfica, és l'aigua la que cobra un especial protagonisme en moltes de les seues creacions. Es tracta de l'aigua en contacte amb la pell, el cos. "El fet de tot allò que s'ha apuntat esdevingue dins o prop de l'aigua té la seua raó metafòrica i teatral. L'aigua en aquesta òpera representa en diferents moments de la memòria, el passat, inclús la mort. La idea de submergir-se, d'amarar-se, de surar, de passar del present al passat, de romandre per sempre en el record, és un estímul difícil d'evitar..."⁸ Fa alguns anys, en ser entrevistat per a la televisió, Carles Santos va proposar que l'entrevista tinguera forma d'interrogatori policial amb tortura inclosa. Alguna mà (femenina) havia d'agafar-ho del cabell i submergir-li el cap en un poal mentre l'interrogava. Encara que l'entrevista finalment no es va realitzar d'aquesta manera, la idea va servir per a integrar-la en alguns espectacles. Tal va ser el cas de *Tramuntana tremens* (1991), *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996) o *La pantera imperial* (1997), en què un recipient transparent ple d'aigua serveix per a representar aqueixa tortura. Així mateix, l'aigua és tot un símbol que reapareix en *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), on un degoteig *in crescendo* donarà pas a un raig d'aigua que caurà sobre la boca del tenor mentre intenta cantar una ària de Rossini. Més endavant l'aigua que flueix des del piano al qual s'asseu Carles Santos interpretant aqueix mateix compositor omplirà els bustos de Beethoven, Verdi i Wagner. De nou l'aigua reapareix com a instrument de tortura i serà, així mateix, la protagonista d'una filmació de Pere Portabella (inclosa en l'escena) en la qual, en primers plans, l'aigua colpeja a raig el cos nu de Santos. I, finalment, no falten tampoc escenes d'aigua en una de les seues últimes creacions, *Schubert-nacles humits (Els urinaris públics europeus)* (2011).



El compositor, la cantant el cuiner i la pecadora (2003)

⁸ Carles Santos. Text per a un projecte de l'Expo 96 de Lisboa. Recollit en *Textos escabetsats*, Barcelona: March, 2006.

Sexe, perversió, sadisme i religió

Encara que es tracte de dues diferents categories, sexe i religió constitueixen en les creacions de Carles Santos com dues cares de la mateixa moneda i rares vegades són exposades de forma autònoma. Probablement perquè la segona intervé directament en la interdicció de la primera. La imatge d'una gran creu d'un rosari descendint sobre un piano cobra la seua força en el fet que una dona nua hi va abraçada. L'interdicte i la transgressió d'aquest es troben estretament units.

"Santos és un campió de la sexualitat, més: de la pornografia", escriu Vicenç Altaió.⁹ La iconografia pornogràfica és una constant en una gran part de la seua obra gràfica i escènica. Els penis de làtex sacsejats, enormes vagines impreses, màquines de tortura sexual poblen la seua obra escènica. Tot això acompanyat d'una cartellística més incisiva encara, que sorprenentment ha arribat a ser objecte de censura civil. Així mateix, es constata la inspiració en el cinema porno per a algunes de les seues escenes,¹⁰ algunes de les quals realitzades en animació i sempre amb banda sonora en directe.

Les referències religioses, però, prenen forma gradualment en una mena d'anticlericalisme progressiu en la seua obra i es manifesten de diverses maneres. Des de l'ambigu personatge de la Patrerera (*Tramuntana tremens*) encapsulada i portada en andes amb la solemnitat d'una processó de la Setmana Santa, que més tard es repetirà en *Asdrúbila* i en *Ricardo i Elena* (2000), fins a la inclusió de grans crucifixos en escenes de component eròtic.

És Santos mateix qui, en general, assumeix el paper masoquista, cosa que s'explicita en moltes de les seues imatges i representacions. Així, en una de les primeres fotografies en primer pla, un taló de dona li atrapa la llengua contra el teclat d'un piano. El seu cap serà submergit en aigua en diferents espectacles. També el càstig¹¹ per a Santos estarà associat al piano com a objecte fetitxista i és colpejat en diferents escenes mentre ell el toca o és crucificat en aqueix mateix piano que freqüenta moltes de les seues escenes sadomasoquistes.¹²

Tanmateix, l'associació del sexe a la religió concedeix una dimensió més profunda a la seua obra. Com per a Bataille,¹³ "És la sensibilitat religiosa la que lliga sempre el desig i la paüra, el plaer intens i l'angoixa". En efecte, d'una banda, en Carles Santos es manifesta una fascinació, encara que en exaltació invertida, pel religiós i la seua litúrgia, així com tot allò que de representació simbòlica es produeix en aqueix àmbit. Aquest, fascinat per la ritualitat de la Setmana Santa, repeteix la representació d'una processó en *Tramuntana tremens* (1991) o *Ricardo i Elena* (2000), encapçalant en aquesta última obra, el text de la qual és en llatí, una

9 Vicenç Altaió, pròleg a Carles Santos. *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

10 Vegeu *La boqueta amplificada* (1985), *El fervor de la perseverança* (2006).

11 El càstig per a Santos és una referència constant: "Tinc que ser castigat per no haver estimat mai a ningú?". Aquesta frase constitueix el tema per al seu text "Tema en variacions", pertanyent a *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

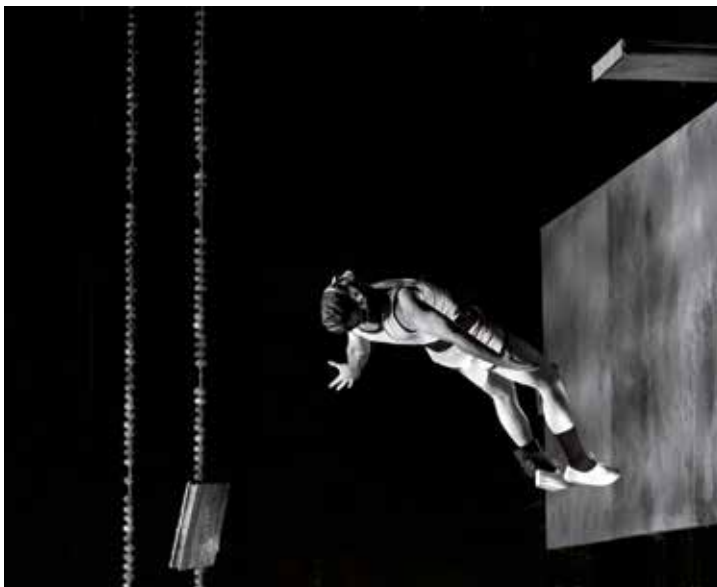
12 Vegeu *La grenya de Pascual Picanya* (1990), *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

13 Georges Bataille. *L'érotisme*. París: Minuit, 1957.

mena de processó agenollat. Així mateix, en 2011 organitza una insòlita cercavila que transportarà la relíquia, el dit de sant Sebastià, pel poble de Vinaròs des del port.¹⁴ També són freqüents les seues referències al pecat i al càstig en molts dels seus textos.

El revers d'una tal exaltació, la rebel·lió, es manifesta en el tractament irreverent de les seues imatges i la composició d'allò que ell mateix denomina blasfèmies visuals, el major exponent de les quals segurament és la seua sèrie fotogràfica "Caligaberot".¹⁵ "La estrecha unión entre sexo y religión", dice, "es un privilegio que tienen ciertas culturas por su antigüedad y que recoge una enorme tradición histórica. No todas las culturas pueden hablar de blasfemia como la utilizamos nosotros, los españoles, o los italianos". En altres de les seues sèries fotogràfiques és la seua influència sadiana la que impera.

Aquesta mateixa obsessió es manifesta, a més, en una altra òrbita: l'anticlericalisme provocador, que aflora, com en Buñuel, en moltes de les manifestacions del surrealisme hispànic i que sense renunciar a la ironia i a un cert biaix humorístic, sovint adquireix gravetat i fins i tot un tint dramàtic. "En Santos reneix l'esperit anticlerical 'menjacapellans'", que diria V. Altaió, "al costat de l'exaltació sexual que és la utopia de la revolució". En *Chicha Montenegro Gallery* (2011) enuncia amb càustic humor quaranta-dues maneres diferents de matar un capellà i la iconografia que ens va brindar *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001).



La grenya de Pascual Picanya (1991).
© Carles Santos

Chicha Montenegro Gallery (2011).
© Ros Ribas

¹⁴ Es tractava de la celebració del 400è aniversari de l'arribada de la relíquia a Vinaròs. Per a tal fi, Carles Santos va compondre la música i va organitzar una mena de processó en què va participar el ballari i coreògraf Cesc Gelabert.

¹⁵ Aquesta col·lecció de fotografies, a part de ser exposada, va ser publicada íntegrament en la revista *Quimera*, núm. 169, abril de 1998.

Gigantisme i ingravitació: l'onirisme en la representació santiana

Malgrat la relació de Carles Santos amb l'art conceptual, moltes vegades lligat al mínim, aquest, paradoxalment, cerca l'expressió de l'extrem, deixant fluir diarreicament una infinitat de continguts. Com molts surrealistes, desenvolupa una part de la seua obra en un espai oníric, on els personatges viuen invertits o volen en permanent ingravitació i els objectes adquireixen unes proporcions gegantines. A propòsit de la seua òpera-circ *Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002) escriu: "Darrere d'aquesta xarxa de somnis i d'il·lusions, d'alguna manera previsibles, deu existir un altra trama de somnis i d'il·lusions que mai no s'han enfrontat a la gravetat ni s'han mesurat dins de l'envelat".¹⁶

Penetrar en aqueixa dimensió, com succeeix amb l'experiència poètica, la pictòrica o la cinematogràfica, obri una comporta al torrencial món de la imaginació i dels continguts ocults i prohibits. Provoca la transgressió de les convencions i fractura en trossos els discursos lineals de la raó.

En el somni, almenys aparentment, no hi ha ordre possible, sinó flux de signes, significants, continguts, emocions i sensacions. Tot aquest tràfic no obeeiria a més lleis que les freudianes de la condensació i el desplaçament, la metàfora i la metonímia, que estimulen la mobilitat del discurs artístic: "Quelqu'un devrait expliquer ce qui se passe. Apparemment, toutes les règles du jeu ont été changées", pronuncia un personatge de l'obra citada.

Doncs bé, una emulació d'aquest ordre/desordre sembla imperar en la majoria de les seues creacions escèniques. El primer efecte d'això és el que concerneix el seu treball sobre el(s) llenguatge(s) artístic(s), que es manifesta en els seus constants préstecs i intercanvis: el procediment compositiu expressat escènicament; la metàfora de la pugna literal d'instruments en l'escenari, representant l'alternant supremacia de les diferents veus musicals;¹⁷ la creació musical (rossiniana) simbolitzada per l'aigua que brolla d'un piano que toca Santos mateix i que es va abocant a l'interior dels caps/orinals de diferents compositors.¹⁸ El primer d'aquests exemples fa referència a l'alternança de les veus (simbolitzades cadascuna per un piano mòbil) en sistema de composició contrapuntístic; el segon exemple es refereix a l'afirmació que compositors com Verdi i el mateix Wagner, encara en una altra òrbita musical, van prestar la seua atenció a la música rossiniana i en algun moment li van declarar la seua admiració. Tota aquesta encarnació d'idees, o de purs sons, en productes escènics exemplifica l'intercanvi de codis, la transversalitat que es posa en joc.

Però altres efectes són constants d'aqueix món oníric pel qual es decanta. Les seues propostes plàstiques i escenogràfiques, lluny d'acom-

16 "Sama, Samaruck, Samaruck Suck, Suck", pertanyent a *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

17 Com pot veure's en *La pantera imperial* (1997), un esplèndid homenatge a J. S. Bach.

18 Vegeu *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

dar-se a la seua funció representativa i de contextualització, obeeixen a un principi d'absoluta subjectivitat. Una de les primeres conseqüències d'aquesta subjectivitat deslligada pot apreciar-se en les desmesurades proporcions dels elements escènics. Com en els *objets rêvés* del surrealista Breton, les representacions plàstiques constitueixen un assalt a la realitat. En molts dels decorats i elements escènics es produeix una insistent decantació pel gigantisme. Un llebrer afgà pot arribar als set metres d'alçada (*Asdrúbila*), igual que una sabata o un llit o qualsevol objecte d'extracció fetitxista (*L'esplèndida vergonya del fet mal fet*), els mobles d'un saló (*Ricardo i Elena*), la maquinària d'un piano (*Figasantos-Fagotrop...*) o l'enorme altaveu de *Schubertnacles humits* (2011). La descomunal grandària de tals elements evoca, òbviament, la inconsistència lògica de la percepció onírica. De la mateixa manera, altres objectes són representats empetitits i en contextos que violenten tots els principis de representació i narrativitat convencional. Tot i això, tals elements cobren tal força i pregnància que acaben adquirint un valor artístic autònom. D'ací ve l'interès plàstic del vestuari i altres elements escenogràfics. També la inserció de la imatge cinematogràfica que irromp en l'escena en directe, contribueix a l'ambient oníric que impregna les seues obres escèniques.



Tramuntana tremens (1991)

Un pas més deliberat cap a aqueix lloc del somni es produeix en la seua creació *Sama Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002), en què el somni, el somiat, és integrant del guió que remet a l'evanescent ("J'ai dormi avec le sommeil et je suis encore en train de classer les mots") i dóna motiu a la reproducció de les pròpies obsessions ("l'autre fois je suis allée au théâtre voir ta femme danser. Elle m'est apparue aussi pathétique que le spectacle lui-même. J'espère que lors de cette séance tu vas m'expliquer quelque chose de nouveau et de vrai. Ta mère vous a abandonnés, ton père et toi, parce qu'elle ne supportait pas la musique contemporaine").

Dos aspectes més, vinculats a aqueix manifest surrealisme de les seues creacions, han de ser considerats en aquest context. El primer es refereix a l'enorme condensació d'elements, aspecte que, amb intenció metafòrica o no, posen de manifest en les seues creacions una estètica molt particular procliu a l'exuberància i que alguns han identificat com a marcadament valenciana. Carles Santos no se sent del tot incòmode amb aquesta atribució de "valencianitat" fallera i desmesurada que més d'una vegada, i amb diferents intencions, ha tractat amb sarcasme.

De la morfologia dels seus espectacles, se'n poden trobar escassos antecedents, si no ens remetem al moviment surrealista, als espectacles com *Relâche* (1924), que van donar a llum Francis Picabia i Erik Satie,

incloent-hi la inserció cinematogràfica *Entr'acte* de René Clair. Les concomitàncies entre aquests treballs farien referència tant a la quantitat d'elements en joc com a l'articulació d'aquests.

L'altre aspecte remet al tractament de la llengua, entesa en la seua dimensió fonètica i idiomàtica. El somni també produeix monstres sonors, igual que visuals. No ens referirem al contingut dels textos, sinó al seu estatut purament acústic, que el porta a inserir els seus poemes/textos fonètics, molts dels quals tenen un correlat gràfic o, de la mateixa manera, a presentar una obra en català, francès o llatí. Aquesta dimensió sonora ha sigut des de sempre molt treballada per Carles Santos. Si introduïm la diferència que planteja la semàntica entre significat i sentit, podríem dir que ell, mantenint el seu sentit, despulla el llenguatge del seu significat internant-se en les seues textures i coloracions per deixar-lo en pura musicalitat, com el so de la blasfèmia abans esmentada.¹⁹

L'adéu de Lucrecia Borja (2001)



Ricardo i Elena (2000)

19 Del text de *Ricardo i Elena* (2000): "DÉU DE DÉU REDÉU QUE XUFLEGUES LA MARMOLLA VIRUDALL DE CONFLEXIONS RULLERIES I MELASSES. POSA LA CATRANYA, MACUNYA LO SERPIÓ, RECUVELLA LA FARITGIA PITROLLA I VERMOLETJA. DÉU DE DÉU REDÉU CAXUFLOT DE VERBORRIA I CLAUPEM DE LLEPONÀS. NO XAURRITGES LO LLATAFOLLS I XARRUTEIGES LO FORADALL CUPLEJAT DE REDÉU DE FLOCALLÓ. MISORNES LA FLECONIA? RECUPELLES LA VERNOTXA? TRUPETGES LO FACULL? RÉUNA DE VITUELLA FORNOSA, ACULL DE MITUVATS I EUS ESPURMATS. FURMELL, FURMELL, PUTRIM DE VEROLLA".



Quan Carles Santos ha pogut trencar les costures dels formats musicals, seduït per uns altres de més monumentals i alhora més pròxims, no hi ha dubtat. En primer lloc, es constata que raras vegades concep els músics que dirigeix de forma estàtica; abans prefereix veure'ls desplaçar-se per l'escena convertits en actors. També s'ha fascinat per l'experimentació i així ha situat les seues obres i concerts en espais inusuals i insòlits. En la pel·lícula *Pont de Varsòvia* (Pere Portabella, 1989) reproduïx una mena de *performance* en la qual enmig del carrer ell mateix dirigeix una orquestra cadascun dels músics de la qual es troben en una balconada de les cases del poble seguint la seua batuta a través d'un monitor de televisió.

La vivència de la música al carrer té molt de mediterrani, l'exterior és per excel·lència l'espai públic, el lloc més natural de les bandes, les desfilades i les cercaviles. A part de les creacions musicals que així ho exigien, com els cors i les fanfares de la cerimònia inaugural dels Jocs Olímpics Barcelona 1992, és una constant en les accions musicals de Santos l'ús d'espais públics inusuals i distribucions musicals singulars de gran envergadura. Una gran part d'aquesta constant es mostra en enregistraments com el vídeo de la inauguració de la FNAC València, la *Fanfària* de la Biennal a l'exterior del Palau de les Arts amb dos-mil músics (percussió i metalls), la cantata amb set-cents músics en Homenatge a Joan Fuster (València), la processó de Gandia de l'Any Borja, Carles Santos i Adam Raga en *Ebrofàgia copulativa* (2008), *Cobla per la Independència* (2013), *Rierada musical* (Reus, 1999), entre d'altres.



Fanfària per a la inauguració de la Biennal de València al exterior del Museu Príncep Felipe (2009)

El cos, el menjar, l'escatologia



Perturbación inesperada. Coberta LP.
(Linterna Música, 1986)

El quotidià ocupa un lloc freqüent en la poètica de Santos, que l'integra des d'una perspectiva narrativa que el fa sorprendent. En el text de *La grenya de Pascual Picanya* (1991), per exemple, introdueix l'element corporal i descriu les accions i pensaments més habituals sense cap retraïment a la categoria d'insòlit: "Picanya se levanta a las 8 / se toca el pelo / y hace su pipi / Se asoma al balcón / Se limpia los dientes / se hurga la oreja y se toma un café / Suena el teléfono / ¿Será catxona? / No digas que no/ retoma las conversaciones / Tráeme las fotos / El coche no es tuyo / el fax es más rápido / la perra no está / ¿por qué? / Picanya lleva la llave. El asesor ya no se inmuta / se rumia una idea / se perfila las fisuras / le chupa los zapatos / se revuelca como un perro / tiene un congelador / y se va al aeropuerto. La hermana es inmensa y determina constantemente sus posiciones. / Ella lo sorprendió perforándose los pezones / ¡Qué cosa tan extraña, si no tienes mucha cultura! / las razones nadie las sabe / y él no quiere estar desnudo en la piscina. Hasta el límite de la piel / le lega el tatuaje / Dice: soy Picanya, ¿pasa algo? / De los dedos de la manos / tres le huelen / son de la mano izquierda y se los chupa conduciendo. / Los motivos son importantes. La cautela tiene belleza, vergüenza y complicidad / se penetran entre sí. / Gritos de acero inoxidable y al extremo su deseo / se atraviesa el anillo de oro / babea constantemente cuando se pone los tacones finos / ¡que no se pierda ni una gota, asesor! / del anillo sale la cadena / que se lleva la mirada y se va hasta la muerte. ¡Agárrate el pelo, Picanya!".

De la mateixa manera, Santos, bon gastrònom, no evita amb qualsevol excusa introduir l'acte de menjar i tot allò que el relaciona en els seus arguments i la seua iconografia. Des de *La boqueta amplificada* (1985), passant pel restaurant/cuina d'*Asdrúbila* (1992) o l'àpat de *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996), els telons reproduint amanides, llagostins o arrossos de *Ricardo i Elena* (2000), les grans olles de cuina en homenatge a Rossini en *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

Aquesta constant propensió a la inclusió explícita del gastronòmic en el quotidià i, al seu torn, en el seu discurs artístic presenta una altra cara. Aquesta última s'inscriu en la consideració del cos físic, de les seues funcions. Però no pas com una exaltació, sinó més aviat com la constatació de les seues misèries. Tot això no és sinó un aspecte més de la importància del cos en aqueixa identitat que mira d'afirmar-se. El cos, el seu cos, reivindicat com a llenç, potser reminiscència de l'art corporal (*body art*), en el qual Santos es fa pintar un retrat de si mateix, un calamar simbolitzant un penis, un teclat de piano, una partitura i dos llagostins, és el seu millor retrat.²⁰ Santos, d'igual manera, es transvesteix per a la portada d'un disc,²¹ utilitza setanta-una disfresses en el film *LA RE MI*

20 Fotografia/cartell realitzada per a l'espectacle *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996).

21 Portada del LP *Perturbación inesperada*, en què apareix a l'anvers transvestit amb un mirinyac i en la contraportada, de la mateixa manera però penjat pels peus i mostrant-se nu de cintura en avall.

LA, es fa llançar horitzontalment sobre el teclat del piano com a obra de composició per al festival Ensems o es clava al voltant de la boca multitud d'agulles per a crear la imatge de *Cantúria cantada* (2012).

Però, una mica més enllà, es troba en l'obra de Santos un component escatològic, component que fa referència tant al seu significat original de creença en una realitat última –siga aquesta la que siga–, però sobretot a la seua significació més comuna referida als residus corporals, als quals freqüentment fa al·lusió. "Des que sóc conscient, cada dia he fotografiat tot allò que menjo i tot allò que bec, així com les conseqüències naturals d'aquestes funcions i constato l'espai que aquests documents van ocupar".²² Santos, paladí de l'explícit, fa un enorme cub per a ser visitat en el seu interior, en el qual s'exhibeixen les fotografies dels seus propis excrements, producte de diferents aliments, meticulosament fotografiats al llarg de mesos.

Pot ser que el més notable de l'obra de Santos és que a partir de tots aquests elements en aparença tan heterogenis haja sigut capaç de construir un univers poètic, musical i visual coherent, radical i compromès. Compromès amb la seua època, en què ja no acabem de sentir-nos còmodes, i amb el públic. En aquest moment convuls i de canvi, en què trobem valors ètics i estètics cosits amb agulles, l'afirmació de la seua obra és una sacsejada que a ningú deixa indiferent. I és que, com assenyala Marta Cureses, "tota la seua obra està concebuda en legítima defensa".²³

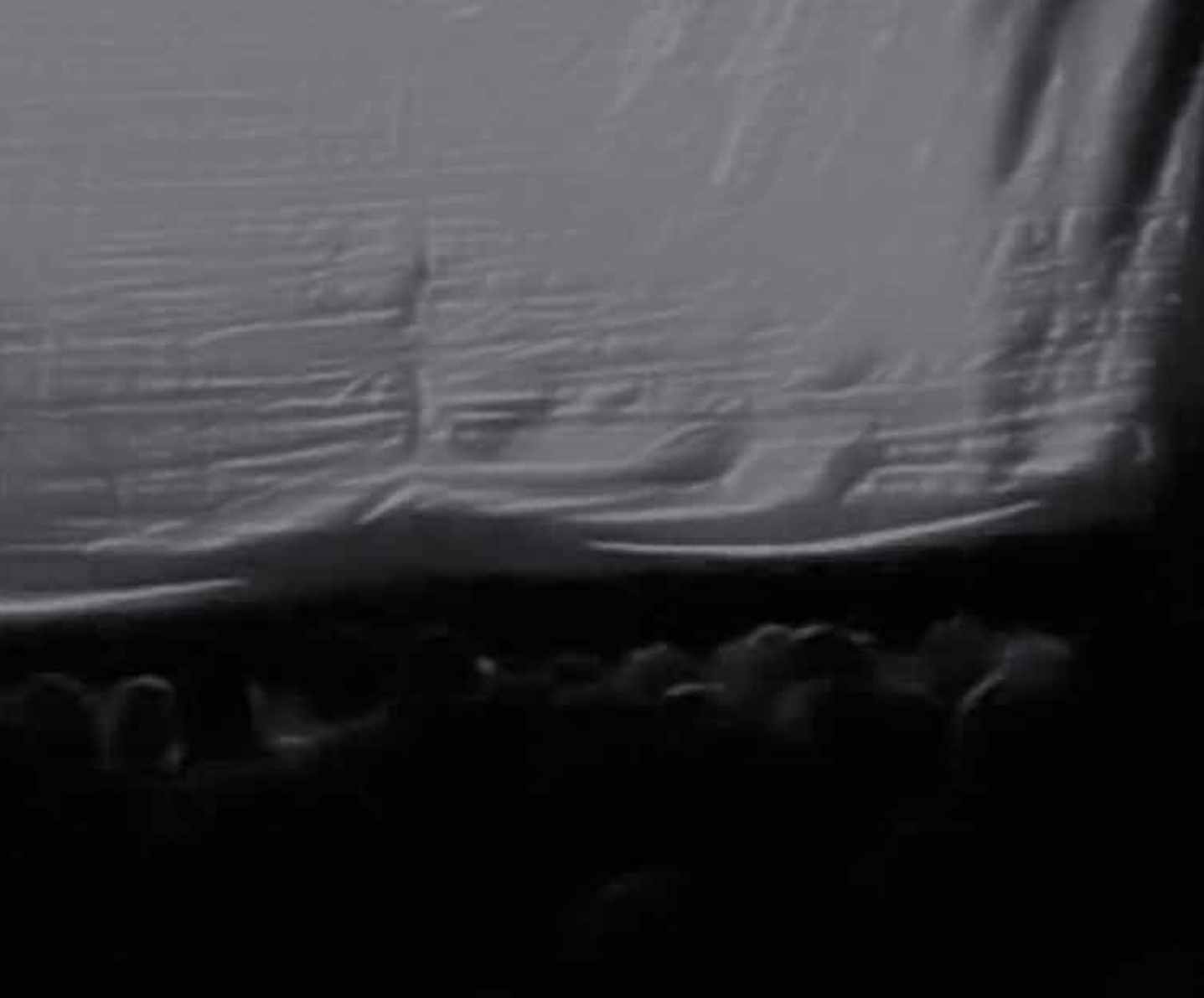


Ricardo i Elena (2000). © Ros Ribas

²² Del text "Pentagrama o esperma?"; *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

²³ Marta Cureses. "Une vague de rêves", del llibre de Manuel Guerrero (ed.). *Carles Santos: visca el piano*. KRTU. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Fundació Joan Miró, 2006.





La fidelitat de les obsessions en la poètica de Carles Santos



Els espectacles escenicomusicals
/ òperes / drames lírics



Suite bufa (1966)



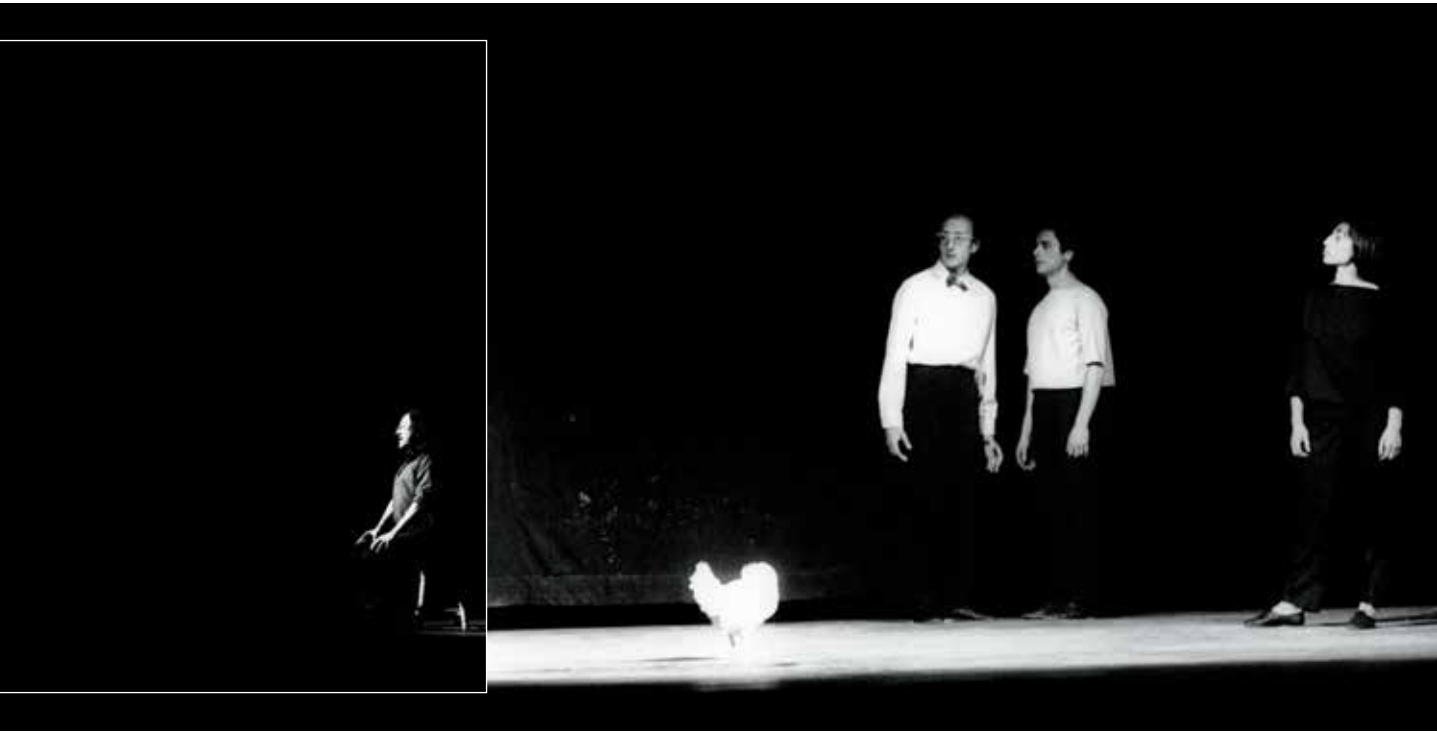
Els espectacles escenicomusicals
/ òperes / drames lírics



L'armari en el mar (1978). Teatre Lliure (Barcelona). © Ros Ribas



Els espectacles escenicomusicals
/ òperes / drames lírics



Té xina la fina petxina de Xina? (1983)



Arganchulla, Arganchulla Gallac (1987)











Fotogrames del film *El pianista i el conservatori* (1977)



La grenya de Pascual Picanya (1991)



Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)



Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)







La grenya de Pascual Picanya (1991)





La pantera imperial (1997). © Ros Ribas



La pantera imperial (1987). © Ros Ribas



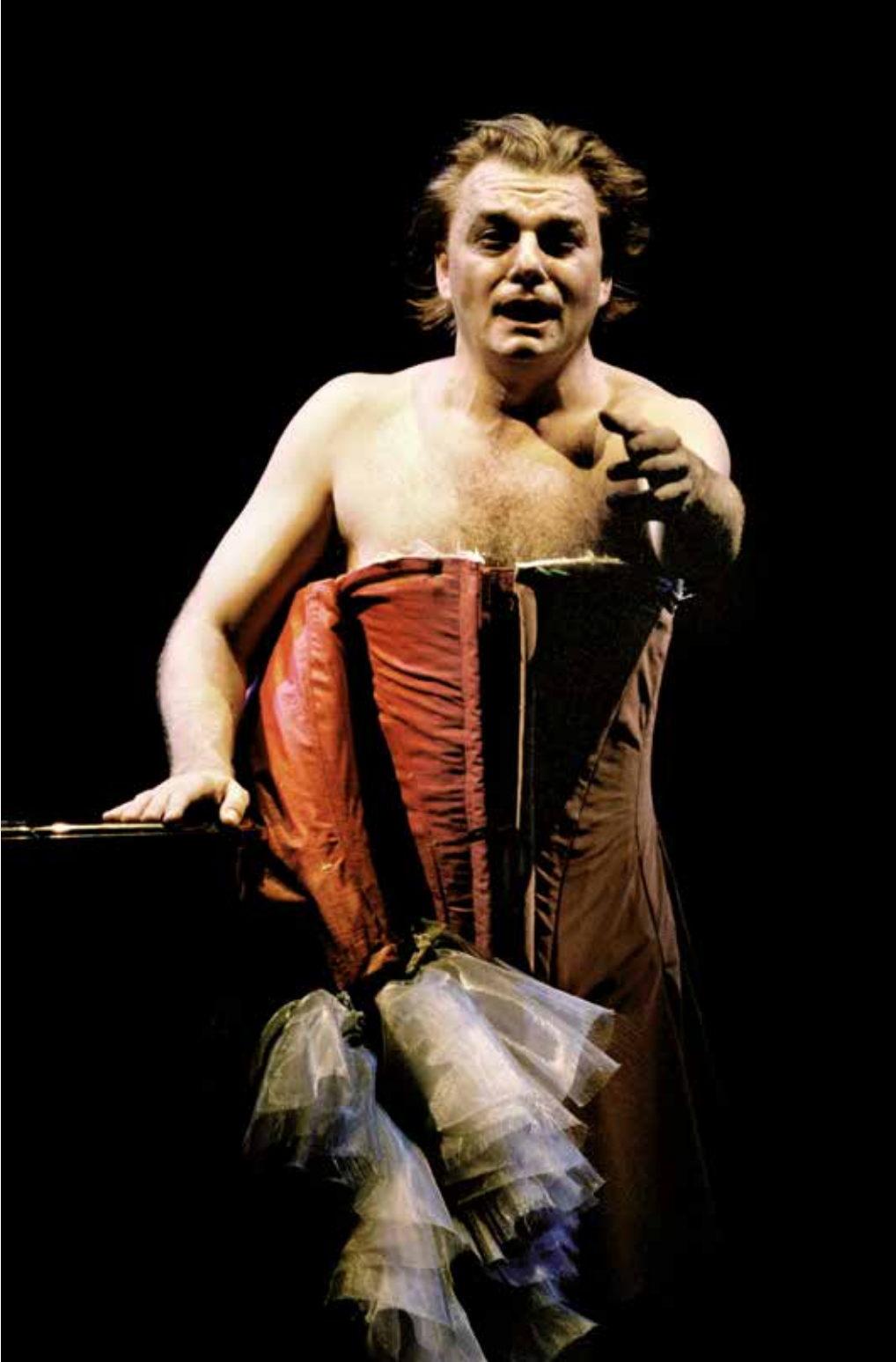


La pantera imperial (1987). © Ros Ribas





El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Josep Aznar





Acció. València (2006)



Brossalobrossotdebrossat (2008). © Ros Ribas



Festival *Ensems* (2009). © Tania Castro



Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont







Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont



Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont







Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont







Piano intervingut. Fundació Caixa Vinaròs. © Eduardo Alapont





Acció de Carles Santos, consistent en la destrucció d'un piano de paret, per al film *Miró sculpteur* (1973), de Prévost i Santos





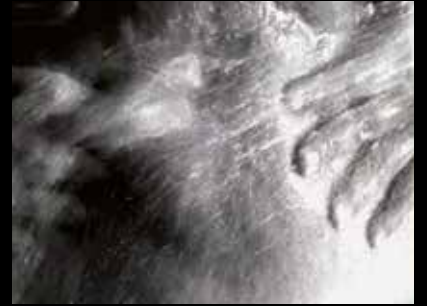
Fotogrames de la pel·lícula *El silenci abans de Bach*
(*Die stille vor Bach*) amb guió de Carles Santos, Pere Portabella i Xavier Albertí (2007)

Homenatge a Guinovart (2008). (Agramunt) LLeida. © Carles Santos



El piano







Fotogrames de *La tempestà* (2003) de Pere Portabella amb la col·laboració de Carles Santos





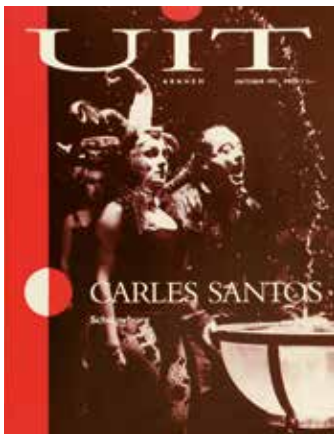
Fotogrames del curtmetratge *Minimalet sur mer* (1988)







Tramuntana tremens (1991)



Tramuntana tremens. Programa de mà. Octubre, 1991.
Arnhem (Holanda)

Tramuntana tremens. Teatre Odéon (París), 1992.
Aurelia Fabel i Carles Santos



Tramuntana tremens. Programa de mà. (1992).
Teatre Odéon (París)









La pantera imperial (1997). © Ros Ribas



Il barbiere di Siviglia (2000)



Il barbiere di Siviglia (2000)



Sèrie B-a-c-h. Tema amb variacions (1997-98). © Carles Santos





El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Douglas Robertson



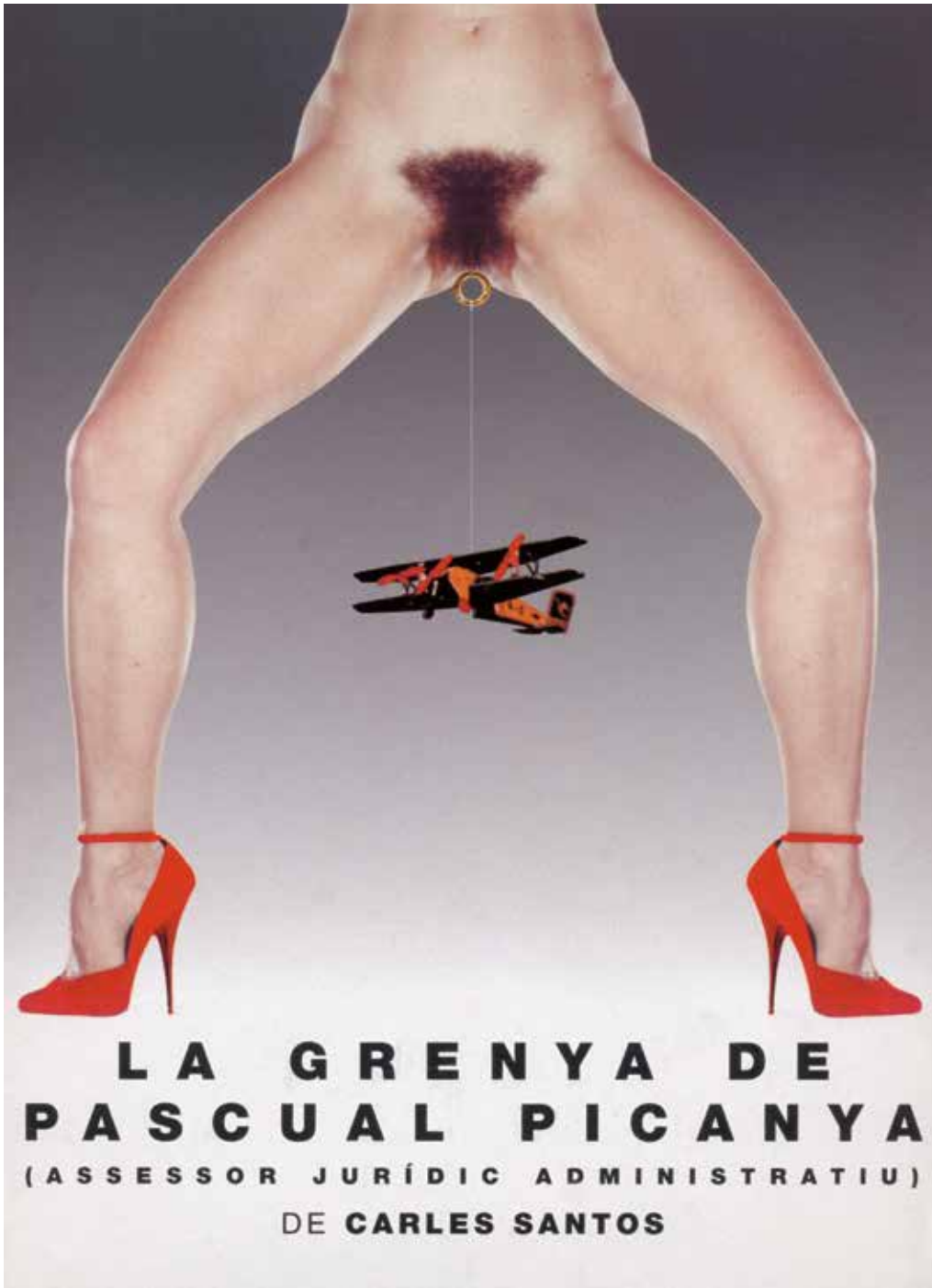
El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Douglas Robertson







Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Cartell de *La grenya de Pascual Picanya* (assessor jurídic administratiu) (1991)



La meua filla soc jo (2005). © Ros Ribas





La Polpa de Santa Percinia de Clavicònia (1994). © Cia Carles Santos



Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)

La grenya de Pascual Picanya (assessor jurídic administratiu) (1991)



La grenya de Pascual Picanya (assessor jurídic administratiu) (1991)





Sèrie B-a-c-h. Tema amb variacions (1997-98). © Carles Santos



Sama Samaruck, *Samaruck Suck Suck* (2002). Teló



Lisistrata (2003). Teatre romà de Mérida









La meua filla sóc jo (2005). © Ros Ribas



Sexe, perversió,
sadisme i religió





Sexe, perversió,
sadisme i religió



La meua filla sóc jo (2005). © Ros Ribas



Imatge del cartell de *La meua filla sóc jo* (2005). © Carles Santos

El fervor de la perseverança (2006). © Ros Ribas





El fervor de la perseverança (2006). © Ros Ribas

Imatge del cartell de *Ricardo i Elena* (2000)





Ricardo i Elena (2000)





L' adéu de Lucrècia Borja (2001). © Ros Ribas





Lisístrata (2003). Teatre romà de Mérida



L'adéu de Lucrecia Borja (2001). © Ros Ribas



L'adéu de Lucrecia Borja (2001). © Ros Ribas



El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Josep Aznar

Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



La meua filla sóc jo (2005). © Ros Ribas



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Il barbiere di Siviglia (2000)

Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Tramuntana tremens (1991)



Tramuntana tremens (1991)

Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas

Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas

Ricardo i Elena (2000)



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana

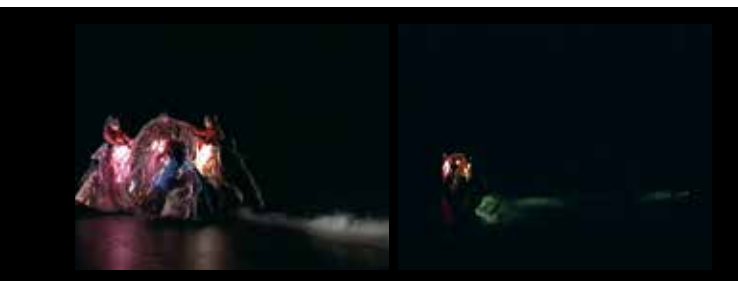
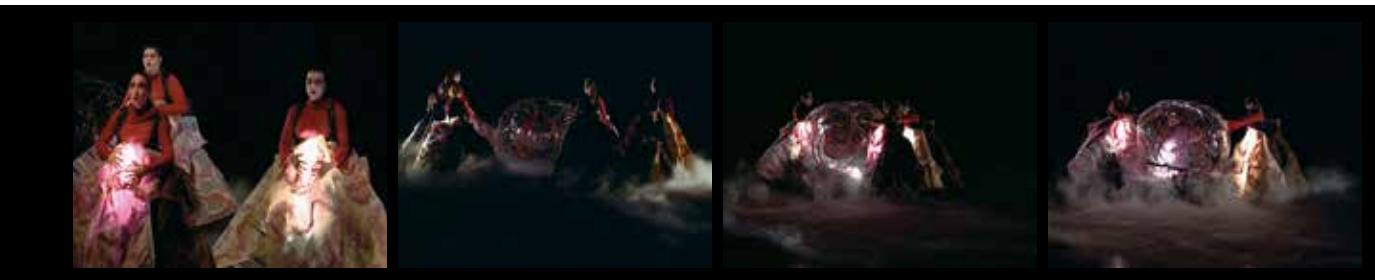


Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Ricardo i Elena (2000)

La meua filla sóc jo (2005). © Ros Ribas



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana





Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)



Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou (1996)

L'adéu de Lucrècia Borja (2001). © Ros Ribas



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



L'adéu de Lucrecia Borja (2001). Teatre Lliure (Barcelona). © Ros Ribas

Il barbiere di Siviglia (2000)



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Asdrúbila (1992). © Ros Ribas

Asdrúbila (1992). © Ros Ribas



Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



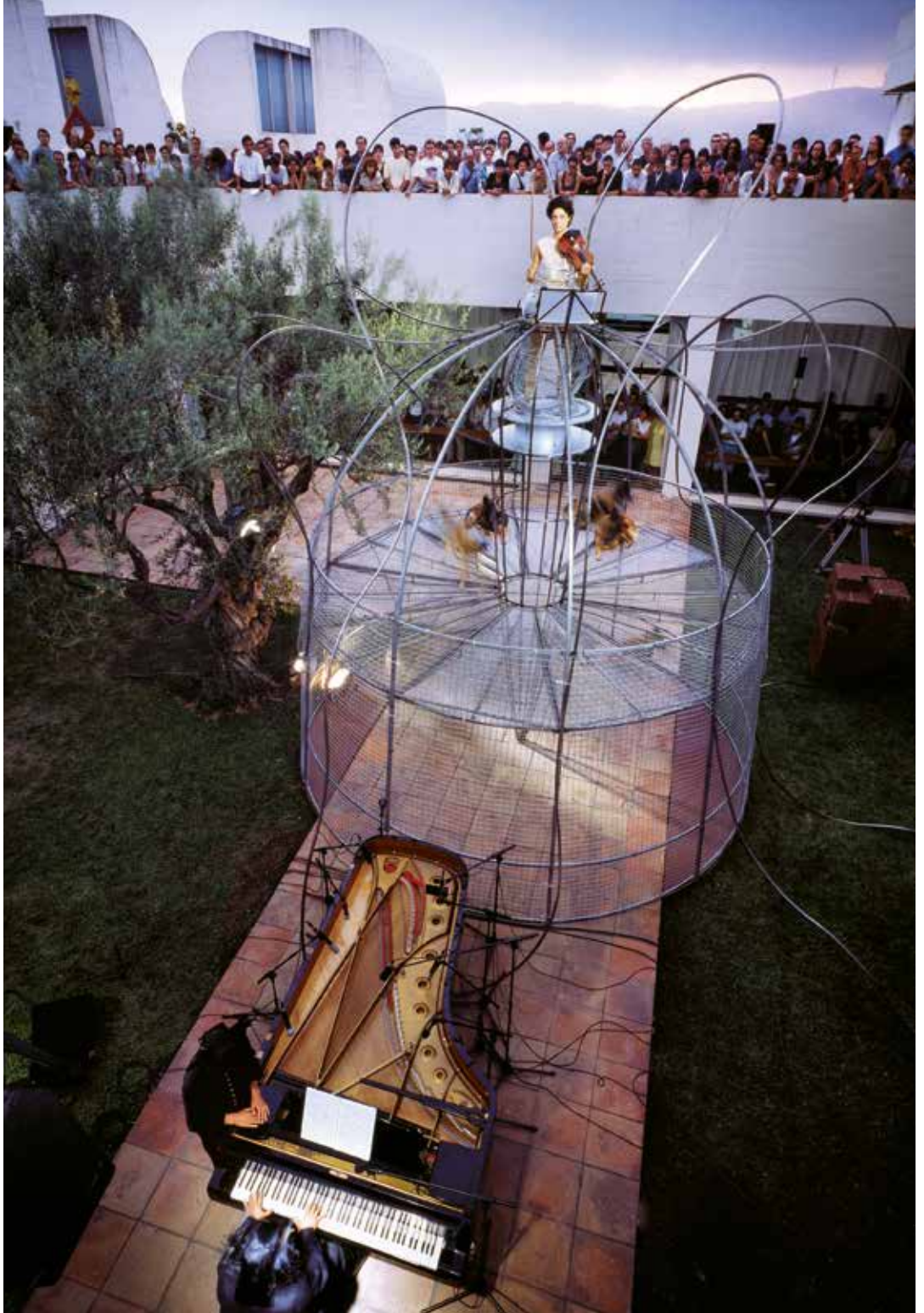


Gigantisme i ingravitació:
l'onirisme en la
representació santiana



Roni (1994). Fundació Joan Miró (Barcelona)







Les multituds i els grans espais



**CEREMONIA
DE CLAUSURA
JUEGOS OLÍMPICOS
- BARCELONA '92 -**



Les multituds i els grans espais



Jocs Olímpics Barcelona 1992. Cerimònia de cloenda



Les multituds i els grans espais



Homenatge a Joan Fuster. Plaça de bous de València (1997)



Les multituds i els grans espais



Concert d'inauguració del FNAC de València (2000)



Les multituds i els grans espais



Acció. Ebrofàgia copulativa (2008)





Concert de Carles Santos en la *XV Edició de Cabanyal Portes Obertes* (2013), organitzat per la Plataforma Salvem el Cabanyal.
© José García Poveda. El Flaco



La boqueta amplificada (1985)

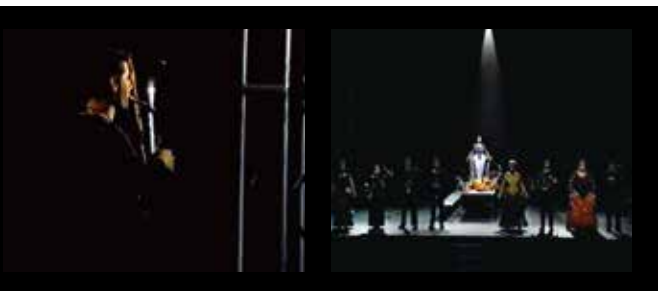


La boqueta amplificada (1985)



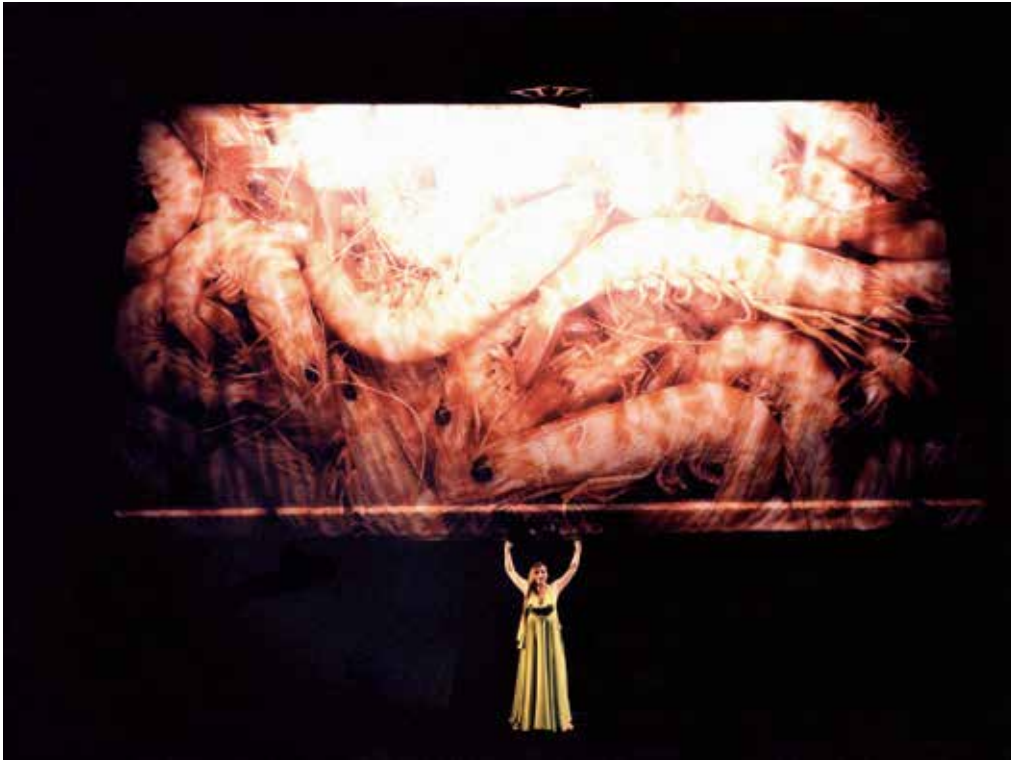
El cos, el menjar, l'escatologia





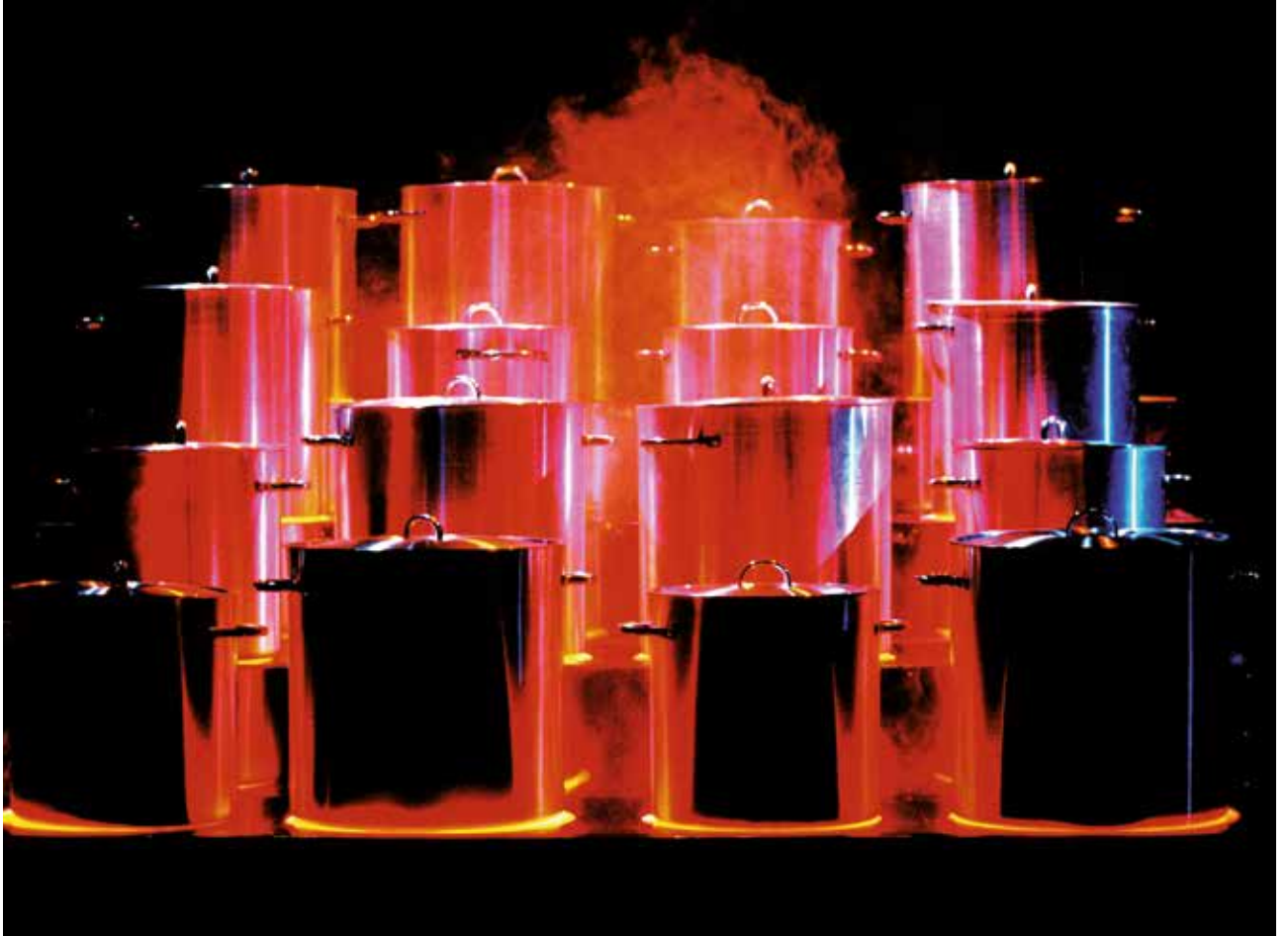
El cos, el menjar, l'escatologia



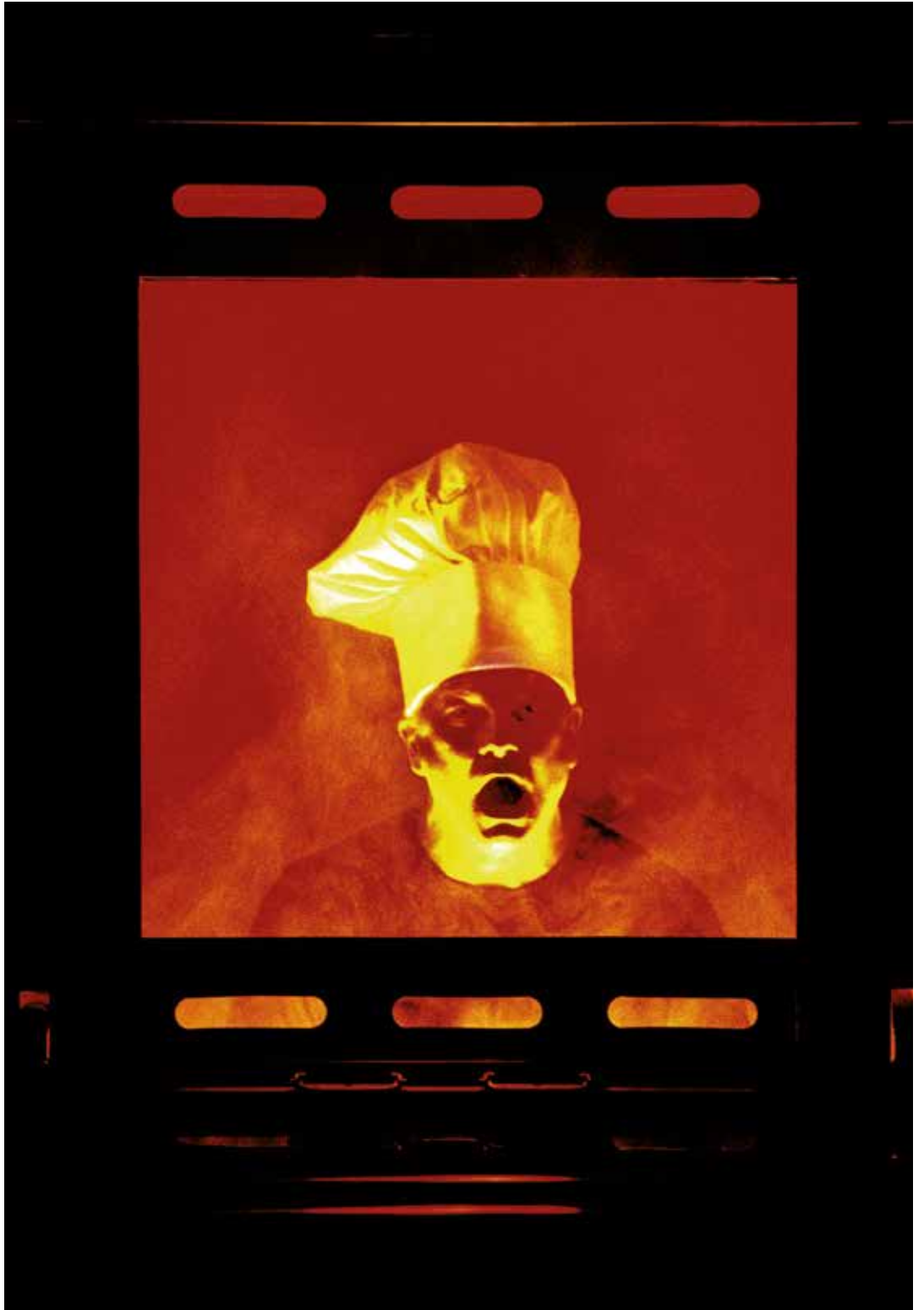


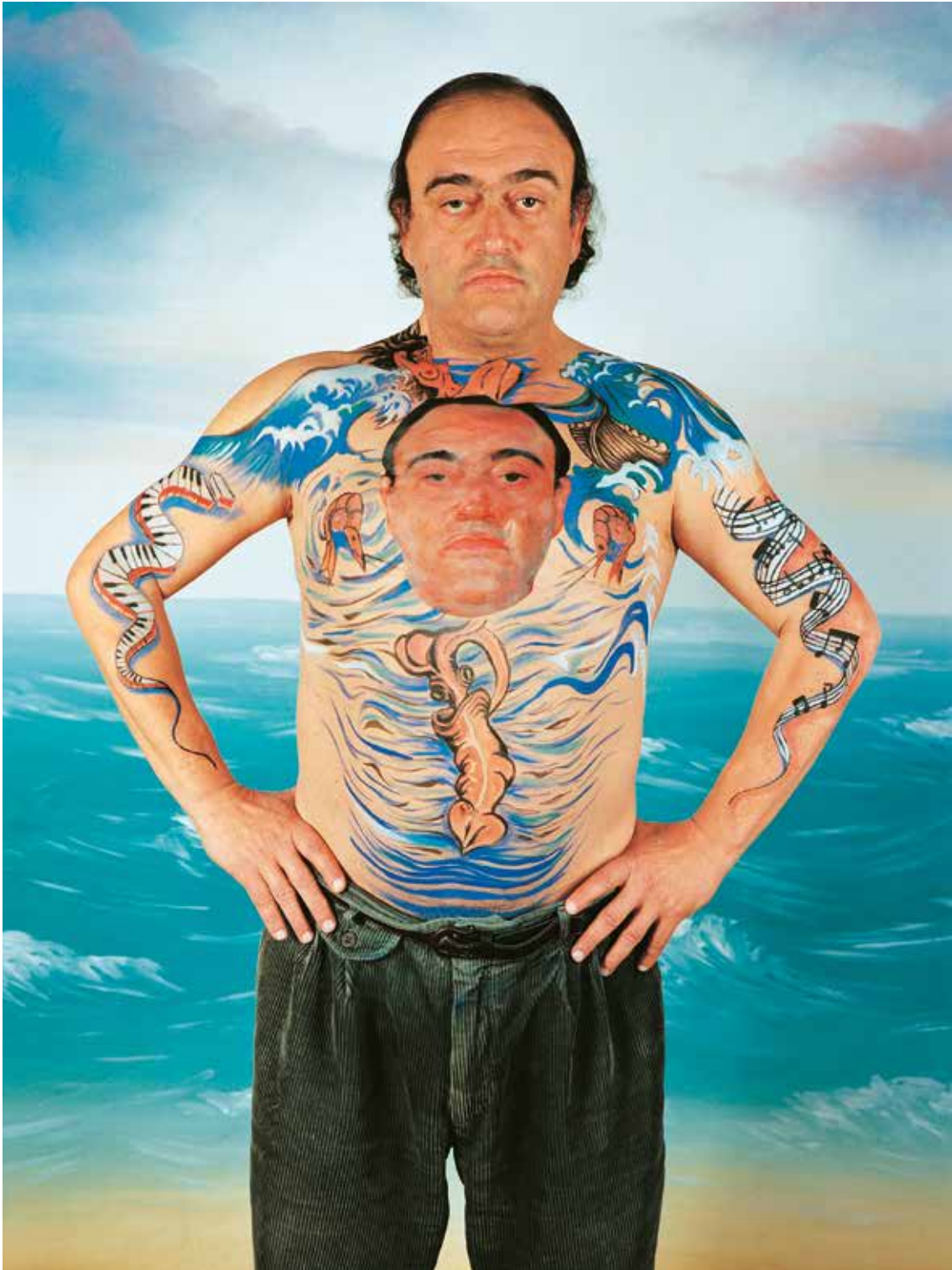
Ricardo i Elena (2000)





El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Josep Aznar





Imatge per a *Figasantos-Fagotrop, misatge al contestador: soparem a les nou* (1996). © Carles Santos







Veu la veu. Carles Santos GREC'12: Cantúria cantada (2012). © Carles Santos / Xavier Marmaña



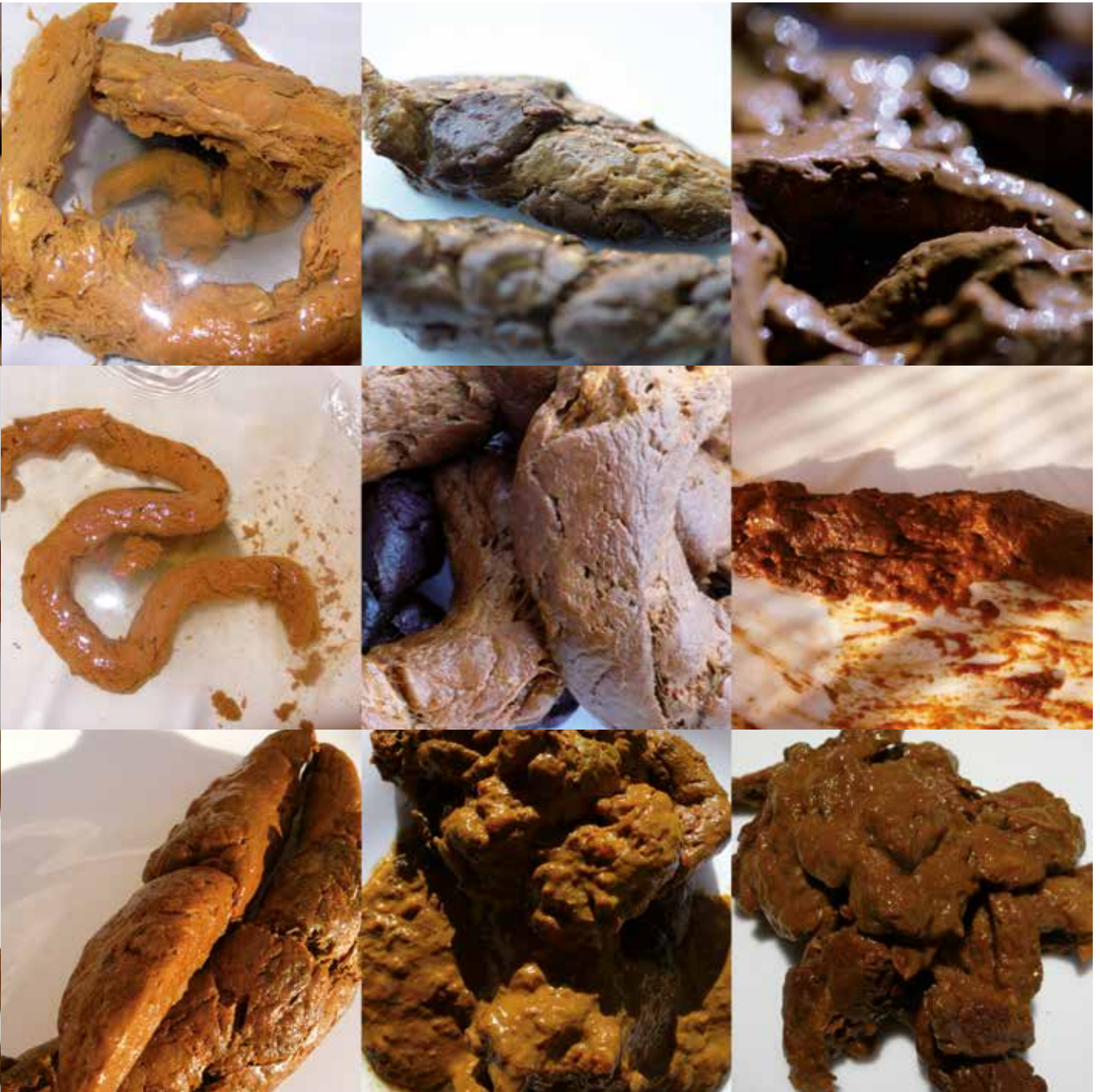
Assaig festival *Ensems* (2009). © Tania Castro




Tinc dret a un advocat (maig, 2015). © Carles Santos

(2015), © Carles Santos







"Amb falta o sense falta ortogràfica, aquest títol encapçala un espectacle ple de faltes i errors perseberats o *perseverats* que han necessitat el seu temps per fer comprendre que allò que sembla ser, no sempre ha estat així. Per exemple, jo mateix. Jo mateix i tot el que deriva d'un recorregut sistòlic i personal, per la simpàtica i romàntica avantguarda actual que va des de l'Edat Mitjana fins al concepte determinant del 'com més equivocat, millor'. És el plaer de no ser allò que tenies que ser, convertint-te, tu mateix, en la falta d'ortografia d'un llenguatge que ofèn les ortodòxies."

Carles Santos, programa d'*El fervor de la perseverança* (2006)



Manuel Guerrero Brullet

Carles Santos o el fervor de la perseverança



Carles Santos o el fervor de la perseverança

Manuel Guerrero Brullet

Escriptor

L'Univers Santos és un univers en expansió. Al centre d'aquest univers, un creador insubornable i irreductible, Carles Santos (Vinaròs, 1940) i un instrument insubstituïble, el piano. Un univers múltiple i divers format per un conjunt extraordinari de composicions musicals, obres teatrals i espectacles musicals, obres inclassificables, plenes d'imatges visuals impactants, textos desconcertants i sons populars i alhora insòlits que ens porten a un univers imaginari complex i ric, original i únic. Un univers en expansió resultat del treball obstinat de més de cinquanta anys de pràctica musical i artística, fruit del fervor de la perseverança.

El juny de 2006, Carles Santos inaugurava la gran exposició retrospectiva *Carles Santos. Visca el piano!* a la Fundació Joan Miró de Barcelona. Per primera vegada, la mostra permetia documentar la seva llarga trajectòria creativa, múltiple i diversa, les etapes vitals que anava desenvolupant com a pianista, compositor, *performer*, membre del Grup de Treball (1973-1977) –el més important col·lectiu d'art conceptual a Catalunya–, director musical del Grup Instrumental Català (1976-1979), director de cinema experimental, director teatral i musical, creador de la Companyia Carles Santos (1995-2009), fotògraf, escriptor, artista pluridisciplinari.

Per estrany que sembli, fins a l'exposició de la Fundació Joan Miró, Santos no s'havia aturat mai a contemplar o recordar el seu passat d'una manera sistemàtica. No és home nostàlgic, ni donat al retorn al passat, per bé que és un bon coneixedor de la tradició. Per exemple, mai no havia obert les maletes, que tenia a la seva casa paterna de Vinaròs, plenes de documents dels seus viatges i les seves estades a Nova York o Berlín. Una part important de la seva vida creativa restava a l'ombra. Va ser en ocasió de la mort dels seus pares que va començar per primera vegada a revisar el seu passat. El fet de buidar la casa dels pares de Vinaròs el va obligar a enfrontar-se amb les figures del seu pare i la seva mare. D'aquest procés sorgí, justament, *Ricardo i Elena* (2000), sens dubte, un dels seus espectacles més autobiogràfics. El retorn a l'origen familiar.

L'exposició a la Fundació Joan Miró culminava uns anys d'una eclosió internacional extraordinària, sobretot a partir de 1995, quan, juntament amb Mariaelena Roqué, havia fundat la Companyia Carles Santos i havia creat espectacles musicals memorables, que havien triomfat en els escenaris més prestigiosos d'Europa, com *La pantera imperial* (1997), una recreació ben personal de l'obra de Bach; *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), una cantata, amb text de Joan F. Mira, que va inaugurar la nova seu del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura a Barcelona; *Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002), l'òpera-circ estrenada a la Villette de París; o *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), un festiu

i fascinant espectacle construït a partir de l'obra de Rossini. Alhora, la mostra li va permetre de mostrar i, en alguns casos de produir, d'una manera generosa, elements escenogràfics, fotografies, films, objectes escultòrics, com els *Pianos intervinguts* (2006), que amplien el seu univers imaginari.

El fervor de la perseverança (2006)

Pocs mesos després de presentar l'exposició *Visca el piano!*, el novembre de 2006, Carles Santos estrenava l'espectacle *El fervor de la perseverança* a l'auditori de la Mercè, a Girona, en el marc del Festival Temporada Alta.

Entre tots els seus títols esplèndids, per a mi, el títol *El fervor de la perseverança* és el que sintetitza d'una manera més directa, subtil i concreta la poètica de Carles Santos. El fervor, l'ardor, la passió, l'emoció, l'entusiasme, i la perseverança, la persistència, la constància, la resistència, la continuïtat. Termes, tots, que es poden aplicar a la música, el teatre, l'art, l'amor, la vida.

El poeta polonès Adam Zagajewski, en el llibre *En defensa del fervor* (2002), després d'assistir a un concert a la Toscana, explica una anècdota ben significativa: "El concert es va iniciar amb un quartet de la primera època de Mozart; els quatre joves tocaven a la perfecció, però els aplaudiments no van ser gaire calorosos. Això em va irritar lleugerament i just en aquell moment se'm va acudir la necessitat de defensar el fervor. Per què aquell públic adinerat no sabia valorar una excel·lent interpretació de Mozart? Tal vegada l'opulència ens fa menys propensos a l'entusiasme? Per què a la interpretació fervorosa de Mozart no seguia una recepció igualment fervorosa per part del públic?"

Amb humor, ironia i provocació, segurament sense la transcendència de Zagajewski, Santos és un defensor del fervor i de la perseverança que aposta per una societat crítica i emancipada, per un públic lliure i emancipat, per un espectador emancipat, que, com afirma Jacques Rancière en *L'espectador emancipat* (2008), esdevingui "un participant actiu i no un voyeur passiu."

Com en els seus primers espectacles, Santos, en *El fervor de la perseverança*, redueix els personatges a l'essencial: un pianista, una cantant i una actriu. L'inici de l'obra, amb uns focus que puguen del terra per il·luminar l'escena i tornen a caure diverses vegades, és un gag humorístic i tràgic, literalment ens parla de la dificultat de començar l'espectacle, de la dificultat de tornar a tocar. La cantant, Claudia Schneider, i l'actriu,

Anna Ycobalzeta, completament nua al llarg de tota l'obra, segueixen un joc eròtic combinat amb textos irònics i crítics de Santos sobre la pròpia creació i la societat. Se succeeixen diverses seqüències amb projeccions, accions sorprenents i la interpretació, a càrrec del mateix Carles Santos al piano, de peces ben significatives en la seva trajectòria. Un nocturn de Chopin o un *lied* de Wagner, així com una de les seves composicions més conegudes: "Bujaraloz by night".

En el programa de mà d'*El fervor de la perseverança*, Carles Santos escriu: "Amb falta o sense falta ortogràfica, aquest títol encapçala un espectacle ple de faltes i errors perseberats o *perseverats* que han necessitat el seu temps per fer comprendre que allò que sembla ser, no sempre ha estat així. Per exemple, jo mateix. Jo mateix i tot el que deriva d'un recorregut sistòlic i personal, per la simpàtica i romàntica avantguarda actual que va des de l'Edat Mitjana fins al concepte determinant del 'com més equivocat, millor'. És el plaer de no ser allò que tenies que ser, convertint-te, tu mateix, en la falta d'ortografia d'un llenguatge que ofèn les ortodòxies."

Com el Beckett de *Worstward Ho* (1983), "Try again. Fail again. Fail better" ("Prova una altra vegada. Fracassa una altra vegada. Fracassa millor"), Santos persevera a equivocar-se millor. "És el plaer de no ser allò que tenies que ser, convertint-te, tu mateix, en la falta d'ortografia d'un llenguatge que ofèn les ortodòxies", afirma l'autor de *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995). Així, tota l'obra de Santos esdevé "un recorregut sistòlic i personal, per la simpàtica i romàntica avantguarda actual que va des de l'Edat Mitjana fins al concepte determinant del "com més equivocat, millor"."

Més enllà de la modernitat establerta, Carles Santos explora la tradició musical per fer-ne una lectura ben personal i heterodoxa. Al llarg dels anys, en una revisió transgressora i ben particular, Santos no ha deixat de manifestar, amb les seves propostes inesperades, la necessitat de revisar la tradició des d'una posició crítica radical, alhora elogiosa i iconoclasta, en què la millor manera de reivindicar la tradició cultural consisteix a sacsejar-la i actualitzar-la, amb rigor i humor, sense academicismes ni censures. Des dels inicis de la seva pràctica teatral, amb espectacles musicals provocadors i inclassificables com *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1982), fins a obres de maduresa com *La pantera imperial* (1996), homenatge a Bach, *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), a partir de Rossini, o *Schubertnacles humits* (2011), que s'obre amb la simfonia "Inacabada" de Schubert que no cessa de sonar obsessivament, Santos no ha deixat d'oferir una mirada subjectiva, subversiva, festiva i renovadora de la tradició musical.



El fervor de la perseverança (2006).
© Artur Segarra

**Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)**

Si *El fervor de la perseverança* remet formalment als primers espectacles teatrals i musicals de Santos, no hi ha dubte que *Brossalobrossotdebrossat* (2008), el trepidant homenatge a Joan Brossa, és un veritable retorn als orígens creatius a Barcelona, una revisió de l'obra i la poesia escènica de qui va ser l'introduïdor de l'aleshores jove pianista de Vinaròs, amb només vint-i-cinc anys, a l'univers de l'avantguarda musical, artística i poètica catalana. El llegat de la poesia escènica, de les accions musicals i de la revolta poètica de Brossa no ha deixat d'estar present en el seu univers creatiu, com ho deixa ben clar Carles Santos en el seu espectacle *Brossalobrossotdebrossat*, interpretat per la pianista Inés Borràs, el tenor Antonio Comas, l'actriu Mònica López i l'actor Josep Maria Mestres.



Pere Portabella, Joan Miró i Carles Santos,
ca. 1968

Cal no oblidar que és Joan Brossa qui el convida a estrenar *Suite bufa*, l'acció musical obra del poeta i del compositor Josep Maria Mestres Quadreny, el 1966; qui el recomana per a interpretar al piano la música de Mestres Quadreny al primer film de Pere Portabella, *No compteu amb els dits*, el 1967; i qui li encarrega la seva primera composició original, per a l'acció musical *Concert irregular*, el 1968, que Brossa escriu per commemorar el 75è aniversari de Joan Miró. Mitjançant Brossa, Santos, accedí, doncs, a l'amistat amb creadors tan fonamentals de l'avantguarda com Mestres Quadreny, Portabella, Tàpies o Miró, amb els quals col·laborà en nombroses ocasions. Especialment significativa, per exemple, ha estat la continuada col·laboració amb Portabella, en la gran majoria dels seus films, fins a arribar a *Die Stille vor Bach* ('El silenci abans de Bach') (2007).

Nova York, París, Berlín, Vinaròs

Decisiva va ser, també, l'estada de Carles Santos a Nova York, on aterra a finals de 1968 gràcies a una beca de la Fundació Joan March. Amb l'experiència de la seva participació en les manifestacions de l'avantguarda catalana més radical i amb el llegat de la música europea més extrema ben assimilada, d'Anton Webern, György Ligeti, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen, s'immergeix en l'avantguarda musical i artística nord-americana i coneix personalment John Cage i altres compositors significatius, com Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley o Philip Glass. En contrast amb l'ortodòxia del postserialisme imperant a Europa, Santos valora la llibertat sonora i vital que proposa Cage i s'interessa vivament pel moviment Fluxus, pel minimalisme musical i les pràctiques conceptuals. Als anys setanta, Santos esdevé el més important divulgador a Espanya del minimalisme musical nord-americà i, ben aviat, amb la seva participació en el Grup de Treball (1973-1977), esdevé un destacat teòric i practicant de l'art conceptual, amb els seus textos, films, accions i obres fotogràfiques.

Per bé que, al llarg dels anys setanta i vuitanta, Santos amplia les seves referències creatives i no deixarà d'estar connectat amb l'escena musical i artística nord-americana –de fet, edita a Nova York el seu primer LP amb música pròpia, *Voicetracks* (1981), que inclou obres vocals tan representatives com “To-Ca-Ti-Co-To-Ca-Ta” (1978)–, no hi ha dubte que el seu univers creatiu s'amplia però alhora esdevé cada vegada més complex, singular i particular. Sens dubte, però, Cage formarà part dels referents indispensables de la seva obra, com deixa patent l'homenatge que Santos fa a Cage i a la seva cèlebre composició “Silence”, deixant en silenci i quietud durant 4 minuts i 33 segons, enmig de l'obra, tots els intèrprets de *La meua filla sóc jo* (2005).

Juntament amb Nova York, altres ciutats, on ha viscut, decisives en l'evolució i l'itinerari creatiu de Santos han estat París i Berlín. Al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris va estrenar, el novembre de 1981, *Vive le piano (Visca el piano)*, espectacle de piano, veu, film i moviment, que, de fet, es pot considerar el primer espectacle en el qual Santos inicia i desenvolupa la seva expansió del llenguatge musical al llenguatge teatral i artístic. Tal com escriu en el programa de mà: “Més que no pas la descodificació o la desconstrucció o la descontextualització del llenguatge musical i del concert convencional, el que m'interessa és la construcció no pas d'un idiolecte, però sí d'un llenguatge personal que arribi polivalentment a colpir l'auditori sense la utilització de procediments efectistes i, per tant, manipuladors. La interrelació que, sobre la base de l'especificitat musical, efectuo mitjançant diversos nivells semiòtics (la música de piano, el cant, la mimica, etc.) produeix una estructura difícil de catalogar, en la qual les parts són indeslligables i on el factor sobredeterminat és la meua actitud davant el fenomen musical.” Altres elements fonamentals que configuren el seu llenguatge creatiu i la seva relació amb el públic són la sorpresa, l'humor i els jocs de llenguatge, tal com afirma el mateix Santos en el text de presentació de *Vive le piano*: “En tals relacions, hi juguen incessantment un important paper la sorpresa i l'humor, un humor ara tendre i ara bruscat, ara subtil i ara xocant com un estirabot, i sempre pregonament arrelat al tarannà de la meua terra, així com la gesticulació que interpreto, i com els fonemes que canto, provinents d'onomatopeies ben pròpies de la llengua catalana.”

El febrer de 1987, estrena a l'Akademie der Künste, després de l'estada d'un any a Berlín convidat pel Berliner Künstlerprogramm, l'espectacle musical *Arganchulla, Arganchulla Gallac*, el primer amb la col·laboració de Mariaelena Roqué, en la codirecció artística, el vestuari i els elements escenogràfics. L'estètica dels espectacles de Santos evoluciona cap a un barroquisme i una exuberància sensual que caracteritzarà, posteriorment, la Companyia Carles Santos. En *Arganchulla, Arganchulla Gallac*



Arganchulla, Arganchulla Gallac (1987)



Berlín (1987)



Tramuntana tremens. Fullet promocional. València. Carles Santos amb el Cor de València

Santos apareix en escena disfressat amb un vestit fet de taronges i amb banyes al cap, mentre Roqué simula orinar dalt d'un altar vestida de blanc, fent vessar l'aigua per damunt de l'escenari. L'escatologia, el sexe, el menjar, esdevenen elements habituals en l'imaginari i les obsessions de Santos, cada vegada més presents en els seus espectacles i en les imatges visuals que crea al seu voltant.

Per bé que vivint temporalment en altres capitals, com Nova York, París o Berlín, Carles Santos torna sempre a Vinaròs i Barcelona, on desenvolupa la seva vida quotidiana i creativa i la major part de la seva activitat artística quan no està de gira. A Nova York, París o Berlín, l'univers imaginari de Santos, universal i local, no deixa d'inspirar-se en la cultura quotidiana i popular de Vinaròs i en tots els fenòmens múltiples i insòlits que criden l'atenció de la seva singular personalitat. A partir d'*Arganchulla*, *Arganchulla Gallac*, el 1987, l'activitat creativa de Santos prendrà un ritme frenètic i continuat, durant més de vint-i-cinc anys, que el portarà a simultaniejar els concerts de piano sol, les produccions de nous espectacles i les gires internacionals amb la Companyia, amb les col·laboracions amb altres creadors i amics, com el cineasta Pere Portabella o el ballarí Cesc Gelabert, entre molts d'altres, així com encàrrecs específics, com ara la composició de música original per a la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona, el 1992, o el *Promenade concert* per a la inauguració del Centenari de Joan Miró, a la Fundació Joan Miró de Barcelona, el 1993.

Són anys de plenitud creativa, espectacles com *Tramuntana tremens* (1989), amb el Cor de València, o *La grenya de Pascual Picanya (assessor jurídic-administratiu)* (1991-1993), hilarant i sàdic retrat d'un personatge satiritzat, fan llargues gires i consoliden Carles Santos en els més importants teatres europeus. L'humor, l'erotisme i el sexe, i una imaginació delirant converteixen els seus espectacles, sempre sorprenents, en veritables obres impactants que no deixen indiferent el públic. L'èxit internacional rotund d'espectacles com *La pantera imperial* (1997) consoliden Santos com un dels creadors més destacats i singulars de l'escena europea.

El desig de trobar un nou punt de partida

La fi de la Companyia Carles Santos el 2009 i la separació artística i personal amb Mariaelena Roqué, en un moment de crisi general, no són motiu prou important per a abandonar el fervor de la perseverança. Santos crea un nou espectacle imprevisible, *Chicha Montenegro Gallery*, que inaugura el Festival Temporada Alta al Teatre Municipal de Girona, el 2010. Desbordant d'imaginació i sorprenent en tot moment, en la seva

nova obra suspèn amb cables quatre cantants –un tenor, una soprano, un baríton i un contralt– que canten sense tocar amb els peus a terra. Ocupant totes les dimensions de l'escena, desplaçant-se en totes les direccions, la música vocal i el moviment constant dels actors cantants produeix un efecte al·lucinant del qual sols l'humor i la ironia dels textos de Santos permet despertar-se. En l'escrit de presentació de *Chicha Montenegro Gallery* Santos afirma: "Un tenor escrividor, una soprano escrividora, una contralt escrividora i un baríton escrividor, que en el temps han tingut entre ells diferents tipus de relació d'amistat, de convivència, d'engany, de rebuig, d'amor... després de fer-se un bany a l'alba decideixen escriure quatre textos sobre Chicha Montenegro, per a la qual cosa estableixen unes determinades regles de joc." I, segueix: "El motiu d'aquesta aventura humanoliterària seria trobar una explicació a tot un passat compartit i, d'alguna manera, el desig de trobar un nou punt de partida per a, des d'aquí, projectar-se al futur."

Començar de nou una altra vegada. Cada espectacle, cada obra, com un recomençament de nou, com una obra inacabada. Una simfonia inacabada, en *Schubertnacles humits* (2011). Una obra sense inici ni final, que s'expandeix al ritme vital. Com els concerts de piano de Santos que esdevenen un *continuum* musical. I la mateixa obra musical que es refà i reanomena, com en l'última edició de la seva obra per a piano, la caixa de quatre CD, *Lo bo ve per baix* (2014), 2,55 hores de piano de Santos per Santos. Com si fos impossible de fixar l'obra pròpia, com si sempre estigués en moviment.

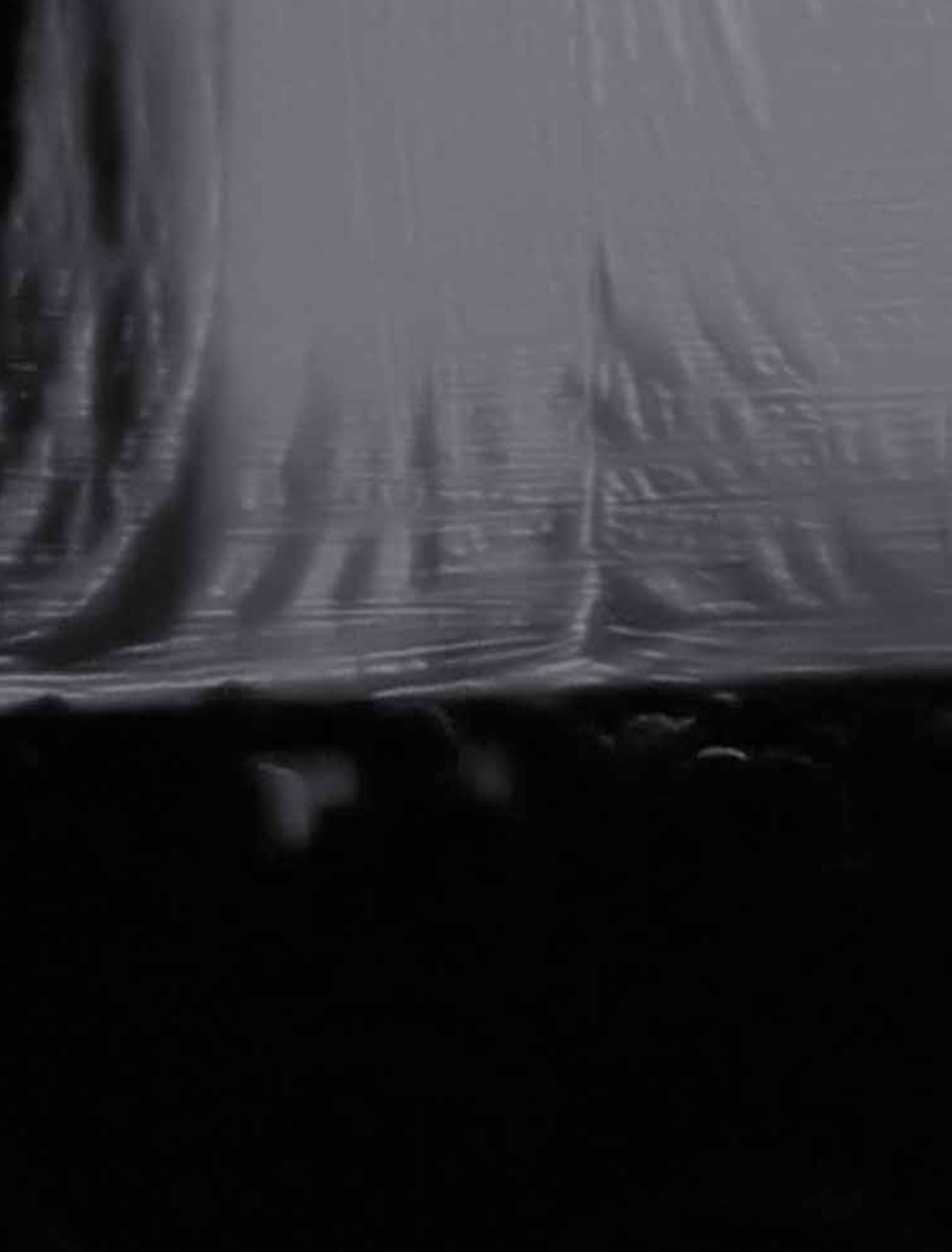
I en els darrers anys, encara Santos ha col·laborat amb CaboSanRoque, en la composició de *Maquínofòbiapianolera* (2011), un concert insòlit per a piano i orquestra mecànica.

Com preservar aquesta obra majorment efímera, irrepètible, que només es pot donar d'una manera plena en la interpretació en viu, en el conjunt d'elements sonors, visuals, de gestos, de cossos en moviment, que conflueixen en els espectacles musicals de Carles Santos? Com retenir l'energia vital i creativa que transmet l'obra, rica i complexa, de Carles Santos? Quins fragments, sons, imatges, textos, objectes, enregistraments, records ens quedaran de l'univers de Carles Santos?

Encara tenim el plaer i el privilegi de poder compartir la irradiació poderosa i vibrant que emergeix dels espectacles i de les actuacions en viu de Carles Santos. Com el cop de puny entre les celles que Miró volia que transmetés l'obra d'art, l'obra de Santos ens recorda que som vius, que som en aquest món comú per a viure intensament el plaer i el misteri de la música, de l'art, del teatre, de l'amor i de la vida.



Festival *Ensems*, 2012.
Maquínofòbiapianolera (2011) amb la col·laboració de CaboSanRoque.
 © Tania Castro





Carles Santos o el fervor de la perseverança



*El fervor de la
perseverança (2006)*





El fervor de la perseverança (2006). © Ros Ribas

*El fervor de la
perseverança (2006)*





El fervor de la perseverança (2006). © Ros Ribas

*El fervor de la
perseverança (2006)*



El fervor de la perseverança (2006). © Ros Ribas



Beethoven, si tanco la tapa... què passa? (1982)

*El fervor de la
perseverança (2006)*



La pantera imperial (1997), homenatge a Bach



El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003). © Douglas Robertson





Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)





Brossalobrossotdebrossat (2008). © Ros Ribas

Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)



Brossalobrossotdebrossat (2008). © Ros Ribas



Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)



Brossalobrossotdebrossat (2008). © Ros Ribas



Joan Brossa,
 el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)



Concert irregular (1976), Carles Santos / Joan Brossa.
 Sala Fénix (Madrid). © TVE



Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)





Joan Brossa,
el *Concert irregular* (1968) i
Brossalobrossotdebrossat (2008)



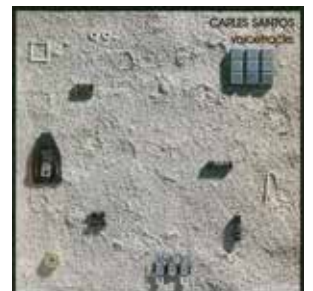
Fotogrames de la pel·lícula *El silenci abans de Bach*
(*Die stille vor Bach*) amb guió de Carles Santos, Pere Portabella i Xavier Albertí (2007)



Nova York, París, Berlín, Vinaròs



Carles Santos interpretant *To-Ca-Ti-Co-To-Ca-Ta* (1978)



Voicetracks (1981), editat a Nova York. Cobera LP



Nova York, París, Berlín, Vinaròs



Concert piano a Berlín (1987)

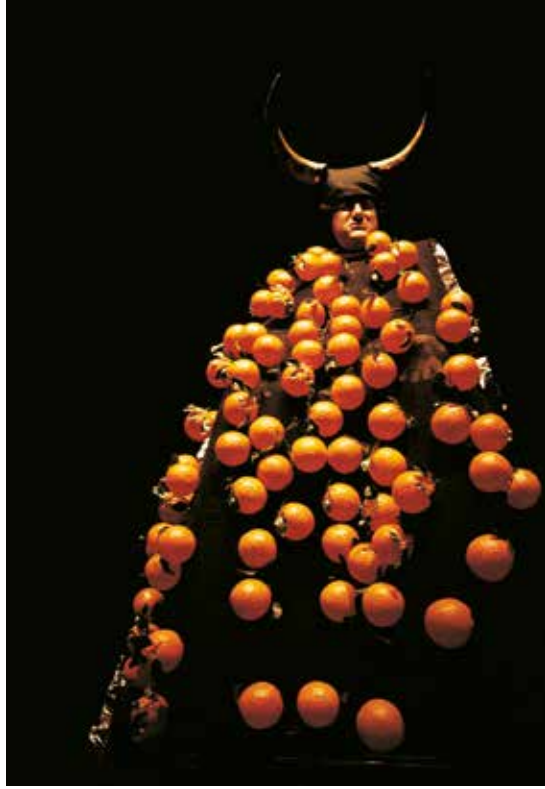


Concert piano a Berlín (1987)



Concert piano a Berlín (1987)



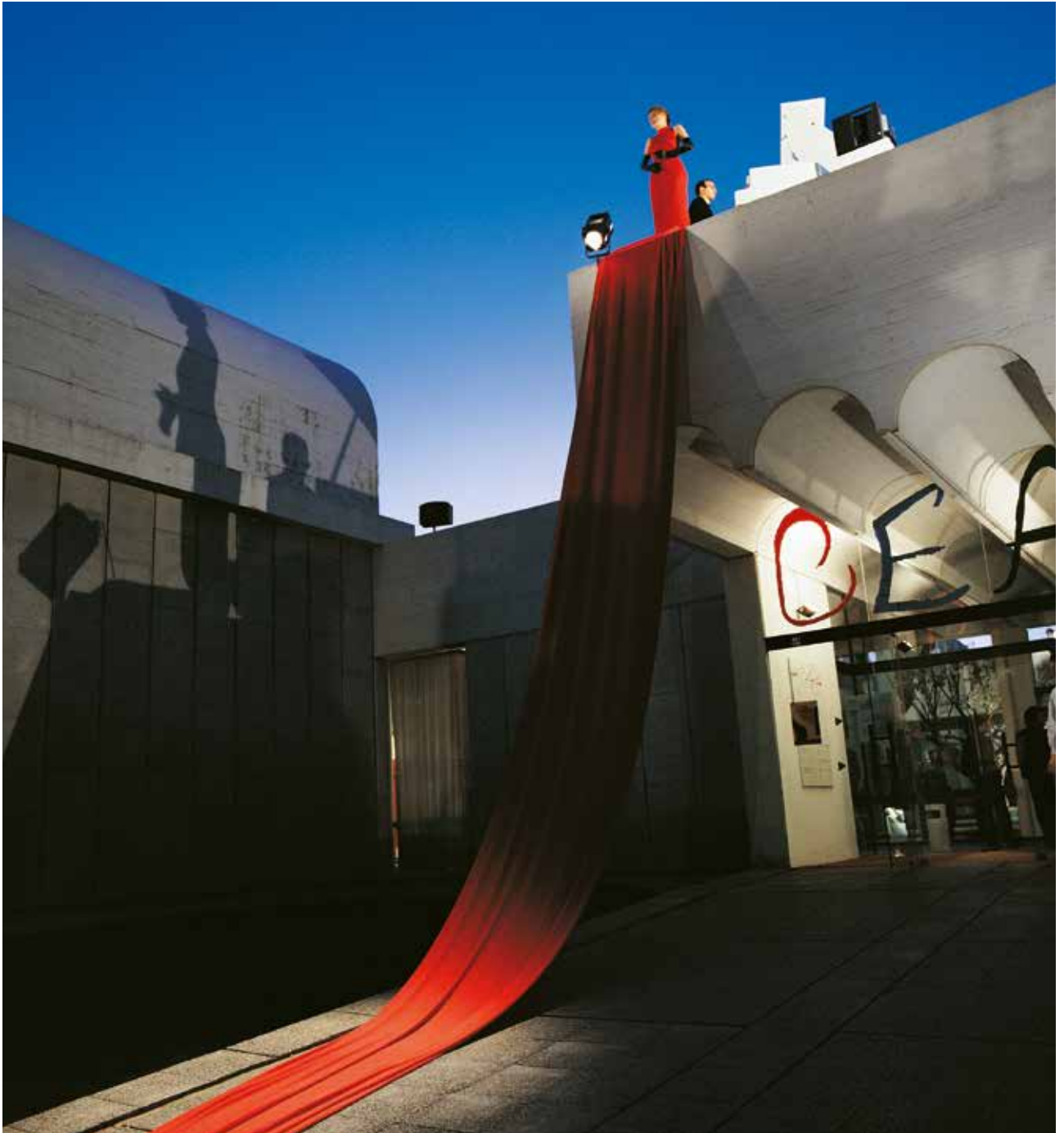


Nova York, París, Berlín, Vinaròs

Imatge exposició *Visca el piano*.
Fundació Joan Miró (Barcelona), (2006)







Promenade concert (1993). Fundació Joan Miró (Barcelona)



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas



El desig de trobar un
nou punt de partida



Chicha Montenegro Gallery (2011). © Ros Ribas

Schubertnacles humits (2011). © Francesc Meseguer



El desig de trobar un
nou punt de partida



Schubertnacles humits (2011). © Francesc Meseguer

Presentació del CD *Lo bo ve per baix*, Barcelona (2014). © TVE



El desig de trobar un
nou punt de partida



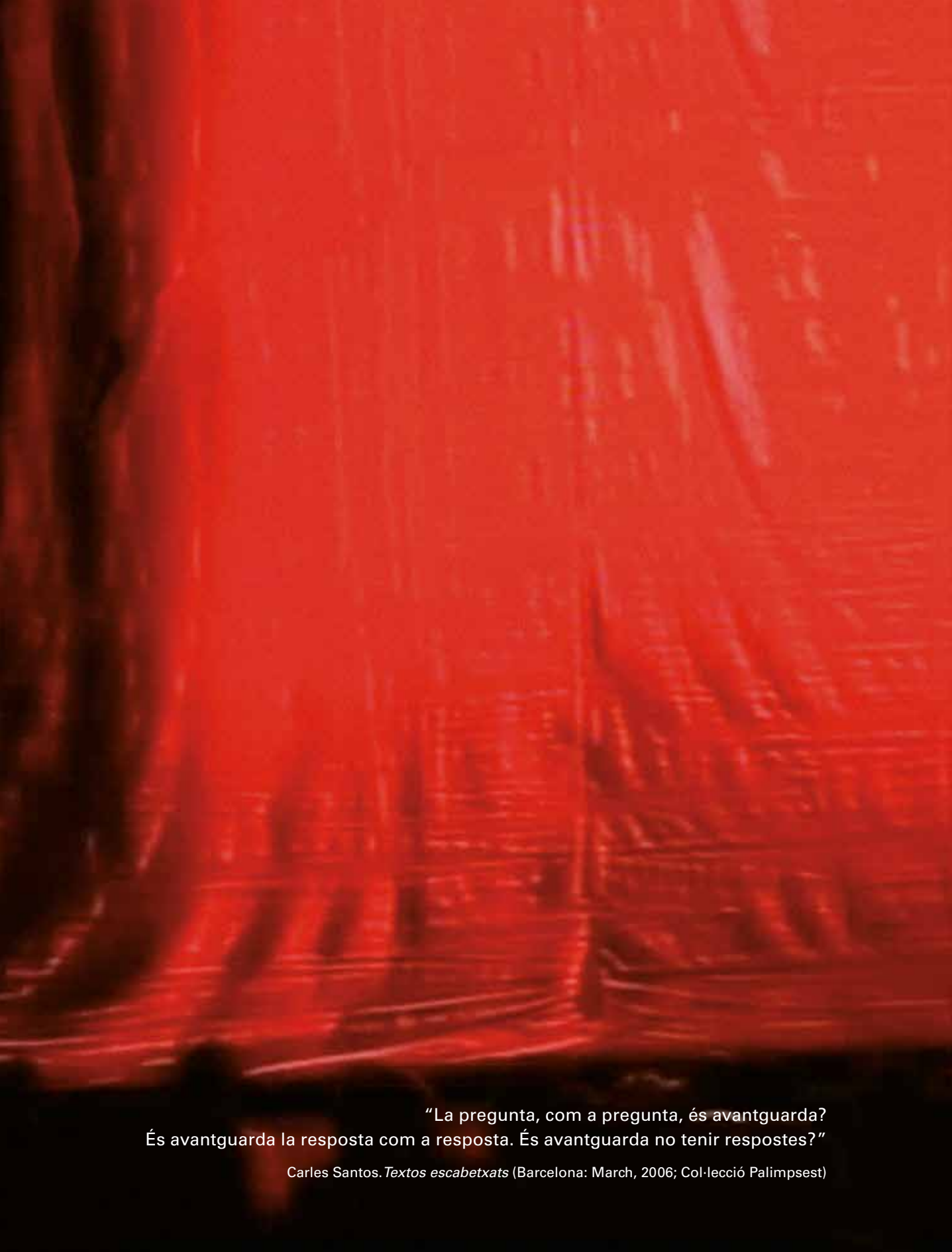
Lo bo ve per baix. Coberta (2014)

© Tania Castro





Festival *Ensems*, València 2012. *Maquinofòbiapianolera* (2011) amb la col·laboració de CaboSanRoque. © Tania Castro



“La pregunta, com a pregunta, és avantguarda?
És avantguarda la resposta com a resposta. És avantguarda no tenir respostes?”

Carles Santos. *Textos escabetsats* (Barcelona: March, 2006; Col·lecció Palimpsest)



Vicente Ponce

Crònica (crònic?) d'una extenuant lliça amb aqueixa
institucionalització de la banalitat, origen del nou feixisme, que
s'infiltra i expandeix per totes les cultures mentre Carles Santos
insisteix amb les seues propostes –potser irritants, o incomodes?–
repetint artísticament sempre: *jo sóc jo i no tots ells...*



Crònica (crònic?) d'una extenuant lliça amb aqueixa institucionalització de la banalitat, origen del nou feixisme, que s'infiltra i expandeix per totes les cultures mentre Carles Santos insisteix amb les seues propostes –potser irritants, o incomodes?– repetint artísticament sempre: *jo sóc jo i no tots ells...*

Vicente Ponce

Universitat Politècnica de València

1. Atrapat en una erràtica i exigua sentència

[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940). Compositor i director. Interessat des del seu començament per la música contemporània, però sòlidament format per a afrontar qualsevol dificultat del repertori pianístic clàssic, una prolongada estada a Nova York li va permetre connectar amb la part més fèrtil de la 'avantguarda musical americana' (Cage, Fluxus...) i, el 1968, va interpretar la música del *Concert irregular* de Joan Brossa (de qui assimilarà part de la seua poètica), fets tots dos que materialitzen els seus orígens musicals i la seua concepció de l'espectacle i que travessaran, amb les evolucions lògiques, però dins d'una radical coherència, tota la seua posterior elaboració artística.

El seu vincle amb el cinema arranca en interpretar, com a pianista, el primer film de Pere Portabella, *No compteu amb els dits/No contéis con los dedos* (1967), per a qui compondrà la major part de les bandes sonores de la seua filmografia: *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1972), *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) o *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia* (1989), són unes quantes de les seues intervencions en els films de Pere Portabella. En aquestes crea taques sonores independents de la imatge de tal guisa que, en paraules inèdites del musicòleg José Luis Téllez: "la superposició de codis que actuen amb àmplia autonomia genera confluències insospitades o destrucció i multiplicació de sentits recíprocs. La característica fonamental d'aqueixes bandes sonores és la lluita contra la redundància que origina una certa autarquia en esqueixar-se de la cadena narrativa".

La seua obra cinematogràfica s'inicia en 1967 amb *L'apat* i es prolonga en una dotzena de films il·legals i de durades aleatòries fins a "tancar-se", el 1979, amb *LA RE MI LA LA RE MI LA RE EL MI LA RE MI LA... (ad nauseam en la repetició)*. En el seu cinema s'encreuen desordenadament l'adscripció a corrents minimalistes i conceptuals, *La cadira* (1968), *628.3133 Buffalo Minnessotta* (1977), amb l'assaig experimental, previ i integrable en els seus espectacles, *Play-back* (1970), *Acció Santos* (1973), alternant els diversos modes de sonorització i el lloc que ocupa el movedís nexe imatge/silenci/soroll/so en l'element filmic fins a ordinar una rotunda, estimulante i desconeguda obra en la proteïca avantguarda cinematogràfica espanyola.

Nota bene: Entrada publicada en el *Diccionario del cine español* dirigit per José Luis Borau. Madrid. Sociedad General de Autores; Alianza Editorial; Fundación Autor, 1998, pàg. 799.

2. Carles Santos continua, per temps indefinit, entre les pàgines d'un diccionari obès (o, simplement, gros)

L'entrada *Carles Santos* va ser debatuda per incloure-la en el si del comitè editorial del *Diccionario del cine español*, juntament amb moltes altres, potser totes, a fi de determinar el seu grau d'implicació en "el sector", la seua continuïtat temporal i les conseqüències de la seua activitat fílmica en l'accidentada història del cinema espanyol. Per fortuna va ser unànimement admesa (al costat d'altres "castanyes calentes" com, per exemple, la veu del molt ex/cèntric o totalment ex/cèntric Antonio Maenza, que vaig acceptar d'escriure encantat...) i se me'n va confiar la redacció no sense abans advertir-me que hi havia una molt severa reducció del dicible i tenia tan sols unes línies taxades per a compendiar, resumir, sintetitzar o liquidar (tant fa) un viu exponent de *l'avantguarda cinematogràfica espanyola*.

Llegida tal inscripció en "aqueix gros diccionari oficial" disset anys després, reconec molt llunyanament el Carles Santos d'aqueixos paràgrafs i ara mateix només calcule totes les fissures que vaig deixar sense suturar, lamentant, vanament, la implacable manca d'espai de què disposava per a matisar moltes imprecisions, encara que estic segur, tal com va dir Ferlosio en algun dels seus textos, que el que allí vaig escriure "és cert però no exacte".

Tinc quasi/quasi la seguretat que el fet que el seu nom forme part d'un inventari de lexemes d'una llengua natural disposats en un cert ordre i que, presos com a denominacions, estan dotats d'una definició/o una descripció/o un equivalent parasinonímic (ergo diccionari, si bé és cert que el de psicoanàlisi de Laplanche/Pontalis o el de semiòtica de Greimas/Courtés s'adscriuen millor al model que comentem), se li'n dona una fava, potser dues i, a més, dos ous durs. En fi, és aquest un nus narcisista de baixíssima intensitat. Tot i això, Carles Santos apareix com un *cinesta/director*, a més de compositor, en un diccionari acaramullat d'autoritat.

3. Repeticions quasi intolerables

La incessant, exhaustiva, aclaparadora activitat artística, musical i extramusical de Carles Santos, *ha generat molt de text*. És fàcilment comprovable i no cal insistir-hi. No sé si són sis o set els textos que he escrit sobre les seues activitats artístiques, a més de la meua intervenció mitjançant la paraula en algun Congrés Cinematogràfic d'Historiadors del Cinema i, redell, caram o recordons!, en un incòmode discuuuuuuuuuuuurs de presentació quan li van lliurar una medalla al "Valor" en la Facultat de Belles Arts (en termes nets, un sonall simbòlic) que va agrair educadament pel que representava de reconeixement a la seua trajectòria artística.

Ignore si aquests són tots els que he anat escrivint sobre els seus molt diversos angles i successives perspectives (sobre música, sobre cinema, sobre la seua fotografia, sobre tot el que va poder ser... i encara podria ser... un *videoasta*) i un més contra una ominosa i intolerable censura religiosa, política i artística a les seues fotografies de *La polpa de Santa Percinia de Clavicònia* (1994).

Siguen finalment els que siguen, l'enunciat Carles Santos/potencia artística em resulta summament pròxim, de calidesa i amistat. En aquest cas i per a aquest catàleg tal microclima no m'ha afavorit, no ha facilitat la fluïdesa, ans al contrari, l'ha bloquejada.



L'adéu de Lucrecia Borja (2001).
© Carles Santos

4. Per on cal començar?

Deia Roland Barthes que escriure és un verb intransitiu, almenys en el nostre ús singular, perquè escriure és una perversió i la perversió és intransitiva: la figura més simple i més elemental de la perversió és fer l'amor sense procrear. En aquest sentit, l'escriptura és intransitiva, *no procrea*, no atorga productes. L'escriptura és, efectivament, una perversió, perquè en realitat es determina des de la banda del gaudi. Escriure ara, però, és col·locar-se en un immens intertext, és a dir, situar la pròpia producció de llenguatge en l'infinnit mateix del llenguatge.

Revisant i rellegint textos sobre/o de Carles Santos (havent d'escriure un altre text més per a aquest catàleg...) i per ajudar-me a establir un *objecte a* (o un objecte de desig sobre el qual em puga detenir i que no tenia), vaig acabar amb una torre de llibres que ja m'ho havien dit tot, fins que "vaig poder veure bé i veure clar" que el text del comissari d'aquesta exposició, Josep Ruvira, "La fidelitat de les obsessions en la poètica de Carles Santos", constituïa la més acabada declaració sobre aqueix *cos sonor* al qual es dedica aquesta exposició. Estava, era obvi, desolat i "sense tema". La resta d'escrits per al catàleg eren, doncs, mers acompanyants en el ball, prescindibles, excedents, adornaments, decorats, focs d'artifici o textos sacrificials en honor de la rutina establerta per la retòrica de les exposicions (el catàleg és l'exposició per als "pobres", deia bé Santos Zunzunegui).

5. Escripura i estrèpit

Carles Santos ha entrat també, entre els seus molts avatars i espais artístics, al pou cec de l'escripura. Són escassos els seus "llibres" (tal vegada "A modo de presentación" en el *Dossier música y política*. Barcelona: Quaderns Anagrama, 1974), però molts són els seus "textos". M'allibere totalment en aquests temps d'indicar bibliografies artificials sobre aquest tema perquè n'hi ha prou ressorts per a accedir a qualsevol i les orientacions didàctiques s'oxiden molt ràpidament. De tal guisa que qui vulga entrar-hi i conèixer l'escripura de Carles Santos, que ho faça: d'instruments, li'n sobren.

Establis, però, la diferència *llibre/text* amb la insana intenció de derruir el *vell concepte de gènere* i, encara més, el clàssic concepte d'*obra*. El text és una pràctica més o menys segura en qui ja no es reconeix en la figura egrègia de la novel·la, la més inestable de la poesia o la construcció sempre *làbil* de l'assaig.

El text sempre té sentit, però conté, d'alguna manera, "retorns" del sentit. No és adequat, tanmateix, precipitar una definició acabada de text, perquè seriem ostatges presos d'una focalització, superficialment metafòrica, d'aqueixa simple, teòrica i enigmàtica noció de text des de l'ample camp de la filosofia.

La pràctica d'escripura de Carles Santos és com un tempestuós tobogan geològic. Convé recordar això que crec que Wittgenstein anomenava *context derivat*. La seua intervenció de 1974, en el *Dossier música y política*, abocava nombrosos rigorismes i consignes politicoartístiques del moment que es van anar prolongant fins a construir un jo de l'enunciat d'acord amb la metàfora política del present, del seu context.

L'escripura, plantejava Maurice Nadeau, té dues cares: la de l'enunciació, la tradició i la llegibilitat... i una altra, certament, la d'una pèrdua del llenguatge, de la vida. Em remet al text de Carles Santos més descaradament polític, inserit en el *Dossier música y política*, les tesis del qual condueixen (o s'acosten) al que Jean Lacouture proposava: hem decidit un camp: [...] no es tracta del capritx de la subjectivitat, ni de la versatilitat, ni del desordre, es configurarà comparable al que va arriscar André Gide: "si calguera sacrificar la meua vida per garantir l'èxit de la Revolució, ho faria sense vacil·lar"... En fi, tant, tant, potser és un exagerat sacrifici, però ens trobaríem així entre aqueixa operació d'escripura (1974) en què es materialitzaria aquest desig fantasmàtic de la música i la seua unió amb la política o... en una altra opció: mirar/sentir més enllà, com va fer Carles Santos per transcendir aquell llampec.

6. Misteris gojosos i dolorosos a triar

Sent tal vegada episòdica la inscripció (via diccionari) de Carles Santos en l'avantguarda cinematogràfica no és aquesta, però, una concessió gratuïta o immotivada. En el cinema espanyol ha sigut impossible no tenir en compte la dicotomia entre un cinema d'avantguarda com a laboratori d'experimentació formal per a la indústria o com l'expressió d'un profund rebuig a les normes i clixés d'aqueixa mateixa indústria.

La indústria cinematogràfica espanyola ha sigut sempre renuent a concedir territori a experimentalismes i cal recordar que les condicions polítiques, socials i econòmiques de la dictadura eren molt poc proclius a permetre que s'articulava un sistema fílmic d'oposició a la indústria. Més enllà dels nostres (lamentablement escassos) clàssics de l'avantguarda (Nemesio M. Sobrevila, Ernesto Giménez Caballero, el vidriós exemple Buñuel/Dalí, José Val del Omar... *et al.*), amb un treball molt germinatiu sobre l'enunciat i l'enunciació fílmica, es van encreuar, en la dècada dels anys seixanta i primers anys de la dècada dels setanta, *sense programa comú ni projecte compartit*, cineastes com Antoni Padrós, Pere Portabella, Álvaro del Amo, Adolfo Arrieta, Antonio Maenza, Antonio Artero, José Antonio Sistiaga, Paulino Viota, Carles Santos i molts altres (tal com sanciona, molt notarialment, Manuel Palacio en el *Diccionario del cine español*). Excessos jòics (una excusa tapaforats però insuficient...), divergències polítiques i potser alguns condiments més, l'avantguarda cinematogràfica espanyola van acabar engolint-se-la la boira, el fred i les fulles que descansaven, quietes i mortes, a terra.

El text de José Luis Téllez "Poesia y política en el cine de Carles Santos" (*Carles Santos: visca el piano!* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura; Fundació Joan Miró, 2006)... i tal vegada algun dels que he pogut escriure sobre això proporcionen nombrosos indicis i moltes empremtes sobre un músic i també un cineasta que es va saber immers en una pràctica fílmica acompanyat per Pere Portabella (i Films 59), per Joan Brossa i altres amics, a més d'una "realitat" cultural i política *bullent* en aquells anys gris plom de la dictadura, per la dècada dels anys seixanta, que va saber treballar de forma superba.

Convé no ignorar que el vincle o la dedicació a aqueixa cultural placa tectònica denominada cinematografia es prolonga, en Carles Santos, més o menys (és una batalla perduda establir la seua filmografia *exacta i completa*) o té lloc entre 1967 i 1979, en què es desdibuixa: en suma, deu/dotze anys, deu/dotze films *propis*, almenys altres quatre en col·laboració amb Clovis Prévost (*Tàpies*, 1969; *Gaudí*, 1970; *Miró parle*, 1974... o *L'arome du chemin: Eduardo Chillida*, 1976, projecte inacabat), és a dir, no més de dotze anys, d'"althusseriana" pràctica fílmica, fins a la seua decantació plena per la música i, cosa que cal reiterar malgrat les tempes-



Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 18 (1974)



Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 7 (1969)

tats, la seua quasi simbiòtica, permanent i molt fèrtil reunió amb Pere Portabella per a proposar *la banda de so* dels seus films, des de *No compteu amb els dits* (1967) fins a, en una línia ininterrompuda, extraordinària, *El silenci després de Bach* (*Die Stille vor Bach*, 2007), la pel·lícula –no cal dir-ho, després d’aqueix enunciat– més santosiana de Pere Portabella.

El seu fregament, la seua fricció amb el fílmic se salda amb una construcció, certament notable i singular, de com s’edifica un *versemblant acústic* (*L’àpat*, 1967; *La cadira*, 1968; *Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 7*, 1989; *Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 18-Debut*, 1974... signat col·lectivament amb el Grup de Treball...) i totes dues peces, que apel·len a aqueixos preludis de Frédéric Chopin, són sengles elaboracions excel·lents de l’escolta i el so des de la tradició musical a l’avantguarda cinematogràfica.

La-Re-Mi-La (*La Re Mi La Fa Re Mi Do Re Fa Do Mi Fa Mi La Do Mi Fa Re Mi Fa La Fa Mi Re Do Mi Re Mi La Re Mi Fa Do Re Mi Re Fa Mi La...* 1979), en els seus extraordinaris setanta-dos canvis de paper i vestuari mentre la música repetitiva roman estable (això és l’umor sense *h* de Jacques Vaché en la seua pura materialitat!), constitueix un homenatge o un *full de memòria* o un agraïment a Joan Brossa (*el meu avi!*), inveterat admirador del transformista Leopoldo Fregoli.

En el plantejament de José Luis Tèllez, que compartisc, estime que mai no s’ha insistit massa en la pràctica dels seus treballs: no s’ha calibrat suficientment el poderós ímpetu poètic de les seues formulacions i, en plena coherència entre els vessants musical, teatral i fílmic de la seua pràctica artística, moguda per una mena d’*essencialisme militant*, qual-sevol dels seus treballs se situa en un extrem tal de concreció materialista que els converteix en autèntics *poemes abstractes*.

En aquest país es toleren malament massa pràctiques culturals simultànies i Carles Santos és, en veritat, *der Geist, der stets verneint*, l’esperit mefistofèlic que sempre nega (no sense dolor, però sí amb càustic gest) la bellesa de la transcendència i del pensament idealista. El seu ràpid pas per la cinematografia, com a compositor que construeix música amb materials fílmics, *el situa als límits del dicible*. I aqueixa “breu” estada en l’avantguarda cinematogràfica (que va tallar després, radicalment), és una prova de força evident i *visible* del seu talent artístic.

7. I ara, què: el tema, la chose, la foguera que no crema?

Carles Santos no ha romàs "immòbil" en l'*avantguarda musical*, cinematogràfica o fotogràfica en aquests darrers *cinquanta anys*. Ha pogut dreçar molts objectes i artefactes artístics. És aquest un interval temporal que inflaria els genitals, majors i menors, a qualsevol amb un cognom que fóra, reiteradament i invariablement, "*Carles Santos, aqueix avant-guardista de la música*".

Correspondria, per tant, parlar d'atipament, però una tal acumulació temporal de tòpics ajudaria també (i activament) a *elaborar una reflexió radical*, des de la seua cosmovisió, Carles Santos, talment com una mena de model reduït sobre el concepte mateix, sempre esquiu, mudable o sabonós de l'Avantguarda, per a veure les cicatrius actuals d'un tal signi artístic a partir de la pròpia pell d'un dels seus molt acreditats supervivents.

Em limitaré, doncs, a utilitzar la seua molt reflexionada pràctica artística, la seua experiència en el territori de la cultura i el seu coneixement *directe* (també adherint-hi alguns textos d'altri) de les avantguardes (de la "primera", potser o potser no via Joan Brossa, i de les "segones", tal vegada a partir dels seus contactes novaiorquesos (John Cage, La Monte Young i d'altres adherits a aqueix plantejament) i, per descomptat, d'un memorable i memoritzable text, "Qui ha dit avantguarda?", que es va publicar en un dels seus llibres més celebrats: *Textos escabetsats* (Barcelona: March, 2006; Col·lecció Palimpsest), on es reuneixen vint-i-dos escrits de procedències i usos culturals dissemblants i es rebutgen historicismes vans (obri Johann Sebastian Bach i tanca John Cage), en una mena de manifest, de concentració de forces per a donar llegibilitat a uns quants dels seus espectacles (que comprenen, per exemple, *La grenya de Pascual Picanya*, *assessor jurídic administratiu*, 1991/1993, o *Ricardo i Elena*, 2000...) i també a algunes de les seues idees "avantguardistes", incloent-hi el molt apassionant (i delirant) joc literari (que tant de goig hauria fet a Gilles Deleuze en la seua *Différence et répétition* [1968, traducció espanyola d'Alberto Cardín, 1988. Gijón: Júcar Universidad] o d'André Breton en la seua antologia sobre l'humor negre o de Tristan Tzara, de nom de pila Samy Rosentosck / S.Samyro), organitzat al voltant d'un text inaprehensible, insòlit i immillorable, "La ponència", 1990, amb una calculada i musical *repetició rítmica*, sil·làbica i en la frase amb l'empenta conceptual de l'humor/umor de la més refinada procedència.

Vegem, sembla molt difícil articular la idea d'avantguarda (pensem, tal vegada, només "en la primera") amb un procés de l'esdevenir previst des de qualsevol historicisme. La seua condició de fenomen atípic dóna escàs pàbul a explicacions teleològiques: res estrany a aquesta pot explicar el perquè, el quan ni el com de l'avantguarda, i d'ací ve que es pretenga



La grenya de Pascual Picanya (1991)

fer-la exercir el paper d'*episodi resolutiu* d'una o una altra teoria de l'art. El temps ha pogut recollir com un encertat pronòstic (i un diagnòstic) allò que va dir Octavio Paz considerant l'avantguarda com una ruptura en l'art, només per la seua magnitud, major que les ocorregudes en el segle XIX. L'avantguarda subratllaria la mediació del sistema artístic en el coneixement de la realitat. Amb això podria criticar el principi romàntic de la immediatesa o la transparència i, com és obvi, invertir la idea de sistema, essencial en l'art clàssic, en la mesura que no es tractaria d'organitzar canònicament realitats existents sinó de provocar l'emergència de realitats implícites.

El moment ple de l'avantguarda seria, sens dubte, *el constructiu, no pas el crític* a què constantment se'l redueix. La proposta estructurada d'un sistema estètic i no pas la mera crítica moral a la convenció, configuraria la manera en què l'avantguarda qüestiona els valors de la tradició artística i els del marc social que la testifica. Només en la proposta de la forma com a construcció sistemàtica, l'avantguarda converteix la mediació artística en agent crític de la realitat. No discutint-ne els fonaments, que l'art es limita a expressar o a transmetre, sinó construint una altra realitat, irreductible a l'existència i, alhora, impensable al marge d'aquesta.

S'ha reiterat prou i massa, tal vegada perquè l'avantguarda és un immens camp obert on es poden conrear i plantar tot tipus d'expressions i espècies, conegudes i desconegudes, que cal explicar els components mítics del seu projecte: l'avantguarda té per a Peter Bürger (un estudiós matissadament a favor d'aquesta) un fonament historicista que pot resumir-se en la constatació que no pot fer-se qualsevol cosa en tots els moments de la història. I, d'altra banda, *cada consciència de la realitat compromet l'avantguardista en la reflexió* dels diversos llenguatges (musical, pictòric, teatral, literari...) com altres carreteres d'accés a realitats noves. En una ajustada síntesi de les tesis principals d'aquest clàssic de la teoria artística, Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974; trad. espanyola: *Teoría de la Vanguardia*, Helio Piñón, prologuista. Barcelona: Península, 1987), aquestes serien:

a) *Només l'avantguarda permet reconèixer certes categories de l'obra d'art en general, per la qual cosa des d'aquestes poden entendre's els estadis precedents en l'art de la societat burgesa i no al contrari.*

Manifestant-se contra l'estatut d'autonomia de l'art, l'avantguarda desvetllaria la seua condició essencial des del principi del segle XIX. Subvertint les comeses tradicionals de l'art, reivindicaria, així, l'especificitat de l'obra enfront de l'homogeneïtzació de valors i la neutralització d'estí-

mults amb els quals la institució garanteix l'ordre i l'estabilitat cultural. L'avantguarda seria, per tant, *una instància autocrítica*.

b) Amb l'avantguarda, tot el sistema estètic arriba a l'estadi de l'auto-crítica. *L'avantguarda configuraria la radicalització lògica i aporètica de la modernitat*. La ressaca de totes aquestes matisacions representa una desqualificació de les tesis defensades per T. W. Adorno i tritura una mica més la pedra: per a Peter Bürger, per la seua caracterització, implacable a la seua crítica a l'avantguarda, mentre que per a T. W. Adorno l'avantguarda seria un atribut de la pràctica artística.

Posicions teòricament irreductibles, ambdues s'obrin pas a metafòrics colps i culminen en un punt essencial: Bürger s'obstina en el fet que l'avantguarda és una manifestació inseparable de la vida, testimoniatge conscient del procés d'emancipació social, i T. W. Adorno, que l'avantguarda és *escriptura inconscient* de la història, contrapunt social i antítesi de la utopia.

Altres són, i més grates, les posicions sobre el dilema, sempre obert i degotant respecte a l'avantguarda, que planteja Félix de Azúa (*Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995, pàg. 280-291).

Immediatament estableix una rigorosa separació entre *l'art de les avantguardes* i *l'art d'avantguarda*. El primer inscriu i legitima tots aquells "productes" que es van donar durant l'era dels moviments així denominats (dadaisme, ultraisme, cubisme... i uns altres possibles dos-cents moviments majors i més de mil de menors...) i van ser agrupacions d'artistes amb manifest i autoconsciència en què la producció apareixia com a *demonstració* de la teoria.

Tanmateix, la seua ferocitat/erudició i ironia es claven al tronc del més dissortat [*sic*] dels qualificatius: *l'art d'avantguarda*. Que jo sàpiga, encara no s'ha escrit la història d'un tal terme. Després de la Segona Guerra Mundial, i una vegada extingides les avantguardes històriques (les "primeres"), es va produir un lliscament inajornable: fins aleshores només s'havia parlat dels moviments d'avantguarda com una cosa plural i fins i tot contradictòria, però tal pluralitat va ser gradualment substituïda per una substancialització operativa. Va deixar llavors de parlar-se de les avantguardes i va aparèixer L'AVANTGUARDA i els artistes s'hi van veure immersos, militant en els seus batallons per no ser identificats com a reaccionaris. Félix de Azúa conclou tan devastador paisatge amb una execució líquida de l'Avantguarda: allà pels anys seixanta i setanta s'havia produït una "segona" fornada d'avantguardes, denominades

neoavantguardes, que eren moviments epigonals de dadà, hereus de Marcel Duchamp: el *conceptual art*, el *minimal art*, el *body art*, l'*arte povera*... Acceptaven la hipòtesi de la mort de l'art en la seua versió hegeliana i proposaven una producció artística dedicada a la reflexió sobre l'art i no al seu gaudi.

L'encreuament d'ambdues ideologies, la de l'avantguarda com a pura instrumentalització política de l'art, i la de les neoavantguardes com a moviments de reflexió negativa sobre la Fi de l'Art va produir un bell i immens desert per on camina ara, amb molt d'espai, còmodament, el tardomodern o millor, *el postmodern*. I encara estem ficats en això i sense eixida visible.

I, finalment, a aquest succint grup de "models reduïts" (Bürger, Azúa...) que han mostrat, en síntesi, les seues diverses proposicions sobre l'avantguarda, se n'hi afegeix un altre –últim?– *text olímpic*, inclosa la ira, els llamps, els trons i els llampecs: "L'artista prou bo: més enllà de l'artista del corrent avantguardista dominant" de Donald Kuspit, que és un capítol, el 25, del seu llibre *Signs of psyche in modern and postmodern art* (traducció espanyola: *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, pàg. 359-368).

En les primeres deu línies ja es deslliguen les cordes de subjecció bàsica per a mantenir callada la bèstia i s'allibera un postulat general que travessarà totes les pàgines: sobre la concepció de l'artista d'avantguarda durant el segle XX, afirma, la imaginació ha exercit una influència particularment perniciosa. En realitat, *l'artista d'avantguarda és una personalitat múltiple, un monstre bicèfal* i, segons Kuspit, avui existeix una nova necessitat d'*un artista prou bo* (no sabrem mai qui és tal esperit pur, vist que sols s'escriuen dissenys del diseg, idealitzacions, projeccions fantasmàtiques, vagues aspiracions salvífiques i genèriques proposades respecte a aqueix alliberador bon dir artístic).

Més que sobre aqueix "ens-artista prou bo", que ha d'advenir i materialitzar-se entre nosaltres (per cert, l'interès de Kuspit per la psicoanàlisi ve de lluny, amera moltes de les seues intervencions teòriques i, no cal dir-ho, en aquest text ixen a l'escenari Otto Rank i Freud, però el paper principal és ara per a Donald Woods Winnicott, 1896-1971, un psicoanalista anglès, proper a les propostes de Melanie Klein, que fa emergir un terme summament fèrtil per a l'anàlisi infantil, *l'objecte transicional*, que Kuspit aplicarà, de forma prussiana, al text que estem comentant, així com un altre terme, potser també molt seràfic, denominat *prou bo*, també d'arrel kleiniana, que utilitzarà de manera així mateix germànica), però insistisc, més que sobre tot això, suscita molt d'interès en Kuspit la qualificació

freudiana d'*objecte-dolent* per a l'artista d'avantguarda que desencadena una desfermada sèrie d'apreciacions malaltisses: ser avantguardista implica al principi ser dissident, inconformista i heterodox i, al final, conformista i heterodox, és a dir, un nou *statu quo*, acadèmic... un podrà atrevir-se a sostenir que l'avantguardisme és la recargolada manera d'aconseguir l'èxit que necessàriament té un narcisista patològic. Açò és, cridar l'atenció sobre el seu "costat fosc", que avui s'ha convertit en la seua principal substància.

Amb quasi tota la metralla ja fora dels carregadors, hi ha, però, dues afirmacions culturalment més salvatges en aquest text:

a) L'artista reeducador d'avantguarda tendeix a produir un art autista, una espècie d'autisme atemoridor. Aqueixos artistes revelen involuntàriament les cegues i arrogants demandes del jo psicòtic, és a dir, com va dir Freud, han perdut el seu sentit de la realitat, de si mateixos tant com del món. *L'art d'avantguarda viu pel principi d'irrealitat*. Això li confereix un cert poder revolucionari, *però és en últim terme terrorista*, cosa que és una qüestió molt més seriosa que simplement ser absurd.

b) Les velles alternatives d'avantguarda, que al principi van semblar camins viables cap a l'autèntic art, han de descartar-se, no sols perquè s'han convertit en institucionals i convencionals, sinó també en psicossocialment verinoses [...] creure en el comprensiu poder de l'art per a transformar el jo i el món és atorgar-li una identitat noble però summament improbable, completament irrealista: *l'avantgardisme com a doctrina és una forma de bogeria*.

En definitiva, una projecció neuroticoobsessiva o un nucli fòbic que passa per text teòric, com una psicopatologia de la vida cultural contra les avantguardes i els seus artistes (Donald Kuspit és un molt honorable crític d'art als Estats Units, professor d'Història de l'Art i Filosofia en la State University of New York, coeditor d'*Artforum*, *Sculpture*, *Art Criticism*, *New Art Examiner*, et al., però en aquest text concret sembla una reencarnació o un holograma de l'últim kàiser, Guillem II d'Alemanya i darrer rei de Prússia, que va governar entre 1888 i 1918), s'alça, al capdavant, en un text narratològicament denegatori, autoritari, maniqueu, narcisista, omnipotent, colonial, carrincló i propi del botí d'un capità pirata, per exemple, els de Daniel Defoe, allà en el segle XVII, perpetrat des del rancor i, molt escassament argumentatiu, l'autor del qual requereix cures vigilades, contínues i molta paciència.

8. I ara, quin ingredient més cal afegir a aquesta sopa?:
CARLES SANTOS...

Esmentava pàgines arrere un dels seus textos, "Qui ha dit avantguarda?" (*Textos escabetsats*, 2006, pàg. 98-116), en què Carles Santos exerceix d'eventual escriptor. Els artistes (Carles Santos ho és) són gent de debò existent perquè amb el seu nom ens orientem en la boscuria de les obres. En el seu text es limita a formular setanta-tres preguntes de temperatures molt variables: des de les més enquadrades i comprometedores fins a les més delirants i gojoses: "És bo ser avantguarda? / L'avantguarda te nom? / L'avantguarda està sola? / És avantguarda no tenir respostes? / I si l'avantguarda fos una xorrada? / L'avantguarda te sexe? / Es pot morir d'un excés d'avantguarda? / Si algú pogués contestar a totes aquestes preguntes, l'avantguarda, seguiria sent avantguarda? [...]" són algunes interrogacions, acompanyades al peu de cadascuna per un projecte de fotografia.

La psicocrítica no és una de les meues febleses culturals preferides, però en aqueixes setanta-tres interrogacions sobre l'avantguarda no hi ha cap acudit (en sentit freudià) ni actitud defensiva; tal vegada hi ha desplaçaments però no fixacions ni idealitzacions ni posició paranoide ni projeccions immotivades ni pulsio agressiva ni regressions ni tot l'arsenal bel·licodiscursiu que s'exhibeix impúdicament (per part de Kuspit i d'uns altres Kuspit) contra l'avantguarda / les avantguardes.

Acabem ja aquesta fossa. És probable que li hagen preguntat centenars de vegades per això de l'Avantguarda i la seua contestació més pertinent torna en forma de pregunta/preguntes. Carles Santos es recolza en la ironia i l'enginy i *construeix la seva resposta* a això de l'Avantguarda amb un joc: sempre *cal saber escoltar...* quasi com en el poema de Paul Celan:

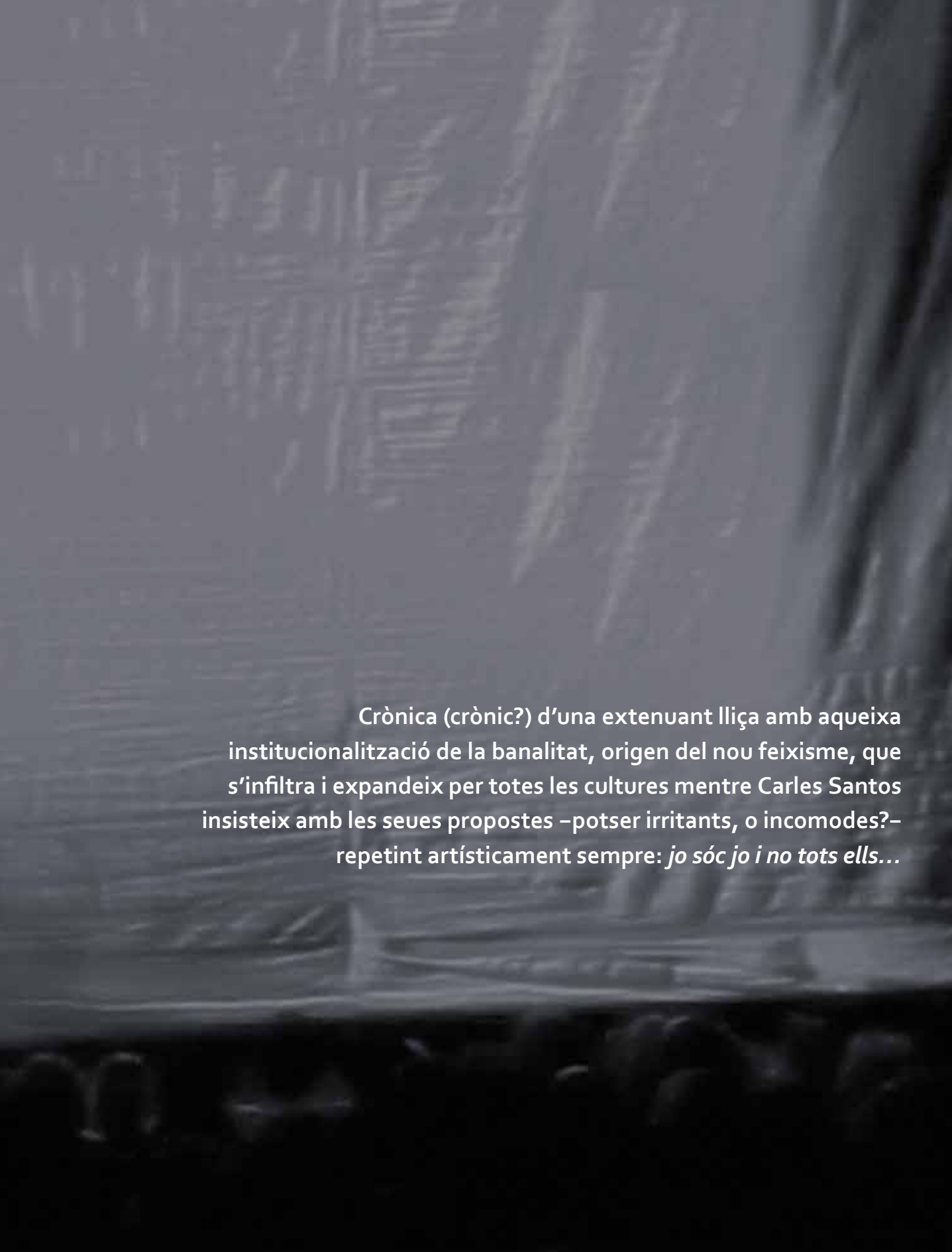
Revesteix les cavitats de la paraula
amb pells de pantera,
amplia-les, pell cap allà, pell cap ací,
sentit cap allà, sentit cap ací,
dóna-li aurícules, ventricles, vàlvules
i solituds, parietals,
i escolta atent el seu segon
i cada vegada segon i segon
to.

Deixem-ho ací momentàniament...

**9, 10 ...Atrapat en una erràtica
i exigua sentència**

"[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940)
Compositor, cineasta, músic..." *i també avantguardista?*





Crònica (crònic?) d'una extenuant lliça amb aqueixa
institucionalització de la banalitat, origen del nou feixisme, que
s'infiltra i expandeix per totes les cultures mentre Carles Santos
insisteix amb les seues propostes –potser irritants, o incomodes?–
repetint artísticament sempre: *jo sóc jo i no tots ells...*



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *Nocturno 29* (1968).
Director: Pere Portabella, banda sonora: Carles Santos i música: J. M. Mestres Quadreny



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *Pont de Varsovia* (1989).
Director: Pere Portabella, música: Carles Santos. © TVE



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *L'apat* (1967).
Director: Carles Santos



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



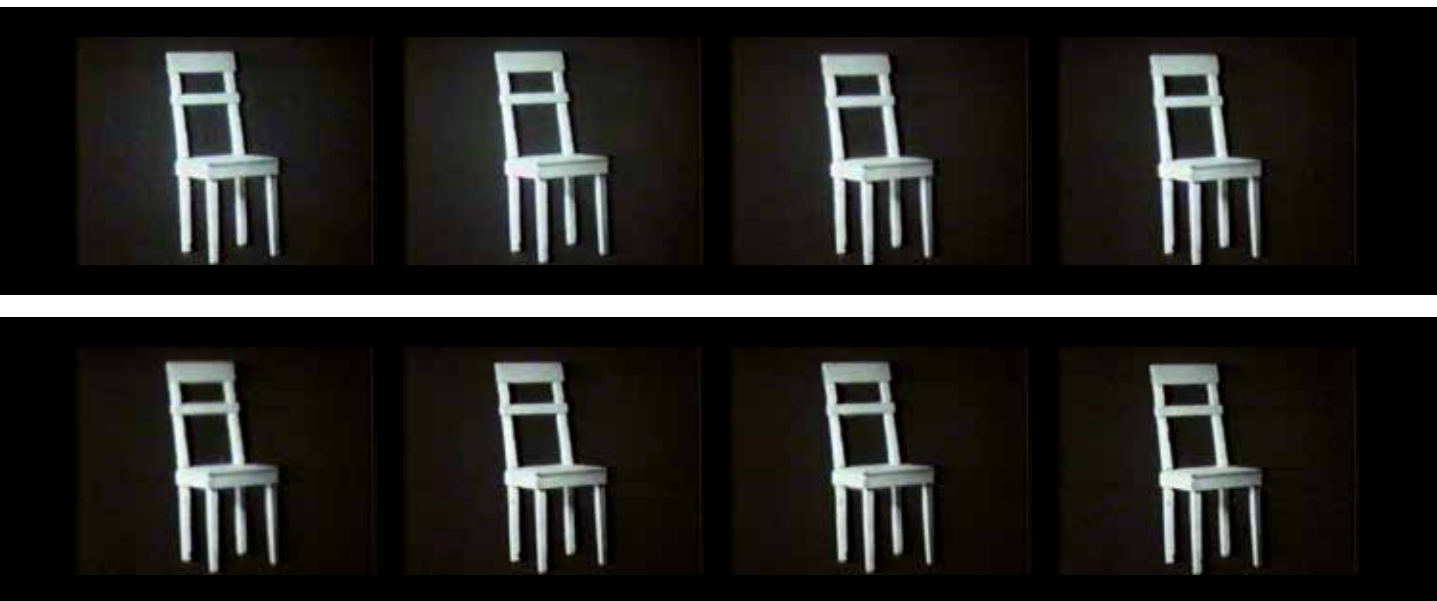
Fotogrames de *L'espectador. Habitació amb rellotge. La llum...* (1967).
Director: Carles Santos

LA CADIRA
(1988)



UN FILM DE
CARLES SANTOS

Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *La cadira* (1968).
Director: Carles Santos

ACCIÓ SANTOS

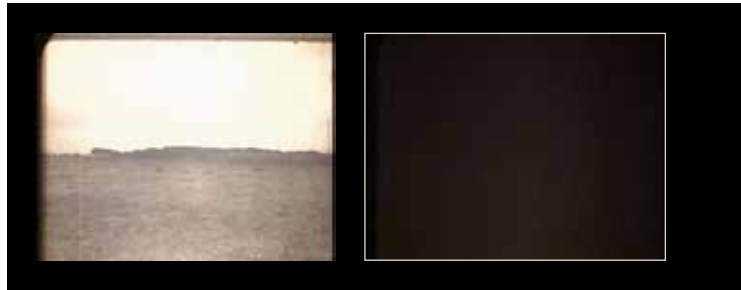
(1972)



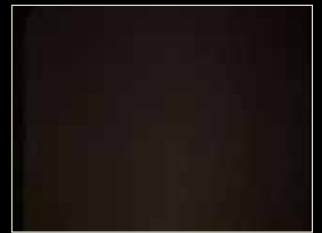
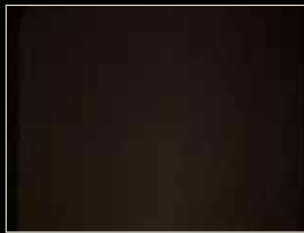
Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames d'*Acció Santos* (1973)



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *628.3133 Buffalo Minnesota* (1977).
Director: Carles Santos



Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *Peça per a quatre pianos* (1978).
Director: Carles Santos

DIVERTIDAMENTE
EN
EL GRAN SALÓN

CONFERENCIA ESPECIAL
EN ROMANOS 1979
EN EL SALÓN DE LA DIGNA
CIUDAD DE MEXICO



DE FILM DE
CARLES GARROS

Atrapat en una erràtica
i exigua sentència

CARLES SANTOS
 RAFAEL ERQUIDEZ
 J. GARCERAN DE HARO
 RAFAEL ERQUIDEZ



Fotogrames de *Divertimento N° 1 en Re Mayor*, (Mèxic, 1977).
 Música: Carles Santos



magia, interpretat

CARLES SANTOS

FINESTRA TEMPORAL

I, quan s'apaga el projector, no resta
sinó una tela blanca.

JOAN BOSCHA

Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



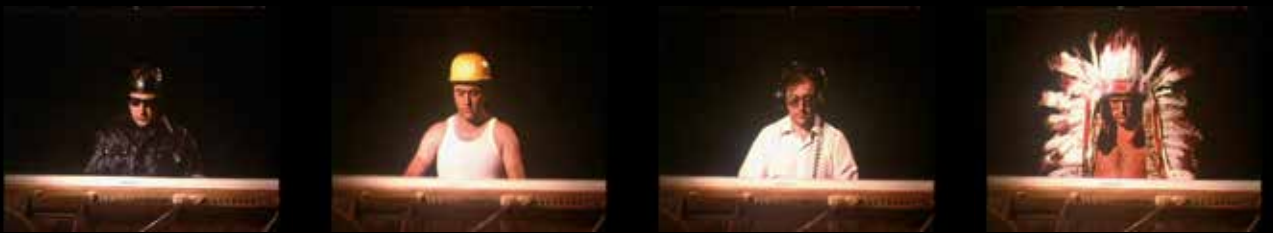


Perturbación inesperada. Imatge promocional.
(Linterna Música, 1986)



Atrapat en una erràtica i exigua sentència





Atrapat en una erràtica
i exigua sentència

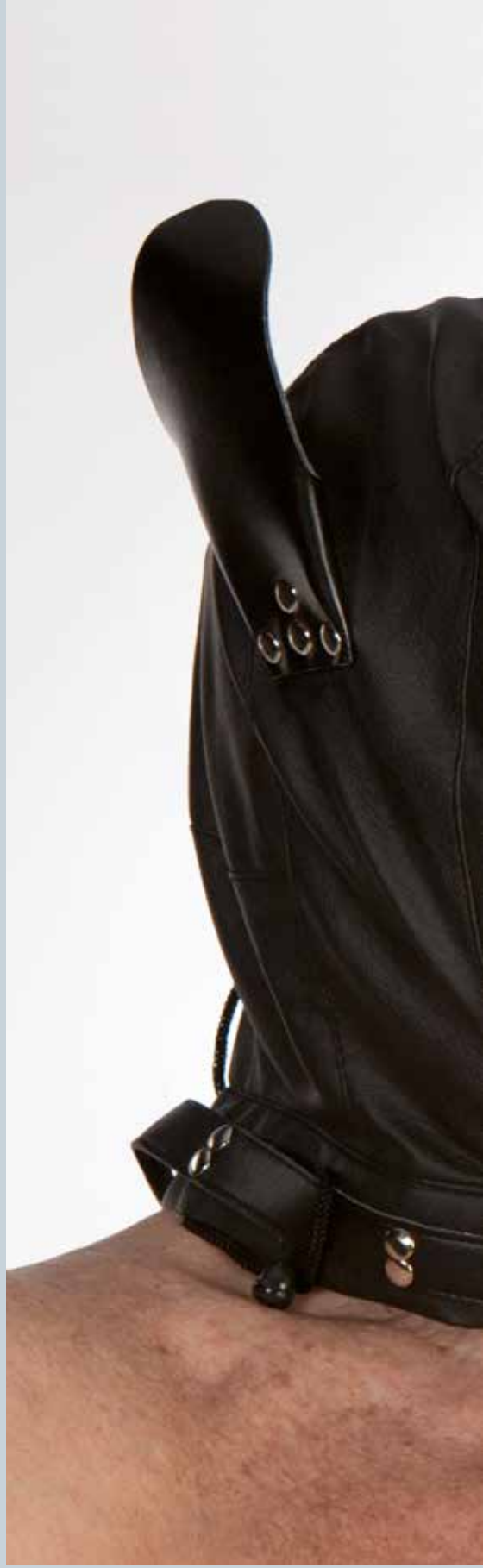




Atrapat en una erràtica
i exigua sentència



Fotogrames de *LA, RE, MI, LA* (1979)





Carles Santos o la coherencia de la pasión

En el marco de la actividad cultural que desarrolla la Universitat de València, a través de la amplia programación que lleva a cabo el Centre Cultural La Nau, hemos considerado imprescindible prestar una especial atención al músico Carles Santos (Vinaròs, 1940), uno de los más prolíficos artistas de la Comunidad Valenciana.

Su vida y su producción artística, cuyo eje fundamental ha sido la música, ha encontrado su prolongación en muchas otras parcelas, como el cine, las artes escénicas, la fotografía, la escritura, las performances... sobre las que se ha volcado con una prolífica inquietud fuera de lo común.

El valor de su producción artística es, sin duda, de una trascendencia cultural innegable, así lo avalan con creces los permanentes reconocimientos recibidos internacionalmente y la atracción que ha ejercido sobre los medios de comunicación.

A pesar tales reconocimientos del mundo cultural y artístico, y de presentar una gran congruencia interna, la obra de Carles Santos no ha sido mostrada sino de forma fragmentaria y discontinua. Sus impactantes y siempre provocadores espectáculos o "dramas líricos", sus conciertos, así como su creación y participación en propuestas artísticas multitudinarias (JJ.OO. Barcelona 92, la celebración del V Centenario de L'Any Borja, o el concierto para mil músicos en los actos inaugurales de la Bienal de las Artes en el Palau de les Arts) han proyectado sobre él una imagen de *enfant terrible*, de artista radical que, con frecuencia, obstaculiza un conocimiento más profundo y comprensivo de su obra.

Lo cierto es que, en cualquiera de sus facetas, su actividad artística rezuma radicalidad, pero también rigor, autenticidad y compromiso; ya se encuentre sentado al piano, componiendo o dirigiendo a músicos y actores. Tampoco podía ser de menor calado su obra plástica o audiovisual.

Esta exposición, con el título de *Univers Santos*, pretende dar a conocer su trabajo interdisciplinar con un enfoque más amplio y riguroso; una obra que se extiende a lo largo de más de cincuenta años. Sin embargo, constatamos que Carles Santos, a pesar de su memoria artística, decididamente elude la nostalgia y evita mirar hacia atrás. Debido a su propia e incansable voluntad creativa, la exposición que presentamos hoy no podía restringirse solamente a su carácter retrospectivo, ya que a lo histórico añade toda una serie de nuevas creaciones inéditas; creaciones que, en definitiva, no hacen sino subrayar la idea de esta muestra: la de avalar la continuidad y la unidad de su poética.

No es, por otra parte, la primera vez que la Universitat de València participa en la producción artística de Carles Santos; ya lo hizo hace algunos años con el encargo e interpretación a cargo de la Orquesta de la Universitat de València del oratorio *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), más tarde convertido en ópera.

Ahora, catorce años después, tenemos la posibilidad de producir y de mostrar una ambiciosa exposición que reúne muchas más piezas de su trabajo interdisciplinar, donde la plástica, el audiovisual, la escenografía y la música cobran su propio protagonismo.

Además, el Consell de Govern de la Universitat de València ha decidido otorgar a Carles Santos la Medalla de la Universitat para subrayar el reconocimiento institucional a toda su trayectoria artística. El acto de entrega de esta Medalla tendrá lugar en la próxima Nit de Sant Joan (23 de junio) en el Claustro Mayor de La Nau.

No podemos dejar de señalar y agradecer la concurrencia de las instituciones como la Fundación Caixa Vinaròs, CulturArts o el IVAM (Generalitat Valenciana) que han mostrado desde el inicio del proyecto su entusiasmo e interés por participar en esta muestra, de ahí los conciertos que se ofrecen en el marco del festival de música contemporánea Ensembles y en Serenates al Claustre, así como el ciclo de cine dedicado a la obra de Carles Santos que tendrá lugar en el IVAM.

Durante el periodo en que Carles Santos estuvo en Nueva York, el estilo musical imperante en aquella ciudad era el minimalismo, que difundían los compositores post-cagianos, como Philip Glass o Steve Reich. Carles Santos forjaba allí su estilo compositivo. Pero, más allá de los mecanismos repetitivos de aquellos, él no podía prescindir de esa intensidad mediterránea, de ese gusto a veces por lo excesivo. De tal manera que en un artículo escrito en la época por el también compositor Tom Johnson, este bautizó su estilo como *passionate minimalism*.

Si hay algo que podemos afirmar al cabo de muchos años es que la obra de este músico, devenido en artista global, está dirigida literalmente a los cinco sentidos, está alumbrada desde la pasión y a nadie deja indiferente.

Rector de la Universitat de València
Esteban Morcillo

Vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València
Antonio Ariño

La fidelidad de las obsesiones en la poética de Carles Santos

Josep Ruvira

Comisario exposición

Difícilmente se podría desarrollar o construir un relato sobre un artista, si este no nos brindara algunas claves que nos faciliten una perspectiva desde la cual abordar su obra. Con frecuencia la travesía artística de éstos se encuentra orientada por una obstinada búsqueda relacionada con la propia identidad, por pulsiones que, sin saber a veces de qué repliegues de su pasado proceden, ligan fuertemente su obra y les incitan a volver a los mismos temas, a insistir en lo mismo, a formularse preguntas. Así, el conjunto de la obra podría explicarse como una permanente indagación de cómo hacerlo. En la base, esa pulsión perteneciente al ámbito de lo nouménico, esa intuición intelectual latente y difícil de describir busca expresarse. Tal operación puede llevarse a cabo con la mayor sutileza o con mayor descaro, también con una lengua familiar, con un críptico lenguaje o con un desgarrado balbuceo.

En el caso de Carles Santos el repertorio expresivo es variado y extenso. Atraviesa diferentes movimientos históricos, como el renacer de la vanguardia histórica con Fluxus, el conceptualismo, el minimalismo musical americano o la conciencia postmoderna y, además, se produce en el espacio de intersección de diferentes lenguajes artísticos, como la música, el teatro y las artes plásticas.

Pese a ese aparente caos, una de esas formas de expresión impera sobre las demás: la música. En la calle de Vinaròs, en la que vive, puede verse una placa en la que se lee "Carrer del Músic Carles Santos". No se trata de una coincidencia: cuando el Ayuntamiento le anunció su homenaje poniéndole su nombre a una calle, él sarcásticamente eligió esa, la suya. Posiblemente para desconcertar al servicio de correos. Justo al lado, el mar, su barca, la cofradía de pescadores. Es, pues, ante todo un músico, pero que, además de componer y concebir la música como organización del sonido, indaga sobre su materialidad, su escritura, su relación con otras artes y, en definitiva, su sentido.

Santos hurga y escarba en los mismos lugares, pero siempre introduciendo variaciones, organizando su producción artística como si se tratase de una composición musical, como aquellas que desarrolla como una *work in progress*. La música, su música, es estructura y parte de su decir. En algunos textos anteriores me he referido a ello, al hecho de las otras formas de representación de ese orden sonoro.

Univers Santos, además de presentar las últimas creaciones de este artista, pretende dar pistas, establecer enlaces, introducir una perspectiva y, en definitiva, configurar un mapa, quizá imaginario, con el que orientarse en una obra que para la mayoría solamente ha llegado de forma fragmentaria.

Sin embargo, tal acercamiento, aunque proporcione algunas respuestas, sobre todo nos formulará preguntas, ya que su recorrido, su universo poético, está plagado de ellas. Las vanguardias artísticas –las vanguardias llamadas históricas y sus remedos, hasta la consagración de estas como un estilo más– siempre encontraron en la paradoja, la sorpresa, el engaño, el *trompe-l'œil* o en la perspectiva excéntrica unos potentes aliados para expresarse. Santos no es ajeno a ello; su biografía da cuenta de la influencia de Joan Brossa, de su vinculación a propuestas experimentales, como las del Grup de Treball, de su fascinación por las vanguardias americanas de los setenta, pero sigue día tras días sentado al piano, tocando Bach, Chopin o Brahms o utilizándolo como máquina de componer.

Santos absorbe toda suerte de gestos vinculados a la vanguardia, pero no deja de preguntarse por su mismo sentido. “La pregunta, com a pregunta és avantguarda? És avantguarda la resposta com a resposta. És avantguarda no tenir respostes?”,¹ escribía hace ya mucho tiempo.

El gesto vanguardista es importante: le permite voltear las cosas, trastocar su orden, proponer otra mirada. Pero él trasciende el sentido de una simple propuesta y le opone un sentido de la profesionalidad, un rigor y una meticulosidad canónicos que se manifiestan tanto en su música –en su faceta de pianista y compositor–, como en sus creaciones teatrales, plásticas, cinematográficas o textuales.

La poética de Carles Santos, entendiendo por esta la conciencia crítica que él mismo tiene de su ideal estético, es difícil de resumir, pero en cualquier caso se remite al programa que él no solo sigue, sino que sabe que sigue. Es por ello que *Univers Santos* se plantea como objetivo hacer un recorrido por su obra de manera que, además de resucitar su atractivo, puedan aflorar algunas claves para su comprensión.

Los espectáculos escénico musicales / óperas / dramas líricos

Carles Santos no se estrenaba en el mundo teatral cuando salieron a la luz sus espectáculos escénico-musicales. Ya había protagonizado estas experiencias en obras *sui generis* de Joan Brossa –en cierto modo su padre artístico– como *Suite bufa* (1966) o *Concert irregular* (1977), así como, posteriormente, en otras experiencias como *L'armari en el mar* (1978) junto al compositor Josep M. Mestres Quadreny. También se fija en la obra de Joseph Beuys y se empapa en el Nueva York de las ramificaciones de Fluxus, de las reflexiones musicales de John Cage y del minimalismo musical imperante en aquellos años. Por otra parte, su bagaje musi-

1 Carles Santos. “Qui ha dit avantguarda?” de *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

cal como intérprete y director musical ha permanecido con él desde sus comienzos.

Pese a que las experiencias artísticas precedentes constituyeron un nutriente fundamental para su obra posterior, es con sus espectáculos escénico musicales, ese a modo de óperas o "dramas líricos", como los denomina Vicenç Altaió, donde Carles Santos desarrolla una forma narrativa que sintetiza formalmente otras anteriores y aporta una visualidad, unos personajes, un texto y una forma compositiva que le permite vehicular todo aquello que necesita contarnos, con la exuberancia, la lúcida ironía, la mordacidad, la iconoclastia y un omnipresente sentido del erotismo.

Un componente autobiográfico, asimismo, se extiende a lo largo de estas creaciones. En algunas de manera más manifiesta que en otras, en casi todas haciéndose preguntas, en cuyo horizonte se encuentra la identidad.² En estas intentará saldar cuentas con sus padres, con sus mujeres, con el piano, con Joan Brossa, con sus mitos e influencias musicales y, en definitiva, con todo cuanto le han constituido.

Podría situarse como punto de partida de estos dramas líricos *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1983), espectáculo concebido como una yuxtaposición de escenas musicales en la que ya se encuentra el germen de posteriores ideas, pues la evolución de sus trabajos se produce en un movimiento espiral ascendente, planteando ideas y recursos, que, tras ser pulidos o transformados, se vuelven a integrar en nuevos proyectos. En este trabajo se inauguran sus combates eróticos con el piano, se ensayan sus primeras partituras para coro de sorprendente efecto y, finalmente, introduce el cine en la escena, anticipando efectos teatrales que con mayor depuración retoma más adelante. Tras esta primera experiencia, una nueva creación serviría de transición entre las acciones escénicas primeras y los elaborados espectáculos de complicada producción. Se trata de *Té xina la fina petxina de Xina?* (1984), planteada como una serie de secuencias, todavía con marcado aroma *performístico*, en la que, amén de un recital de *lieder* alemanes acompañados por Carles Santos al piano, se realizará la construcción de un muro de ladrillos y se utilizarán gallinas en escena. También a este periodo creativo pertenece *La boqueta amplificada* (1985), donde de nuevo se dan cita la poesía fonética, la indagación sobre el sonido, la inserción de imágenes cinematográficas...

Toda esa época conformó su lenguaje escénico, pero seguramente a partir de su siguiente creación, *Arganchulla, Arganchulla Gallac* (1987), encargo de creación de la Akademie der Künste de Berlín y su posterior

2 Del texto de *Ricardo i Elena* (2000) "Vox sum non facti. Ab inexistencia, non possum cogitare nec scire me nescire. Iuste tempus est ante tempus, quod numquam transcurrit velut tempus. Non dico quod dico, et spatium non videt si existit. Sequor expectans, si expectare continuare est, sed nequeo dire me dire motus. Prope non sum, neque procul, nec solus, nec immensus, neque originalis; si sum, non sum; cuius vox? Nondum, non est sufficiens. Gignere intus inevitabilis est. Vacuum est non-dei".

Soy la voz del no hecho. Desde la inexistencia no puedo pensar ni saber qué yo no sé. Es justamente el tiempo antes del tiempo que nunca transcurre como el tiempo. No digo lo que digo y el espacio no ve si existe. Sigo esperando, si esperar es continuar, pero no puedo decir que digo movimiento. No estoy cerca ni estoy lejos; ni solo, ni inmenso, ni original, y si existo, no existo ¿de quién soy la voz? Todavía no, no es suficiente. Engendrar en el interior es inevitable. Es un vacío de no Dios.

estreno en el festival *Inventionen*³ se inaugura una nueva fase en las producciones escénicas de Santos, tanto por sus dimensiones como por la elaboración musical. Este nuevo formato le permite plasmar con más holgura y más radicalidad todo aquello que de alguna forma había tardado tanto tiempo.

La insistencia sobre determinados motivos que configuran su poética es más evidente desde una perspectiva abarcadora. Perspectiva que puede ser trazada en el tiempo dada la copiosa producción artística acumulada a lo largo de su carrera. Tanto las imágenes fotográficas, sus objetos intervenidos, como sus puestas en escena ponen en evidencia ese a modo de *leitmotiv*.

Para desentrañar el conjunto de la obra de Santos, su sentido, no se hace necesario un agudo olfato heurístico. Él huye de la metáfora, y a esta contrapone la literalidad. Sus referencias son directas y, por ello, impactantes. Prefiere la blasfemia⁴ a la ironía; confeso admirador de la pornografía, prefiere esta a la sutileza del erotismo, todo ello en una suerte de incansable persecución de sí mismo, del anti-héroe que dibuja a lo largo de sus trabajos escénicos.

Tal como puede intuirse a través de las diferentes muestras audiovisuales de *Univers Santos*, compuesta por fragmentos de filmaciones de espectáculos y algunos films, esta se organiza en torno a estos aspectos que constituyen sus obsesiones y sus fantasmas, que inundan su imaginario a los que recurre con obstinación.

Aunque la muestra videográfica nos fuerza a realizar una exégesis a partir de los elementos siempre presentes en la poética de Carles Santos, debe tenerse en cuenta que estos no aparecen en su obra de manera aislada o autónoma, sino que unos se entrelazan con otros potenciándose en su puesta en escena. Es el caso, por ejemplo, de la simbiosis entre el piano y el sexo en muchas de sus escenas.

El piano

A fin de proponer un determinado orden es necesario destacar, en primer lugar, el prominente lugar que ocupa el piano en muchas de sus creaciones escénicas, performísticas y filmográficas. Aparte de la obvia circunstancia de que el piano es el punto de partida de la genealogía artística de Santos, ya que el inicio de su carrera se produce como intérprete de piano –aspecto que, por otra parte, no ha abandonado–, es sobre tal menester donde se concentra la mayor parte de sus primeras

3 Momento que coincide con el encuentro y la colaboración artística con Mariaelena Roqué en el diseño de vestuarios y algunos elementos escenográficos.

4 “Yo pienso que la blasfemia suena de una forma determinada. No todas las culturas pueden hablar de blasfemia como la utilizamos nosotros o los italianos. El erotismo vinculado a la religión es un privilegio que tienen ciertas culturas por antigüedad y que recoge muchas cosas que han pasado a lo largo de la historia. Entonces este texto que yo hago con palabras inventadas y aunque la fonética dominante sea catalana se lo lees a un alemán o a un chino y entiende que estás blasfemando, tiene un contenido musical. Es un lenguaje universal, como la música. Aunque las palabras no tengan significado, recito el texto y se nota que estás blasfemando.” Entrevista de Josep Ruvira en *El País*, 28/05/1998.

producciones conceptuales. Baste recordar sus primeros cortometrajes,⁵ donde el piano deviene en primer protagonista, de la misma manera que en otros rodajes de acciones de Carles Santos no dirigidos por él, como *Anem, anem, anem a volar* (TVE, 1984) o *Minimalet sur mer* (TV3, 1988).

El piano, pues, aparte de ser el instrumento con el que interpreta y compone, adquiere una dimensión como objeto fetichista estando presente en una gran parte de sus creaciones y representando diferentes relaciones (piano/tortura; piano/trabajo; piano/deseo; piano/sexo...). Escribió Carles Hac Mor en una crítica que "su convivencia con este instrumento de su lenguaje artístico pasa por todas las fases de las grandes pasiones, desde el flirteo y la esgrima sentimental hasta las oscuras turbulencias sexuales, desde el odio y el rechazo del resentimiento hasta la encegueda fijación erótica, de la vulgar cotidianeidad de las horas de trabajo y esparcimiento a los celos concupiscentes y a la efervescencia voluptuosa, del relajado compañerismo a la morbosa lascivia o a la intemperancia libidinosa." Así la presencia del piano como objeto es una constante inspiración en gran parte de su producción escénica y cinematográfica. De la misma manera reaparece este en la serie "Pianos intervenidos" como parte primordial de la exposición.

Santos se sienta al piano, interpreta para sí a Bach, Chopin, Brahms, Schubert, Wagner... Pero también compone y toca "Bujaraloz by night", "A la piscina de Misericòrdia Ubach", "Fins a l'últim llagostí", "Pertorbació inesperada", "Aquesta histèria que mai podré oblidar: una trista història d'amor, d'un amor que mai, mai mai podrà acabar", "La porca i vibràtica teclúria", "Codi o estigma", "No al no". En muchas ocasiones lo hace mientras es acosado sexualmente por una mujer, o cuando cae una gran cruz sobre el piano e incluso una moto de trial.

De esta manera, una importante muestra del montaje videográfico se realiza en torno a este objeto, incluyendo una selección de secuencias de diferentes películas y vídeos de performances en las que el piano es elemento central, como *El pianista i el conservatori* (1977), *LA, RE, MI, LA* (1979), *Anem, anem, anem a volar* (1982), *Minimalet sur mer* (1988), *Die Stille vor Bach* (El silencio antes de Bach) (2007) entre otras posibles. Asimismo, este primer montaje recoge fragmentos con referencia al piano en sus espectáculos, como *La grenya de Pascual Picanya* (1991), *Belmonte* (1988), *La pantera imperial* (1997), *Ricardo i Elena* (2000) o *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), *El fervor de la perseverança* (2006) o *Brossalobrossotdebrossat* (2008). En todos ellos se evidencia el papel central del piano en la creación de Santos y, especialmente, la relación sadomasoquista de Santos con este.

5 *Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 18.* (1974); *El pianista i el conservatori* (1977); *Peça per a quatre pianos* (1978); *LA, RE, MI, LA* (1979).

Los "Pianos intervenidos", por su parte, son la obra plástica elaborada paulatinamente y que muestra al piano como sujeto en todas las actitudes que reflejan su relación con él: el piano de grandes orejas, que escucha, el piano pornográfico, el piano sacudido por la cruz, los pianos arruinados por la pintura y el alquitrán, el piano perverso con grandes zapatos de tacón; y hasta un piano que cobra vida propia y que se convierte en un personaje: la pianola.⁶

A esta última, decía Carles Santos, "la hemos convertido en un personaje, baila su propia música, se mueve, gira, va y viene. Yo no estoy, pero queda la pianola arriba, todos estamos sometidos al rigor absoluto de esta máquina... Al principio descubrí sus características peculiares. Instrumentalmente es capaz de hacer cosas que una persona no sería capaz de hacer, pero al mismo tiempo es una máquina y, por tanto, no tiene la presencia ni la sutileza que tiene una persona tocando el piano".⁷

Al final sobreviene destrucción y la muerte. Santos, maltratador de pianos, en 2008 en un homenaje a Josep Guinovart, incinera en el pueblo leridano de Agramunt una instalación de 12 pianos que ha colocado verticalmente. Utilizando el fuego como elemento de tortura y también purificador, se trata de una sádica performance, quizá una venganza, que, a su vez, genera una curiosa obra escultórica que cierra esta creativa, apasionada y, a la vez, atormentada relación.

El agua, el mar

Las referencias y la presencia del agua en muchas de sus manifestaciones es sin duda una constante en las creaciones de Carles Santos. Este vive junto al puerto de Vinaròs, desde donde puede verse su barca de pescador con la que tantas veces se ha hecho a la mar para pescar. Esta proximidad ha calado de manera profunda en su identidad; tanto que no ha podido sustraerse a incluir referencias continuas de este mar en sus creaciones. "Dejémonos de tanta pasión y arrobamiento. Estamos frente al mar y de aquí no podemos pasar", dice Santos en uno de sus textos fragmentados. Así, su mar más próximo reaparece constantemente. Es el lugar donde toca el piano en una plataforma flotante (*Minimalet sur mer*, 1988), donde arroja un piano desde gran altura (*Die stille vor Bach*, 2007), o donde desaparece un buzo absorbido por un avión cisterna (*Pont de Varsovia*, 1989); el de las hélices que atraviesan pianos o del que nos ofrece un trozo de cristal simbolizándolo y formando parte de un objeto poético.

Más allá del mar como referencia geográfica, es el agua la que cobra un especial protagonismo en muchas de sus creaciones. Se trata del agua

6 Esta, construida y utilizada por primera vez para *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995), ha sido utilizada posteriormente en otras creaciones de Carles Santos, especialmente en una escena inicial del film de Pere Portabella *Die Stille vor Bach* (2007).

7 Josep Ruvira, *El caso Santos*. Valencia: Mà d'obra, 1996.

en contacto con la piel, el cuerpo. “El fet de tot allò que s’ha apuntat esdevingue dins o prop de l’aigua té la seua raó metafòrica i teatral. L’aigua en aquesta òpera representa en diferents moments de la memòria, el passat, inclús la mort. La idea de submergir-se, d’amarar-se, de surar, de passar del present al passat, de romandre per sempre en el record, es un estímul difícil d’evitar...”.⁸ Hace algunos años, al ser entrevistado para televisión, Carles Santos propuso que la entrevista tuviera forma de interrogatorio policial con tortura incluida. Alguna mano (femenina) debía agarrarlo del pelo y sumergir su cabeza en un cubo mientras le interrogaba. Aunque la entrevista finalmente no se realizó de esta manera, la idea sirvió para integrarla en algunos espectáculos. Tal fue el caso de *Tramuntana tremens* (1991), *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996) o *La pantera imperial* (1997) en el que un recipiente transparente lleno de agua sirve para representar esa tortura. Asimismo, el agua es todo un símbolo que reaparece en *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), donde un goteo *in crescendo* dará paso a un chorro de agua que caerá sobre la boca del tenor mientras intenta cantar un *aria* de Rossini. Más adelante el agua que fluye desde el piano al que se sienta Carles Santos interpretando a ese mismo compositor, llenará los bustos de Beethoven, Verdi y Wagner. De nuevo el agua reaparece como instrumento de tortura y será, asimismo, la protagonista de una filmación de Pere Portabella (incluida en la escena) en la cual, en primeros planos, el agua golpea a chorros el cuerpo desnudo de Santos. Y, finalmente, tampoco faltan escenas de agua en una de sus últimas creaciones, *Schubertnacles humits (Los urinarios públicos europeos)* (2011).

Sexo, perversión, sadismo y religión

Aunque se trate de dos diferentes categorías, sexo y religión constituyen en las creaciones de Carles Santos como dos caras de la misma moneda y rara vez son expuestas de forma autónoma. Probablemente porque la segunda interviene directamente en la interdicción de la primera. La imagen de una gran cruz de un rosario descendiendo sobre un piano cobra su fuerza en el hecho de que una mujer desnuda va abrazada a ella. El interdicto y su transgresión se encuentran estrechamente unidos.

“Santos es un campeón de la sexualidad, más: de la pornografía” escribe Vicenç Altaió.⁹ La iconografía pornográfica es una constante en gran parte de su obra gráfica y escénica. Los penes de látex sacudidos, enormes vaginas impresas, máquinas de tortura sexual pueblan su obra escénica. Todo ello acompañado de una cartelística más incisiva todavía, que sorprendentemente ha llegado a ser objeto de censura civil. Asimismo,

8 Carles Santos. Texto para un proyecto de la Expo 96 de Lisboa. Recogido en *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

9 Vicenç Altaió, prólogo a Carles Santos. *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

se constata la inspiración en el cine porno para algunas de sus escenas,¹⁰ algunas de ellas realizadas en animación y siempre con banda sonora en directo.

Las referencias religiosas, sin embargo, toman forma paulatinamente en una suerte de anticlericalismo progresivo en su obra y se manifiestan de diversas formas. Desde el ambiguo personaje de la Patrera (*Tramuntana tremens*) encapsulada y llevada en andas con la solemnidad de una procesión de semana santa, que más tarde se repetirá en *Asdrúbila* y en *Ricardo i Elena* (2000), hasta la inclusión de grandes crucifijos en escenas de componente erótico.

Es el propio Santos quien por lo general asume el papel masoquista, lo que se explicita en muchas de sus imágenes y representaciones. Así, en una de las primeras fotografías en primer plano un tacón de mujer atrapa su lengua contra el teclado de un piano. Su cabeza será sumergida en agua en diferentes espectáculos. También el castigo¹¹ para Santos estará asociado al piano como objeto fetichista, siendo golpeado en diferentes escenas mientras este lo toca, será crucificado en ese mismo piano que frecuenta muchas de sus escenas sado-masoquistas.¹²

Sin embargo, la asociación del sexo a la religión concede una dimensión más profunda a su obra. Como para Bataille,¹³ "Es la sensibilidad religiosa la que liga siempre al deseo y al pavor, al placer intenso y a la angustia". En efecto, por una parte en Carles Santos se manifiesta una fascinación, aunque en exaltación invertida, por lo religioso y su liturgia, así como cuanto de representación simbólica se produce en ese ámbito. Este, fascinado por la ritualidad de la Semana Santa, repite la representación de una procesión en *Tramuntana tremens* (1991) o *Ricardo y Elena* (2000), encabezando en esta última obra, cuyo texto es en latín, una suerte de procesión arrodillado. Asimismo, en 2011 organiza un insólito pasacalle que transportará la reliquia, el dedo de San Sebastián, por el pueblo de Vinaròs desde el puerto.¹⁴ También son frecuentes sus referencias al pecado y al castigo en muchos de sus textos.

El reverso de tal exaltación, la rebelión, se manifiesta en el tratamiento irreverente se sus imágenes y la composición de aquello que él mismo denomina blasfemias visuales, cuyo mayor exponente seguramente es su serie fotográfica "Caligaberot".¹⁵ "La estrecha unión entre sexo y religión", dice, "es un privilegio que tienen ciertas culturas por su antigüedad y que recoge una enorme tradición histórica. No todas las culturas pueden hablar de blasfemia como la utilizamos nosotros, los españoles, o los italianos." En otras de sus series fotográficas es su influencia sadiana la que impera.

10 Ver *La boqueta amplificada* (1985); *El fervor de la perseverança* (2006).

11 El castigo para Santos es una referencia constante: "Tinc que ser castigat per no haver estimat mai a ningú?" Esta frase constituye el tema de su texto "Tema en variacions" perteneciente a *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

12 Ver *La grenya de Pascual Picanya* (1990); *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

13 Georges Bataille, *L'érotisme*. París: Minuit 1957. Trad. española, Barcelona: Tusquets, 1979.

14 Se trataba de la celebración del 400 aniversario de la llegada de la reliquia a Vinaròs. Para ello Carles Santos compuso la música y organizó una suerte de procesión en la que participó el bailarín y coreógrafo Cesc Gelabert.

15 Esta colección de fotografías, aparte de ser expuesta, fue publicada íntegramente en la revista *Quimera*, 169, abril de 1998.

Esta misma obsesión se manifiesta además en otra órbita, el anticlericalismo provocador, que aflora, como en Buñuel, en muchas de las manifestaciones del surrealismo hispánico y que sin renunciar a la ironía y cierto sesgo humorístico, en muchas ocasiones, adquiere gravedad y hasta un tinte dramático. "En Santos renace el espíritu anticlerical 'menjacapellans', que diría V. Altaió, junto a la exaltación sexual que es la utopía de la revolución." En *Chicha Montenegro Gallery* (2011) enuncia con cáustico humor 42 maneras diferentes de matar a un cura y la iconografía que nos brindó *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001).

Gigantismo e ingravidez: el onirismo en la representación santiana

Pese a la relación de Carles Santos con el arte conceptual, muchas veces ligado a lo mínimo, este, paradójicamente, busca la expresión de lo extremo, dejando fluir diarreicamente un sinfín de contenidos. Como muchos surrealistas desarrolla parte de su obra en un espacio onírico, donde los personajes viven invertidos o vuelan en permanente ingravidez y los objetos adquieren unas proporciones gigantescas. A propósito de su ópera-circo *Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002) escribe: "Darrere d'aquesta xarxa de somnis i d'il·lusions, d'alguna manera previsibles, deu existir un altra trama de somnis i d'il·lusions que mai no s'han enfrontat a la gravetat ni s'han mesurat dins de l'envelat."¹⁶

Penetrar en esa dimensión, como sucede con la experiencia poética, la pictórica o la cinematográfica, abre una compuerta al torrencial mundo de la imaginación y de los contenidos ocultos y prohibidos. Provoca la transgresión de las convenciones y fractura en pedazos los discursos lineales de la razón.

En el sueño, al menos aparentemente, no hay orden posible, sino flujo de signos, significantes, contenidos, emociones y sensaciones. Todo este tráfico no obedecería a más leyes que las freudianas de la condensación y el desplazamiento, la metáfora y la metonimia, que estimulan la movilidad del discurso artístico: "Quelqu'un devrait expliquer ce qui se passe. Apparemment, toutes les règles du jeu ont été changées", pronuncia un personaje de la obra citada.

Pues bien, una emulación de dicho orden/desorden parece imperar en la mayoría de sus creaciones escénicas. El primer efecto de ello es el que atañe a su trabajo sobre el/los lenguaje/s artístico/s, que se manifiesta en sus constantes préstamos e intercambios: el procedimiento compositivo expresado escénicamente; la metáfora de la pugna literal de instrumen-

¹⁶ "Sama, Samaruck, Samaruck, Suck, Suck" perteneciente a *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

tos en el escenario, representando la alternante supremacía de las diferentes voces musicales;¹⁷ la creación musical (rossiniana) simbolizada por el agua que brota de un piano que toca el propio Santos y que se va vertiendo en el interior de las cabezas/orinales de diferentes compositores.¹⁸ El primero de estos ejemplos hace referencia a la alternancia de las voces (simbolizadas cada una por un piano móvil) en sistema de composición contrapuntístico; el segundo ejemplo hace referencia a la afirmación de que compositores como Verdi y el mismo Wagner, aún en otra órbita musical, prestaron su atención y en algún momento declararon su admiración por la música rossiniana. Toda esta encarnación de ideas, o de puros sonidos, en productos escénicos ejemplifica el intercambio de códigos, la transversalidad que se pone en juego.

Pero otros efectos son constantes de ese mundo onírico por el que se decanta. Sus propuestas plásticas y escenográficas, lejos de acomodarse a su función representativa y de contextualización, obedecen a un principio de absoluta subjetividad. Una de las primeras consecuencias de esta subjetividad desatada puede apreciarse en las desmesuradas proporciones de los elementos escénicos. Como en los *objets rêvés* del surrealista Breton, las representaciones plásticas constituyen un asalto a la realidad. En muchos de los decorados y elementos escénicos se produce una insistente decantación por el gigantismo. Un perro afgano puede alcanzar los siete metros de altura (*Asdrúbila*), al igual que un zapato o una cama o cualquier objeto de extracción fetichista (*L'esplèndida vergonya del fet mal fet*), los muebles de un salón (*Ricardo i Elena*), la maquinaria de un piano (*Figasantos-Fagotrop...*) o el enorme altavoz de *Schubertnacles humits* (2011). El descomunal tamaño de tales elementos evoca, obviamente, a la inconsistencia lógica de la percepción onírica. Del mismo modo, otros objetos son representados empequeñecidos y en contextos que violentan todo principio de representación y narrativa convencional. Sin embargo, tales elementos cobran tal fuerza y pregnancia que acaban adquiriendo un valor artístico autónomo. De ahí el interés plástico del vestuario y demás elementos escenográficos. También la inserción de la imagen cinematográfica irrumpiendo en la escena en directo, contribuye al ambiente onírico que impregna sus obras escénicas.

Un paso más deliberado hacia ese lugar del sueño se produce en su creación *Sama Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002), donde el sueño, lo soñado, es integrante del guión que remite a lo evanescente ("J'ai dormi avec le sommeil et je suis encore en train de classer les mots") y da pie a la reproducción de las propias obsesiones ("L'autre fois je suis allée au théâtre voir ta femme danser. Elle m'est apparue aussi pathétique que le spectacle lui-même. J'espère que lors de cette séance tu vas m'expliquer

17 Como puede verse en *La pantera imperial* (1997), un espléndido homenaje a J. S. Bach.

18 Ver *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

quelque chose de nouveau et de vrai. Ta mère vous a abandonnés, ton père et toi, parce qu'elle ne supportait pas la musique contemporaine").

Dos aspectos más, vinculados a ese manifiesto surrealismo de sus creaciones, deben ser considerados en este contexto. El primero se refiere a la enorme condensación de elementos, aspecto que, con intención metafórica o no, ponen de manifiesto en sus creaciones una estética muy particular proclive a la exuberancia y que algunos han identificado como marcadamente valenciana. Carles Santos no se siente del todo incómodo con esta atribución de "valencianidad" fallera y desmesurada que en más de una ocasión, y con diferentes intenciones, ha tratado con sarcasmo.

De la morfología de sus espectáculos, escasos antecedentes pueden encontrarse, si no nos remitimos al movimiento surrealista, a los espectáculos como *Relâche* (1924), que dieron a luz Francis Picabia y Erik Satie, incluyendo la inserción cinematográfica *Entr'acte* de René Clair. Las concomitancias entre estos trabajos harían referencia tanto a la cantidad de elementos en juego como a su articulación.

El otro aspecto se refiere al tratamiento de la lengua, entendida en su dimensión fonética e idiomática. El sueño también produce monstruos sonoros, al igual que visuales. No nos referiremos al contenido de los textos, sino a su estatuto puramente acústico, que le lleva a insertar sus poemas/textos fonéticos, muchos de los cuales tienen un correlato gráfico o, de la misma manera, a presentar una obra en catalán, francés o latín. Esta dimensión sonora ha sido desde siempre muy trabajada por Carles Santos. Si introducimos la diferencia que plantea la semántica entre significado y sentido, podríamos decir que él, manteniendo su sentido, desnuda al lenguaje de su significado internándose en sus texturas y coloraturas para dejarlo en pura musicalidad, como el sonido de la blasfemia antes aludida.¹⁹

Las multitudes y grandes espacios

Cuando Carles Santos ha podido romper las costuras de los formatos musicales, seducido por otros más monumentales y a la vez más próximos, no lo ha dudado. En primer lugar, se constata que rara vez concibe a los músicos que dirige de forma estática; antes prefiere verlos desplazarse por la escena convertidos en actores. También se ha fascinado por la experimentación, al situar sus obras y conciertos en espacios inusuales e insólitos. En la película *Pont de Varsòvia* (Pere Portabella, 1989) reproduce una suerte de performance, en la que en medio de la calle él mismo

19 Del texto de *Ricardo i Elena* (2000): "DÉU DE DÉU REDÉU QUE XUFLEGUES LA MARMOLLA VIRUDALL DE CONFFLEXIONS RULLERIES I MELASSES. POSA LA CATRANYA, MACUNYA LO SERPIÓ, RECUEVELLA LA FARITGIA PITROLLA I VERMOLETJA. DÉU DE DÉU REDÉU CAXUFLOT DE VERBORRIA I CLAUPEM DE LLEPONÀS. NO XAURRITGES LO LLATAFOLLS I XARRUTEIGES LO FORADALL CUPEJAT DE REDÉU DE FLOCALLÓ. MISORNES LA FLECONIA? RECUEPelles LA VERNOTXA? TRUPETGES LO FACULL? RÉUNA DE VITUELLA FORNOSA, ACULL DE MITUVATS I EUS ESPURMATS. FURMELL, FURMELL, PUTRIM DE VEROLLA".

dirige a una orquesta de la que cada uno de los músicos se encuentran en un balcón de las casas del pueblo siguiendo su batuta a través de un monitor de televisión.

La vivencia de la música en la calle tiene mucho de mediterráneo, el exterior es por excelencia el espacio público, el lugar más natural de las bandas, los desfiles y los pasacalles. Aparte de las creaciones musicales que así lo exigían, como los coros y fanfarrias de la ceremonia inaugural de los JJ.OO. Barcelona 1992, es una constante en las acciones musicales de Santos el uso de espacios públicos inusuales y distribuciones musicales singulares de gran envergadura. Gran parte de esta constante se muestra en grabaciones como el vídeo de la Inauguración de la FNAC Valencia, la Fanfarria de la Bienal en el exterior del Palau de les Arts con dos mil músicos (percusión y metales), la Cantata con 700 músicos en Homenatge a Joan Fuster (Valencia), Procesión de Gandía de L'Any Borja, Carles Santos y Adam Raga en *Ebrofàgia Copulativa* (2008), *Cobla per la Independència* (2013), *Rierada Musical*, Reus (1999), entre otras.

El cuerpo, la comida, la escatología

Lo cotidiano ocupa un lugar frecuente en la poética de Santos, integrándolo desde una perspectiva narrativa que lo hace sorprendente. En el texto de *La grenya de Pascual Picanya* (1991), por ejemplo, introduce lo corporal y describe las acciones y pensamientos más habituales sin ningún retraimiento a la categoría de insólito: "Picanya se levanta a las 8 / se toca el pelo / y hace su pipi / Se asoma al balcón / Se limpia los dientes / se hurga la oreja y se toma un café / Suena el teléfono / ¿Será catxona? / No digas que no / retoma las conversaciones / Tráeme las fotos / El coche no es tuyo / el fax es más rápido / la perra no está / ¿por qué? / Picanya lleva la llave. El asesor ya no se inmuta/se rumia una idea / se perfila las fisuras / le chupa los zapatos / se revuelca como un perro / tiene un congelador / y se va al aeropuerto. La hermana es inmensa y determina constantemente sus posiciones. / Ella lo sorprendió perforándose los pezones / ¡Qué cosa tan extraña, si no tienes mucha cultura! / las razones nadie las sabe / y él no quiere estar desnudo en la piscina. Hasta el límite de la piel / le lega el tatuaje / Dice: soy Picanya, ¿pasa algo? / De los dedos de la manos / tres le huelen / son de la mano izquierda y se los chupa conduciendo. / Los motivos son importantes. La cautela tiene belleza, vergüenza y complicidad / se penetran entre sí. / Gritos de acero inoxidable y al extremo su deseo / se atraviesa el anillo de oro / babea constantemente cuando se pone los tacones finas / ¡que no se pierda ni una gota, asesor! / del anillo sale la cadena / que se lleva la mirada y se va hasta la muerte. ¡Agárrate el pelo, Picanya!".

De la misma manera, Santos, buen gastrónomo, no evita con cualquier excusa introducir el acto de comer y todo aquello que lo relaciona en sus argumentos y su iconografía. Desde *La boqueta amplificadora* (1985), pasando por el restaurante/cocina de *Asdrúbila* (1992) o el ágape de *Figasantos-Fagotrop* (1996), los telones reproduciendo ensaladas, langostinos o arroces de *Ricardo i Elena* (2000), las grandes ollas de cocina en homenaje a Rossini en *El compositor, la cantant, el cuiner y la pecadora* (2003).

Esta constante propensión a la inclusión explícita de lo gastronómico en lo cotidiano y, a su vez, en su discurso artístico presenta otra cara. Esta última se inscribe en la consideración del cuerpo físico, de sus funciones. Pero no como una exaltación, sino, más bien, como la constatación de sus miserias. Todo ello no es sino un aspecto más de la importancia del cuerpo en esa identidad que busca afirmarse. El cuerpo, su cuerpo, reivindicado como lienzo, quizá reminiscencia del *body art*, en el que Santos se hace pintar un retrato de sí mismo, un calamar simbolizando un pene, un teclado de piano, una partitura y dos langostinos, es su mejor retrato.²⁰ Santos, de igual manera, se traviste para la portada de un disco,²¹ utiliza 71 disfraces en el film *LA RE MILA*, se hace arrojar horizontalmente sobre el teclado del piano como obra de composición para el festival Ensems o se clava alrededor de la boca multitud de alfileres para crear la imagen de *Cantúria cantada* (2012).

Pero, algo más allá, se encuentra en la obra de Santos un componente escatológico, componente que hace referencia tanto a su significado original de creencia en una realidad última –sea esta la que sea–, pero sobre todo a su significación más común referida a los deshechos corporales, a los que frecuentemente hace alusión. “Des de que sóc conscient, cada dia he fotografiat tot allò que menjo i tot allò que bec, així com les conseqüències naturals d’aquestes funcions i constato l’espai que aquests documents van ocupant.”²² Santos, paladín de lo explícito, realiza un enorme cubo para ser visitado en su interior y en el que se exhiben las fotografías de sus propios excrementos, producto de diferentes alimentos, meticulosamente fotografiados a lo largo de meses.

Puede ser que lo más notable de la obra de Santos es que a partir de todos estos elementos en apariencia tan heterogéneos haya sido capaz de construir un universo poético, musical y visual coherente, radical y comprometido; comprometido con su época, en la que ya no acabamos de sentirnos cómodos, y con el público. En este momento convulso y de cambio, donde hallamos valores éticos y estéticos cosidos con alfileres, la afirmación de su obra es una sacudida que a nadie deja indiferente; y es que, como señalaba Marta Cureses, “toda su obra está concebida en legítima defensa”.²³

20 Fotografía/Cartel realizada para el espectáculo *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996).

21 Portada del LP *Perturbación inesperada*, en el que aparece en el anverso travestido con un miriñaque y, en la contraportada, de la misma manera pero colgado por los pies mostrándose desnudo de cintura para abajo.

22 Del texto “Pentagrama o Esperma?”, *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

23 Marta Cureses, “Une vague de rêves.” Del libro de Manuel Guerrero (ed.), *Carles Santos: Visca el piano!* KRTU. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; Fundació Joan Miró, 2006.

Carles Santos o el fervor de la perseverancia

Manuel Guerrero Brullet
Escritor

El Univers Santos es un universo en expansión. En el centro de este universo, un creador insobornable e irreductible, Carles Santos (Vinaròs, 1940), y un instrumento insustituible, el piano. Un universo múltiple y diverso formado por un conjunto extraordinario de composiciones musicales, obras teatrales y espectáculos con música, obras inclasificables, llenas de imágenes visuales impactantes, textos desconcertantes y sonidos populares e insólitos a la vez que nos llevan a un universo imaginario complejo y rico, original y único. Un universo en expansión resultado del trabajo obstinado de más de cincuenta años de práctica musical y artística, fruto del fervor de la perseverancia.

En junio de 2006, Carles Santos inauguraba la gran exposición retrospectiva *Carles Santos: Visca el piano!* en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Por primera vez, la muestra permitía documentar su larga trayectoria creativa, múltiple y diversa, sus etapas vitales desarrolladas como pianista, compositor, *performer*, miembro del Grup de Treball (1973-1977) –el más importante colectivo de arte conceptual en Cataluña– director musical del Grup Instrumental Català (1976-1979), director de cine experimental, director teatral y musical, creador de la Compañía Carles Santos (1995-2009), fotógrafo, escritor, artista pluridisciplinar.

Por extraño que parezca, hasta la exposición de la Fundación Joan Miró, Santos no se había detenido a contemplar o recordar su pasado de manera sistemática. No es un hombre nostálgico ni dado a evocar el pasado, si bien es buen conocedor de la tradición. Por ejemplo, nunca había abierto las maletas, que tenía en su casa natal de Vinaròs, llenas de documentos de sus viajes y estancias en Nueva York o Berlín. Una parte importante de su vida creativa quedaba en la sombra. Fue con ocasión de la muerte de sus padres cuando comenzó a revisar su pasado. El hecho de vaciar la casa de los padres en Vinaròs le obligó a enfrentarse a las figuras materna y paterna. De este proceso surgió, justamente, *Ricardo i Elena* (2000), sin duda, uno de sus espectáculos más autobiográficos. El retorno al origen familiar.

La exposición en la Fundación Joan Miró culminaba unos años de eclosión internacional extraordinaria, sobre todo a partir de 1995, cuando, junto con Mariaelena Roqué, fundó la Compañía Carles Santos y creó espectáculos musicales memorables que triunfaron en los escenarios más prestigiosos de Europa, como *La pantera imperial* (1997), una recreación muy personal de la obra de Bach; *L'adèu de Lucrecia Borja* (2001), una cantata, con texto de Joan F. Mira, que inauguró la nueva sede del Teatre Lliure en el Palau de l'Agricultura en Barcelona; *Sama Samaruck, Sama-ruck Suck Suck* (2002), la ópera-circo estrenada en la Villette de París; o *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), un festivo y fasci-

nante espectáculo construido a partir de la obra de Rossini. Asimismo, la muestra le permitió mostrar y, en algunos casos producir de una manera generosa, elementos escenográficos, fotografías, películas, objetos escultóricos, como los *Pianos interveninguts* (2006), que amplían su universo imaginario.

El fervor de la perseverança (2006)

Pocos meses después de presentar la exposición *Visca el piano!*, en noviembre de 2006, Carles Santos estrenaba el espectáculo *El fervor de la perseverança* en el auditorio de la Mercè, en Girona, en el marco del Festival Temporada Alta.

Entre todos sus espléndidos títulos, para mí, *El fervor de la perseverança* es el título que sintetiza de una manera más directa, sutil y concreta la poética de Carles Santos. El fervor, el ardor, la pasión, la emoción, el entusiasmo, y la perseverancia, la persistencia, la constancia, la resistencia, la continuidad. Términos todos ellos que se pueden aplicar a la música, al teatro, al arte, al amor, la vida.

El poeta polaco Adam Zagajewski, en el libro *En defensa del fervor* (2002), después de asistir a un concierto en la Toscana, cuenta una anécdota muy significativa: “El concierto se inició con un cuarteto de la primera época de Mozart; los cuatro jóvenes tocaban a la perfección pero los aplausos no fueron demasiado calurosos. Esto me irritó ligeramente y justo en ese momento pensé que debía defender el fervor. ¿Por qué aquel público adinerado no sabía valorar aquella excelente interpretación de Mozart? ¿Quizá la opulencia nos hace menos proclives al entusiasmo? ¿Por qué a la interpretación fervorosa de Mozart no le seguía una recepción igualmente fervorosa por parte del público?”

Con humor, ironía y provocación, seguramente sin la trascendencia de Zagajewski, Santos es un defensor del fervor y de la perseverancia que apuesta por una sociedad crítica y emancipada, por un público libre y emancipado, por un espectador emancipado que, como afirma Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008), se convierta en “un participante activo y no un voyeur pasivo.”

Como en sus primeros espectáculos, en *El fervor de la perseverança* Santos reduce los personajes a lo esencial: un pianista, una cantante y una actriz. El inicio de la obra, con unos focos que suben desde el suelo para iluminar la escena y vuelven a caer varias veces, es un gag humorístico y trágico, literalmente nos habla de la dificultad de comenzar el espectá-

culo, de la dificultad de volver a tocar. La cantante, Claudia Schneider, y la actriz, Anna Ycobalzeta, completamente desnuda a lo largo de toda la obra siguen un juego erótico combinado con textos irónicos y críticos de Santos sobre la propia creación y la sociedad. Se suceden diversas secuencias con proyecciones, acciones sorprendentes y la interpretación, a cargo del propio Carles Santos al piano, de piezas muy significativas de su trayectoria. Un nocturno de Chopin o un lied de Wagner, así como una de sus composiciones más conocidas: "Bujaraloz by night".

En el programa de mano de *El fervor de la perseverança*, Carles Santos escribe: "Con faltas o sin faltas ortográficas, este título encabeza un espectáculo lleno de faltas y errores perseberados o *perseverados* que han necesitado su tiempo para hacer comprender que lo que parece ser, no siempre ha sido así. Por ejemplo, yo mismo. Yo mismo y todo lo que se deriva de un recorrido sistólico y personal por la simpática y romántica vanguardia actual que va desde la Edad Media hasta el concepto determinante del 'cuanto más equivocado, mejor'. Es el placer de no ser lo que tenías que ser, convirtiéndote, tú mismo, en la falta de ortografía de un lenguaje que ofende a las ortodoxias."

Como el Beckett de *Worstward Ho* (1983), "Try again. Fail again. Fail better" (Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor) Santos persevera en equivocarse mejor. "Es el placer de no ser lo que tenías que ser, convirtiéndote, tú mismo, en la falta de ortografía de un lenguaje que ofende a las ortodoxias." afirma el autor de *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995). Así, toda la obra de Santos se convierte en "un recorrido sistólico y personal, por la simpática y romántica vanguardia actual que va desde la Edad Media hasta el concepto determinante del 'cuanto más equivocado, mejor'."

Más allá de la modernidad establecida, Carles Santos explora la tradición musical para hacer una lectura de ella personal y heterodoxa. A lo largo de los años, en una revisión transgresora y muy particular, Santos no ha dejado de manifestar, con sus propuestas inesperadas, la necesidad de revisar la tradición desde una posición crítica radical, a la vez elogiosa e iconoclasta, en la que la mejor manera de reivindicar la tradición cultural consiste en sacudirla y actualizarla, con rigor y humor, sin academicismos ni censuras. Desde los inicios de su práctica teatral, con espectáculos musicales provocadores e inclasificables como *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1982), hasta obras de madurez como *La pantera imperial* (1996), homenaje a Bach, *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), a partir de Rossini, o *Schubertnacles humits* (2011), que abre con la sinfonía "Inacabada" de Schubert que no cesa de sonar

obsesivamente, Santos no ha dejado de ofrecer una mirada subjetiva, subversiva, festiva y renovadora de la tradición musical.

Joan Brossa, el *Concert irregular* (1968) y *Brossalobrossotdebrossat* (2008)

Si *El fervor de la perseverança* remite formalmente a los primeros espectáculos teatrales y musicales de Santos, no hay duda de que *Brossalobrossotdebrossat* (2008), el trepidante homenaje a Joan Brossa, es un verdadero retorno a los orígenes creativos en Barcelona, una revisión de la obra y la poesía escénica del que fue el introductor del entonces joven pianista de Vinaròs, con solo veinticinco años, en el universo de la vanguardia musical, artística y poética catalana. El legado de la poesía escénica, de las acciones musicales y de la revuelta poética de Brossa no ha dejado de estar presente en su universo creativo, como lo deja bien claro Carles Santos en su espectáculo *Brossalobrossotdebrossat*, interpretado por la pianista Inés Borrás, el tenor Antonio Comas, la actriz Mónica López y el actor Josep Maria Mestres.

No hay que olvidar que es Joan Brossa quien le invita a estrenar *Suite bufa*, la acción musical obra del poeta y del compositor Josep Maria Mestres Quadreny, en 1966; quien lo recomienda para interpretar al piano la música de Mestres Quadreny en la primera película de Pere Portabella, *No compteu amb els dits*, de 1967; y quien le encarga su primera composición original para la acción musical *Concert irregular*, en 1968, que Brossa escribió para conmemorar el 75 aniversario de Joan Miró. A través de Brossa, Santos, accedía a la amistad de creadores tan fundamentales de la vanguardia como Mestres Quadreny, Portabella, Tàpies o Miró, con los que colaboró en numerosas ocasiones. Especialmente significativa, por ejemplo, ha sido la continua colaboración con Portabella, en la gran mayoría de sus películas, hasta llegar a *Die Stille vor Bach* (El silencio antes de Bach) (2007).

Nueva York, París, Berlín, Vinaròs

Decisiva fue también la estancia de Carles Santos en Nueva York, donde aterriza a finales de 1968 gracias a una beca de la Fundación Juan March. Con la experiencia de su participación en las manifestaciones de la vanguardia catalana más radical y con el legado de la música europea más extrema bien asimilado, de Anton Webern, György Ligeti, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen, se sumerge en la vanguardia musical y artística

norteamericana y conoce personalmente a John Cage y a otros compositores significativos como Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley o Philip Glass. En contraste con la ortodoxia del postserialismo imperante en Europa, Santos valora la libertad sonora y vital que propone Cage y se interesa por el movimiento Fluxus, el minimalismo musical y las prácticas conceptuales. En los años setenta, Santos se convierte en el más importante divulgador en España del minimalismo musical norteamericano y, muy pronto, con su participación en el Grup de Treball (1973-1977), se convierte en un destacado teórico y practicante del arte conceptual, con sus textos, películas, acciones y obras fotográficas.

Si bien a lo largo de los años setenta y ochenta, Santos amplía sus referencias creativas y no deja de estar conectado con la escena musical y artística norteamericana –de hecho edita en Nueva York su primer LP con música propia, *Voicetracks* (1981), que incluye obras vocales tan representativas como “To-Ca-Ti-Co-To-Ca-Ta” (1978)–, no hay duda de que su universo creativo se amplía pero a la vez se hace cada vez más complejo, singular y particular. Sin embargo, Cage formará parte de los referentes indispensables de su obra, como deja patente el homenaje que Santos hace a Cage en su célebre composición “Silence”, dejando en silencio y quietud durante 4 minutos y 33 segundos, en medio de la obra, a todos los intérpretes de *La meua filla sóc jo* (2005).

Junto con Nueva York, otras ciudades, donde ha vivido, decisivas en la evolución y el itinerario creativo de Santos, han sido París y Berlín. El Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris estrenó en noviembre de 1981 *Vive le piano* (Viva el piano), espectáculo de piano, voz, filmación y movimiento que, de hecho, se puede considerar el primer espectáculo en el cual Santos inicia y desarrolla su expansión del lenguaje musical en el lenguaje teatral y artístico. Tal y como escribe en el programa de mano: “Más que la descodificación o la deconstrucción o la descontextualización del lenguaje musical y del concierto convencional, lo que me interesa es la construcción no de un ideolecto sino de un lenguaje personal que llegue polivalentemente a golpear al auditorio sin la utilización de procedimientos efectistas y, por tanto, manipuladores. La interrelación que, en base a la especificidad musical, efectúo mediante diversos niveles semióticos (la música de piano, el canto, la mímica, etc.) produce una estructura difícil de catalogar en la que las partes son inseparables y donde el factor sobredeterminado es mi actitud ante el fenómeno musical.” Otros elementos fundamentales que configuran su lenguaje creativo y su relación con el público son la sorpresa, el humor y los juegos de lenguaje, tal como afirma el propio Santos en el texto de presentación de *Vive le piano*: “En tales relaciones juegan incesantemente un importante papel la sorpresa y el humor, un humor a veces tierno y a veces brusco,

sutil y chocante como un despropósito, y siempre profundamente arraigado en el talante de mi tierra, así como la gesticulación que interpreto, y como los fonemas que canto, provenientes de onomatopeyas bien propias de la lengua catalana.”

En febrero de 1987 estrena en la Akademie der Künste, después de la estancia de un año en Berlín invitado por el Berliner Künstlerprogramm, el espectáculo musical *Arganchulla, Arganchulla Gallac*, el primero que cuenta con la colaboración de Mariaelena Roqué, en codirección artística, el vestuario y los elementos escenográficos. La estética de los espectáculos de Santos evoluciona hacia un barroquismo y una exuberancia sensual que caracterizarán posteriormente a la Compañía Carles Santos. En *Arganchulla, Arganchulla Gallac*, Santos aparece en escena disfrazado con un traje hecho de naranjas y con cuernos en la cabeza, mientras Roqué simula orinar encima de un altar vestida de blanco, derramando agua por encima del escenario. La escatología, el sexo, la comida, se convierten en elementos habituales en el imaginario y las obsesiones de Santos cada vez más presentes en sus espectáculos y en las imágenes visuales que crea a su alrededor.

Aunque viviendo temporalmente en otras capitales, como Nueva York, París o Berlín, Carles Santos vuelve siempre a Vinaròs y Barcelona, donde desarrolla su vida cotidiana y creativa y la mayor parte de su actividad artística cuando no está de gira. En Nueva York, París o Berlín, el universo imaginario de Santos, universal y local, no deja de inspirarse en la cultura cotidiana y popular de Vinaròs y en todos los fenómenos múltiples e insólitos que llaman la atención de su singular personalidad. A partir de *Arganchulla, Arganchulla Gallac*, en 1987, la actividad creativa de Santos adquiere un ritmo frenético y continuado, durante más de veinticinco años, que le llevará a simultanear los conciertos de piano solo, las producciones de nuevos espectáculos y las giras internacionales con la Compañía, con las colaboraciones con otros creadores y amigos como el cineasta Pere Portabella o el bailarín Cesc Gelabert, entre muchos otros, así como encargos específicos, tales como la composición de música original para la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, o el *Promenade concert* para la inauguración del Centenario de Joan Miró, en la Fundación Joan Miró de Barcelona, en 1993.

Son años de plenitud creativa. Espectáculos como *Tramuntana tremens* (1989), con el Coro de Valencia, o *La grenya de Pascual Picanya (assessor jurídic administratiu)* (1991-1993), hilarante y sádico retrato de un personaje satirizado, hacen largas giras y consolidan a Carles Santos en los teatros más importantes de Europa. El humor, el erotismo y el sexo, y una imaginación delirante convierten sus espectáculos, siempre sor-

prendentes, en verdaderas obras impactantes que no dejan indiferente al público. El rotundo éxito internacional de espectáculos como *La pantera imperial* (1997) consolida a Santos como uno de los creadores más destacados y singulares de la escena europea.

El deseo de encontrar un nuevo punto de partida

El fin de la Compañía Carles Santos en 2009, y la separación artística y personal con Mariaelena Roqué, en un momento de crisis general, no constituyen un motivo lo bastante importante como para abandonar el fervor de la perseverancia. Santos crea un nuevo espectáculo imprevisible, *Chicha Montenegro Gallery*, que inaugura el Festival Temporada Alta en el Teatro Municipal de Girona, en 2010. Desbordante de imaginación y sorprendente en todo momento, en su nueva obra suspende con cables a cuatro cantantes –un tenor, una soprano, un barítono y un contralto– que cantan sin tocar el suelo con los pies. Ocupando todas las dimensiones de la escena, desplazándose en todas direcciones, la música vocal y el movimiento constante de los actores-cantantes produce un efecto alucinante del que solo el humor y la ironía de los textos de Santos nos permite despertar. En el escrito de presentación de *Chicha Montenegro Gallery* Santos afirma: “Un tenor escritor, una soprano escritora, una contralto escritora y un barítono escritor, que en el tiempo y entre ellos han mantenido relaciones de amistad, de convivencia, de engaño, de rechazo, de amor... después de darse un baño al amanecer deciden escribir cuatro textos sobre Chicha Montenegro, para lo cual establecen unas determinadas reglas de juego.” Y continúa: “El motivo de esta aventura humano-literaria sería encontrar una explicación a todo un pasado compartido y, de alguna manera, el deseo de encontrar un nuevo punto de partida para, desde ahí, proyectarse en el futuro.”

Empezar de nuevo, otra vez. Cada espectáculo, cada obra, como un recomenzar de nuevo, como una obra inacabada. Una sinfonía inacabada, en *Schubertnacles humits* (2011). Una obra sin inicio ni final, que se expande al ritmo vital. Como los conciertos de piano de Santos que se convierten en un continuum musical. Y la misma obra musical que se rehace y renombra como la última edición de su obra para piano, la caja de cuatro CDs, *Lo bo ve per baix* (2014), 2'55 horas de piano de Santos por Santos. Como si fuera imposible fijar la obra propia, como si siempre estuviera en movimiento.

Y en los últimos años, Santos también ha colaborado con CaboSanRoque, en la composición de *Maquinfòbiapianolera* (2011), un concierto insólito para piano y orquesta mecánica.

¿Cómo preservar esta obra mayormente efímera, irrepetible, que solo se puede dar de una manera plena en la interpretación en vivo, en el conjunto de elementos sonoros, visuales, de gestos, de cuerpos en movimiento, que confluyen en los espectáculos musicales de Carles Santos? ¿Cómo retener la energía vital y creativa que transmite la obra, rica y compleja, de Carles Santos? ¿Qué fragmentos, sonidos, imágenes, textos, objetos, grabaciones, recuerdos nos quedarán del universo de Carles Santos?

Todavía tenemos el placer y el privilegio de poder compartir la irradiación poderosa y vibrante que emerge de los espectáculos y de las actuaciones en vivo de Carles Santos. Como el puñetazo entre las cejas que Miró quería que transmitiera la obra de arte, la obra de Santos nos recuerda que estamos vivos, que estamos en este mundo común para vivir intensamente el placer y el misterio de la música, del arte, del teatro, del amor y de la vida.

**Crónica (¿crónico?) de una
extenuante lid con esa
institucionalización de la
banalidad, origen del nuevo
fascismo, que se infiltra
y expande por todas las
culturas mientras Carles
Santos insiste con sus
propuestas ¿acaso irritantes,
o incómodas? repitiendo
artísticamente siempre: yo
soy yo y no todos ellos...**

Vicente Ponce

Universitat Politècnica de València

1. Atrapado en una errática y exigua sentencia

[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940). Compositor y director. Interesado desde sus comienzos por la música contemporánea, pero sólidamente formado para afrontar cualquier dificultad del repertorio pianístico clásico; una prolongada estancia en Nueva York le permitió conectar con lo más fértil de la 'vanguardia musical americana' (Cage, Fluxus...) y, en 1968, interpretó la música del *Concert irregular* de Joan Brossa (de quien asimilará parte de su poética), hechos ambos que materializan sus orígenes musicales y su concepción del espectáculo y que atravesarán, con las evoluciones lógicas pero dentro de una radical coherencia, toda su posterior elaboración artística.

Su vínculo con el cine arranca al interpretar, como pianista, el primer film de Pere Portabella, *No comteu amb els dits/No contéis con los dedos* (1967), para quien compondrá la mayor parte de las bandas sonoras de su filmografía: *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1972), *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) o *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia* (1989) son unas cuantas de sus intervenciones en los films de Pere Portabella. En ellas crea manchas sonoras independientes de la imagen de tal suerte que, en palabras inéditas del musicólogo José Luis Téllez: "la superposición de códigos que actúan con amplia autonomía genera confluencias insospechadas o destrucción y multiplicación de sentidos recíprocos. La característica fundamental de esas bandas sonoras es la lucha contra la redundancia que origina una cierta autarquía al desgajarse de la cadena narrativa". Su obra cinematográfica se inicia en 1967 con *L'apat* y se prolonga en una docena de films ilegales y de duraciones aleatorias hasta "cerrarse", en 1979, con *LA RE MI LA LA RE MI LA RE MI LA RE MI LA RE MI LA...* (*ad nauseam* en la repetición). En su cine se cruzan desordenadamente la adscripción a corrientes minimalistas y conceptuales, *La cadira* (1968), *628.3133 Buffalo Minnessotta* (1977), con el ensayo experimental, previo e integrable en sus espectáculos, *Play-back* (1970), *Acció Santos* (1973), alternando los diversos modos de sonorización y el lugar que ocupa el movedizo nexo imagen/silenció/ruido/sonido en lo fílmico hasta urdir una rotunda, estimulante y desconocida obra en la proteica vanguardia cinematográfica española.

2. Carles Santos permanece, por tiempo indefinido, entre las páginas de un diccionario obeso (o, simplemente, gordo)

La entrada *Carles Santos* fue debatida para su inclusión en el seno del comité editorial del *Diccionario del cine español* junto a otras muchas, tal vez todas, para determinar su grado de implicación en “el sector”, su continuidad temporal y las consecuencias de su actividad fílmica en la accidentada historia del cine español. Por fortuna fue unánimemente admitida (junto a otras “castañas calientes” como, por ejemplo, la entrada del muy ex/céntrico o totalmente ex/céntrico Antonio Maenza, que acepté escribir encantado...) y se me confió su redacción no sin antes advertirme que había una muy severa reducción de lo decible y que tenía tan solo unas líneas tasadas para compendiar, resumir, sintetizar o liquidar (tanto da) a un vivo exponente de la *vanguardia cinematográfica española*.

Leída tal inscripción en “ese gordo diccionario oficial” diecisiete años después, reconozco muy lejanamente al Carles Santos de esos párrafos y ahora mismo solo calculo todas las fisuras que dejé sin suturar lamentando, vanamente, la implacable carencia de espacio de que disponía para matizar muchas imprecisiones, aunque estoy seguro, tal y como dijo Ferlosio en alguno de sus textos, que lo que allí escribí “es cierto pero no exacto”.

Tengo la casi total seguridad de que el hecho de que su nombre forme parte de un inventario de lexemas de una lengua natural dispuestos en un cierto orden y que, tomados como denominaciones, estén dotados de una definición o una descripción o un equivalente parasinonímico (ergo diccionario, si bien es cierto que el de psicoanálisis de Laplanche/Pontalis o el de semiótica de Greimas/Courtés se adscriben mejor al modelo que comentamos), le importa un bledo, quizá dos y, además, dos huevos duros. En fin, es este un nudo narcisista de bajísima intensidad. Pese a ello, Carles Santos, aparece como un *cineasta/director*, además de compositor, en un diccionario ahíto de autoridad.

3. Repeticiones casi intolerables

La incesante, exhaustiva, abrumadora actividad artística, musical y extramusical de Carles Santos *ha generado mucho texto*. Es fácilmente comprobable y no cabe insistir. No sé si son seis o siete los textos que he escrito sobre sus actividades artísticas, además de mi intervención mediante la palabra en algún Congreso Cinematográfico de Historiadores del Cine y ¡pardiez, cáspita o recórcholis! en un incómodo discursoooooooooooooooooooooo de presentación cuando le entregaron una

Medalla al "Valor" en la Facultad de Bellas Artes (en términos netos un sonajero simbólico) que agradeció educadamente por lo que suponía de reconocimiento a su trayectoria artística.

Ignoro si estos son todos los que he ido escribiendo sobre sus muy diversos ángulos y sucesivas perspectivas (sobre música, sobre cine, sobre su fotografía, sobre todo lo que pudo ser... y todavía podría serlo... un *videoasta*) y uno más contra una ominosa e intolerable censura religiosa, política y artística a sus fotografías de *La polpa de Santa Percinia de Clavicònia* (1994).

Sean finalmente los que fueren, el enunciado Carles Santos/potencia artística me resulta sumamente próximo, de calidez y amistad. En este caso y para este catálogo, tal microclima no me ha favorecido, no ha facilitado la fluidez, más bien al contrario, la ha bloqueado.

4. ¿Por dónde empezar?

Decía Roland Barthes que escribir es un verbo intransitivo, al menos en nuestro uso singular, porque escribir es una perversión y la perversión es intransitiva: la figura más simple y más elemental de la perversión es hacer el amor sin procrear. En este sentido, la escritura es intransitiva, *no procrea*, no otorga productos. La escritura es, efectivamente, una perversión, porque en realidad se determina del lado del goce. Escribir ahora, sin embargo, es colocarse en un inmenso intertexto, es decir, situar la propia producción de lenguaje en el infinito mismo del lenguaje.

Revisando y releendo textos sobre/o de Carles Santos (teniendo que escribir otro texto más para este catálogo...) y para ayudarme a establecer un *objeto a* (o un objeto de deseo sobre el que detenerme y que no tenía), terminé con una torre de libros que ya me lo habían dicho todo, hasta que "pude ver bien y ver claro" que el texto del comisario de la exposición, Josep Ruvira, "La fidelidad de las obsesiones en la poética de Carles Santos", constituía la más acabada declaración sobre ese *cuero sonoro* al que se dedica dicha exposición. Estaba, era obvio, desolado y "sin tema". El resto de escritos para el catálogo eran, pues, meros acompañantes en el baile, prescindibles, excedentes, adornos, decorados, fuegos de artificio o textos sacrificiales en aras de la rutina establecida por la retórica de las exposiciones (el catálogo es la exposición para "los pobres", decía bien Santos Zunzunegui).

5. Escritura y estrépito

Carles Santos ha entrado también, entre sus muchos avatares y espacios artísticos, en el pozo ciego de la escritura. Son escasos sus "libros" (tal vez "A modo de presentación" en *Dossier música y política*. Barcelona: Quaderns Anagrama, 1974), pero muchos son sus "textos". Me libero totalmente en estos tiempos de indicar bibliografías artificiales al respecto porque existen suficientes resortes para acceder a cualquiera de ellas y las orientaciones didácticas se oxidan muy rápidamente. De tal suerte que quien quiera entrar y conocer la escritura de Carles Santos que lo haga: le sobran instrumentos.

Establezco, empero, la diferencia *libro/texto* con la insana intención de derruir el *viejo concepto de género* y, todavía más, el clásico concepto de *obra*. El texto es una práctica más o menos segura en quien ya no se reconoce en la figura egregia de la novela, la más inestable de la poesía o la construcción siempre *lábil* del ensayo.

El texto siempre tiene sentido pero contiene, de algún modo, "retornos" del sentido. No es adecuado, sin embargo, precipitar una definición terminada de texto porque seríamos rehenes de una focalización, superficialmente metafórica, de esa simple, teórica y enigmática noción de texto desde el ancho campo de la filosofía.

La práctica de escritura de Carles Santos es como un tempestuoso tobogán geológico. Conviene recordar eso que creo que Wittgenstein llamaba *contexto derivado*. Su intervención de 1974, en *Dossier música y política*, vertía numerosos rigorismos y consignas políticoartísticas del momento que se fueron prolongando hasta construir un yo del enunciado acorde con la metáfora política del presente, de su contexto.

La escritura, planteaba Maurice Nadeau, tiene dos caras: la de la enunciación, la tradición y la legibilidad... y otra, ciertamente, la de una pérdida del lenguaje, de la vida. Me remito al texto de Carles Santos más descarnadamente político, inserto en *Dossier música y política*, cuyas tesis conducen (o se acercan) a lo que Jean Lacouture proponía: hemos decidido un campo: [...] no se trata del capricho de la subjetividad, ni de la versatilidad, ni del desorden, se configurará comparable a lo que arriesgó André Gide: "si fuera preciso sacrificar mi vida para garantizar el éxito de la Revolución, lo haría sin vacilar"... En fin, tanto, tanto, quizá sea un sacrificio exagerado, pero estaríamos así entre esa operación de escritura (1974) en la que se materializaría dicho deseo fantasmático de la música y su unión con la política o... en otra opción: mirar/oír más allá, como hizo Carles Santos para trascender aquel relámpago.

6. Misterios gozosos y dolorosos a elegir

Siendo tal vez episódica la inscripción (vía diccionario) de Carles Santos en la vanguardia cinematográfica no es esta, empero, una concesión gratuita o inmotivada. En el cine español ha sido imposible no tener en cuenta la dicotomía entre un cine de vanguardia como laboratorio de experimentación formal para la industria o como la expresión de un profundo rechazo a las normas y clichés de esa misma industria.

La industria cinematográfica española ha sido siempre renuente a conceder territorio a experimentalismos y cabe recordar que las condiciones políticas, sociales y económicas de la dictadura eran muy poco propicias a permitir que se articulase un sistema fílmico de oposición a la industria.

Más allá de nuestros (lamentablemente escasos) clásicos de la vanguardia (Nemesio M. Sobrevila, Ernesto Giménez Caballero, el vidrioso ejemplo Buñuel/Dalí, José Val del Omar... *et al.*), con un trabajo muy germinativo sobre el enunciado y la enunciación fílmica, se cruzaron, en la década de los años sesenta y primeros años de la década de los setenta, *sin programa común ni proyecto compartido*, cineastas como Antoni Padrós, Pere Portabella, Álvaro del Amo, Adolfo Arrieta, Antonio Maenza, Antonio Artero, José Antonio Sistiaga, Paulino Viota, Carles Santos y otros muchos (tal y como sanciona, muy notarialmente, Manuel Palacio en el *Diccionario del cine español*). Excesos yoicos (una excusa socorrida pero insuficiente...), divergencias políticas y acaso algunos condimentos más, a la vanguardia cinematográfica española la acabó engullendo la niebla, el frío y las hojas que descansaban, quietas y muertas, en el suelo.

El texto de José Luis Téllez, "Poesía y política en el cine de Carles Santos" (*Carles Santos: visca el piano!* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura; Fundació Joan Miro, 2006)... y tal vez alguno de los que he podido escribir sobre ello, proporcionan numerosos indicios y muchas huellas sobre un músico y también un cineasta que se supo inmerso en una práctica fílmica acompañado por Pere Portabella (y Films 59), Joan Brossa y otros amigos, además de por una "realidad" cultural y política que *bullía* en aquellos años gris plomo de la dictadura, por la década de los sesenta, que supo trabajar de forma soberbia.

Conviene no ignorar que el vínculo o la dedicación a esa cultural capa tectónica denominada cinematografía se prolonga, en Carles Santos, más o menos (es una batalla perdida establecer su filmografía *exacta y completa*) o tiene lugar entre 1967 y se desdibuja hacia 1979: en suma,

diez/doce años, diez/doce films *propios*, al menos otros cuatro en colaboración con Clovis Prévost (*Tàpies*, 1969; *Gaudí*, 1970; *Miró parle*, 1974... o *L'arome du chemin: Eduardo Chillida*, 1976, proyecto inacabado), es decir, no más de doce años de "althusseriana" práctica fílmica, hasta su plena decantación por la música y, lo que cabe reiterar pese a las tempestades, su casi simbiótica, permanente y muy fértil reunión con Pere Portabella para proponer *la banda de sonido* de sus films, desde *No compteu amb els dits* (1967) hasta, en una línea ininterrumpida, extraordinaria, *El silenci després de Bach (Die stille vor Bach*, 2007), la película, cómo no tras ese enunciado, más santosiana de Pere Portabella.

Su rozamiento, su fricción con lo fílmico, se salda con una construcción, ciertamente notable y singular, de cómo se edifica un *verosímil acústico* (*L'apat*, 1967; *La cadira*, 1968; *Preludi de Chopin, Opus 28, nº 7*, 1989; *Preludi de Chopin, Opus 28, nº 18 – Debut*, 1974... firmado colectivamente con el Grup de Treball...) y ambas piezas, que apelan a esos preludios de Frédéric Chopin, son sendas elaboraciones excelentes de la escucha y el sonido desde la tradición musical a la vanguardia cinematográfica.

La-Re-Mi-La (La Re Mi La Fa Re Mi Do Re Fa Do Mi Fa Mi La Do Mi Fa Re Mi Fa La Fa Mi Re Do Mi Re Mi La Re Mi Fa Do Re Mi Re Fa Mi La... 1979), en sus extraordinarios setenta y dos cambios de papel y vestuario mientras la música repetitiva permanece estable (¡eso es el *umor* sin *h* de Jacques Vaché en su pura materialidad!), constituye un homenaje o una *hoja de memoria* o un agradecimiento a Joan Brossa (*el meu avi!*), inveterado admirador del transformista Leopoldo Fregoli.

En el planteamiento de José Luis Téllez, que comparto, pienso que nunca se ha insistido en demasía en la práctica de sus trabajos: no se ha calibrado suficientemente el poderoso ímpetu poético de sus formulaciones y, en plena coherencia entre las vertientes musical, teatral y fílmica de su práctica artística, movida por una suerte de *esencialismo militante*, cualquiera de sus trabajos se sitúa en un extremo tal de concreción materialista que los convierte en auténticos *poemas abstractos*.

En este país se toleran mal demasiadas prácticas culturales simultáneas y Carles Santos es, en verdad, *der Geist, der stets verneint*, el espíritu mefistofélico que siempre niega (no sin dolor, pero sí con cáustico gesto) la belleza de la trascendencia y del pensamiento idealista. Su rápido paso por la cinematografía, como compositor que construye música con materiales fílmicos, *le sitúa en los límites de lo decible*. Y esa "breve" estancia en la vanguardia cinematográfica (que cortó después radicalmente) es una prueba de fuerza evidente y *visible* de su talento artístico.

7. ¿Y ahora qué: el tema, la *chose*, la hoguera que no arde?

Carles Santos no ha permanecido “inmóvil” en la *vanguardia musical*, cinematográfica o fotográfica en estos últimos *cincuenta años*. Ha podido poner en pie muchos objetos y artefactos artísticos. Es este un intervalo temporal que hincharía los genitales, mayores y menores, a cualquiera cuyo apellido fuera, reiterada e invariablemente, “*Carles Santos, ese vanguardista de la música*”.

Correspondería, por tanto, hablar de hartazgo, pero tal acumulación temporal de tópicos ayudaría también (y activamente) a *elaborar una reflexión radical*, desde lo artístico en Carles Santos, tal que una suerte de modelo reducido sobre el propio concepto, siempre esquivo, mudable o jabonoso de la Vanguardia, para ver las cicatrices actuales de tal designio artístico a partir de la propia piel de uno de sus muy acreditados supervivientes.

Me limitaré, pues, a utilizar su muy reflexionada práctica artística, su experiencia en el territorio de la cultura y su conocimiento *directo* (también adhiriendo algunos textos ajenos) de las vanguardias (de la “primera”, quizá o quizá no vía Joan Brossa, y de las “segundas”, tal vez a partir de sus contactos neoyorkinos: John Cage, La Monte Young y otros tantos adheridos a ese planteamiento) y, por supuesto, de un memorable y memorizable texto, “Qui ha dit avantguarda?”, que se publicó en uno de sus libros más celebrados: *Textos escabetsats*, (Barcelona: March, 2006; Col·lecció Palimpsest), donde se reúnen veintidós escritos de procedencias y usos culturales dispares y se rehúsan historicismos vanos (abre Johann Sebastian Bach y cierra John Cage), en una suerte de manifiesto, de concentración de fuerzas para dar legibilidad a unos cuantos de sus espectáculos (que comprenden, por ejemplo, *La grenya de Pascual Picanya, assessor jurídic-administratiu*, 1991/1993 o *Ricardo i Elena*, 2000...) y también algunas de sus ideas “vanguardistas”, incluyendo el muy apasionante (y delirante) juego literario (que hubiera hecho las delicias de Gilles Deleuze en su *Diferencia y repetición* [1968, traducción española de Alberto Cardín, 1988. Gijón: Júcar Universidad] o de André Breton en su antología sobre el humor negro o de Tristan Tzara, nacido Sammy Rosentosck / S.Samyro), organizado alrededor de un texto inasible, insólito e inmejorable, “La ponencia”, 1990, con una calculada y musical *repetición rítmica*, silábica y en la frase con el empuje conceptual del humor/umor de la más refinada procedencia.

Veamos, parece muy difícil articular la idea de vanguardia (pensemos, tal vez, solo “en la primera”) con un proceso del devenir previsto desde cual-

quier historicismo. Su condición de fenómeno atípico da escaso pábulo a explicaciones teleológicas: nada ajeno a ella puede explicar el por qué, el cuándo ni el cómo de la vanguardia, de ahí que se pretenda hacerle jugar el papel de *episodio resolutivo* de una u otra teoría del arte.

El tiempo ha podido recoger como un acertado pronóstico (y un diagnóstico) lo que dijo Octavio Paz al considerar la vanguardia como una ruptura en el arte, solo por su magnitud, mayor que las acaecidas en el siglo XIX. La vanguardia subrayaría la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello podría criticar el principio romántico de la inmediatez o la transparencia y, como es obvio, invertir la idea de sistema, esencial en el arte clásico, en la medida que no se trataría de organizar canónicamente realidades existentes sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.

El momento pleno de la vanguardia sería, sin duda, *el constructivo, no el crítico*, al que constantemente se la reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético y no la mera crítica moral a la convención, configuraría el modo en que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que la testifica. Solo en la propuesta de la forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad. No discutiendo sus fundamentos, que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, al tiempo, impensable al margen de ella.

Se ha reiterado en demasía, acaso porque la vanguardia es un inmenso campo abierto donde cultivar y plantar todo tipo de expresiones y especies, conocidas y desconocidas, que cabe explicar los componentes míticos de su proyecto: la vanguardia tiene para Peter Bürger (un estudioso matizadamente a favor de ella) un fundamento historicista que puede resumirse en la constatación que en cada momento de la historia no puede hacerse cualquier cosa. Y, por otro lado, *cada conciencia de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión* de los diversos lenguajes (musical, pictórico, teatral, literario...) como otras tantas carreteras de acceso a realidades nuevas. En una ajustada síntesis de las tesis principales de este clásico de la teoría artística, Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974; traducción española: *Teoría de la vanguardia*, Helio Piñón, prologoísta. Barcelona: Península, 1987), estas serían:

a) *Solo la vanguardia permite reconocer ciertas categorías de la obra de arte en general, por lo que desde ellas pueden entenderse los estadios precedentes en el arte de la sociedad burguesa y no al contrario.*

Manifestándose contra el estatuto de autonomía del arte, la vanguardia desvelaría su condición esencial desde principios del siglo XIX. Subvirtiéndolo los cometidos tradicionales del arte reivindicaría, así, la especificidad de la obra frente a la homogeneización de valores y la neutralización de estímulos con los que la institución garantiza el orden y la estabilidad cultural. La vanguardia sería, por tanto, *una instancia autocrítica*.

b) Con la vanguardia, todo el sistema estético alcanza el estadio de la autocrítica. *La vanguardia configuraría la radicalización lógica y aporética de la modernidad*. La resaca de todas estas matizaciones supone una descalificación de las tesis defendidas por T. W. Adorno y trituran algo más la piedra: para Peter Bürger por su caracterización, implacable a su crítica a la vanguardia, mientras que para T. W. Adorno la vanguardia sería un atributo de la práctica artística.

Posiciones teóricamente irreductibles, ambas se abren paso a metafóricos golpes y culminan en un punto esencial: Bürger se obstina en que la vanguardia es una manifestación inseparable de la vida, testimonio consciente del proceso de emancipación social, y T. W. Adorno en que la vanguardia es *escritura inconsciente* de la historia, contrapunto de lo social y antítesis de la utopía.

Otras son, y más gratas, las posiciones sobre el dilema, siempre abierto y goteando respecto a la vanguardia, que plantea Félix de Azúa (*Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995, pp. 280-291).

De inmediato establece una rigurosa separación entre *el arte de las vanguardias* y *el arte de vanguardia*. El primero inscribe y legitima todos aquellos "productos" que se dieron durante la era de los movimientos así denominados (dadaísmo, ultraísmo cubismo... y otros posibles docientos movimientos mayores y más de mil menores...) y fueron agrupaciones de artistas con manifiesto y autoconciencia en las cuales la producción aparecía como *demonstración* de la teoría.

Sin embargo, su ferocidad/erudición e ironía se clavan en el tronco del más desdichado [*sic*] de los calificativos: *el arte de vanguardia*. Que yo sepa, todavía no se ha escrito la historia de tal término. Después de la segunda guerra mundial, y una vez extinguidas las vanguardias históricas (las "primeras"), se produjo un deslizamiento inaplazable: hasta entonces solo se había hablado de los movimientos de vanguardia como algo plural e incluso contradictorio, pero tal pluralidad fue paulatinamente sustituida por una sustancialización operativa. Dejó entonces de hablarse de las vanguardias y apareció LA VANGUARDIA y los artistas se vieron inmersos en ella, militando en sus batallones para no ser identifica-

dos como reaccionarios. Félix de Azúa concluye tan devastador paisaje con una ejecución líquida de la Vanguardia: allá por los años sesenta y setenta se había producido una "segunda" hornada de vanguardias, denominadas *neovanguardias*, movimientos epigonales de Dadá, herederos de Marcel Duchamp: el *conceptual art*, el *minimal art*, el *body art*, el *arte povera*... Aceptaban la hipótesis de la muerte del arte en su versión hegeliana y proponían una producción artística dedicada a la reflexión sobre el arte y no a su disfrute.

El cruce de ambas ideologías, la de la vanguardia como pura instrumentalización política del arte, y la de las neovanguardias como movimientos de reflexión negativa sobre el Fin del Arte produjo un hermoso e inmenso desierto por donde camina ahora, con mucho espacio, cómodamente, lo tardo-moderno o mejor, *lo posmoderno*. Todavía estamos en ello y sin salida visible.

Y, por último, a este sucinto grupo de "modelos reducidos" (Bürger, Azúa...) que han mostrado, en síntesis, sus diversas proposiciones sobre la vanguardia, se añade otro –¿último?– *texto olímpico* incluida la ira, los rayos, los truenos y los relámpagos: "El artista lo bastante bueno: más allá del artista de la corriente vanguardista principal" de Donald Kuspit, que es un capítulo, el 25, de su libro *Signs of psyche in modern and post-modern art* (traducción española: *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid: Akal, 2003, pp. 359-368).

En sus primeras diez líneas ya se desatan las cuerdas de sujeción básica para mantener callada a la bestia y se libera un postulado general que atravesará todas sus páginas: sobre la concepción del artista de vanguardia durante el siglo XX, afirma, la imaginación ha ejercido una influencia particularmente perniciosa. En realidad, *el artista de vanguardia es una personalidad múltiple, un monstruo bicéfalo* y, según Kuspit, hoy existe una nueva necesidad de *un artista lo bastante bueno* (nunca sabremos quién es tal espíritu puro, dado que solo se escriben diseños del deseo, idealizaciones, proyecciones fantasmáticas, vagas aspiraciones salvíficas y genéricas propuestas al respecto de ese liberador bien decir artístico).

Más que sobre ese "ente-artista lo bastante bueno", que ha de advenir y materializarse entre nosotros (por cierto, el interés de Kuspit por el psicoanálisis viene de lejos, empapa muchas de sus intervenciones teóricas y, cómo no, en este texto salen al escenario Otto Rank y Freud, pero el papel principal es ahora para Donald Woods Winnicott, 1896-1971, un psicoanalista inglés, cercano a las propuestas de Melanie Klein, que hace emerger un término sumamente fértil para el análisis infantil, el de *objeto transicional*, que Kuspit aplicará, de forma prusiana, al texto que

estamos comentando, así como otro término, acaso también muy seráfico, denominado *suficientemente bueno*, también de raíz kleiniana, que utilizará de forma asimismo germánica), insisto, más que sobre todo eso, suscita mucho interés en Kuspit la calificación freudiana de *objeto-malo* para el artista de vanguardia que desencadena una desatada serie de apreciaciones enfermizas: ser vanguardista implica al principio ser disidente, inconformista y heterodoxo, y al final conformista y heterodoxo, es decir, un nuevo *statu quo*, académico... Uno podrá atreverse a sostener que el vanguardismo es la retorcida manera de alcanzar el éxito que necesariamente tiene un narcisista patológico. Esto es, llamar la atención sobre su "lado oscuro", que hoy se ha convertido en su principal sustancia.

Con casi toda la metralla ya fuera de los cargadores hay, sin embargo, dos afirmaciones culturalmente más salvajes en este texto:

a) El artista reeducador de vanguardia tiende a producir un arte autista, una especie de autismo amedrantador. Esos artistas revelan involuntariamente las ciegas y arrogantes demandas del yo psicótico, es decir, como dijo Freud, han perdido su sentido de la realidad, de sí mismos tanto como del mundo. *El arte de vanguardia vive por el principio de irrealidad*. Esto le confiere un cierto poder revolucionario, *pero es en último término terrorista*, lo cual es una cuestión mucho más seria que simplemente ser absurdo.

b) Las viejas alternativas de vanguardia, que en un principio parecieron caminos viables hacia el auténtico arte, deben descartarse, no solo porque se han convertido en institucionales y convencionales, sino en psicosocialmente venenosas [...] creer en el comprensivo poder del arte para transformar el yo y el mundo es otorgarle una identidad noble pero sumamente improbable, completamente irrealista: *el vanguardismo como doctrina es una forma de locura*.

En definitiva, una proyección neuróticoobsesiva o un núcleo fóbico que pasa por texto teórico contra las vanguardias y sus artistas (Donald Kuspit es un muy honorable crítico de arte en Estados Unidos, profesor de Historia del Arte y Filosofía en la State University of New York, coeditor de *Artforum*, *Sculpture*, *Art Criticism*, *New Art Examiner*, et al., pero en este texto concreto parece una reencarnación o un holograma del último Káiser, Guillermo II de Alemania y último rey de Prusia, que gobernó entre 1888 y 1918), se yergue, al cabo, en un texto narratológicamente denegatorio, autoritario, maniqueo, perpetrado desde el rencor, muy escasamente argumentativo y cuyo autor requiere cuidados continuos y *mucha paciencia*.

8. Y ahora ¿qué ingrediente más cabe añadir a esta sopa? CARLES SANTOS...

Mencionaba páginas atrás uno de sus textos, "Qui ha dit avantguarda?" (*Textos escabetsats*, 2006, pp. 98-116), en el que Carles Santos ejerce de eventual escritor. Los artistas (Carles Santos lo es) son gente de verdad existente porque con su nombre nos orientamos en la espesura de las obras.

En su texto se limita a formular setenta y tres preguntas de temperaturas muy variables: desde las más encuadradas y comprometedoras a las más delirantes y gozosas: "És bo ser avantguarda? / L'avantguarda té nom? / L'avantguarda està sola? / És avantguarda no tenir respostes? / I si l'avantguarda fos una xorrada? / L'avantguarda té sexe? / Es pot morir d'un excés d'avantguarda? / Si algú pogués contestar a totes aquestes preguntes, l'avantguarda seguiria sent avantguarda? [...]" son algunas de ellas, interrogaciones acompañadas al pie de cada una por un proyecto de fotografía.

La psicocrítica no es una de mis debilidades culturales preferidas, pero en esas setenta y tres interrogaciones sobre la vanguardia no hay chiste (en sentido freudiano), ni actitud defensiva, acaso hay desplazamientos pero no fijaciones, ni idealizaciones, ni posición paranoide, ni proyecciones inmotivadas, ni pulsión agresiva, ni regresiones, ni todo el arsenal bélicodiscursivo que se exhibe impudicamente (por Kuspit y otros Kuspit) contra la vanguardia / las vanguardias.

Acabemos ya esta fosa. Es probable que le hayan preguntado cientos de veces por eso de la Vanguardia y su contestación más pertinente regresa en forma de pregunta/preguntas. Carles Santos se apoya en la ironía y el ingenio y *construye su respuesta* a eso de la Vanguardia con un juego: siempre *hay que saber escuchar...* casi como en el poema de Paul Celan:

Reviste las cavidades de la palabra
con pieles de pantera,
amplíalas, piel para allá, piel para acá,
sentido para allá, sentido para acá,
dale aurículas, ventrículos, válvulas
y soledumbres, parietales,
y escucha atento su segundo
y cada vez segundo y segundo
tono.

Dejémoslo aquí momentáneamente...

9, 10... Atrapado en una errática y exigua sentencia

"[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940)
Compositor, cineasta, músico..." *¿y también vanguardista?*

Carles Santos or the coherence of passion

Within the cultural activity framework of the University of Valencia and via the extensive programme implemented by La Nau Cultural Centre, we thought that it was essential to pay special attention to musician Carles Santos (Vinaròs, 1940), one of the most prolific artists in the Valencia Region.

With a main focus on music, his life and artistic production have also entered many other domains such as cinema, theatre, photography, writing, performance... to which he dedicated his absolutely extraordinary productive effort.

The value and cultural significance of his artistic production are certainly undeniable, as amply proved by the numerous international awards he has received and the attention he has been paid by the media.

Despite such recognition by the cultural and artistic world, and his high internal consistency, the work of Carles Santos has been shown in a fragmented and discontinuous way. His impressive and always provocative shows or 'lyrical dramas', his concerts, and his creation and participation in major artistic proposals (1992 Barcelona Olympic Games, 500th Anniversary of the Borja Year, or the concert with a thousand musicians in the opening ceremony of the Arts Biennale at *Palau de les Arts*) have contributed to his reputation as an 'enfant terrible', a radical artist who often hinders a deeper and more understandable knowledge of his work.

The truth is that, in any of these areas, his artistic activity gives off radicalism but also rigor, authenticity and commitment, whether playing the piano, composing, conducting, or directing actors. And of course his visual and audiovisual works also surpass all expectations.

Entitled *Santos Universe*, the exhibition seeks to highlight his interdisciplinary work from a broader and more rigorous approach; a career that spans over fifty years. However, Carles Santos, despite his artistic memory, avoids looking back in time... he avoids nostalgia. Given his creative and tireless will, the exhibition could not only be retrospective, so in addition to historical aspects the show includes some of his unpublished creations; creations that ultimately emphasize the exhibition goal: to illustrate and prove the continuity and unity of his poetic universe.

This is not the first time that the University of Valencia contributes to Carles Santos' artistic production; a few years ago it commissioned the Orchestra of the University to play the oratorium of *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), which later became an opera.

Now, fourteen years later, we have had the opportunity to produce an ambitious exhibition that brings together numerous pieces of his interdisciplinary work, featuring visual and audiovisual works, his shows and his music.

In addition, the Board of the University of Valencia has decided to award Carles Santos the University Medal in order to emphasise the institutional recognition of all of his artistic career. The medal will be awarded on June 23 at the Cloister of La Nau Cultural Centre.

Our acknowledgement also goes to institutions such as Caixa Vinaròs Foundation, CulturArts, and IVAM (Valencian Regional Government) for their enthusiasm and interest in participating in the project right from the beginning, as proved by the concerts offered at the Festival of Contemporary Music *Ensems* and within the framework of *Serenates at the Cloister* and the film series dedicated to Carles Santos that will take place at the IVAM.

During Carles Santos' stay in New York, minimalism was the prevailing musical style, spread by post-Cage composers such as Philip Glass and Steve Reich. Carles Santos forged his own compositional style there. But beyond the repetitive mechanisms of such composers, Santos could not do without his Mediterranean intensity and his taste for excess. In an article written at the time by fellow composer Tom Johnson, he referred to his style as *passionate minimalism*.

After so many years, we can certainly state that, enriched by passion, the work of this musician turned into a global artist literally targets the five senses and leaves no one indifferent.

Universitat de València Rector
Esteban Morcillo

Universitat de València Vice-rector for Culture and Equality
Antonio Ariño

The fidelity of obsessions in Carles Santos' poetic universe

Josep Ruvira

Exhibition curator

One could hardly develop or build a story about an artist unless he/she provided you with some clues so as to how to approach his/her work. Quite often, the artistic journey is guided by a stubborn, urge-driven search for one's identity, sometimes unaware of the recesses of the past that strongly bring together the artwork and encourage the artist to return to the same subjects, to insist on the same topics, and to pose questions. Thus, an artist's overall production could be explained as an ongoing inquiry into how it could be done. At the base, this drive –which falls within the scope of the noumenon– this latent and difficult-to-describe intellectual intuition seeks to express itself. Such an endeavour can be taken to the practice with subtlety or blatantly, also in a familiar language, with a cryptic jargon or with heartbroken babbling.

In Carles Santos' case, the expressive repertoire is varied and extensive. He is part of different historic trends, such as the rebirth of the Historic Avant-garde –with Fluxus–, Conceptualism, American music Minimalism or postmodern consciousness, and all this happens at the crossroads of different artistic languages, i.e. music, theatre and visual arts.

Despite this apparent chaos, one of those forms of expression seems to prevail: music. On Vinaròs street, where he lives, a plaque reads "Carrer del Músic Carles Santos" (Musician Carles Santos' street). This is not by change: when the City Council announced they wanted to pay tribute to the artist by naming a street after him, he sarcastically chose that caption. Most likely to confuse the postman. Right next to it is the sea, his boat, the fishermen's association. He is primarily a musician, but in addition to composing and conceiving music as the organisation of sounds, he studies its materiality and writing, its relationship with other arts, and ultimately its meaning.

Santos roots through the same old places but always introducing variations, arranging his artistic production as if it were a musical composition, as a work in progress. Music, his music, is both the structure and a part of his language. In some earlier texts, I already made reference to this, that is, to the other forms of representation of that sound order.

Besides presenting the latest creations by the artist, *Univers Santos* aims to give some clues, to lay bridges, to introduce a perspective and, ultimately, to draw a somehow imaginary map to find our bearings in his works which might seem fragmentary to many people.

However, such an approach, though it may provide some answers, does give rise to numerous questions. His poetic universe is plagued with them. Avant-garde movements –the so-called historical avant-garde

and its imitations up to their consecration as one more style— always found paradox, surprise, deception, *trompe-l'oeil* or eccentric perspective to be powerful allies for expression. Santos is not unfamiliar with this; his biography shows Joan Brossa's influence, his links with experimental proposals such as those by *Grup de Treball*, his fascination with the 1970s avant-garde movements in the US. But, day after day, he continues sitting at the piano playing Bach, Chopin or Brahms or uses it as a composition machine.

Santos absorbs all types of avant-garde gestures but he constantly wonders about their very meaning. "Is asking questions avant-guard? Is a plain answer avant-garde? Is not having any answers avant-guard?"¹, he wrote a long time ago.

The avant-garde gesture is important: it allows him to turn things around, to change the order, to suggest another gaze. But he transcends the meaning of a simple proposal with a sense of canonical professionalism, rigor and thoroughness evident in his music—both as a pianist and a composer— and in his theatre shows, films, texts or visual works.

It is difficult to summarize Carles Santos' poetic universe, understanding it as his critical consciousness of his aesthetic ideal but, whichever the case, it has to do with the program that he follows, one which he is aware to follow. This is why *Univers Santos* is suggested as a tour around his works that intends to not only to bring their appeal back to life but also to get an insight into them.

His stage shows: music/opera/lyrical drama

When Carles Santos' stage shows were premiered, he was not a newcomer in the theatre scene. He had already experienced this genre in *sui generis* works by Joan Brossa, his 'artistic father', like *Suite bufa* (1966) or *Concert irregular* (1977), and later on in *L'Armari en el mar* (1978), with composer Josep M. Mestres Quadreny. He had also been attracted by the work of Joseph Beuys, and while in New York he became imbued with the ramifications of Fluxus, the musical reflections of John Cage and the prevailing music minimalism of those years. But his musical background as a performer and music director was with him right from the beginning.

Though his previous artistic experiences were an 'essential nutrient' for his later works, it was his music/stage shows, in opera or 'lyrical drama'

1 Carles Santos. "Qui ha dit avantguarda?" from *Textos escabetsats*. March, Barcelona, 2006.

style –as Vicenç Altaió puts it– that helped Santos develop a narrative form which formally synthesized previous ones and provided a visual dimension, characters, a text, and a compositional form that allowed him to channelize everything that he needed to tell us, with exuberance, lucid irony, sarcasm, iconoclasm and a pervasive sense of eroticism.

The autobiographical component is cross-cutting to all those projects. In some of them, it is more obvious, but his questions about identity² are ongoing. The questions are the medium to come to terms with his parents, women, the piano, Joan Brossa, with his myths and music influences and, ultimately, with everything they contributed.

The starting point of his lyrical dramas is *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1983), a show conceived as an amalgam of music scenes that already include some ideas developed later on: his works make progress in a sort of spiralling upward motion, giving rise to ideas and resources which, after some polishing or processing, are re-integrated into new projects. It is in this type of work that his erotic fights with the piano take place, where he rehearses his amazing first choir scores and eventually introduces film, anticipating the theatrical effects that he recovers later on, more refined. Following this first experience, a new creation would work as a transition between his first stage actions and his elaborate and complicated shows: *Té xina la fina petxina de Xina?* (1984). With a marked performance component, the show was conceived as a series of sequences in which, in addition to a recital by German *lieder* accompanied by Carles Santos at the piano, a brick wall is built on stage and some hens allowed to run about. From the same creative period, *La boqueta amplificada* (1985) combines phonetic poetry, the inquiry about sound, the insertion of film images

This whole period shaped his stage language, but possibly his next creation, *Arganchulla, Arganchulla Gallac* (1987) –commissioned by Berlin’s Akademie der Künste– and its subsequent premiere in the festival *Inventionen*³ opened a new phase in Santos’ stage production, both for its dimension and for its elaborate music. This new format allowed him to capture, more comfortably and more radically, everything that had been ‘hatched’ for so long.

The insistence on certain aspects that make up his poetic universe is more evident from a comprehensive perspective. This perspective that can be tracked down over time, given his abundant artistic production throughout his career. Both his photographic images –his ‘intervened’ objects– and his staging demonstrate his leitmotif.

2 From *Ricardo i Elena* (2000) “*Vox sum non facti. Ab inexistencia, non possum cogitare nec scire me nescire. Iuste tempus est ante tempus, quod numquam transcurrit velut tempus. Non dico quod dico, et spatium non videt si existit. Se quor expectans, si expectare continuare est, sed nequeo dire me dire motus. Prope non sum, neque procul; nec solus, nec immensus, neque originalis; si sum, non sum; cuius vox? Nondum, non est suficiens. Gignere intus inevitabilis est. Vacuum est non-dei.*”

I am the voice of the not-done. From my inexistence, I cannot think about or know that I know. It is precisely the time before time. I can’t say what I say. The space around me can’t see but exists. I keep waiting. Waiting means continuing but I can’t say that I’m saying ‘movement’. I’m neither near nor far; I’m not alone, If I do exist, I’m not original; Whose voice am I? Not yet, it is not enough. Internal engendering is inevitable. It is Non-God’s emptiness.

3 This moment runs parallel to the artistic collaboration with Mariaelena Roqué in costume design and props design.

Unravelling Santos' overall work and its meaning does not require a sharp heuristic eye. He flees metaphors by being literal. His references are straightforward and therefore most powerful. He prefers blasphemy⁴ over irony, overtly admires pornography, which he likes better than the subtlety of eroticism, and all this takes place in a sort of relentless persecution of himself, of the anti-hero he draws all along his stage works.

As we can grasp from the various audiovisual pieces in *Univers Santos* –which consist of footage fragments of shows and some films– it all revolves around the obsessions and ghosts that stubbornly dwell the artist's imaginary.

Although the video-graphic exhibition forces us to make an exegesis from the elements that are always present in Carles Santos' poetics, it should be noted that these do not appear in his work in isolation or autonomously but intertwined with each other, thus boosting their staging. This applies, for example, to the symbiosis between the piano and sex in many of his scenes.

The piano

In order to suggest a particular order, first we must highlight the prominent space given to the piano in many of his stage works, performances and film creations. Apart from the obvious fact that the piano is the starting point of Santos' artistic genealogy –he started his career as a pianist, something which he never gave up– it is at the piano that most of his early conceptual work was produced. Suffice it to recall his first short films⁵, in which the piano plays the leading part, as happens in other shootings of Carles Santos' performances not directed by him, such as *Anem, anem, anem a volar* (TVE, 1984) or *Minimalet sur mer* (TV3, 1988). Apart from being the instrument he plays and composes with, the piano moves on to a dimension in which it becomes a fetish object, present in a great many of his creations and representing different relationships (piano/torture; piano/work; piano/desire; piano/sex...). Carles Hac Mor wrote in a review: "his coexistence with the instrument of his artistic language goes through all the stages of great passions, from flirting and 'sentimental fencing' to dark sexual turmoil, from hatred and rejection to blinded erotic fixation, from the vulgar ordinariness of working hours and leisure to lustful jealousy and voluptuous excitement, from relaxed companionship to morbid lust or libidinous intemperance." Thus, the presence of the piano as an object is a constant source of inspiration in much of his stage and film production. Likewise, it reappears in the *Pianos intervenidos* series as a key exhibition piece.

4 "I think blasphemy sounds in a very specific way. Not all cultures can speak about blasphemy as we, Spaniards or Italians, use it. Eroticism linked to religion is a privilege that certain ancient cultures have, which reflects many things that have happened throughout history. Then, this text that I write with invented words and although Catalan is the dominant phonetic, if you read it out to a German or a Chinese and they understand that you are blaspheming, then it has a musical content. It is a universal language, like music. Although words may have no meaning, I recite the text and they can tell you are blaspheming." Josep Ruvira's interview, *El País*, 28/05/1998.

5 *Preludi de Chopin, Opus 28, núm. 18.* (1974); *El pianista i el conservatori* (1977); *Peça per a quatre pianos* (1978); *LA, RE, MI, LA* (1979).

Santos sits at the piano, plays to himself music by Bach, Chopin, Brahms, Schubert, Wagner... But he also composes and plays "Bujaraloz by night", "A la piscina de Misericordia Ubach", "Fins l'últim llangostí", "Perturbació inesperada", "Aquesta histèria que mai podrà oblidar: una trista història d'amor, d'un amor que mai, mai mai podrà acabar", "La porca i vibràtica teclúria", "Codi o estigma", "No al no". Quite often, he plays while being sexually harassed by a woman, or with a large cross and even a trials motorbike falling on top of the piano.

Thus, an important part of his video-graphic montage work revolves around this object, including a selection of sequences from different films and videos of performances in which the piano is central. This is the case with *El pianista i el conservatori* (1977), *LA, RE, MI, LA* (1979), *Anem, anem, anem a volar* (1982), *Minimalet sur mer* (1988), *Die stille vor Bach* (2007), among others. Also in montage, he includes fragments with references to the piano in his shows, like *La grenya de Pascual Picanya* (1991), *Belmonte* (1988), *La pantera imperial* (1997), *Ricardo i Elena* (2000) or *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), *El fervor de la perseverança* (2006) or *Brossalobrossotdebrossat* (2008) In all of them, the piano plays a central role in Santos's creation, especially together with the artist's sadomasochistic relationship with it.

In turn, his *Pianos intervenidos* are part of his visual artwork, gradually developed and featuring the piano as a subject in all the attitudes that reflect his relationship with it: the piano with big ears, a piano that listens, a pornographic piano, the piano shaken by the cross, pianos ruined by paint and tar, a wicket piano wearing high heels; and even a piano that comes alive and becomes a character: the Pianola⁶.

The latter, as Carles Santos said, "was turned into a character, it dances to its own music, moves about, turns, comes and goes. I am not there, but the pianola stays, we are all subjected to the absolute rigor of this machine ... At first I found its features rather peculiar. Instrumentally speaking, it is able to do things that a person cannot do, but at the same time it is a machine and therefore does not have either the presence or the subtlety that a person playing the piano has."⁷

In the end, destruction and death ensue. In the 2008 tribute to Josep Guinovart, Santos, a piano abuser, incinerates a vertically arranged installation consisting of 12 pianos, in Agramunt, a town in Lleida. Using fire as an element of torture and purification, this sadistic performance is perhaps a way of taking revenge which, in turn, gives way to a curious sculpture that closes this creative, passionate and, at the same time, tormented relationship.

6 Made and used for the first time for *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995), it was subsequently used in other creations by Carles Santos, especially in the starting scene in the film by Pere Portabella *Die stille vor Bach* (2007).

7 Josep Ruvira, *El caso Santos*. Mà d'obra, Valencia, 1996.

Water, the sea

The references to water and its presence in many of his projects is certainly a constant element in Carles Santos. He lives near the port of Vinaròs, he can see his fishing boat from his home, which often uses to go fishing. This proximity has pervaded his identity; to the extent that he cannot refrain from including continuous references to the sea in his work. "Stop all that passion and rapture. The sea is right in front of us. We can't go any further", says Santos in one of his fragmented texts. Thus, his nearest sea constantly reappears. It is the place where he plays the piano, on a floating platform (*Minimalet sur mer*, 1988), the place he dumps his piano in from a great height (*Die stille vor Bach*, 2007), or where a diver absorbed by a tanker plane disappears (*Pont de Varsòvia*, 1989); It is the place where propellers crash into pianos or the source of a piece of glass that symbolizes it as it were a portion of a poetic object.

Beyond the sea as a geographical reference, we find water, which plays a special role in many of his creations. Water in contact with the skin, with the body. "The fact that everything that has been mentioned takes place on or near the water is supported by metaphorical and theatrical reasons. In this opera, water represents different moments of memory, the past and even death. The idea of plunging, soaking, floating, drifting from the present to the past, remaining in memories for ever is a stimulus that is hard to resist..."⁸ Some years ago, on a television interview, Santos suggested the interview could take place as a kind of police interrogation, torture included. A woman's hand should grab him by his hair and put his head into a bucket while being interrogated. Although the interview was never done this way, the idea was later used in some of his shows. That was the case with *Tramuntana tremens* (1991), *Figasantos-Fagotrop*, *missatge al contestador: soparem a les nou* (1996) or *La pantera imperial* (1997) in which a clear container filled with water is used to represent that torture modality. Water is also a symbol in *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), where water drops in *crescendo* eventually becoming a water jet that ends up in the tenor's mouth while he tries to sing one of Rossini's arias. Later, the water that flows from the piano where Carles Santos plays Rossini fills up busts of Beethoven, Verdi and Wagner. Again, water reappears as an instrument of torture. It is also the star in a film of Pere Portabella (included into the scene) in which, in close-up, water jets hit Santos' naked body. And finally, there are also water scenes in one of his latest creations, *Schubertnacles humits (European public urinals)* (2011).

8 Carles Santos. Text for a project for Expo 96 Lisbon. Collected in *Textes escabetsats*. March, Barcelona, 2006.

Sex, perversion, sadism and religion

Although they are two different categories, in Carles Santos' work, sex and religion are two sides of the same coin and are rarely shown independently. Probably because the latter intervenes directly in the interdiction of the former. The image of the cross of a rosary coming down on a piano is powerful because a naked woman embraces it. Interdiction and transgression are closely linked.

"Santos is a champion of sexuality, a champion of pornography" writes Vicenç Altaió⁹. Pornographic iconography is a constant in much of his graphic and stage work. Shaken latex penises, huge vaginas printed out, sexual torture machines dwell his shows. All of it accompanied by even more incisive posters which have even been censored, oddly enough. The same goes for his inspiration in pornographic films for some of his scenes¹⁰, some of them in animation and always with a live soundtrack.

Religious references, however, are gradually shaped into a kind of progressive anti-clericalism in his work, being shown in different ways. From the ambiguous character of Patrera (*Tramuntana tremens*) encapsulated and carried on a platform with the solemnity of a Holy Week procession, which he will later repeat in *Asdrúbila* and *Ricardo i Elena* (2000) with the inclusion of large crucifixes in the erotic scenes.

Santos himself usually plays the masochist part, making it explicit in many of his images and representations. Thus, in one of the first close-up photos, a heel holds down his tongue onto the keyboard of the piano. His head is submerged in water in a number of shows. Punishment¹¹ for Santos is also associated with the piano as a fetish object, it being struck in different scenes as he touches it, or him being crucified on the same piano that haunts many of his sado-masochistic scenes¹².

However, the association of sex to religion gives his work a deeper dimension. For Bataille¹³ too: "It is religious sensitivity that always bonds desire and dread, intense pleasure and distress". Indeed, Carles Santos expresses his fascination, though as exaltation inverted by religion and its liturgy, and the same applies to any symbolic representation occurring in this area. Fascinated by the ritual of the Holy Week, he includes a procession again in *Tramuntana tremens* (1991) and *Ricardo i Elena* (2000), heading it himself on his knees (in the latter show, in Latin). In 2011 he also organised a most unusual parade carrying a relic, Saint Sebastian's finger, all around the town of Vinaròs from the port¹⁴. His references to sin and punishment are also frequent in many of his texts.

9 Vicenç Altaió, prologue to Carles Santos, *Textes escabetsats*, March, Barcelona, 2006.

10 See *La boqueta amplificada* (1985), *El fervor de la perseverança* (2006).

11 For Santos, punishment is a constant reference: "Tinc que ser castigat per no haver estimat mai a ningú?" (I should be punished for not having loved anybody). This sentence is the subject of his text "Tema en variacions" from *Textes escabetsats*, March, Barcelona, 2006.

12 See *La grenya de Pascual Picanya* (1990), *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

13 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Minuit, Paris, 1957. Spanish translation by Tusquets editores, Barcelona, 1979.

14 400th anniversary of the arrival of the relic in Vinaròs. Carles Santos composed the music and organised a sort of procession with dancer and choreographer Cesc Gelabert.

The opposite of this exaltation, rebellion, is shown in his irreverent treatment of his images and the composition of what he calls visual blasphemies, whose greatest exponent is surely his photographic series “*Caligaberot*”¹⁵. “The close connection between sex and religion, he says, is a privilege that some cultures have, given their old history, and which is evidenced in an enormous historic tradition. Not all cultures can speak about blasphemy the way we, Spaniards or Italians, use it.” Other photographic series are marked by Sade’s influence.

This same obsession is also seen on another orbit, that of provocative anti-clericalism, which, like in Buñuel, appears in many works in Spain’s Surrealism period. Without giving up irony and a humorous bias, on many occasions, it acquires gravity and even a dramatic touch. “In Santos we find the anticlerical spirit reborn, the *menjacapellans* (priest-eater) as V. Altaió would put it, together with sexual exaltation, which is the utopia of the revolution.” In *Chicha Montenegro Gallery* (2011) he sarcastically enunciates 42 different ways to kill a priest, and he also gives us his iconography in *L’adéu de Lucrecia Borja* (2001).

Gigantism and weightlessness: oneirism in Santos’ representation

In spite of the relationship of Carles Santos with conceptual art, often linked to the minimal, he paradoxically seeks to express the extreme, letting a never-ending amount of contents flow ‘diarreically’. Like many surrealists, he develops part of his work in a dream space where characters live their lives upside down or fly in permanent weightlessness and objects are gigantic. He writes about his circus-opera *Sama Sama, Samaruck Suck Suck* (2002): “Behind this network of somehow predictable illusions and dreams, there must be another weave of illusions and dreams that have never faced the problems of being part of the sails”¹⁶.

As happens with the poetic, pictorial or film experience, breaking through that dimension opens up an avenue to the torrential world of imagination and hidden and forbidden contents. It contributes to transgressing conventions and breaking the linear discourse of reason to pieces.

In dreams, at least apparently, there is no order but a flow of signs, signifiers, contents, emotions and sensations. All this traffic only does the bidding of Freudian laws of condensation and displacement, metaphor and metonymy, which stimulate the mobility of artistic discourse. “Quelqu’un devrait expliquer ce qui se passe. Apparemment, toutes les règles du jeu ont été changées”, says a character of the play referred to.

15 Apart from being exhibited, this collection of photographs was published in full by the journal QUIMERA, issue n°.169. April 1998.

16 “Sama, Samaruck, Samaruck, Suck, Suck” from *Textes escabetsats*, March, Barcelona, 2006.

Well, an emulation of this order/disorder seems to dominate most of his stage creations. The first effect of this has to do with his work on artistic language/s, which we can see in his ongoing borrowing and exchanges: the compositional process is scenically expressed; the metaphor of the literal clash of instruments on stage, representing the alternating supremacy of different musical voices¹⁷; musical creation (Rossini-style) symbolized by water pouring from a piano played by Santos himself and flowing into the urinal-heads of different composers¹⁸. The first of these examples refers to alternating voices (each symbolized by a mobile piano) in contrapuntal composition; the second example refers to the statement that composers like Verdi and even Wagner, on yet another musical orbit, paid attention to Rossini's music and eventually admitted they admired it. All this incarnation of ideas, or pure sounds, into stage products exemplifies the exchange of codes, the transversality at stake.

But other effects are constant in this dream world of his. Its visual and stage proposals, far from fulfilling their representation and contextualisation function, follow an absolute subjectivity principle. One of the first consequences of this unbridled subjectivity can be seen in the enormous size of stage elements. As in Breton's surreal *objets rêvés*, visual representations constitute an attack to reality. In many of the sets and props, preference is no doubt for gigantism. A 7-metre tall Afghan hound (*Asdrúbila*), or a shoe or a bed operating as fetish objects (*L'esplèndida vergonya*), lounge furniture (*Ricardo i Elena*), the machinery of a piano (*Figasantos-Fagotrop...*) or the huge loudspeaker in *Schubertnacles humits* (2011). The sheer size of such elements obviously evokes the logical inconsistency of dream perception. Similarly, other objects are represented as being absolutely tiny and in contexts that break all the principles of representation and conventional narrative. However, these elements have such strength and cogency that they end up having an autonomous artistic value. Hence the visual interest of costumes and other props. The inclusion of film images breaking into the stage also contributes to the dreamlike atmosphere that permeates Santos' stage works.

A more deliberate step towards that dream world is taken in *Sama Sama Samaruck Suck Suck* (2002), where dreams are part of a script with references to the evanescent (*J'ai dormi avec le sommeil et je suis encore en train de classer les mots*) and leads to the reproduction of his own obsessions (*l'autre fois je suis allée voir ta femme au théâtre danser. Elle m'est apparue aussi pathétique que le spectacle lui-même. J'espère que lors de cette séance tu vas m'expliquer quelque chose de nouveau et de vrai. Ta mère vous a abandonnés, ton père et toi, parce qu'elle ne supportait pas la musique contemporaine*).

17 As can be seen in *La pantera imperial* (1997). A remarkable homage to J. S. Bach.

18 See *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003).

Two more aspects linked to the surrealist manifesto of his creations must be noted in this context. The first one is related to the enormous condensation of elements, an aspect that, metaphorically or not, shows a very particular aesthetic prone to exuberance, which has been described by some as markedly Valencian. Carles Santos does not feel too uncomfortable with this disproportionate Valencian attribution. In fact, he has sarcastically dealt with it more than once and with different intentions. We fail to find the background to the morphology of his works, other than the surrealist movement with shows like *Relâche* (1924 by Francis Picabia and Erik Satie, including the film insertion *Entr'acte* by René Clair). The concomitance between these works refers both to the number of elements at stake and to their articulation.

The other aspect concerns the processing of language, understood in its phonetic and linguistic dimension. Dreams also produce sound monsters, and visual ones too. We do not refer here to the contents of the texts but to their purely acoustic status, which leads the artist to insert his poems/phonetic texts, many of which have a graphic correlate or, in the same way, to present a show in Catalan, French or Latin. This sound dimension has always been thoroughly studied by Carles Santos. If we introduce the difference arising from semantics between meaning and sense, we could say that Santos, keeping its sense, 'undresses' the language taking its meaning, entering its textures and coloration to just leave pure musicality, like the sound of blasphemy, as explained earlier¹⁹.

Crowds and large spaces

When Carles Santos tears the seams of music formats, seduced by more monumental and closer ones, he has no doubts. First, it is clear that he rarely conceives the musicians he conducts statically; he'd rather have them moving about the stage, turned into actors. He is also fascinated by experimentation and so he sets his shows and concerts in unusual and weird spaces. In the film *Pont de Varsòvia* (Pere Portabella, 1989) he reproduces a kind of performance in which he conducts an orchestra in the middle of the street. Each musician is on a balcony, in the houses of a village, following the conductor's instructions on a TV monitor.

Experiencing music in the streets sounds very Mediterranean. Being out becomes the quintessential public space, the most natural place for music bands, parades and processions. Apart from the music creations which so required, like the choirs and the brass bands at the opening ceremony of the 1992 Olympic Games in Barcelona, Santos's music actions

19 From the text of *Ricardo i Elena* (2000): "DÉU DE DÉU REDÉU QUE XUFLEGUES LA MARMOLLA VIRUDALL DE CONFLEXIONS RULLERIES I MELASSES. POSA LA CATRANYA, MACUNYA LO SERPIÓ, RECUVELLA LA FARITGIA PITROLA I VERMOLETJA. DÉU DE DÉU REDÉU CAXUFLOT DE VERBORRIA I CLAUPEM DE LLEPONÀS. NO XAURRITGES LO LLATAFOLLS I XARRUTEIGES LO FORADALL CUPLEJAT DE REDÉU DE FLOCALLÓ. MISORNES LA FLECONIA? RECUPELLES LA VERNOTXA? TRUPETGES LO FACULL? RÉUNA DE VITUELLA FORNOSA, ACULL DE MITUVATS I EUS ESPURMATS. FURMELL, FURMELL, PUTRIM DE VEROLLA."

constantly resort to unusual public spaces and grand and unique music distributions. Much of this can be seen in recordings like the video of the Opening of the FNAC store in Valencia, the Band of the Biennial outside the Palau de les Arts with 2000 musicians (percussion and metal), the Cantata with 700 musicians in the homage paid to Joan Fuster (Valencia), Gandia's Procession on the occasion of the Borja Year, Carles Santos and Adam Raga in *Ebrofàgia copulativa* (2008), *Cobla per la Independència* (2013), *Rierada Musical*, Reus (1999) among others.

The body, food, eschatology

Everyday life is a frequent place in Santos's poetic universe, integrating it from a narrative perspective that makes it amazing. In the text of *La grenya de Pascual Picanya* (1991), for example, he introduces the bodily dimension and describes the most common actions and thoughts without withdrawing whatsoever into the category of the unusual: "*Picanya gets up at 8 / smooths her hair / and has a pee / she goes out on the balcony / brushes her teeth / picks her nose and has some coffee / The phone rings / Is it Catxona? / Don't say no / She resumes her conversation / Bring me the pictures / The car is not yours / the fax machine is faster / the dog's not here / Why? / Picanya has the key. The advisor doesn't care anymore / she thinks about an idea / she licks his shoes / wallows like a dog / has a freezer / goes to the airport. The sister is huge and she constantly determines their positions. / She caught him pricking his nipple / How weird! You are not very learned! / Nobody knows why / and he doesn't want to be naked in the pool. Down to the ends of his skin / a tattoo legacy / It reads: I am Picanya, any problem? / Three of her fingers are smelly / it's her left hand, she licks them while driving / Reasons are important. Stealth is beauty, shame and complicity / they penetrate each other / Stainless steel screaming and desire on the edge / a gold ring cut through / constant dribbling as she puts on her high heels / don't you waste a drop of that, Mr. Advisor! / a chain comes out of the ring / it takes the gaze away and reaches death. Smooth your hair, Picanya!*"

Likewise, Santos, a gourmet, uses any excuse to introduce the act of eating and everything that relates to it in his argumentation and iconography. From *La boqueta amplificada* (1985) to the restaurant/kitchen in *Asdrúbila* (1992) or the feast in *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996), the backdrop recreating salads, shrimps or rice in *Ricardo i Elena* (2000), large pots as a tribute to Rossini in *El compositor, la cantant el cuiner i la pecadora* (2003),

This constant tendency to the explicit inclusion of food into everyday life and, in turn, into his artistic discourse has yet another facet. One that has

to do with the consideration of the physical body and its functions. But not as a celebration, rather, as a confirmation of its miseries. This is but one more aspect of the importance of the body in an identity that seeks to assert itself. The body, his body, claimed as a canvas, perhaps reminiscent of *body art*, in which Santos has a portrait of himself painted, a squid symbolizing a penis, a piano keyboard, a score and two prawns... his best portrait²⁰. Similarly, Santos transvestites for an album cover²¹, using 71 costumes in the film *LA RE MI LA*; he is horizontally thrown onto the piano keyboard as a composition piece for the Ensembles festival, or he puts pins all around his mouth to create the image of *Cantúria cantada* (2012).

But Santos's work also has an eschatological component; it makes reference to both an original meaning of belief in an ultimate reality –whatever it may be–, but especially to its most common meaning, that of bodily waste, frequently referred to. "*For as long as I can remember, I have photographed what I eat and drink every day, as well as the natural consequences of such functions, and I've noticed that these documents take up quite a lot of room.*" Santos, the champion of the explicit, makes a huge bucket to can be visited, and displays in it photographs of his own excrement coming from different foodstuffs, meticulously photographed over months.

Possibly one of the most remarkable aspects of Santos' work is that, based on these apparently heterogeneous elements, he manages to build a poetic, musical and visual universe which is coherent, radical and committed; committed to his time, a time we no longer feel comfortable with, and committed to the public. In this turbulent and changing time, where we find ethical and aesthetic values sewn with pins, the affirmation of his work leaves no one indifferent; and, as noted by Marta Cureses, "*all of his work is conceived in self-defence.*"²²

20 Photograph/Poster for the show *Figasantos-Fagotrop, misatge al contestador: soparem a les nou* (1996).

21 Jacket of LP *Perturbación inesperada*, he appears on the front wearing a crinoline and also on the back dressed in the same garment but hanging from his feet and half naked as a consequence.

22 Marta Cureses, "*Une vague de rêves*" AA.VV. book. *Visca el piano!* KRTU. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006.

Carles Santos or the fervour of perseverance

Manuel Guerrero Brullet

Writer

Santos' universe is an expanding universe. Right in the centre of it is an incorruptible and unyielding creator, Carles Santos (Vinaròs, 1940), with his irreplaceable instrument, the piano. A multiple and diverse universe that consists of an extraordinary collection of music compositions, plays and shows with music, unclassifiable works filled with striking visual images, puzzling texts and both popular and unusual sounds that lead us to a complex and rich imaginary universe, one that is original and unique. An expanding universe that is the result of the hard work of fifty years of music and art practice, the result of the fervour of perseverance.

In June 2006 Carles Santos opened the great retrospective *Carles Santos. Visca el piano!* at the Joan Miró Foundation in Barcelona. For the first time, an exhibition documented his long, multiple and diverse creative career, his life stages developed as a pianist, composer, performer, member of *Grup de Treball* (1973-1977) –the most important group of conceptual art in Catalunya–, musical director of the *Grup Instrumental Català* (1976-1979), experimental cinema filmmaker, theatre and musical director, founder of the Carles Santos Company (1995-2009), photographer, writer, and multidisciplinary artist.

Oddly enough, until the Joan Miró Foundation show, Santos had not examined or remembered his own past in a systematic way. He is not a nostalgic man focused on the past, though he does know tradition well. For example, he had never opened his suitcases at his birthplace home in Vinaròs, full of documents from his travels and stays in New York or Berlin. An important part of his creative life was in the dark. Following the death of his parents, he began to revisit his past. Going through his belongings at his parents' home in Vinaròs forced him to confront the parental figures. Undoubtedly one of his most autobiographical shows, *Ricardo i Elena* (2000) emerged from that process. It was the return to the family home.

The exhibition at the Joan Miró Foundation brought his period of extraordinary international success to a climax, especially after 1995, when he and Mariaelena Roqué founded the Company 'Carles Santos' and created remarkable musicals that sold out in the most prestigious theatres in Europe, such as *La pantera imperial* (1997), a very personal recreation of Bach's works; *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), a cantata, with texts by Joan F. Mira, premiered at the official opening of the new venue of the Teatre Lliure at Palau de l'Agricultura in Barcelona; *Sama Samaruck, Samaruck Suck Suck* (2002), the circus-opera premiered at the Villette in Paris; or *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), a festive and fascinating show based on Rossini's works. Likewise, the exhibition allowed him to show and, in some cases, generously produce

props, photographs, films, and sculptural objects like the *Pianos interven-guts* (2006), which broadened his imaginary universe.

***El fervor de la perseverança* (2006)**

A few months after presenting the exhibition *Visca el piano!* in November 2006, Carles Santos premiered the show *El fervor de la perseverança* at La Mercè concert hall in Girona, within the framework of the Festival Temporada Alta (High Season Festival).

Among his superb titles, to me, 'The fervour of perseverance' is the one that summarizes Carles Santos' poetics in a more direct, subtle and specific manner. Fervour, ardour, passion, excitement, enthusiasm and perseverance, persistence, endurance, resistance, continuity. All such terms can be applied to music, theatre, art, love, life.

In his book *In Defense of fervor* (2002), the Polish poet Adam Zagajewski, after going to a concert in Tuscany, tells us a very significant story: "The concert began with a quartet from Mozart's early days; the four young men played perfectly but they were not applauded warmly. This irritated me to some extent and I thought I had to stand up for fervour. Why didn't that wealthy audience value their excellent performance of Mozart? Does opulence make us less prone to enthusiasm? Why wasn't that fervent performance accompanied by an equally fervent reception from the audience?"

With a sense of humour, irony and provocation –most likely without Zagajewski's transcendence– Santos becomes an advocate of fervour and perseverance defending a critical, emancipated society, a free and emancipated audience, an emancipated viewer who, as Jacques Rancière argues in *Le spectateur émancipé* (2008), becomes "an active participant rather than a passive voyeur."

As happens in his first shows, in *El fervor de la perseverança* Santos reduces the characters to basics: a pianist, a singer and an actress. With some lights coming up from the ground to light up the stage and falling back down on the floor a few times, the beginning of the show is a humorous and tragic gag which literally speaks of the difficulty in starting up the show, the difficulty in playing again. The singer, Claudia Schneider, and the actress, Anna Ycobalzeta, totally naked during the whole show, play an erotic game combined with Santos' ironic and critical texts about creation and society. The scenes include film, surprising actions and Santos himself playing very significant pieces in his career at the piano. A Noc-

turne by Chopin or a Lied by Wagner, as well as one of his most famous compositions, "Bujaraloz by night".

In the programme of 'El fervor de la perseverança', Carles Santos writes: "With or without spelling mistakes, this title is the heading of a show full of persevered or persebered mistakes and it took some time to help understand that what seems to be was not always so. This applies to me, for example. Me and everything that derives from a systolic and personal tour to today's nice and romantic avant-garde movement, from the Middle Ages to the determining concept of 'the more mistaken, the better'. It is the pleasure of being what you had to be, turning yourself into the spelling mistake in a language that offends orthodoxies."

Like Beckett in *Worstward Ho* (1983), "Try again. Fail again. Fail better". Santos perseveres in making mistakes better. "The pleasure of being what you had to be, turning yourself into the spelling mistake in a language that offends orthodoxies." says the author of *La esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995). Thus, Santos' whole works become "a systolic and personal tour to today's nice and romantic avant-garde movement, from the Middle Ages to the determining concept of "the more mistaken, the better."

Beyond the established modernity, Carles Santos explores the musical tradition in order to do a personal and unorthodox reading of it. Over the years, in a transgressive and very particular review, Santos kept on expressing, with his unexpected proposals, the need to revisit tradition from a radical critical perspective, one that is appreciative and iconoclastic at the same time, in which the best way to vindicate cultural traditions is to shake them and update them with rigor and humour, without academicism or censorship. From the beginning of his theatre practice –with provocative and unclassifiable shows like *Beethoven, si tanco la tapa... qué passa?* (1982) to later works such as *La pantera imperial* (1996), a tribute to Bach, *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), based on Rossini, or *Schubertnacles humits* (2011), which starts with Schubert's 'Unfinished' symphony playing obsessively, Santos has always offered a subjective, subversive, festive and refreshing gaze of the musical tradition.

Joan Brossa, *Concert irregular* (1968) and *Brossalobrossotdebrossat* (2008)

If *El fervor de la perseverança* formally refers to the first theatrical and musical shows by Santos, there is no doubt that *Brossalobrossotdebro-*

ssat (2008), the frantic homage to Joan Brossa, is the true return to his creative origins in Barcelona, a review of the work and theatrical poetry of the artist that introduced the then young pianist from Vinaròs, aged 25, into Catalonia's avant-garde music, art and poetry. Brossa's legacy of theatrical poetry, music actions and poetic revolt has always been present in his creative universe, as Carles Santos himself makes it clear in his show *Brossalobrossotdebrossat*, played by pianist Inés Borrás, tenor Antonio Comas, actress Mónica López and actor Josep Maria Mestres.

We should not forget that it was Joan Brossa who invited him to premiere his *Suite bufa*, a music action created by the poet and the composer Josep Mestres Quadreny in 1966; who recommended him to play Mestres Quadreny's music at the piano in the first film by Pere Portabella, *No contéis con los dedos*, 1967; and who gave him a commission which was actually his first original composition for a music action *Concert irregular*, in 1968, written by Brossa to celebrate Joan Miró's 75th birthday. Through Brossa, Santos became friends with fundamental avant-garde creators like Mestres Quadreny, Portabella, Tàpies and Miró, with whom he collaborated on numerous occasions. Especially significant, for example, was his ongoing collaboration with Portabella in most of his films up to *Die Stille vor Bach* (Silence before Bach) (2007).

New York, Paris, Berlin, Vinaròs

Carles Santos' stay in New York was also decisive; he arrived there at the end of 1968 thanks to a grant from the Juan March Foundation. Based on his experience from his participation in the most radical Catalan avant-garde and on the legacy of the most extreme European music: Anton Webern, György Ligeti, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen, he delved into American avant-garde music and art. He met John Cage and other significant composers such as Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley and Philip Glass. In contrast to the orthodoxy of Post-serialism prevailing in Europe, Santos appreciated the freedom of both sound and life proposed by Cage and he became interested in the Fluxus movement, musical minimalism and conceptual practices. In the 1970s, Santos became the most important disseminator in Spain of American music minimalism and, with his participation in the *Grup de Treball* (1973-1977), he soon emerged as a prominent theorist and practitioner of conceptual art, with his texts, films, performances and photographic works.

Though in the 1970s and 1980s, Santos extended his creative references and kept his links with American music and art—in fact he published

his first LP with his own compositions in New York, *Voicetracks* (1981), which includes vocal works as representative as “To-Ca-Ti-Co-To-Ca-Ta” (1978)—there is no doubt that his creative universe expanded, yet it became increasingly complex, singular and unique. However, Cage remained among his indispensable references, as evidenced by Santos’ tribute to Cage in his famous composition “Silence”, 4 minutes 33 seconds worth of silence and stillness half-way through the show *La meua filla sóc jo* (2005).

Together with New York, other cities where he lived were decisive to Santos’ creative evolution and career. Such is the case with Paris and Berlin. In November 1981, the Musée d’Art Moderne in Paris premiered *Vive le piano*, a show including piano, voice, film and motion; in fact, it can be considered the first show in which Santos starts and develops his expansion of music language in theatrical and artistic creation. He writes in the playbill: “Rather than the decoding or deconstruction or contextualization of music language and standard concerts, I am interested in the construction of, not a idiolect, but a personal language that can reach audiences in a polyvalent way, without using gimmicky procedures or, in other words, without manipulation. The interrelationship that—based on music’s specificity— I forge by means of various semiotic levels (piano music, singing, mime, etc.) results in a structure that is difficult to categorize, in which the parts are inseparable and where the over-determined factor is my attitude before the music phenomenon.” Other key elements that shape his creative language and his relationship with the audience are surprise, humour and puns, as Santos himself says in his introduction to *Vive le piano*: “In such relationships, surprise and humour incessantly play an important role; humour is sometimes tender and sometimes sharp, subtle and shocking, nonsensical, and always deeply rooted into the spirit of my land, like my gestures and my phonemes when I sing, which come from onomatopoeic sounds in Catalan.”

In February 1987 he premiered, at the Akademie der Künste, after a one-year stay in Berlin invited by the Berliner Künstlerprogramm, the music show *Arganchulla*, *Arganchulla Gallac*, the first one with Mariaelena Roqué’s collaboration in the artistic co-direction, costumes and props. Santos’ aesthetics evolves into a baroque style and sensual exuberance that would later characterize the Carles Santos Company. In *Arganchulla*, *Arganchulla Gallac*, Santos appears on stage dressed up in a suit made of oranges, with horns on his head, while Roqué pretends to be urinating on top of an altar, spilling water all over the stage. Eschatology, sex and food become customary in his imaginary and obsessions; they are increasingly present in his shows and the visual images he creates.

Though he temporarily lived in other cities such as New York, Paris or Berlin, Carles Santos always returned to Vinaròs and Barcelona, where he led his normal and creative life and most of his artistic activity when he was not on tour. In New York, Paris or Berlin, Santos' imaginary universe –both universal and local– continued to be inspired by everyday life and popular culture in Vinaròs and by all the multiple and unusual phenomena that drew the attention of his unique personality. As from *Arganchulla*, *Arganchulla Gallac*, in 1987, his creative activity took on a frantic and continued pace for more than twenty-five years, which caused him to simultaneously do solo piano concerts, productions of new shows, international tours with the Company, collaborations with other artists and friends like filmmaker Pere Portabella or dancer Cesc Gelabert, among many others, and specific commissions such as composing the original music of the opening of the Olympic Games in Barcelona 1992, or the *Promenade concert* for the opening of the Joan Miró's 100th anniversary at the Joan Miró Foundation in Barcelona in 1993.

Those were years of creative fulfilment, with shows like *Tramuntana tremens* (1989), with the Choir of Valencia, or *La grenya de Pascual Picanya (assessor jurídic administratiu)* (1991-1993), a hilarious and sadistic portrait of a satirized character, and long tours that consolidated Carles Santos in Europe's major theatres. Humour, eroticism and sex, together with a delirious imagination, make his always surprising shows into a tremendously impressive work of art that leaves no one indifferent. The huge international success of shows like *La pantera imperial* (1997) consolidated Santos as one of the most outstanding and unique creators in the European scene.

The wish to find a new starting point

The end of Carles Santos' Company in 2009 and his artistic and personal separation from Mariaelena Roqué, at a time of general crisis, was not an important enough factor for him to drop his fervour of perseverance. Santos creates a new unpredictable show, *Chicha Montenegro Gallery*, which opened the Festival Temporada Alta at the Municipal Theatre of Girona in 2010. Brimming with imagination and surprising at all times, his new show featured four singers –tenor, soprano, baritone and contralto– hanging from wires without touching the ground with their feet. Taking up all dimensions on the stage, moving in all directions, the actors-singers' vocal music and constant movement caused an amazing effect from which only the sense of humour and irony in Santos' texts could wake us up. In the written presentation of *Chicha Montenegro Gallery*, Santos says: "A scribbler tenor, a scribbler soprano, a scribbler con-

tralto and a scribbler baritone who, over time and between them, have relationships of friendship, coexistence, deception, denial, love... after taking a bath at dawn they decide to write four texts about Chicha Montenegro... and they establish the rules of the game." He continues: "The reason for this human-literary adventure would be to find an explanation for a shared past and, somehow, the wish to find a new starting point from which the future can be projected."

Begin to begin, once more. Every show, every piece, beginning again, like an unfinished work. An unfinished symphony in *Schubertnacles humits* (2011). A show without a beginning or an end, expanding into life's rhythm. Like Santos' piano concerts... they become a musical continuum. And the music work itself is rebuilt and renamed, like the latest edition of his piano composition, the four-CD box *Lo bo ve per baix* (2014), 2.55 hours of Santos' piano by Santos. As if it were impossible to fix the work itself, as if it were always on the move.

In recent years, Santos collaborated with CaboSanRoque in the composition of *Maquinofòbia pianolera* (2011), an unusual concert for piano and a mechanical orchestra.

How can this largely ephemeral, unique work be preserved? It can only be given in full if performed live: the sounds, the visual elements, the gestures, the moving bodies that converge into his music shows... How can his vital and creative energy in his rich and complex work be retained? What fragments, sounds, images, texts, objects, recordings, memories from Carles Santos' universe will stay with us?

We still have the pleasure and privilege to share the powerful and vibrant radiation emerging from his live shows and performances. As the punch between the eyebrows that Miró wanted the work of art to convey, Santos' work reminds us that we are alive, that we are in this common world to intensely live the pleasure and mystery of music, art, theatre, love and life.

Chronicle about the exhausting struggle against the institutionalization of banality –the origin of a new fascism– infiltrated and spread throughout cultures while Carles Santos keeps insisting with his perhaps irritating and disturbing proposals, always repeating artistically: *I am me and not all of them...*

Vicente Ponce

Universitat Politècnica de València

1. Trapped in an erratic and exiguous sentence

[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940). Composer and conductor. Interested since his early days in contemporary music, but solidly trained to cope with difficulties in classical piano repertoire; a long stay in New York allowed him to get to know the most fertile 'American avant-garde music' (Cage, Fluxus...); in 1968, he played the music of *Concert irregular* by Joan Brossa (from whom Santos takes part of his poetry); both things fed his musical origins and his concept of performance, and both were cross-cutting –logically developed but radically consistent– to his subsequent artistic production.

His links with cinema date back to the first film by Pere Portabella, *No compteu amb els dits/No contéis con los dedos* (1967), where he plays the piano. Santos would later compose most of the soundtracks of his films: *Nocturn 29* (1968) *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1972), *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) or *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia* (1989) are just a few of his interventions in Pere Portabella's films. In them he creates sound 'stains' independent from the pictures in such a way that, as the musicologist José Luis Téllez puts it (unpublished): "Largely autonomous overlapping codes generate unexpected confluences or destruction and multiplication of reciprocal meanings. The key feature of these soundtracks is the fighting against redundancy, which gives way to autarky as they to break off from the narrative thread". His film work began in 1967 with *L'àpat*, continued in a dozen illegal films with a random length, and came to an end in 1979 with *LA RE MI LA LA RE MI LA RE MI LA RE MI LA RE MI LA...* (repetition *ad nauseam*). In his films, his support to minimalist and conceptual trends, *La cadira* (1968), *628.3133 Buffalo Minnesota* (1977) is mixed with experimentalism, already present in his shows, *Play-back* (1970), *Acció Santos* (1973), alternating various soundtrack modes and the space taken by the restless link image/silence/noise/sound in film language until he manages to weave powerful, stimulating and unknown work into Spain's protean avant-garde film scene.

2. Carles Santos stays for good between the pages of an obese (or just fat) dictionary

The dictionary entry *Carles Santos* was discussed by the publishing board for inclusion in the *Diccionario del cine español* to try to determine his level of involvement in 'the industry', his continuity over time and the consequences of his film activity in the chequered history of Spanish cinema. Fortunately, it was unanimously accepted (together with other 'hot-spot' entries like *Antonio Maenza* –the very or totally ec/centric filmmaker– whose entry text I was commissioned to write, which I happily accepted). I was entrusted the task of writing Santos' entry and I was warned that what could be said should be drastically reduced, so I was only allowed a few lines to compile, summarize, synthesize or 'liquidise' (whatever) a living exponent of *Spanish avant-garde cinema*.

After reading the entry in "that fat official dictionary" seventeen years later, I can hardly recognise the Carles Santos I described in those paragraphs. I now regret all the fissures that I left unsutured and vainly lament that relentless lack of space that prevented me from being more precise, though I am sure –as Ferlosio said in one of his texts– that what I wrote there "is true but not exact".

I am almost certain that Santos 'doesn't give a damn' about his name being part of an inventory of lexemes in a natural language, arranged in a given order, lexemes that –if, taken as a name– are provided with a definition/description/para-synonymous equivalent (*ergo* dictionary, though the psychoanalysis dictionary by Laplanche/Pontalis or the semiotics dictionary by Greimas/Courtés would fit in better with the model discussed here). Anyway, this is a narcissistic knot with a very low profile. But Carles Santos features as a *filmmaker/conductor* as well as a composer in a dictionary glutted with authority.

3. Almost intolerable repetitions

The relentless, thorough, overwhelming artistic, musical and extra-musical activity of Carles Santos has *generated a lot of text*. It is easily verifiable. No need to insist on it. I do not know whether I have written six or seven texts about him, plus my talks at Film Historians Conferences and... Crikey! Good heavens! an awkward opening speech on the occasion of his 'Medalla al Valor' award at the Fine Arts College (basically, a symbolic baby rattle), a recognition of his artistic career which he thanked politely.

I am not totally sure that's all I've written about his very different sides and perspectives (musician, filmmaker, photographer, and especially what he could have been and could still be: a *videomaker*). Yes... there's one more... an article against the ominous and intolerable religious, political and artistic censorship of his photographs in *La polpa de Santa Percínia of Clavicònia* (1994).

Whichever the number of my writings, the statement 'Carles Santos/art power' sounds great to me, warm and friendly. In this particular case, for this catalogue, such a microclimate has not been of much help, though. In fact I am stuck.

4. How shall I start?

Roland Barthes said that 'write' is an intransitive verb, at least in our singular use, because writing is a perversion and perversion is intransitive: the simplest, most basic figure of perversion is making love without procreating. In this sense, writing is intransitive, it *does not procreate*, it does not bear fruit. Writing is indeed perversion, because it actually positions itself on the side of joy. Writing now, however, is like being in an immense inter-text, i.e. placing one's production of language in the infinity of language itself.

Reviewing and rereading texts about or by Carles Santos (having to write yet another text, for this catalogue...), trying to find a purpose or an *object* (or an object of desire in which to stop and which I did not have), I ended up with a pile of books that already said it all, but then 'I realized' that the text written by the curator of the exhibition, Josep Ruvira, "The fidelity of obsessions in Carles Santos' poetic universe", was the most complete statement about the *sound corpus* the exhibition is devoted to. It was obvious... I was devastated... I didn't have "a theme". The rest of texts in the catalogue were therefore mere dancing partners, expendable, a surplus, ornaments, props, fireworks or sacrificial writings for the sake of the routine set by exhibition rhetoric (a catalogue is an exhibition for 'the poor', as Santos Zunzunegui rightly said).

5. Writing and crashing

Among many other art spaces, Carles Santos has also entered the cesspit of writing. His 'books' are scarce (they are some type of 'Presentation' in *Dossier música y política*. Barcelona. Quaderns Anagrama, 1974), but they are his 'texts'. I totally release myself here from the duty of

recommending the corresponding artificial bibliographies because resources abound to gain access to any of them, and didactical guidelines get rusty very quickly. So whoever wants to come in and meet Carles Santos and his writings, please do so: spare the tools/instruments, he's got plenty of those.

However, I would like to make a distinction between *book* and *text* with the insane intention of demolishing the *old concept of genre* and, furthermore, the classical concept of an author's *works*. Texts constitute a fairly safe practice for those who no longer recognise themselves in the noble novel genre, the most unstable poetry or the always *labile* construction of an essay.

Texts always make sense, they somehow entail the 'return' of meaning. It is not convenient, however, to rush a finished definition of text, otherwise we would be hostage to the superficially metaphorical focalisation of that simple, theoretical and enigmatic notion of text from the wide field of philosophy.

Carles Santos' writing practice is like a geological rollercoaster. Let's remember what Wittgenstein called *shifting context*, if I recall correctly. His 1974 intervention in *Dossier música y política* included the numerous rigorisms and political-artistic slogans of the time. They survived until a self was finally built in line with the political metaphor of the present, of his context.

Maurice Nadeau argued that writing is twofold: enunciation, tradition and readability, on the one hand... and the loss of language and the loss of life, on the other. I shall now refer to the most starkly political text by Carles Santos, inserted into *Dossier música y política*, whose theses lead (or come close) to Jean Lacouture's proposal: we decided a field: [...] it is not the whim of subjectivity or versatility or disorder, it will be configured in a way comparable to the risks taken by André Gide: "If it were necessary to sacrifice my life for the Revolution to succeed, I would do so without hesitation"... Well, that might be too much of a sacrifice but we would so confront an act of writing (1974) which materialises the phantasmic desire of music and its union with politics, or... another choice: look ahead/listen further, as Carles Santos did in order to transcend that flash of lightning.

6. Joyful and sorrowful mysteries to be chosen

Carles Santos' inclusion (via the dictionary) into avant-garde cinema might be episodic but is not by chance or ungrounded. In Spanish cinema, it has been impossible to disregard the dichotomy between avant-garde cinema as a formal experimentation laboratory for the industry and as the expression of profound rejection of rules and clichés in the sector.

The Spanish film industry has always been reluctant to give up any of its territory in favour of experimentalism and it should be noted that the political, social and economic conditions of the dictatorship were very unlikely to encourage a film system opposed to the industry.

Apart from our (unfortunately very few) avant-garde classics (Nemesio M. Sobrevila, Ernesto Giménez Caballero, Buñuel/Dalí, José Val del Omar... *et al.*), with very inspiring primordial works about film language and formulation, the late 1960s and early 1970s saw filmmakers such as Antoni Padrós, Pere Portabella, Álvaro del Amo, Adolfo Arrieta, Antonio Maenza, Antonio Artero, José Antonio Sistiaga, Paulino Viota, Carles Santos and many others (sanctioned –as a notary public would do– by Manuel Palacio in *Diccionario del cine español*). But they did not have *either a common programme or a shared project*. Ego excesses (a handy but poor excuse), political differences and perhaps some other ingredient... Spain's avant-garde cinema ended up being gobbled by the fog, the cold and the fallen leaves, still and dead, on the ground.

The text by José Luis Téllez, "Poesía y política en el cine de Carles Santos" (*Carles Santos: visca el piano!* Barcelona. Generalitat de Catalunya/ Departament de Cultura/Fundació Joan Miro, 2006), and maybe some of the ones I have written, provide ample evidence and many traces of a musician and also a filmmaker who knew he was immersed into a filmic practice, accompanied by Pere Portabella (and *Films 59*), by Joan Brossa and other friends, as well as by a *boiling* cultural and political 'reality' in those gloomy dictatorship years, the 1960s, which he superbly portrayed.

We should not forget that the bond with or dedication to that tectonic cultural layer called 'filmmaking' continued in Carles Santos for some time (it is very difficult to establish his *exact and complete* filmography), between 1967 and 1979, but then it started to blur: in short, ten/twelve years, ten/twelve films, and at least four more in collaboration with Clovis Prévost (*Tápies*, 1969; *Gaudí*, 1970; *Miró parle*, 1974... or *L'arome du chemin: Eduardo Chillida*, 1976, unfinished), that is, about twelve years worth of 'Althusserian' film practice until he finally opted out for music, plus his almost symbiotic, permanent and very fertile collaboration with

Pere Portabella in the soundtracks of his films, from *No compteu amb els dits* (1967) to the uninterrupted and extraordinary silence in *El silenci després de Bach* (*Die stille vor Bach*, 2007), the most 'Santos-like' film by Pere Portabella.

His 'friction' with films was settled with a certainly remarkable and unique construction of how an *acoustic plausible* is built (*L'àpat*, 1967; *La cadira*, 1968; *Preludi de Chopin, Opus 28, no. 7*, 1989; *Preludi de Chopin, Opus 28, no. 18-Debut*, 1974... collectively authored with Grup de Treball...) and both pieces, evoking Frédéric Chopin's preludes, are excellent elaborations of listening skills and sound, from music tradition to avant-garde cinema.

La-Re-Mi-La (*La Re Mi La Fa Re Mi Do Re Fa Do Mi Fa Mi La Do Mi Fa Re Mi Fa La Fa Mi Re Do Mi Re Mi La Re Mi Fa Do Re Mi Re Fa Mi La...*1979), in his seventy-two extraordinary changes of character and costume while repetitive steady music plays all the time (that is what Jacques Vaché calls *amour*, without the *h*, in its pure materiality!), is a tribute, a *progress report*, or a thank you to Joan Brossa (*my grandpa!*), an inveterate fan of quick-change actor Leopoldo Fregoli.

In Jose Luis Téllez's approach, which I share, I believe not much attention has been paid to the practices behind his work: the powerful poetic impetus of his formulations has not been sufficiently calibrated and, in full coherence between the music, theatrical and filmic aspects of his artistic practice, driven by a kind of *militant essentialism*, any of his works could be located on the edge of material concreteness, to such an extent that they become genuine *abstract poems*.

This country cannot take too many simultaneous cultural practices, and Carles Santos is definitely *der Geist, der stets verneint*, the Mephistophelic spirit that always denies (not without pain, but with a caustic gesture) the beauty of transcendence and idealistic thinking. His rapid passage through film, as a music composer building music with film materials, takes him to *the edge of the speakable*. And that 'short' stay in avant-garde film (which he radically stopped later on) is clear and *visible* proof of his artistic talent.

7. What's next? The topic, the *chose*, a bonfire that does not burn?

Carles Santos did not hold 'still' in *avant-garde music*, cinema or photography over the past *fifty years*. He managed to erect many artistic objects and artefacts. This time interval would have certainly been a 'pain

in the ass' for anyone whose last name was, consistently and invariably, "Carles Santos, that avant-garde musician".

I therefore ought to talk about saturation, but such temporary accumulation of clichés would also (actively) contribute to *developing a radical reflection*, in Carles Santos and from an artistic viewpoint, like a sort of reduced model about the –always elusive, shifty and soapy– Avant-garde concept, to see the current scars of such an artistic plan on the skin of one of its very reputable survivors.

I shall just use his very thoughtful artistic practice, his experience in the area of culture and his *direct* knowledge (also resorting to some texts by others) of the avant-garde (including the 'first' movements, perhaps through Joan Brossa, and the 'second' ones, possibly via his contacts in New York: John Cage, La Monte Young and many others who supported the trend) and of course a memorable and 'memorable' text, "Qui ha dit avantguardia?", published in one of his most celebrated books: *Textos escabetsats* (Barcelona: March, 2006; Col.lecció Palimpsest). The book compiles twenty-two texts with disparate backgrounds and cultural uses, discarding futile historicisms (it opens with Sebastian Bach and closes with John Cage), in a kind of manifesto or a pool of forces that give readability to some of his shows (including, for example, *La grenya de Pascual Picanya, assessor jurídic administratiu, 1991/1993*, or *Ricardo i Elena, 2000...*) and to some of his 'avant-garde' ideas such as the very exciting (and delirious) literary game (Gilles Deleuze in his *Difference and Repetition*, André Breton in his anthology of black humour, or Tristan Tzara born Samy Rosentosck / S.Samyro would have loved it), focused on an ungraspable, unusual and unbeatable text, "La ponència", 1990, with a calculated and musical *rhythmic repetition* of both syllables and phrases enhanced by the conceptual thrust of a sense of humour/*umour* with the finest sources.

Well, it is very difficult to articulate the avant-garde idea (let's focus only on the 'first' avant-garde movements) with a foreseen process of an 'evolution' from any historicism. Its status as an atypical phenomenon gives little fuel to teleological explanations: nothing outside it may explain the 'why, when and how' of the avant-garde, hence the wish to make it play the role of *operative episode* in this or that art theory.

Time has proven Octavio Paz's forecast (and diagnosis) right, when he considered avant-gardism as a rupture in art on the basis of its magnitude only, greater than that of 19th century movements. The avant-garde underlined the mediation of the art system in the knowledge of reality. This could question the romantic principle of immediacy and trans-

parency and, obviously, reverse the idea of 'system', essential in classical art, as the goal would not be to canonically organize existing realities but to provoke the emergence of implicit ones.

The avant-garde climax was certainly that of *construction rather than criticism*, as opposed to usual reductions. The structured proposal of an aesthetic system and not the mere moral critique of conventions would configure the way the avant-garde current queried the values of artistic tradition and those of its social framework. It is only in the proposal of the form as systematic construction that the avant-garde movement turns artistic mediation into a critical agent of reality. Not by discussing its foundations—art simply expresses or conveys them— but by building another reality, irreducible to existence and unthinkable outside it at the same time.

It has been said over and over that, perhaps because the avant-garde is a huge open field where all kinds of expressions and species—known and unknown— have grown, an explanation of its mythical components is in order: to Peter Bürger (a scholar subtly in favour of it), it has a historicist foundation that can be summarized in the realization that not anything goes in every moment in history. And then, *each conscience of reality commits the avant-garde artist to reflecting* in the various languages (music, painting, theatre, literature...) as so many other roads to new realities do. In a tight summary of the main theses of this classic author in art theory, Peter Bürger (*Theory of the Avant-garde*) includes the following:

a) Only the avant-garde can recognize certain categories of works of art in general so, from them, the preceding stages of art in bourgeois society can be understood and not the other way around.

Protesting against the statute of art autonomy, the avant-garde would unveil its essential condition as from the early 19th century. Subverting the traditional roles of art, it would therefore vindicate the specificity of the work of art against the homogenization of values and the neutralization of stimuli with which institutions ensure order and cultural stability. The avant-guard would therefore be *a self-critical instance*.

b) With the avant-garde, the whole aesthetic system enters the stage of self-criticism. It would configure the logic and aporetic radicalization of modernity. The hangover from all these nuances implies a disqualification of the theses defended by T. W. Adorno and they take it a step beyond: for Peter Bürger for its characterization, implacable in his critique of the avant-garde, while for T. W. Adorno the avant-garde would be an attribute of the artistic practice.

Theoretically irreducible, both positions make their way towards a metaphorical strike and culminate in one essential point: Bürger insists that the avant-garde is an inseparable manifestation of life, a conscious testimony of the process of social emancipation, and T. W. Adorno underlines that avant-garde is the *unconscious writing* of history, the social counterpoint and antithesis of utopia.

Raised by Félix de Azúa, the positions about the avant-garde related dilemma –always open– seem to be more pleasant (*Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995, pp. 280-291).

He immediately establishes a strict separation between the *art of the avant-garde movements* (in plural) and *avant-garde art*. The former encompasses and legitimises all those 'products' that occurred during the era of the so-called movements (Dadaism, Cubism, Ultraist Movement... and other potential two hundred major and minor movements...). They were groups of artists with a manifesto and a self-conscience in which production appeared as a *demonstration* of the theory.

However, their ferocity/erudition and irony are stuck on the 'trunk' of the most unfortunate [*sic*] of qualifiers: *avant-garde art*. As far as I know, the history of the term has not yet been written. After World War II, and once the ('first') historical avant-garde movements had come to an end, an urgent shift took place: up to then, avant-garde movements had only been described as something plural and even contradictory, but this plurality was gradually replaced by operational substantiation. People stopped talking about them to talk about THE AVANT-GARDE (in singular) and artists became immersed in it as if they were militants, for them not to be described as reactionary. Félix de Azúa completes this devastating scenery with a 'liquid execution' of the Avant-garde: back in the 1960s and 1970s a 'second' avant-garde wave entered the scene, the so-called *neo-avant-guard*, which consisted of epigonal movements from Dadaism, heirs to Marcel Duchamp: *conceptual art*, *minimal art*, *body art*, *arte povera*... They accepted the hypothesis of the death of art in its Hegelian version and proposed an artistic production devoted to reflection about art rather than enjoying it.

The crossing of both ideologies, that of the avant-garde as the sheer political instrumentalisation of art, and that of the neo-avant-garde movements as groups of negative reflection about the End of Art, created a beautiful vast desert which opened up a wide avenue to *post-modernism*. We're still at it... no *visible* way-out in the horizon.

And finally, to this small group of 'reduced models' (Bürger, Azúa...) who have shown, in short, their various avant-garde proposals, another one must be added... The last one? *An olympic text...* anger, lightning and thunder all included: "The Good Enough Artist: Beyond the Mainstream Avant-Garde" by Donald Kuspit, a chapter (chapter 25) in his book *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*.

The first ten lines already outline the 'leash' that keeps the beast still, and include a general postulate that is cross-cutting to all pages: about the avant-garde artist conception in the 20th century, the author says that imagination has had a particularly pernicious influence. In fact, the *avant-garde artist is a multiple personality, a two-headed monster* and, according to Kuspit, there is a new need for a *good enough artist* (we shall never know who such a pure spirit is, since only designs of a desire, idealizations, ghostly projections, vague salvific aspirations and generic proposals about this liberating artistic entity are provided).

Rather than that "good enough artist" still to come and materialize among us (by the way, Kuspit's interest in psychoanalysis is old; it pervades many of his theoretical interventions and, of course, in this text Otto Rank and Freud are referred to though the main star is Donald Woods Winnicott, 1896-1971, an English psychoanalyst supportive of Melanie Klein's proposals; he contributed to the emergence of a very fertile term in child analysis, *transitional object*, which Kuspit applies, in Prussian style, to the text we are now discussing, and of the very seraphic term *good enough*, also with roots in Klein, which he uses in a German way), let me stress that, above all, Kuspit is much more interested in the Freudian concept of *bad-object* for the avant-garde artist, which unleashes a series of unhealthy findings: at the beginning, being avant-garde implies being dissident, non-conformist and heterodox, and in the end a new academic status quo... One might dare argue that avant-gardism is necessarily the twisted way of succeeding of pathological narcissists. That is, drawing attention to their 'dark side', their main substance today.

With almost no ammunition left, there are, however, two culturally wilder assertions in the text:

a) The avant-garde educator-artist tends to produce an autistic art, a kind of frightening autism. These artists unintentionally reveal the blind and arrogant demands of the psychotic self; as Freud said, they have lost their sense of reality, of themselves and the world. *Avant-garde art lives*

on the principle of unreality. This gives it a certain revolutionary power, a power that *is ultimately terrorist*, which is a much more serious matter than just being absurd.

b) The old avant-garde alternatives, which initially seemed viable paths towards real art, must be ruled out not only because they have become institutional and conventional but also psycho-socially poisonous [...]; believing in the comprehensive power of art to transform the self and the world is like giving it a noble but highly unlikely, completely unrealistic identity: *avant-gardism as a doctrine is a form of madness*.

In short, a neurotic-obsessive projection or a phobic focus that seems to be a theoretical text against avant-garde movements and their artists (Donald Kuspit is a very honourable art critic in the US, Professor of Art History and Philosophy at the State University of New York, co-editor of *Artforum*, *Sculpture*, *Art Criticism*, *New Art Examiner*, *et al.*, but in this particular text he seems to be the reincarnation or a hologram of the last Kaiser, Wilhelm II of Germany, also last king of Prussia, who ruled between 1888 and 1918), stands, after all, as a denial text, narrative and logic-wise, a text that is authoritative, Manichean, resentful, poorly argumentative and whose author requires continuous care *and lots of patience*.

8. What other ingredient does this broth need? CARLES SANTOS...

I mentioned one of his texts some pages back, "Qui ha dit avantguarda" (*Textos escabetsats*, 2006, pp. 98-116), where Carles Santos plays the occasional writer. Artists (Carles Santos is one of them for sure) are true people whose names guide us through the 'bushes' in their works.

In his text he simply asks seventy-three questions at highly variable 'temperatures':

From wise and compromising ones to fevered and joyful ones: "Is it good to be avant-garde? / Does avant-gardism have a name? / Is avant-gardism alone? / Is not having answers being avant-garde? / What if avant-gardism is talking nonsense? / Has the avant-garde got a gender? / If somebody managed to answer all these questions, would avant-gardism continue being avant-gardism? [...]" are some of these questions, each accompanied by a photograph project at the bottom.

Psycho-criticism is not one of my favourite cultural weaknesses, but those seventy-three questions about the avant-garde are no joke (in

the Freudian sense), there is no defensiveness in them, perhaps there is movement but no fixation, idealizations, paranoid positions or unmotivated projections, or an aggressive drive or regressions, or the discursive arsenal shamelessly displayed (by Kuspit and other Kuspit-like authors) against the avant-garde and the avant-garde movements.

Let's finish digging this grave. He must have been asked about avant-gardism hundreds of times; his most pertinent answer is always a question (or questions). Carles Santos relies on irony and wit, and he *builds his answer* about avant-garde 'stuff' with a game: *you must learn to listen...* almost like in the poem by Paul Celan:

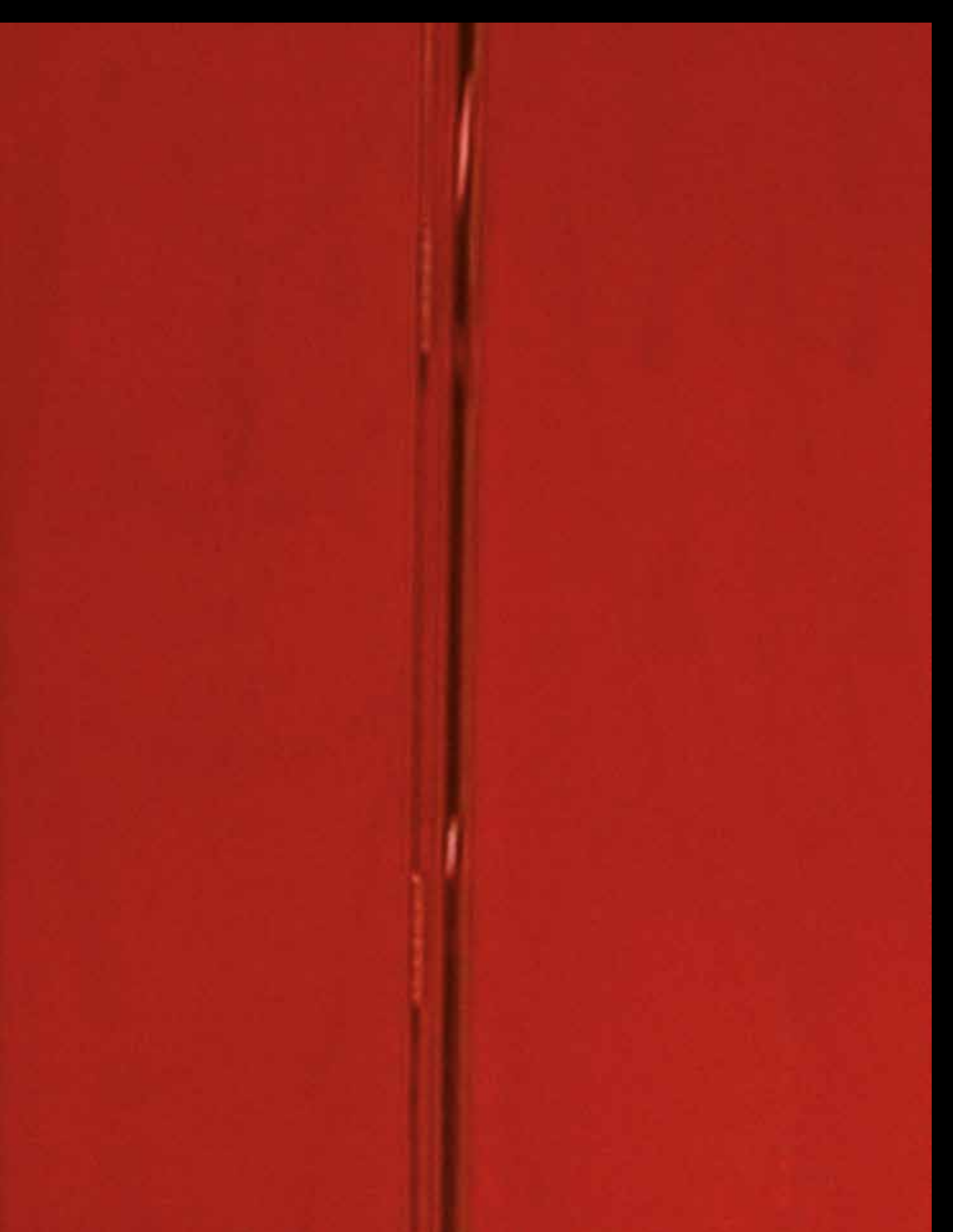
Line the word caves
with panther skins,
widen them, hide-to and hide-fro,
sense-hither and sense-thither,
give them courtyards, chambers, drop doors,
and wildnesses, parietal,
and listen for their second
and each time second and second
tone.

Let's leave it here for the time being...

9, 10 ...Trapped in an erratic and exiguous sentence

"[...] Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, Castelló, 1940)
Composer, filmmaker, musician..." *and an avant-garde artist too?*





ISBN: 978-84-370-9749-7
9 788437 109749

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA



CULTURA ARTS
Música



>bnc