

## Soroll i paisatge sonor en el cinema estructural

Els cineastes que practiquen les consideracions estètiques i tècniques del cinema estructural treballen el so des de postures disruptives. Les manipulacions gràfiques sobre la banda sonora òptica del cel·luloide i les alteracions de sons ambientals ofereixen diàlegs acústics sobre el soroll i el paisatge sonor.

*Bäume im Herbst*, Kurt Kren, 1960, 16 mm, 5 min; *Ten Drawings*, Steve Farrer, 1976, 16 mm, 20 min; *Musical Stairs*, Guy Sherwin, 1977, 16 mm, 10 min; *Seven Days*, Chris Welsby, 1974, 16 mm, 20 min; *Bondi*, Paul Winkler, 1979, 16 mm, 15 min; *Seeing in the Rain*, Chris Gallagher, 1981, 16 mm, 10 min.

### Soroll i paisatge sonor en el cinema estructural, per Albert Alcoz

Aquest programa és el resultat parcial d'una recerca centrada en l'escassa atenció que s'atorga als sons de les pel·lícules estructurals en el seu desenvolupament teòric inicial. El seu principal ideòleg, l'historiador nord-americà de cinema d'avantguarda P. Adams Sitney, artífex de l'etiqueta *structural film* en un article homònim escrit el 1967 per a la revista *Film Culture*, analitza qüestions visuals i tecnològiques lligades a la forma de les pel·lícules, però en deixa de banda els sons i eludeix totes les consideracions estètiques, conceptuals, ideològiques i epistemològiques que se'n desprenen. Al nostre entendre, les bandes sonores de molts films estructurals no mantenen una relació de dependència respecte a les imatges, ni dominen el que denota el flux visual. Més aviat s'hi relacionen coherentment, sovint de manera unitària i integral. Sons i imatges estableixen concordances dialèctiques que emfatitzen la materialitat de les seves construccions. Aquesta accentuació revela els mètodes de creació sonora de les obres i alhora suggereix un camp il·limitat de percepció i assimilació per part de l'espectador. Cal assenyalar que aquests realitzadors i creadors sonors experimenten amb els mitjans acústics posant en dubte la seva funció narrativa, descobrint possibilitats estètiques des d'acostaments que evoquen una realitat disfuncional. En fer-ho proposen ruptures auditives que desnaturalitzen la representació figurativa de la realitat registrada, amb la qual cosa revelen els mecanismes de les seves operacions i reclamen una implicació inusual del sentit auditiu de l'audiència. En aquesta anàlisi sonora,

l'addició de temes musicals compostos per tercers és un recurs rebutjat, perquè es considera que és una opció inconseqüent, certament arbitrària.

Per soroll entenem un so desarticulat, que pot resultar estrident i fins i tot molest. Els tres primers films que s'han inclòs aquí parteixen de l'ús de la banda sonora òptica des d'un acostament plàstic, que remet tant al dibuix com a la fotografia. Aquest soroll gràfic se situa en un punt intermedi entre la recerca de sonoritats aleatòries i atzaroses —produïdes pel fet de modificar directament l'espai de la banda sonora comprès entre els fotogrames i les perforacions del cel·luloide— i un control, més o menys precís, de les freqüències que pot produir el cel·luloide quan discorre davant la cèl·lula fotoelèctrica de l'amplificador del projector. Els grafismes queden traduïts com a impulsos lumínics, que esdevenen so. El soroll, per tant, ve donat pel descontrol inicial de la forma acústica resultant i per la morfologia sintètica d'unes ones sonores. Aquests sons situen en primer pla les eines utilitzades per a la seva configuració. Kurt Kren, Steve Farrer i Guy Sherwin creen sons, experimentant amb la superfície del cel·luloide i transmetent el potencial expressiu del so òptic de 16 mil·límetres. Ho fan pintant i dibuixant l'àrea variable del cel·luloide o exposant fotogràficament l'espai del cel·luloide ocupat per les bandes sonores.

El diàleg entre una documentació objectiva i fidedigna del paisatge sonor i la voluntat per evidenciar l'artificiositat de tota representació, permet traçar una anàlisi sobre els espais registrats en els tres films posteriors aquí seleccionats. Les pel·lícules de Chris Welsby, Paul Winkler i Chris Gallagher, registren

l'entorn natural o el teixit urbà, fent un ús estètic del dispositiu manipulats. Com que registren esdeveniments acústics, reduïts a objectes electroacústics de naturalesa fílmica, es produeixen noves versions d'aquests paisatges sonors. Aquests resultats demostren els seus graus de complexitat. En el cinema estructural, l'aparent neutralitat dels enregistraments de camp es posa en dubte per exposar oscil·lacions entre el que és determinat i el que és indeterminat, el que s'estableix per endavant i els imprevistos introduïts casualment. Acudint al muntatge sistemàtic de consideracions processuals, interpretant de manera ideal un escenari donat o promovent el registre interromput de l'esdevenir temporal, és la manera en què les tres pel·lícules aquí estudiades resolen les seves bandes sonores. Són representacions d'espais profílmics transformats mitjançant muntatges regits per la realitat meteorològica, idealitzats a través de l'eliminació de sons diegètics o manipulats respecte a la linealitat de la seva causalitat. Aquests sons estableixen paral·lelismes concisos respecte a les formes visuals teixides per les imatges. Són nous paisatges sonors que suggereixen associacions estètiques i semàntiques divergents. Són enregistraments de camp que documenten escenaris concrets (un petit rierol d'una muntanya a Gal·les, una platja a Sydney o els carrers de Vancouver) i tergiversen el que originalment es pot percebre en aquests contextos documentats.

Aquests sons, realitzats molt sovint sota constriccions específiques estructurades conseqüentment, paradoxalment faciliten una percepció auditiva expansiva. Es neguen les funcions figuratives i explicatives del so i es proposen abstraccions acústiques que suggereixen musicalitat. Els cineastes estructurals recuperen la materialitat del so, el seu caràcter físic. Els paràmetres que el determinen —el to, el volum, el timbre i la durada— queden organitzats mitjançant estructures complexes que revelen la versatilitat del mitjà fílmic. Els sons d'aquestes pel·lícules no són afegits subsidiaris dels muntatges d'imatges, no depenen de les imatges. Mantenen relacions d'equilibri que no són jeràrquiques ni

dictatorials. Són freqüències acústiques que emergeixen de la superfície del cel·luloide o són conseqüència dels mateixos muntatges elaborats simultàniament a la banda d'imatges i la banda de so.

Proposant formes d'escolta inusuals, derivades d'experimentacions pràctiques sobre els materials emprats i conceptualitzacions analítiques sobre les seves formulacions, les pel·lícules aquí estudiades fomenten una escolta obliqua i transversal. Activen la capacitat auditiva de l'espectador perquè ofereixen un mostrari no convencional de sons que conviden a mantenir una escolta indubtablement atenta. En aquest procés de percepció emergeixen consideracions fenomenològiques i psicològiques de l'experiència personal que, finalment, fan referència a com sentim i com pensem durant la projecció fílmica. Els sons dels films estructurals ens fan ser més conscients de la nostra percepció auditiva i visual perquè ens alerten, contínuament, que estem presenciant la projecció d'una pel·lícula. És per això que podem afirmar que les pel·lícules estructurals reinventen el mitjà a través d'una sèrie d'operacions disruptives on els sons assoleixen tanta notorietat com les imatges en moviment, i situen l'oïda en una posició predominant de l'experiència fílmica.

Publicat al web Visionary Film:  
<http://www.visionaryfilm.net/>



*Seeing in the Rain*, Chris Gallagher, 1981.

Propera projecció:

***Reduccions de memòria, pigments de vida. Rolls: 1971, de Robert Huot.***

Diumenge 21 de febrer, 18.30h.