

Viatge, passatge, paisatge i retrat són mots que connecten i descriuen el quefer de Robert Cahen. Com partícules elementals, paraules clau, etiquetes o *tags* recurrents, es troben al descobert mateix en molts dels títols de les seves obres, exposicions i programes retrospectius, tot i que altres cops són reformulats amb uns altres termes.

De tornada dels seus viatges, Cahen s'endú i ens porta o transmet —ja que l'emissió televisiva ha estat sovint el seu marc primer— postals o vinyetes amb espurnes de moviment, impressions o carnets de viatge, cançons i percepcions fugisseres: *Cartes postales vidéo, Chili-impressions, Hong Kong Song, Blind Song, Sept visions fugitives*.

La noció de passatge implica també travessia, decurs del temps (i el temps com a primera matèria), allò que s'esdevé en tots els intervals de l'entrevist, l'entrellucat, entreoït i entrelaçat en un temps suspès, flotant: *L'entr'aperçu, Juste le temps, Traverses, La Traversée du rail, L'Entre, Entrevoir*.

El paisatge és un motiu o rerefons constant, superposat amb els altres, especialment el viatge, i com ho expressa la duplicitat *Paysages/Passage(s)* en tal o qual títol o epígraf. A més que el paisatge implica una descripció genèrica d'una geografia física, natural o urbana però també humana.

El retrat, per fi, sovint és implícit en aquells títols que comporten uns noms propis —de *Karine* a les obres que fan referència a Françoise, la germana gran de la qual s'acomiada quan se li apaga la vida, o al compositor i director d'orquestra Pierre Boulez— però que també impliquen l'*anonyme singulier*, segons una expressió encunyada per Michel Chion: l'habitant qualsevol del món, l'altre.

Cahen es va formar com a músic i compositor. Després d'aprendre a tocar el piano i altres instruments de teclat, s'orientà cap a la música concreta a través dels cursos que proposava el GRM (Groupe de Recherches Musicales), sota la direcció de Pierre Schaeffer i a l'empara del Conservatori Nacional Superior de Música de París.

Els primers films i vídeos de Cahen són obra d'un músic, tot i que un que es decanta per una música visual. La proximitat, dins el Service de la Recherche de la radiotelevisió francesa (ORTF) —bastit a l'entorn del GRM—, dels altres grups o departaments dedicats a la imatge i a la recerca tècnica, va propiciar que el jove Cahen anés d'un lloc a l'altre, tot endinsant-se, encuriós, en aquests compartiments veïns. Aleshores va descobrir que allò que havia après de l'escola de la música concreta ho podia traslladar a la imatge cinemàtica només canviant els instruments musicals per uns altres, també amb tecles, que permeten enregistrar, editar, mesclar, alterar, afegir efectes, etc.

D'altra banda, hi ha també un autoaprenentatge del cinema a partir d'un cultiu, diguem-ne cinèfil, provinent de certa arrel familiar —el pare de Cahen fundà el primer cineclub de la regió d'Alsàcia— i que anà en augment en traslladar-se a París, ciutat de la llum i del cinema per excel·lència.

Al llarg dels setanta, Cahen va realitzar un bon nombre de films, en tota mena de formats, basats principalment en imatges fotogràfiques, pròpies o alienes, animades mitjançant la truca i les astúcies de muntatge. Sobre la base de la seva fixesa, aquestes imatges esdevenen unitats per estructurar el temps, crear ritmes i

seqüències –un terme de connotació també musical– i arribar a la idea de «la foto que es belluga» (*la photo qui bouge*), a la qual també s'acosta, a la inversa, per l'alentiment –a l'extrem la congelació– d'unes imatges en moviment: aquell moviment aparent, il·lusori, que és a la base del cinema. Com quan ha filmat l'arribada d'un tren amb una càmera d'alta velocitat que n'estira el temps. (I, a *Sur le quai*, del 1978, hom en té de sobres per adonar-se que es tracta de l'express de Cahen: un ferrocarril amb destinació a aquesta ciutat del nord-oest de França.)

L'altra direcció que Cahen pren és l'exploració dels diferents estris electrònics que troba. El Truqueur Universel de l'enginyer François Coupigny, creador també d'un mòdul de síntesi de so incorporat a l'instrumental del GRM, a *L'invitation au voyage* (1973) –títol que és tot una divisa– per processar, solaritzar, coloritzar unes imatges cinematogràfiques –de reflexos a l'aigua, emplaçaments i desplaçaments ferroviaris, horitzons entrevistos– que recorden el llegat d'un cinema pur, integral, abstracte (d'un concret abstret) que, a França, té uns referents que van de Dulac i Chomette a Mitry.

Després, l'EMS Spectron, un videosintetitzador desenvolupat per Richard Monkhouse, que va emprar del 1977 al 1982 en diversos títols, com ara *Horizontales couleurs* (1979), l'única incursió de Cahen en l'abstracció absoluta, i *L'entr'aperçu* (1980). I els efectes més característics d'aquell aparell –uns de trama o estriació– han estat emulats encara en una obra més recent: *L'Entre* (2014), amb el ressò explícit d'aquest títol quant a l'anterior.

Amb *Artmatic* (1980), Cahen ha explorat una versió incipient d'un sistema informàtic desenvolupat per Jean-François Colonna a l'Escola Politècnica de París, en un assaig precursor de la digitalització d'imatges que recorda la cronofotografia com a anticipació del cinema; i així esdevé una manifestació més de l'encreuament entre la fixesa i la imatge cinematèica.

Prop del 1980, d'altra banda, l'obra audiovisual de Cahen comença a prendre una textura més narrativa però en la qual les imatges llisquen com en un estat oníric, o entre son i vigília. Això ja es prefigura a *Arrêt sur marche* (1979), un curtmetratge en 35 mm que és tot un illot en la seva obra, i en l'embruix de *L'entr'aperçu*, fet de motius visuals i sons que tornen i s'entremesclen.

És significatiu també que si, fins als primers vuitanta, Cahen es va ocupar del so de les seves creacions audiovisuals –de vegades a duo amb companys propers–, després ha delegat la tasca de composició o concepció sonora en uns altres: de Michel Chion a, més recentment, Francisco Ruiz de Infante (i, de manera més circumstancial, en altres compositors de l'estirp electroacústica).

La clau de volta d'aquesta creueria –aquest passatge entre la música i la imatge, la foto (o el fotograma) i la imatge electrònica, el concret i l'abstracte– arriba amb *Juste le temps* (1983), en què es troben molts dels trops, motius i procediments que ell havia introduït, assajat i madurat al llarg dels anys iniciàtics. Hi ha un viatge en tren i les dualitats de l'interior/exterior i del visible/entrevist. Hi ha l'alentiment de les imatges –un temps modulad, estirat i contret a voluntat– i el seu processament per procediments diversos: colors pronunciats, paisatges doblement escombrats per la velocitat i per una transcripció oscil·logràfica de la trama electrònica de les imatges (sobre una base similar a la del videosintetitzador Rutt/Etra, utilitzat, entre d'altres, per Nam June Paik, el matrimoni Vasulka i Gary Hill). I hi ha un sospir de ficció i narrativitat que ja era a l'aguait des de la primera *invitació al viatge* de deu anys abans.

Jean-Paul Fargier ha pres aquesta obra de Cahen com un dels paradigmes del pas de *la trame au drame* al vídeo dels vuitanta: de la trama electrònica de les imatges (fetes de punts, línies, camps i quadres en flux continu) a la trama narrativa i dramàtica d'una videoficció emergent que, com la ciència-ficció, tindria uns trets propis. Sandra Lischi, la gran especialista en l'obra de Cahen, hi ha afegit la noció de suspens que es deriva de l'encontre entre dos personatges a bord d'un tren (enèsima variació del *boy meets girl*) on realment no hi passa res, més que el temps. Perquè, com l'autor mateix ha dit, no es tracta tant d'una ficció com d'un «embrió de ficció».

La trajectòria subsegüent de Cahen, però, s'ha desenvolupat en terrenys ben diversos. D'una banda, per la seva vinculació a l'Ina (Institut National de l'Audiovisuel), ens que ha succeït l'antic Service de la Recherche de l'ORTF, i, en ser sol·licitat també per altres centres, museus i televisions, Cahen ha realitzat un bon nombre d'obres que podríem dir que són fruit d'una negociació entre la proposta i la comanda. Així —però també per una vocació de col·laborar amb altres artistes, compartir, intercanviar batecs de la creativitat en tota mena de disciplines—, ha cercat o trobat la complicitat de coreògrafs (Hideyuki Yano, Susan Buirge, Bernardo Montet). Ha abordat el quefer de compositors, músics, entorns com Pierre Boulez, l'IRCAM i el GRM. Ha escomès projectes documentals a propòsit de museus, col·leccions, exposicions i artistes, i al voltant d'altres temes que també han abastat el teatre, l'arquitectura, el cinema. Sempre posant-hi una empremta pròpia, innovadora i arriscada (com la de ni tan sols mostrar allò que fora més evident quant al tema tractat).

D'altra banda, el viatge ha esdevingut per Cahen un tema, una matèria, gairebé un gènere propi. Tal com hom parla de literatura de viatges, cal pensar també el viatge com un gènere audiovisual que depassa els llocs comuns del *travelogue* documental. De primer, el viatge ha estat lleuger d'equipatge, però tot seguit ha pres un caire que diguéssim transcendent. L'experiència mateixa del trasllat, d'anar d'un lloc a un altre i tornar al punt d'origen, és una de *voyager/retrouver*, segons una de les duplicitats que a Cahen li agrada usar. I, al capdavant, això és el que sempre ha fet (també quant a la tècnica i els efectes que empra): no anar a cercar res en particular, sinó a trobar i a deixar-se sorprendre per tot.

En la modalitat lleugera hi ha les *Cartes postales vidéo* (1984-1986), un projecte compartit amb Stéphane Huter i Alain Longuet. Capsules de trenta segons, destinades a omplir les esclatxes de continuïtat de la programació televisiva, que presenten imatges-arquetip, icones-*souvenir* de diversos indrets, ciutats, monuments, paisatges, elements pintorescos. Captures que, per un instant, prenen moviment i el bronzit d'una ràfega sonora. O l'itinerari turístic de *Montenvers et Mer de Glace* (1987, també amb Huter), tren-cremallera pel mig, amb les seves evocacions visuals i sonores a les intrigues de Hitchcock/Herrmann i a la comicitat de Tati i Chaplin.

Al viatge, Cahen s'hi ha aficionat també de resultes de diversos esdeveniments, festivals, projectes transversals —i pel ressò internacional que ha anat prenent la seva obra, essent reclamat aquí i allí—, i així n'han sorgit les simfonies urbanes, i en clau concreta, de Nova York (*Le deuxième jour*, 1988, amb música de Zorn) i *Hong Kong Song* (1989, en col·laboració amb Ermeline Le Mézo), les impressions de Xile i de l'illa misteriosa de Pasqua (1989 i 1990) i la màgica evocació de la Luminara de Pisa, festa que omple de llum i d'olors de cera i oli en combustió la ciutat toscana (*La notte delle bugie*, 1993).

Tot seguit, la idea de viatge transcendental podria relacionar-se amb l'atansament a unes terres i cultures distants, a contrades extremes i paisatges indòmits, i a la trobada amb l'altre. Es desprèn dels viatges a les zones antàrtiques (*Voyage d'hiver*, 1993, amb Angela Riesco; *Paysages d'hiver*, 2005) i àrtiques (*Le cercle*, 2005); les repetides visites a països de l'Extrem Orient, la Xina (*Sept visions fugitives*, 1995; *Canton la chinoise*, 2001, amb Rob Rombout; *Red Memory*, 2010, amb John Borst, entre d'altres), el Vietnam (*Plus loin que la nuit*, 2005; *Blind Song*, 2008) i el Japó (*Corps flottants*, 1997); o també al Iemen (*Sanaa, passages en noir*, 2007), la República Democràtica del Congo (*Dieu voit tout*, 2011) i Geòrgia (*Ceremonies*, 2015).

El treball audiovisual de Cahen gairebé sempre s'ha recolzat, i de manera fonamental, sobre la imatge. Les paraules no hi tenen gaire lloc, a la seva obra, si no és que el tema o la premissa ho reclamen o perquè, de vegades, li ha agradat trencar els seus motlles més habituals (*Corps flottants*, *Canton la chinoise*, *Dieu voit tout*).

Ell creu en allò que les imatges tenen la capacitat de dir en la seva pròpia eloqüència i ductilitat. És a dir, potència per una banda; estirament o alentiment per l'altra. Les imatges de Cahen són d'una gran bellesa, però mai mel·líflues. Els seus viatges *imaginaires* no són reportatges d'exotismes per passar l'estona i veure món des de la finestra-pantalla. Allò que pretén és una il·luminació sobre aquest món compartit per tothom que l'habita i el transita. I, amb paraules seves, «traduir en imatges i significats les emocions profundes, belles però terribles, que fonamenten l'existència».

Quant a l'alentiment, esdevingut una mena de segell ben propi, ell ha remarcat que mai l'ha emprat per tal d'embellir la imatge, sinó per fer-la més visible, més present; enllà de tot sentimentalisme. I un altre aspecte fonamental és l'interval —la pausa, el temps de repòs i sedimentació— després de la presa de les imatges, al retorn del viatge o expedició, que du a la seva elaboració, organització i processament amb els condiments del muntatge, els efectes (també per sostracció) i el so (o el silenci).

El 1997, l'exposició *Robert Cahen s'installe* (Frac Alsace, a Sélestat) va representar un nou tomb en la trajectòria de l'artista. Amb un títol juganer que tant remetia al seu retorn a la regió on va créixer, després de molts anys d'estar-se a París, com al fet de presentar un conjunt de videoinstal·lacions que obririen, d'aleshores ençà, una nova via. Perquè, si bé havia realitzat abans algunes obres d'aquesta mena, ho havia fet d'una manera ocasional, mentre que, a partir de la segona meitat dels noranta, s'hi dedicarà cada cop més.

Les primeres instal·lacions de Cahen són d'una certa aparatositat, pròpia de l'època —quant al nombre de monitors, els components escultòrics, els dispositius escènics—, i sovint comporten altres maneres de presentar i de veure algunes de les seves elaboracions en format monocanal i per allò que en diem la petita pantalla.

Després, al tombant de segle, la concepció genèrica de les instal·lacions i de l'*exposició del vídeo*, o com se'n vulgui dir (*screen art*, cinema d'exposició i *loop* o bucle són expressions que han fet fortuna), ha tendit globalment cap a un despullament contrari. En l'obra de Cahen això s'ha traduït en una successió de peces que sovint prenen la forma d'una projecció en anell continu, silenciosa o sonora; de vegades desdoblada, emmarcada (literalment o conceptualment), en vertical (pel que fa a la relació d'aspecte de la imatge), sobre un material o

dispositiu-pantalla determinat, etc. I amb una disposició de la o les projeccions, així com de la resta d'elements, maquinari i suports, sempre pensada, amb habilitat i precisió, en funció dels espais-receptacle on s'exposen.

I així tornem als conceptes esgranats al principi del viatge, el paisatge, el passatge i el retrat. Unes vegades com a retalls d'encreuaments i coreografies trobades a la populosa Xina (*Vélochine*, 2007; *La Traversée du rail*, 2014) o com a retrats en la cruïlla entre la fixesa i el moviment (*Françoise* i *Portraits*, 2013). I d'altres, entre exploracions paisatgístiques (*Entrevoir*, 2014, i *Paysages de Chine*, 2009, en què Cahen recopila i recapitula imatges dels seus diversos viatges a la Xina) i la transcendència que traspuen aquestes empremtes videografiades, que a la vegada esdevenen «metàfores de la visió» (Brakhage dixit) i que prenen un punt metafísic en les imatges gasoses de *Traverses* (2002), en què una successió d'individus de diverses edats que sorgeix d'una boira blanquinosa avança lentament fins a ser engolits per la mateixa boira en un etern passatge del temps.