

Robert Cahen «Paisatges». Reproductibilitat 2.4.

Nekane Aramburu.

Aprendre a mirar a través de l'horitzó pixelat, sucumbir a la seva atmosfera porosa com a magma d'ones, com una curvatura oscil·lant, oceà virtual de vertígens, coves i atalaies. Cercar la llum entre les ombres i pensar que tot passa.

En la situació tecnoelectrònica de les arts, quan la hipercomunicació i la inflació d'imatges col·lapsen el panorama d'allò real pel reflex de miralls que intensifiquen l'experiència de la mirada, es revela que el vídeo va permetre noves maneres de veure i de pensar a partir de la imatge-temps.

En els seus orígens larvaris predigitals trobam registres mecànics de successos o situacions quotidianes. Des dels inicis de la filmació i exhibició del cinema amb els germans Lumière, passant per les primeres experimentacions del vídeo a través de les distorsions en monitors de televisió realitzades pels pioners Nam June Paik o Wolf Vostell, sorgeixen fórmules per transmetre allò real alterat. De llavors ençà, el registre objectiu es converteix en subjectiu. Viatge i paisatge són tema i mitjà.

Així, els Lumière, després d'una saturació de films amb històries quotidianes i de proximitat, es llançaren a enviar col·laboradors, amb l'objectiu de documentar viatges, per països desconeguts com ara Rússia, el Japó, el Marroc, l'Índia, Mèxic o Espanya, entre d'altres. Són aquestes pel·lícules de viatges, els *Travelogues*, un recorregut per paisatges i una deriva existencial. Una vegada enregistrats, no només es projectaven en pantalles sinó que es desplegaven en diferents formats d'exhibició, inclosos també els vagons dels trens. Presentats com a vistes panoràmiques, l'efecte que produïen en el públic era el d'una fascinació més intensa que la pintura d'època. Aquesta moda dels *Travel films* o *Railway film* es diluí cap al 1907, però els seus plantejaments i la influència que tengueren respecte a les possibilitats museogràfiques i espectaculars com a cinema expandit són avui molt presents.

Un clàssic redescobert

Robert Cahen és un dels pioners del videoart que des dels anys setanta treballa amb la imatge documental i experimental, en primera instància des de la música concreta, fins a transferir-ne els recursos i innovacions a l'aplicació de la imatge en moviment del vídeo analògic al digital. Es Baluard, continuant amb les exposicions de revisió corresponents al cicle *Reproductibilitat*, proposa una nova entrega centrada en una aproximació a l'anàlisi de la captació del paisatge a partir d'una retrospectiva dels seus treballs vinculats a aquest tema i una gran instal·lació produïda gràcies al projecte «Missions artístiques a la Serra de Tramuntana», organitzat per Es Baluard i

el Consorci Serra de Tramuntana (entitat formada pel Govern de les Illes Balears i el Consell Insular de Mallorca).

La Serra de Tramuntana, situada al nord-oest de l'illa de Mallorca, fou declarada el 2011 Patrimoni Mundial de la UNESCO en la categoria de Paisatge Cultural. El 2017, al refugi de muntanya de Can Boi, ubicat al poble de Deià, Robert Cahen i Thierry Maury iniciaren un nou projecte artístic i formatiu experimental amb alguns artistes, la majoria de les Illes Balears, però també de l'Iran o Colòmbia. A l'hora de concebre la proposta vaig considerar, des del principi i en diàleg amb els responsables del Consorci, la utilitat de l'àmplia experiència de Robert Cahen com a artista multidisciplinari i pioner en el camp del videoart. Cahen havia realitzat projectes d'aquesta mena a l'Amèrica Llatina, Àsia i Europa, i la seva mirada sobre el paisatge és única i excepcional, imperible i universal. En els seus llargs viatges, durant anys a la recerca de paisatges urbans i naturals, des de la Xina al Pol Sud, ens mostra el que succeeix a l'exterior, però també a l'interior de l'ésser.

Tot plegat transcendeix al vessant pedagògic que transcorre en paral·lel a la seva obra, els punts d'investigació principals de la qual són: la llum, el moviment i les textures. A partir de la imatge real, treballa amb diferents col·laboradors l'edició digital a l'estudi. És aquí on es visibilitzen noves ficcions i lectures de caràcter líric i a vegades narratiu, sempre revelador. Depurada la imatge en la postproducció, sembla que en si mateixes les peces contenen text, l'experiència d'un monòleg expandit a través de signes fílmics i d'una ordenació de la temporalitat basada en allò subjectiu i allò autobiogràfic.

En el projecte desenvolupat a Mallorca, amb la seva mirada peculiar a la natura de l'entorn de la Serra de Tramuntana, l'orografia i la llum, que ja descobriren els paisatgistes clàssics, és disseccionada a través de la metodologia empírica de la caminada i la planificació de diferents sessions per capturar-la mitjançant les càmeres de vídeo. Un viatge pausat per una ordenació distòpica de la temporalitat. L'obra d'aquest precursor del videoart ha estat reconeguda, entre altres aspectes, per la manera de significar el viatge i descodificar les capes de realitat dels territoris, propers o llunyans, per descobrir-los i convertir-los en atemporals.

Així ho analitzava Michel de Montaigne en un dels cèlebres assajos en què parla de la «natura artealitzada»: «estam davant un sistema de signes i moviments interpretats, primer, per un autor, sigui del gènere que sigui, i, posteriorment, pel receptor-espectador».¹

Creadors coetanis de Cahen en la línia de Raymond Bellour també utilitzen el vídeo com a mitjà per fer-nos entrar en un altre temps de les imatges, de manera que aquest entre-imatges arribi a ser un espai de transformació virtual entre aquestes imatges i nosaltres. Podem, així mateix, recordar els *movies murals* de Stan Vanderbeek, però sobretot tenim com a punt de partida la relació entre el temps real i el temps fílmic implícit en les imatges en moviment.

Michael Snow, a la *Region centrale*, explorà al llarg de tres hores de moviment continu de càmera el cim d'una muntanya del Quebec. Snow afirmava: «Vull fer un

film de paisatge gegantí equivalent en termes de cinema a les grans pintures de paisatge de Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse i, al Canadà, el Group of Seven». ² Amb aquesta mateixa voluntat hi ha altres creadors audiovisuals, com ara Jonas Mekas o Stan Brackage, que també han creat escola.

Robert Cahen, en el nostre cas, experimenta amb el temps i el porta a plans de metapintura.

Trobam, doncs, a la seva obra, la sonoritat i la plasticitat sinestèsicament foses. Les seves peces revelen la manera en què el so, juntament amb la captura de la imatge, és el punt de partida d'una doble fórmula que Cahen combina des del seu començament, els anys setanta, influït per la seva formació de músic. El pas pel Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF i Pierre Schaeffer, com també pel Groupe de Recherche Image i la creació de l'INA, són clau per entendre'l. Amb la utilització a partir del 1979 de l'EMS Spectron, els intervals dels seus *frames* adquireixen matisos nous, l'empremta dels quals encara avui perviu.

La selecció de treballs presentats a Es Baluard a manera de revisió retrospectiva sobre la seva obra al voltant de la captació de la natura ens permet reflexionar sobre el sentit del pla seqüència en el paisatge. El mètode de la seva mirada selectiva, el focus sobre el qual decideix enregistrar, impliquen un exercici d'atenció però també una renúncia, la que provoca sucumbir davant la bellesa de l'estètica. Sandra Lichi, una de les expertes i qui principalment ha analitzat la seva metodologia fílmica, diu que configura la seva obra en vídeo com una obra pictòrica eternament fresca.

Quan realitza *Horizontales couleurs* (1979) juga amb les trames i esdevé la imatge real en abstracte, que produeix efectes vibrants que recorden la pintura *op art* de Bridget Riley. Aquest mateix any, el 1979, Bill Viola desenvolupa la peça *Chott el Djerid (A portrait in light and Heat)*, en què utilitza teleobjectius per captar el fenomen dels miratges i parlar així de la percepció, allò físic i allò psicològic. En els projectes de videoinstal·lació, Cahen resol l'expansió del procés audiovisual amb recursos senzills però eficaços, com en el cas de *Paysages-passage* (1997), una obra que pertany a la col·lecció del FRAC Alsace, composta per 18 monitors de carcassa transparent que alineats construeixen una doble corba i presenten imatges de natura alternes en fluctuacions compassades que reescriuen el paisatge.

Els moments suspesos o invisibles del temps són algunes de les situacions que apareixen habitualment en el seu treball. Són futurs estranys inserits en obres com *Françoise* (2007) o associats a trasllats de viatges on la velocitat adquireix un ritme subjectiu propi. Les peces que he seleccionat per a la revisió pel que fa al paisatge ens assenyalen aquesta reversió d'allò real tangible en experiències líquides tan fluctuants com eternes. *L'éclipse*, 3' (1979), *Trompe-l'oeil*, 7' (1979), *Juste le temps*, 13' (1983), *Cartes postales* (1984-1986), *Montenvers et Mer de glace* (1987), *Dernier adieu* (1988), *Le deuxième jour* (1988), *Chili impressions* (1989), *Hong-Kong Song* (1989), *L'île mystérieuse* (1991), *Voyage d'hiver* (1993), *Sept visions fugitives* (1995), *Corps flottants* (1997), *Le Cercle*, *Dieu voit tout* (2011), *Entrevoir* (2014) i *Cérémonie* (2015) així ens ho assenyalen.

L'etern retorn del paisatge

Com a construcció cultural, un paisatge no és una realitat en si mateixa. Quan apareix en la història de l'art amb la denominació de gènere pictòric, més o menys al voltant del segle XVI, ho fa com a conseqüència de la Reforma protestant, moment a partir del qual comença a adquirir una certa autonomia.

Els estudis especialitzats remetent al paisatge com a representació artificial, «una imatge cultural, una forma gràfica de representar, estructurar o simbolitzar allò circumdant».³ Hi ha fins i tot qui diu que el *genius loci* no és més que l'art que inspira el lloc a través de la nostra mirada, una mirada que és la culpable de l'autèntic valor del paisatge en allò que va molt més enllà de ser una àrea física inqüestionable.

Quan protagonitza la pintura romàntica de les últimes dècades del segle XVIII, adquireix importància la seva relació amb el llenguatge simbòlic i la metàfora. Per a artistes com Monet, el paisatge és un recurs per analitzar els efectes atmosfèrics i donar pas a la representació d'impressions subjectives que s'hi vinculen. A Cézanne li interessava en la seva integritat total.

El treball actual de Robert Cahen repta l'espectador des de la perspectiva i la construcció en i amb el desplaçament. La contemplació de la translació digital és tan reveladora com la que pot aportar-nos un quadre tradicional, estàtic i circumscrit a un marc. És una escena universal, permutable entre regions i fronteres, una mirada d'influència asiàtica que ens aproxima tant a la teoria xinesa sobre la pintura del paisatge com al costumisme, els preceptes avantguardistes de l'impressionisme o de l'abstracció. El tractament del color, els sistemes de percepció i el temps expandit com a instrument per ficcionar allò real són els pilars clau sobre els quals basa la construcció de l'exercici realitzat pels paratges escollits de la Serra de Tramuntana. Una part d'una illa del Mediterrani, amb una orografia similar a la de les seves altres illes unides per les atmosferes de contrastos suaus, vents i aigües compartits.

Acceptant que el que tenim al davant, com a natura, és un constructe social, cultural i estètic, el seu mirall és un camp dilatat en la subjectivitat. La mutació de l'estat del paisatge mostra que l'atzar imprevisible repta el caçador del pla seqüència i l'arrossegà al vertigen d'allò sublim.

Si filmar la pintura en moviment fou un dels reptes que ens plantejàrem en el projecte de Mallorca, parlar del videopaisatgisme com a assaig ens ajuda a contribuir a analitzar un gènere que a penes ha estat investigat des de la contemporaneïtat.

La vida és present i permet restituir el temps passat. El pla seqüència és un recurs i un truc per amplificar el temps de la mirada a la vastitud de l'horitzó, la que ens hi mesura i ens pregunta què som i on som. La partició de les pantalles a la seva instal·lació a la sala d'exposicions, la planificació del *viewpoint* assistit.

«No hi ha individu, no hi ha espècie. Tan sols alts i baixos d'intensitat», va escriure Nietzsche a *La gaia ciència*. Tal vegada només la llum serveixi en els seus matisos per identificar aquests salts de situacions i ubicar-nos a cada moment des de la nostra força i des de la nostra fragilitat.

Lights and vibrations, essay for the painting in movement és la instal·lació fruit de la producció específica per al projecte Missions a la Serra de Tramuntana, que guaita a aquest abisme de contrastos. Podríem pensar que a través d'aquesta instal·lació transitam totes les filosofies i escoles estètiques sobre la història del paisatge.

També els gestos d'artistes contemporanis com John Cage, qui al seu torn influí en creadors del *land art* com Robert Morris, Walter de Maria, Robert Smithson o Richard Long, atorguen al moviment, la desmaterialització i allò conceptual un nou poder sobre el paisatge. En la deriva audiovisual, la força de l'autor es troba en la relació entre el temps viscut, el capturat i l'entregat a l'espectador.

A tot plegat, s'hi suma que tant la matèria natural com l'espectador estan sotmesos a una contínua dinàmica de desplaçament. Augustin Berque ja parlava a la introducció al llibre *La mouvance* d'allò mòbil intrínsecament relacionat amb el paisatge.

Sabem que l'estat de la natura és temporal, fins i tot dramàticament imprevisible i exposat ja al canvi climàtic del planeta. Així, introduir com a agent la indeterminació de la forma i l'apropiació d'allò immaterial revela nous processos sobre els quals el creador contemporani influeix i adquireix la responsabilitat de perpetuar. Amb la seva obra, Robert Cahen atorga un nou valor al seu temps.

A més, el plantejament de Cahen configura un cert homenatge contemporani al sentit d'allò sublim. Aquella referència establerta en l'inconscient de tots en què tot ésser humà intimidat per la bellesa s'hi integra amb caràcter referencial.

Som l'escala que dona la proporció, com aquells personatges de Caspar David Friedrich, espectadors i subjectes.

Allò sublim dels pintors romàntics del nord d'Europa es transmuta, Cahen renova el gènere del paisatge sense distància emocional. És una estètica d'allò sublim més kantiana que de Schiller. Es recrea a manipular el contratemps, el desafiament del temporal, la inoportunitat d'una llum que no era la desitjada, les dificultats del desplaçament mentre el dia avança i el converteix en un exercici d'història de l'art paisatgístic. Una desconstrucció per les possibilitats dels espais permutables, que és deriva en el moment, i experiment en el laboratori digital i en l'espai real.

¹ Montaigne, «Sur des vers de Virgile», *Essais* III, 5, citat a: Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007 (1a ed. 1997), p. 21.

² Cornwell, Regina, *Snow Seen: The films and Photographs of Michael Snow*, Peter Martin Associates, Toronto, 1980, p. 117.

³ Denis Cosgrove i Stephen Daniels (ed.), *The iconography of landscape*, Cambridge Studies in Historical Geography, Avon, Cambridge University Press, 1989, 2a ed. (1a ed. 1988), p. 1.