

## ROBERT CAHEN «Paisatges». *Reproductibilitat* 2.4.

Nekane Aramburu

Aprender a mirar a través del horizonte pixelado, sucumbir a su atmósfera porosa como magma de ondas, como una curvatura oscilante, océano virtual de vértigos, cuevas y atalayas. Buscar la luz entre las sombras y pensar que todo pasa.

En la situación tecnoelectrónica de las artes, cuando la hipercomunicación y la inflación de imágenes colapsan el panorama de lo real por el reflejo de espejos que intensifican la experiencia de la mirada, se revela que el vídeo permitió nuevas formas de ver y de pensar a partir de la imagen-tiempo.

En sus orígenes larvarios predigitales encontramos registros mecánicos de sucesos o situaciones cotidianas. Desde los inicios de la filmación y exhibición del cine con los hermanos Lumière, pasando por las primeras experimentaciones del vídeo a través de las distorsiones en monitores de televisión realizadas por los pioneros Nam June Paik o Wolf Vostell, surgen fórmulas para transmitir lo real alterado. A partir de entonces, el registro objetivo se convierte en subjetivo. Viaje y paisaje son tema y medio.

Así, los Lumière, tras una saturación de films con historias cotidianas y de proximidad, se lanzaron a enviar colaboradores, con el objetivo de documentar viajes, por desconocidos países como Rusia, Japón, Marruecos, India, México o España, entre otros. Son estas películas de viajes, los *Travelogues*, un recorrido por paisajes y una deriva existencial. Una vez grabados, no solo eran proyectados en pantallas sino que se desplegaban en diferentes formatos de exhibición, incluidos los propios vagones de trenes. Presentados como vistas panorámicas, su efecto producía en el público una fascinación mayor que la pintura de época. Esta moda de los *Travel films* o *Railway film* se diluyó hacia 1907, pero sus planteamientos y la influencia que tuvieron respecto a las posibilidades museográficas y espectaculares como cine expandido están hoy muy presentes.

### Un clásico redescubierto

Robert Cahen es uno de los pioneros del videoarte que desde los años setenta viene trabajando la imagen documental y experimental, en primera instancia desde la música concreta, hasta transferir sus recursos e innovaciones a la aplicación de la imagen en movimiento del vídeo analógico al digital. Es Baluard, continuando con las exposiciones de revisión correspondientes al ciclo *Reproductibilitat*, propone una nueva entrega centrada en una aproximación al análisis de la captación del paisaje a partir de una retrospectiva de sus trabajos vinculados a este tema y una gran instalación producida gracias al proyecto «Missions artistiques a la Serra de Tramuntana», organizado por Es Baluard y el Consorci Serra de Tramuntana (entidad formada por el Govern de les Illes Balears y el Consell Insular de Mallorca).

La Serra de Tramuntana, situada al noroeste de la isla de Mallorca, fue declarada en 2011 Patrimonio Mundial de la UNESCO en la categoría de Paisaje Cultural. En 2017, en el refugio de montaña de Can Boi, ubicado en el pueblo de Deià, Robert Cahen y Thierry Maury iniciaron un nuevo proyecto artístico y formativo experimental con algunos artistas, la mayoría de las Illes Balears, pero también de Irán o Colombia. A la hora de concebir la propuesta consideré, desde el principio y en diálogo con los responsables del Consorci, la utilidad de la amplia experiencia de Robert Cahen como artista multidisciplinar y pionero en el campo del videoarte. Cahen había realizado proyectos de este tipo a lo largo de Latinoamérica, Asia y Europa, y su mirada sobre el paisaje es única y excepcional, imperecedera y universal. En sus largos viajes, durante años a la búsqueda de paisajes urbanos y naturales, desde China al Polo Sur, nos muestra lo que sucede en el exterior, pero también en el interior del ser.

Esto trasciende a la vertiente pedagógica que transcurre en paralelo a su obra, y cuyos puntos de investigación principales son: la luz, el movimiento y las texturas. A partir de la imagen real, trabaja junto a diferentes colaboradores su edición digital en estudio. Es ahí donde se visibilizan nuevas ficciones y lecturas de carácter lírico y en ocasiones narrativo, siempre revelador. Depurada la imagen en la postproducción, parecerá como si sus piezas en sí mismas contuvieran texto, la experiencia de un monólogo expandido a través de signos fílmicos y de una ordenación de la temporalidad basada en lo subjetivo y lo autobiográfico.

En el proyecto desarrollado en Mallorca, con su peculiar mirada a la naturaleza del entorno de la Serra de Tramuntana, la orografía y la luz, que descubrieron los paisajistas clásicos, es diseccionada a través de la metodología empírica de la caminata y la planificación de diferentes sesiones para capturarla por medio de las cámaras de vídeo. Un viaje pautado por una ordenación distópica de la temporalidad. La obra de este precursor del videoarte ha sido reconocida, entre otros aspectos, por la manera de significar el viaje y descodificar las capas de realidad de los territorios por descubrir, próximos o lejanos, convirtiéndolos en atemporales.

Como analizaba Michel de Montaigne en uno de sus conocidos ensayos hablando de la «naturaleza artealizada»: «estamos ante un sistema de signos y movimientos interpretados, primero, por un autor, sea del género que sea, y, posteriormente, por el receptor-espectador».<sup>1</sup>

Creadores coetáneos a Cahen en la línea de Raymond Bellour también utilizan el vídeo como medio para hacernos entrar en otro tiempo de las imágenes, de manera que ese entre-imágenes llegue a ser un espacio de virtual transformación entre ellas y nosotros. Podemos, así mismo, recordar los *movies murals* de Stan Vanderbeek, pero sobre todo tenemos como punto de partida la relación entre el tiempo real y el tiempo fílmico implícito en las imágenes en movimiento.

Michael Snow, en la *Region centrale*, exploró a lo largo de tres horas de movimiento continuo de cámara en la cumbre de una montaña de Québec. Snow afirmaba: «Quiero hacer un film de paisaje gigantesco equivalente en términos de cine a las grandes pinturas de paisaje de Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse y, en Canadá, el Group of Seven».<sup>2</sup> Sobre esta misma voluntad encontramos a otros

creadores audiovisuales, como Jonas Mekas o Stan Brackage, quienes también han creado escuela.

Robert Cahen, en nuestro caso, experimenta con el tiempo llevándolo a planos de metapintura.

Encontramos, pues, en su obra, la sonoridad y plasticidad sinestésicamente fundidas. Sus piezas revelan cómo el sonido, junto con la captura de la imagen, es el punto de partida de una doble fórmula que Cahen viene combinando desde sus comienzos, en los años setenta, influido por su formación de músico. Su paso por el Groupe de Recherches Musicales de la ORTF y Pierre Schaeffer, así como por el Groupe de Recherche Image y la creación del INA, son claves para entenderlo. Con la utilización a partir de 1979 del EMS Spectron, los intervalos de sus *frames* adquieren nuevos matices, cuya impronta pervive aún hoy.

La selección de trabajos presentados en Es Baluard a modo de revisión retrospectiva sobre su obra en torno a la captación de la naturaleza nos permite reflexionar sobre el sentido del plano secuencia en el paisaje. El método de su mirada selectiva, el foco sobre el que decide grabar, implican un ejercicio de atención, pero también una renuncia, la que provoca sucumbir ante la belleza de la estética. Sandra Lichi, una de las expertas y quien mayormente ha analizado su metodología fílmica, dirá que configura su obra en vídeo como una obra pictórica eternamente fresca.

Cuando realiza *Horizontales couleurs* (1979) juega con las tramas y deviene la imagen real en abstracta, produciendo efectos vibrantes que recuerdan a la pintura *op art* de Bridget Riley. Ese mismo año, 1979, Bill Viola desarrolla la pieza *Chott el Djerid (A portrait in light and Heat)*, en la que utiliza teleobjetivos para captar el fenómeno de los espejismos y hablar con ello de la percepción, lo físico y lo psicológico.

En los proyectos de videoinstalación, Cahen resuelve la expansión del proceso audiovisual con recursos sencillos pero eficaces, como en el caso de *Paysages-passage* (1997), una obra perteneciente a la colección del FRAC Alsace, compuesta por 18 monitores de carcasa transparente que alineados construyen una doble curva presentando imágenes de naturaleza alternas en fluctuaciones acompasadas que reescriben el paisaje.

Los momentos suspendidos o invisibles del tiempo son algunas de las situaciones que aparecen habitualmente en su trabajo. Son futuros extraños injertados en obras como *Françoise* (2007) o asociados a traslados de viajes donde la velocidad adquiere un ritmo subjetivo propio. Las piezas que he seleccionado para su revisión respecto al paisaje nos señalan esta reversión de lo real tangible en experiencias líquidas tan fluctuantes como eternas. *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) y *Cérémonie* (2015) así nos lo señalan.

## El eterno retorno del paisaje

Como construcción cultural, un paisaje no es una realidad en sí. Cuando aparece en la historia del arte, bajo la denominación de género pictórico, más o menos en torno al siglo XVI, lo hace como consecuencia de la Reforma protestante, momento a partir del cual empieza a adquirir una cierta autonomía.

Los estudios especializados se remiten al paisaje como representación artificial, «una imagen cultural, una forma gráfica de representar, estructurar o simbolizar lo circundante». <sup>3</sup> Hay incluso quien dice que el *genius loci* no es sino el arte que inspira el lugar a través de nuestra mirada, una mirada que es la culpable del auténtico valor del paisaje en tanto en cuanto va mucho más allá de ser un área física incuestionable.

Cuando protagoniza la pintura romántica de las últimas décadas del siglo XVIII, adquiere importancia su relación con el lenguaje simbólico y la metáfora. Para artistas como Monet, el paisaje es un recurso para analizar los efectos atmosféricos y dar paso a la representación de impresiones subjetivas vinculadas al mismo. A Cézanne le interesaba en su integridad total.

El actual trabajo de Robert Cahen reta al espectador desde la perspectiva y la construcción en y con el desplazamiento. La contemplación de su traslación digital es tan reveladora como la que puede aportarnos un cuadro tradicional, estático y circunscrito a un marco. Es una escena universal, permutable entre regiones y fronteras, una mirada de influencia asiática que nos aproxima tanto a la teoría china sobre la pintura del paisaje como al costumbrismo, los preceptos vanguardistas del impresionismo o de la abstracción. El tratamiento del color, los sistemas de percepción y el tiempo expandido como instrumento para ficcionar lo real son los pilares clave sobre los que apoya la construcción del ejercicio realizado por los parajes escogidos de la Serra de Tramuntana. Una parte de una isla del Mediterráneo, con su orografía similar a la de sus otras islas unidas por la atmósfera de suaves contrastes, vientos y aguas compartidas.

Aceptando que lo que tenemos delante, como naturaleza, es un constructo social, cultural y estético, su espejo es un campo dilatado en la subjetividad. La mutación del estado del paisaje muestra que el azar imprevisible reta al cazador del plano secuencia y lo arrastra al vértigo de lo sublime.

Si filmar la pintura en movimiento fue uno de los retos que nos planteamos en el proyecto de Mallorca, hablar del videopaisajismo como ensayo nos ayuda a contribuir a analizar un género que apenas ha sido investigado desde la contemporaneidad.

La vida está presente y permite restituir el tiempo pasado. El plano secuencia es un recurso y un truco para amplificar el tiempo de la mirada a la vastedad del horizonte, la que nos mide con él y nos pregunta qué somos y dónde estamos. La partición de las pantallas en su instalación en la sala de exposiciones, la planificación del *viewpoint* asistido.

«No hay individuo, no hay especie. Tan solo altos y bajos de intensidad», escribió Nietzsche en *La gaya ciencia*. Quizás solo la luz sirva en sus matices para identificar esos saltos de situaciones y ubicarnos en cada momento desde nuestra fuerza y desde nuestra fragilidad.

*Lights and vibrations, essay for the painting in movement* es la instalación fruto de la producción específica para el proyecto Missions a la Serra de Tramuntana, que asoma a este abismo de contrastes. Podríamos pensar que a través de esta instalación transitamos todas las filosofías y escuelas estéticas sobre la historia del paisaje.

También los gestos de artistas contemporáneos como John Cage, quien a su vez influyó en creadores del *land art* como Robert Morris, Walter de Maria, Robert Smithson o Richard Long, otorgan al movimiento, la desmaterialización y lo conceptual un nuevo poder sobre el paisaje. En la deriva audiovisual, la fuerza del autor está en la relación entre el tiempo vivido, el capturado y el entregado al espectador.

A ello se suma que tanto la materia natural como el espectador están sometidos a una continua dinámica de desplazamiento. Augustin Berque ya hablaba en su introducción al libro *La mouvance* de lo móvil intrínsecamente relacionado con el paisaje.

Sabemos que el estado de la naturaleza es temporal, incluso dramáticamente imprevisible, abocado ya al cambio climático del planeta. Así, introducir como agente la indeterminación de la forma y la apropiación de lo inmaterial revela nuevos procesos sobre los cuales el creador contemporáneo influye y adquiere la responsabilidad de perpetuar. Con su obra, Robert Cahen otorga un nuevo valor a su tiempo.

Además, el planteamiento de Cahen configura un cierto homenaje contemporáneo al sentido de lo sublime. Aquella referencia establecida en el inconsciente de todos en el que todo ser humano sobrecogido por la belleza se integra en ella con carácter referencial.

Somos la escala que da la proporción, como aquellos personajes de Caspar David Friedrich, espectadores y sujetos.

Lo sublime de los pintores románticos del norte de Europa se transmuta, Cahen renueva el género del paisaje sin distancia emocional. Es una estética de lo sublime más kantiana que de Schiller. Se recrea en manipular el contratiempo, el desafío del temporal, la inoportunidad de una luz que no era la deseada, las dificultades del desplazamiento mientras el día avanza y lo convierte en un ejercicio de historia del arte paisajístico. Una deconstrucción por las posibilidades de los espacios permutables, que es deriva en el momento, y experimento en el laboratorio digital y en el espacio real.

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

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

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