

El expreso de Cahen

Eugeni Bonet

Viaje, pasaje, paisaje y retrato son conceptos que relacionan y describen el quehacer de Robert Cahen. Como partículas elementales, palabras clave, etiquetas o *tags* recurrentes, se hallan mismamente al descubierto en muchos de los títulos de sus obras, exposiciones y programas retrospectivos, aunque otras veces son reformulados en otros términos.

De regreso de sus viajes, Cahen se lleva y nos trae o transmite –pues la emisión televisiva ha sido a menudo su primer marco– postales o viñetas con destellos de movimiento, impresiones o cuadernos de viaje, canciones y percepciones fugaces: *Cartes postales vidéo*, *Chili-impresions*, *Hong Kong Song*, *Blind Song*, *Sept visions fugitives*.

La noción de pasaje implica también travesía, transcurso del tiempo (y el tiempo como primera materia), todo aquello que sucede en los intervalos de lo entrevisto, entrelucido, entreoído y entrelazado en un tiempo en suspenso, flotante: *L'entr'aperçu*, *Juste le temps*, *Traverses*, *La Traversée du rail*, *L'Entre*, *Entrevoir*.

El paisaje es un motivo o trasfondo constante, superpuesto con los demás, especialmente el viaje, y según lo expresa la duplicidad *Paysages/Passage(s)* en tal o cual título o epígrafe. Además de que el paisaje implica una descripción genérica de una geografía física, natural o urbana, pero también humana.

El retrato, por último, se halla a menudo implícito en aquellos títulos que comportan unos nombres propios –de *Karine* a las obras que hacen referencia a Françoise, la hermana mayor de la que se despide cuando se le apaga la vida, o al compositor y director de orquesta Pierre Boulez– pero también en lo que concierne al *anonyme singulier*, según una expresión acuñada por Michel Chion: el habitante cualquiera del mundo, el otro.

Cahen tuvo una formación como músico y compositor. Después de aprender a tocar el piano y otros instrumentos de teclado, se orientó hacia la música concreta a través de los cursos que proponía el GRM (Groupe de Recherches Musicales), bajo la dirección de Pierre Schaeffer y al amparo del Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

Los primeros films y vídeos de Cahen son obra de un músico, si bien uno que se decanta por una música visual. Dentro del Service de la Recherche de la radiotelevisión francesa (ORTF) –constituido en torno al GRM–, la proximidad de los otros grupos o departamentos consagrados a la imagen y a la exploración técnica, propició que el joven Cahen fuese de un sitio a otro y que se adentrase, lleno de curiosidad, en aquellos compartimentos vecinos. De esta manera ha descubierto que aquello que había aprendido de la escuela de la música concreta lo podía trasladar a la imagen cinemática con tan solo cambiar sus instrumentos musicales por otros, también con teclas, que permiten grabar, editar, mezclar, alterar, añadir efectos, etc.

Por otro lado, hay también un aprendizaje del cine a partir de un cultivo, digamos cinéfilo, proveniente de cierta raíz familiar –el padre de Cahen fundó el primer cineclub de la región de Alsacia– y que fue en aumento al trasladarse a París, ciudad de la luz y del cine por excelencia.

A lo largo de los setenta, Cahen realizó varios films, en toda clase de formatos, principalmente basados en imágenes fotográficas, propias o ajenas, animadas mediante la truca y las astucias de montaje. Sobre la base de su estatismo, estas imágenes se convierten en unidades para estructurar el tiempo, crear ritmos y secuencias —un término con connotaciones también musicales— y llegar a la idea de “la foto que palpita” (*la photo qui bouge*), a la que asimismo se aproxima, a la inversa, por la ralentización —al extremo, la congelación— de unas imágenes en movimiento: aquel movimiento aparente, ilusorio, que se halla en la base del cinema. Como ocurre cuando filmó la llegada de un tren con una cámara de alta velocidad que estira el tiempo de la toma. (Y, en *Sur le quai*, 1978, se tiene tiempo de sobra para advertir que se trata del expreso de Caen: un ferrocarril con destino a esta ciudad en el noroeste de Francia.)

La otra dirección que Cahen toma concierne a la exploración de los diversos utensilios electrónicos con los que se encuentra. El Truqueur Universel del ingeniero François Coupigny, creador también de un módulo de síntesis sonora incorporado al instrumental del GRM, en *L'invitation au voyage* (1973) —título que constituye toda una divisa— para procesar, solarizar, colorizar unas imágenes cinematográficas —de reflejos en el agua, emplazamientos y desplazamientos ferroviarios, horizontes entrevistados— que recuerdan el legado de un cine puro, integral, abstracto (de un concreto abstraído), cuyos referentes en Francia discurren de Dulac y Chomette a Mitry.

Después, el EMS Spectron, un videosintetizador creado por Richard Monkhouse, que utilizó de 1977 a 1982 en diversos títulos, entre los cuales se encuentran *Horizontales couleurs* (1979), la única incursión de Cahen en la abstracción absoluta, y *L'entr'aperçu* (1980). Y los efectos más característicos de dicho aparato —unos de trama o estriación— han sido emulados todavía en una obra más reciente: *L'Entre* (2014), con eco explícito de dicho título respecto al anterior.

Con *Artmatic* (1980), Cahen ha explorado una versión incipiente de un sistema informático desarrollado por Jean-François Colonna en la Escuela Politécnica de París, en un ensayo precursor de la digitalización de imágenes que remite a la cronofotografía como anticipación del cinematógrafo; y que así en una manifestación más del entrecruzamiento entre la imagen fija y la cinemática.

Alrededor de 1980, por otro lado, la obra audiovisual de Cahen comienza a adquirir unas hechuras más narrativas en las que las imágenes se deslizan como en un estado onírico, o entre sueño y vigilia. Esto ya se prefigura en *Arrêt sur marche* (1979), un cortometraje en 35mm que constituye todo un islote en el conjunto de su obra, así como en el embrujo de *L'entr'aperçu*, a partir de motivos visuales y sonoros que regresan i se entremezclan.

Es también significativo que, si hasta los primeros ochenta, Cahen se ocupó del sonido de sus creaciones audiovisuales —a veces a dúo con colegas próximos—, después ha delegado la tarea de composición o concepción sonora en otros: de Michel Chion a, más recientemente, Francisco Ruiz de Infante (y, de manera más circunstancial, en otros compositores de la estirpe electroacústica).

La clave de bóveda de esta crucería —este pasaje entre la música y la imagen, la foto (o el fotograma) y la imagen electrónica, lo concreto y lo abstracto— llega con *Juste le temps* (1983), en el que se hallan reunidos muchos de los tropos, motivos y procedimientos que había introducido, ensayado y madurado a lo largo de los años

iniciáticos. Hay un viaje en tren y las dualidades de lo interior/exterior y de lo visible/entrevisto. Hay la ralentización de las imágenes –un tiempo modulado, estirado y contraído a voluntad– y su procesamiento por procedimientos diversos: colores pronunciados, paisajes doblemente barridos por la velocidad y por una transcripción oscilográfica de la trama electrónica de las imágenes (según un principio similar al del videosintetizador Rutt/Etra, utilizado entre otros por Nam June Paik, el matrimonio Vasulka y Gary Hill).). Y hay un suspiro de ficción y narratividad que ya estaba latente desde la primera *invitación al viaje* de diez años antes.

Jean-Paul Fargier ha tomado esta obra de Cahen como uno de los paradigmas del paso *de la trame au drame* en el vídeo de los ochenta: de la trama electrónica de las imágenes (compuestas de puntos, líneas, campos y cuadros en flujo continuo) a la trama narrativa y dramática de una vídeo-ficción emergente que, como la ciencia-ficción, tendría unos rasgos propios. Sandra Lischi, especialista mayor en la obra de Cahen, añadió la noción de suspense como consecuencia del encuentro entre dos personajes a bordo de un tren (enésima variación del *boy meets girl*) donde en realidad no ocurre nada, si no es el transcurso del tiempo. Porque, como el propio autor ha dicho, antes que de una ficción se trata de un “embrión de ficción”.

La trayectoria sucesiva de Cahen se ha desenvuelto, sin embargo, en terrenos bien diversos. Por un lado, por su vinculación al Ina (Institut national de l’audiovisuel), ente que ha sucedido al antiguo Service de la Recherche de la ORTF, y, al ser solicitado asimismo por otros centros, museos y televisiones, Cahen ha realizado un buen número de obras que podría decirse que son fruto de una negociación entre la propuesta y el encargo. Así –aunque también por una vocación de colaborar con otros artistas, compartir, intercambiar latidos de creatividad en toda clase de disciplinas–, ha buscado o encontrado la complicidad de coreógrafos (Hideyuki Yano, Susan Buirge, Bernardo Montet). Ha abordado el quehacer de compositores, músicos, entornos como Pierre Boulez, el IRCAM y el GRM. Ha acometido proyectos documentales acerca de museos, colecciones, exposiciones y artistas, y en torno a otros asuntos que también han abarcado el teatro, la arquitectura, el cine. Siempre con un sello propio, innovador y arriesgado (tal como el de de ni tan solo mostrar aquello que sería más evidente en relación al tema abordado).

Por otro lado, el viaje se ha trocado para Cahen en un tema, una materia y casi un género propio. Pues, así como se habla de literatura de viajes, hay que pensar igualmente el viaje como un género audiovisual más allá de los lugares comunes del *travelogue* documental. Al principio se ha tratado de un viaje ligero de equipaje, pero después ha tomado un cariz transcendental, por decirlo de algún modo. La propia experiencia del traslado, de ir de un sitio a otro y regresar al punto de origen, es una de *voyager/retrouver*, según una de las duplicidades que Cahen gusta de usar. Y, al fin y al cabo, esto es lo que ha hecho siempre (también en cuanto a la técnica y los efectos que emplea): no ir en busca de nada en particular, sino a encontrar y dejarse sorprender por todo.

En la modalidad ligera están las *Cartes postales vidéo* (1984-1986), un proyecto compartido con Stéphane Huter y Alain Longuet. Cápsulas de treinta segundos, destinadas a llenar huecos de continuidad en la programación televisiva, que presentan imágenes-arquetipo, iconos-*souvenir* de una diversidad de lugares, ciudades, monumentos, paisajes, detalles pintorescos. Capturas que, por un instante, cobran movimiento y el rumor de una ráfaga sonora. O el itinerario turístico de *Montenvers et Mer de Glace* (1987, también con Huter), tren-cremallera de por

medio, con sus evocaciones visuales y sonoras a las intrigas de Hitchcock/Herrmann y a la comicidad de Tati y Chaplin.

Cahen también se ha aficionado al viaje a consecuencia de diversos eventos, festivales, proyectos transversales –y, por la repercusión internacional que ha ido adquiriendo su obra, al ser reclamado aquí y allá–, y así han surgido las sinfonías urbanas, y en clave concreta, de Nueva York (*Le deuxième jour*, 1988, con música de Zorn) y *Hong Kong Song* (1989, en colaboración con Ermeline Le Mézo), las impresiones de Chile y de la isla misteriosa de Pascua (1989 y 1990), y la mágica evocación de la Luminara de Pisa, fiesta que llena la ciudad toscana de luz y de olores de cera y aceite en combustión (*La notte delle bugie*, 1993).

A continuación, la idea de viaje transcendental podría relacionarse con el acercamiento a unas tierras y culturas distantes, a lugares extremos y paisajes indómitos, y al encuentro con el otro. Se desprende de los viajes a las zonas antárticas (*Voyage d'hiver*, 1993, con Angela Riesco; *Paysages d'hiver*, 2005) y árticas (*Le cercle*, 2005); las repetidas visitas a países de Extremo Oriente, China (*Sept visions fugitives*, 1995; *Canton la chinoise*, 2001, con Rob Rombout; *Red Memory*, 2010, con John Borst, entre otros), Vietnam (*Plus loin que la nuit*, 2005; *Blind Song*, 2008) y Japón (*Corps flottants*, 1997); o también a Yemen (*Sanaa, passages en noir*, 2007), la República Democrática del Congo (*Dieu voit tout*, 2011) y Georgia (*Ceremonies*, 2015).

El trabajo audiovisual de Cahen casi siempre se ha sustentado, y de manera fundamental, sobre la imagen. Las palabras no tienen mucho lugar en su obra, si no es cuando el tema o la premisa lo reclaman o porque, a veces, le gusta romper con sus moldes más habituales (*Corps flottants*, *Canton la chinoise*, *Dieu voit tout*).

Él cree en aquello que las imágenes son capaces de decir por su propia elocuencia y ductilidad. Es decir, potencia por una parte; estiramiento o ralentización por otra. Las imágenes de Cahen son de una gran belleza, pero nunca melifluas. Sus viajes *imagineros* no son reportajes de exotismos para pasar el rato y ver mundo desde la ventana-pantalla. Aquello que pretende es una iluminación sobre este mundo compartido por todos los seres que lo habitan y transitan. Y, en sus propias palabras, “traducir en imágenes y significados las emociones profundas, bellas pero terribles, que fundamentan la existencia”.

En cuanto a la ralentización de las imágenes, que constituye una especie de rasgo bien propio, él ha resaltado que nunca la ha empleado con el fin de embellecer la imagen, sino para hacerla más visible, más presente; prescindiendo de todo sentimentalismo. Y otro aspecto fundamental es el intervalo –la pausa, el tiempo de reposo y sedimentación– que sigue a la toma de las imágenes, de regreso del viaje o expedición, y que conduce a su elaboración, organización y procesamiento con los condimentos del montaje, los efectos (también por sustracción) y el sonido (o el silencio).

En 1997, la exposición *Robert Cahen s'installe* (Frac Alsace, en Sélestat) representó un nuevo giro en la trayectoria del artista. Mediante un título juguetón que tanto remitía a su regreso a la región donde creció, tras muchos años de fijar su base en París, como al hecho de presentar un conjunto de videoinstalaciones que abrirían un nuevo sendero desde entonces. Ya que, si bien había realizado anteriormente algunas obras de este jaez, lo había hecho de manera ocasional, mientras que, desde la segunda mitad de los noventa, se dedicará a ello de manera creciente.

Las primeras instalaciones de Cahen son de una cierta aparatosidad, propia del momento —en cuanto al número de monitores, los componentes escultóricos, los dispositivos escénicos—, y a menudo entrañan otras maneras de presentar y de contemplar algunas de sus elaboraciones en formato monocanal y para aquello que llamábamos la pequeña pantalla.

Después, cerca del cambio de siglo, la concepción genérica de las instalaciones y de la *exposición del vídeo*, o como se le quiera llamar (*screen art*, cine de exposición y *loop* o bucle son expresiones que han hecho fortuna), ha tendido globalmente hacia un despojamiento contrario. En la obra de Cahen esto se ha traducido en una sucesión de piezas que frecuentemente toman la forma de una proyección en anillo continuo, silenciosa o sonora; a veces desdoblada, enmarcada (literal o conceptualmente), en vertical (en cuanto a la relación de aspecto de la imagen), sobre un material o dispositivo-pantalla determinado, etc. Y con una disposición de la o las proyecciones, así como del resto de elementos, soportes y maquinaria, siempre pensada, con habilidad y precisión, en función de los espacios-receptáculo donde se exponen.

Y así volvemos a los conceptos desgranados al principio del viaje, el paisaje, el pasaje y el retrato. Unas veces como estampas de entrecruzamientos y coreografías encontradas en la populosa China (*Vélochine*, 2007; *La Traversée du rail*, 2014) o como retratos en la encrucijada entre el estatismo y el movimiento (*Françoise y Portraits*, 2013). Y otras, entre exploraciones paisajistas (*Entrevoir*, 2014, y *Paysages de Chine*, 2009, en la que Cahen recopila y recapitula imágenes de sus diversos viajes a China) y la transcendentalidad que exudan estas impresiones videografiadas, que a su vez devienen “metáforas de la visión” (Brakhage dixit) y que cobran un punto metafísico en las gaseosas imágenes de *Traverses* (2002), en el que una sucesión de individuos de diversas edades surgido de una niebla blanquecina avanza lentamente hasta disolverse en la misma en un eterno pasaje del tiempo.