

Робер Каен

30 - 31.05.1994

Robert Cahen

КИНО САЛА НА МСУ, 20,00 часот

Авторско претставување и семинар

Gallery Talk and workshop

Робер Каен, еден од најзначајните и најпознати автори во доменот на уметничкото видео и видео истражувања уште на почетокот на седумдесеттите години почнува да ги испитува можностите на новите технологии и да експериментира. Во неговото формирање како автор битни се два елемента: музичкото образование и професионалните почетоци на Француската радио-телевизија. Каен дипломирал на Високиот национален конзерваториум за музика во Париз. Потоа работи во секторот за експериментално видео во И.Н.А. (Национален аудиовизуелен центар). Неговите дела главно се во продукција на И.Н.А., Ла Сет, Центарот Жорж Помпиду и ФРЗ. Добитник е на две високи награди: наградата "Вила Медичи" и "Златен ласер" на фестивалот во Локарно 1992.

ПОКАНАТА НА РОБЕР КАЕН

Во овој миг од нашето столетие веќе стана некако банално да се забележува дека, и покрај испреплетувањата и заемните размени, уметноста што надвлада во него, поради своите влијанија врз комуникациите и врз структурата на имагинарното, воопшто не е литературата - ниту пак сликарството, театарот или музиката - туку филмот. Оваа нова и историски единствена форма на изразување, "пронајдена" во современото време, првата што е кадра активно да се соочува со "медиумската" вокација што ја презеде врз себе уште од самиот почеток. Меѓутоа, ако уште во првата деценија од овој век на ова ни обрна внимание најпроникливите толкувачи, се разбира и уметниците чија чувствителност на "антените" само е потврдена во 20. век - токму денес, намножувањето и развојот на кинематографските "техники", со сето она што произлегува од нив на лингвистички и на перцептивен план - нè наведува на размислување.

Пробивот на електрониката во обликувањето и во емитувањето на сликите - па и на звучните слики, прогресивното поместување од аналогното кон дигиталното, и сè посложените



*Робер Каен, од семинарот во МСУ, Скопје
Robert Cahen, workshop in Museum
of contemporary art, Skopje (фото Роберт Јанкуловски)*

искуства за интерактивност нè тераат, имено, одново да размислуваме за самата смисла на зборот "филм". Тој не треба веќе исклучително да се разгледува како изразна форма засекогаш

прицврстена за своите првични матрици - фотографијата и филмот - туку како многучлено семејство на техники, т.е. на лингвистичко-комуникативни и перцептивни "уреди" според дефиницијата "во движење". Иако се специфични во многу аспекти, тие "уреди" меѓусебно се аналогни и од преод во преод проширувајќи ги импликациите, го ревидираат заедничкиот именител. Моќната квалификација на кинематографијата како "писмо на слики во движење и звуци" ја има забележано, со крупни букви, Робер Бресон во својот бележник од 50-тите години⁽¹⁾. Ваквото тврдење денес е уште поактуелно токму поради неговото радикално навраќање кон изворното и етимолошкото значење на зборот наспроти значењата што се изродиле, со евидентен опортунизам од културната индустрија, биле сугерирани од професионалните корпоративизми организирани во одделните сектори на аудио-визуелната продукција. Во секој случај, ако пред 40 години Хаузер и Морен⁽²⁾, ефикасно синтетизирајќи една дебата започната со Лимијер и Мелије, го подведоа 20. век "под знакот на филмот", денес знаеме дека - поради самото постоење на електронските уметности и поради нивното триесетгодишно искуство во креативна врска со најнапреднатите техники - можеме да ја вреднуваме "кинематографијата" како унитарен настан, од фотографијата до дигиталната слика: под услов да умееме да ги препознаеме и соодветно да ги уочиме не само заедничкиот именител, туку и наследството и разликите меѓу одделните глави во историјата на филмот која денес брои повеќе од сто години.

Оваа теза сè повеќе се остварува, иако доста напорно, а своите причини ги наоѓа во теоретскиот пат што започнал многу порано од историските авангарди и од дебатата за експерименталниот филм. Сепак, таа е суштествено мотивирана од делото на уметниците и од сложената изразна артикулација до која се тие дојдени, насекаде во светот. Денес аудио-визуелното дело, вклучувајќи тука одредени производи со комерцијална намена, тешко може да се припише само на еден технолошки уред или само на една изразна традиција, односно се почесто се работи за преплетување меѓу техники, говори, искуства и односи на медиумите. Овие преплетувања понекогаш се мотивирани од продуктивистичките размислувања (велат, новите технологии го "рационализираат" процесот), а понекогаш се предизвикани од самите уметници. Електронските уметности имаат дадено пресуден придонес за растежот на овој нов уметнички домен, доменот на

"интермедијалноста", а сопствените можности ги прошируваат низ повеќе изразни говори, техники и културни традиции на заемен - па и "драматичен" начин. Релевантна е последицата, односно, денес кога говориме за аудио-визуелните дела, не можеме веќе да зборуваме само за "филм" или "видео" или за "компјутерска слика", иако техниките меѓусебно се испреплетуваат, сепак сè уште се за *кинематографијата*. На уметниците, кои уште од 60-тите години наваму ја одбрале електронската слика како привилегиран домен за свое естетско истражување, особено им ја должиме идејата за "филмот" којашто започнува во времето пред фотографијата и не завршува со дигиталното. Но, не само на нив, туку и на сите оние кои, впуштајќи се со ентузијазмот и љубопитството на истражувачите на нови континенти меѓу одделните територии на аудиовизуелното. Тие, како и Бресон, секогаш биле свесни дека ќе треба да се соочат со "кинематографот", со еден "нов начин на пишување, значи и на чувствување"⁽³⁾.

Оваа премиса, потребна за разбирање на повеќето уметници кои креативно работат врз проблемот на аудио-визијата, е особено неопходна за сфаќањето на Робер Каен, еден од ретките светски уметници, кој е под големо влијание на најнапредната европска култура. Тој е автор чие дело на видео-артист е пресудно за целосно разбирање на сложените и восхитувачки односи што во последново парче од овој век постепено се воспоставија помеѓу богатото кинематографско искуство, насобрано низ стогодишната историја на филмот, и онаа негова, толку разнообразна специфична екстензија што ја нарекуваме "видео".

Како филмски работник (синеаст) во најширока смисла на зборот, иако неговата работа од 70-тите години наваму посебно е сконцентрирана врз електрониката, тој е особено рафиниран толкувач на немирот што го обележува овој век - па и минатиот, барем од Бодлер и Сезан наваму - концентрирајќи се не само на поезијата, литературата, музиката и сликарството, туку и на фотографијата и филмот: во филмовите и видео-проектите на Каен сиве овие подзнаци се јасно препознатливи и воедно престорени во ретко невидени и привлечни изразни решенија. Дебитант на почетокот од 70-тите години со фотографија и музика на еден ригорозен развоен пат што "а постериори" со право можеме да го наречеме "класичен", Каен никогаш нема догматичен однос кон техниките. Напротив, речиси подбивајќи се, тој се соочува со нив со леснотија карактеристична за големите

толкувачи. Свесен е за пресудното значење на екипната работа во напреднатите - па и уметничките - производствени начини, како и за "принципот на недетерминираност" што толку се спомнува во современото филозофско дебатирање.

"Пред да успееш да изградиш нешто интересно, нешто силно со помош на сликите" - вели Каен - "неопходно е слободно да експериментираш со суровите меланжи и да видиш што ќе произлезе од тоа, се до вчудовидување. Мојот однос со техничкиот персонал се темели врз слободата на импровизацијата што им ја препуштам ним, иако, сепак, на мошне детален начин им објаснувам што би сакал да постигнам (во *Parcelle de ciel*, на пример, се работеше за тоа да се добие впечаток дека телата во просторот се лизгаат). Може да се каже дека во тоа има импровизација, слобода на дејствување: да се вртат копчињата во сите насоки, да се експериментира со различни ефекти. Јас сум по малку волшебник и сакам да си играм со апаратите"⁽⁴⁾. Ова е неговата тежишна точка што воопшто не е наивна, напротив, "одмагепсана" на модерен начин а во рамките на индустрискиот систем (и индустриската слика). Тоа е системот што му

овозможува на Каен да работи првин врз статичка црно-бела слика (фотографија) и потоа да ја стави во движење со помош на филмот (*Portrait de la famille, Karine, Ici repose*); а потоа по неколку години одново да ја ревидира со помош на експресивноста на видеото (*Cartes postales*). Тој тоа секогаш го прави со леснотија и иронија, постојано пленуван од мигот на преодот, на границата, на "нишањето измеѓу подвижната и неподвижната слика и обратно"⁽⁵⁾. Потоа Каен го проширува своето образование, стекнато во училиштето за "конкретна музика" од Пјер Шефер, претворајќи ги во слики музиката и звуците уште во своите први видеа, и работи врз хипер-реалистичките бои на електрониката, истакнувајќи ја (скоро како вајар) нивната интимна телесност и музикалност. Или пак кога ги "истражува" првите осцилоскопи и првите видео-синтисајзери (синтетизатори на слика со фантастични називи како "Truqueur", "Spectron", "Merlin"..) во моментот на нивното пуштање во производството од страна на ORTF и INA *. Оваа блискост со техничките иновации на самиот зародиш е привилегија која Каен си ја придобил на самото место: престојувајќи во телевизиските студија со љубопитството на човек кој сака да запознава, валоризирајќи ги, а не безмерно



Arrêt sur marche, 1979

обожувајќи ги апаратите, уредите, помошните средства.

"Било да правам првин *колаж*, а потоа конкретна музика, било да правам електронска слика или филм, на крајот секогаш се обидувам да ги кажам нештата што ни изгледаат праисконски, архетипски. Она што од самиот почеток ме интересираше е, како да ги изразам нештата на уметнички начин, а помошното средство никогаш да не го условува тоа"⁽⁶⁾. Понатаму, со почит кон толку значајното искуство од големиот филм, вели: "Филмот ме потсетува на тоа колкава е моќта на нарацијата. На она што таа го дава како живот. Можам да реализирам километри и километри на Спектрон и во недоглед да ги анимирам моите слики на пејзажи, но никогаш нема да ја постигнам човековата димензија што историјата на кинематографијата ја носи со себе"⁽⁷⁾.

И токму ставот што е толку оддалечен од техничкиот формализам, цел на самиот себеси, овој автор, повеќе од кој било друг, придонесе *видеографијата* да се конституира во современ филмски јазик, и да им даде смисла на напреднатите "технички можности" кои, инаку, беа неизразени или слабо применети. "Раширеното време има задача да ја наративизира реалноста"⁽⁸⁾, подвлекува Каен во своите приклучоци од режијата на *Sur le quai*. И токму размислувањето за "времето", неговото апстрактно и симболично присуство, метафората на постоењето како и конкретното прашање за физичкото "времтраење" на едно дело и за неговата долговечност - ѝ дава длабок белег на целокупната работа, ја посочува поетиката, станува протагонист на автентичното филмско пре-испишување прикажано уште во *Portrait de famille* (неговиот прв филм, забрзан *меланж* на фотографии од едно симболично семејство што тој го гледаше во членовите на "Сервисот за истражување" во ORTF. И потем, со својот прв видео-есеј *L'invitation au voyage* и, со решавачко сознание, во прашањето за "точното" време една на слика (и на едно дело) е поставено уште во периодот на *Juste le temps* - крај второто фундаментално прашање, прашање за поимот "визија".

Неколкуче изразни решенија, сите со извонреден кинематографски карактер, и со приоритетно внимание што Каен им го обрнува на поимот, па и на темата, од наративна гледна точка, говорат за времето: за одминување на времето, за внатрешното време, за времето на перцепцијата. Дисолвенциите и вкрстените дисолвенции, лизгањата на една слика во друга,

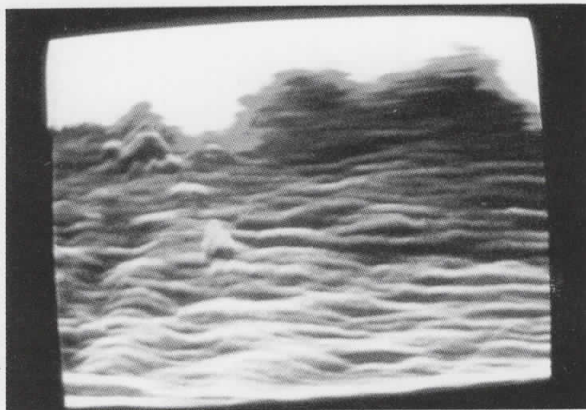
повторувањата на истата слика, се обележје на речиси сите дела на овој режисер, а се претвораат во еден мошне својствен говор кој - како впрочем и Бресон, автор за кого Каен има повеќе респект - станува матрица на еден оригинален стил. Тоа е начин како да се конципира "претворањето во слика" на раскажаниот - обилно внатрешен - настан, градејќи го со (електронски ревидирано) "забавување" на сликата во движење. Ова е константата во делото на овој режисер, пресвртниот клуч на неговата особена "кинематографија": центарот на силите кон кој тие конвергираат - и низ кој одново се измислуваат сите други технички - изразни придонеси, вклучително со бојата и звукот.

Како типични инструменти во реструктурирањето на "објективната", конвенционалната перцепција за времето што тече, воведено од филмот во доменот на уметностите - и покрај тоа натамошното продлабочување на "кинематографското време", претворено во чиста "потенцијалност" од монтажата - "забавувањето", дисолвенцијата одново се воведени од Каен во современата кинематографија со значајни резултати на концептуално ниво и воедно со одбрана елеганција, не само од естетска гледна точка. Ослободени од "класичноста" што станала веќе стереотипна и банална по долги десетлетија на недоволното применување на традиционалната филмска, па и телевизиска (н.пр. спортски *репортажи*) нарација, ваквите "ефекти во делата на Каен не го означуваат само преодот на времето, концентрацијата или екстензијата на времетраењето на една снимка направена во "реално време", туку и продлабочувањето на визијата, вистинската филозофија на погледот со посредство на техниката. "Јас ги забавувам сликите, не со цел да ги забавувам, туку за подобро да го прикажам невидливото, да го задржам оптималното (...) Субјективностите на поимот за добро време, за забавено време"⁽⁹⁾.

Раширеното, развлеченото со забавување време овозможува не само подобро да се гледа реалноста ("како низ лупа: уочувајќи ги деталите, изразите, гестовите и светлините кои при нормална брзина на филмот не би можеле да се забележат")⁽¹⁰⁾, туку и да се раскажува реалноста, дозволувајќи ѝ самата да раскажува за себе, давајќи ѝ можност да ги истакне своите најситни детали, она што човековото око често не го уочува, а што, инаку, снимениот материјал со *камера* со забавено темпо овозможува да го видиме како на зголемена фотографија. Нурнувајќи се во она што се гледа со помош на

забавеното време на едно движење, се "наговестува можноста да забележиме уште нешто покрај она што навидум јасно се гледа". Уочувајќи го револуционерниот квалитет на филмот како изразно средство, уште во раните 30-ти години Валтер Бењамин истакна дека "природата што и зборува на *камерата* во многу се разликува од природата што му зборува на окото"⁽¹¹⁾. Па така, забавувајќи ја и третирајќи ја со новите техники перцепцијата на оваа "кинематографска" природа може не само да ја опише реалноста, прикажувајќи ја во развлеченото време на сликата, туку и го овозможува и нејзиното *интерпретирање*. "Може да се види она што не се гледа, она што јас се обидувам да го прикажам"⁽¹²⁾.

Каен воспоставува ваква синтонија во фактите со помош на традицијата на модерната; и - само за да остане меѓу оние кои ги истакнуваа можностите на филмот со истата цел, со поетиката на "латенсификација"⁽¹³⁾ што ќе го понесе Антониони до *Blow up* - со авторите за кои самиот тој признава дека му се појдовни точки или чија лекција се назира меѓу сликите на неговите видеа: Вертов, Велс, Хичкок, Бресон, Тарковски... А што да се каже за Каен кој изјавува дека сака да ја уочи "инстинктивната



Juste le temps, 1983

интелигенција на луфето и праисконската природа на пејзажите"⁽¹⁴⁾, ако го читаме преку Бењамин кој, осврнувајќи се директно на техниката на *забавување*, уште во '36-тата година ја опиша како "второстепена природа", "природа вратена од филмот", посебно заради фактот што на просторот елабориран од човековата свест доаѓа простор елабориран несвесно"⁽¹⁵⁾

"Спротивно од она што на прв поглед се чини" - забележа Жан Пол Фарже⁽¹⁶⁾ пред десетина години - "кај Каен нема од една страна музика за слушање, а од друга слики за гледање, туку има два различни видови материја: звучна материја и визуелна материја кои се содржат една во друга". Понатаму, длабок е впечатокот што го остави извонредниот потфат на *Boulez-Répons*: "Парадоксално е што токму со пресечување на нивната врска со звукот, сликите на музичарите стануваат навистина звучни".

Имено, ако Каен умее да им даде актуелност и конкретност на најнапреднатите интуиции на авангардите, овладувајќи го историското искуство на филмот и радикализирајќи ги неговите верби во особеностите на електрониката, токму со испреплетувањето на димензијата на видливото со онаа на звучното (откажувајќи се од димензијата на времето индуцирано од дијалогот, користејќи го зборот само со голема штедрост и секогаш "неумесно") тој постигнува еден додатен резултат. Во делата како на.пр. *L'entr'aperçu* или *Juste le temps* и *Solo*, *Cartes postales*, *Boulez-Répons* и *Hong Kong Song*, како и во последното дело *Voyage d'hiver*, односот меѓу одделните изразни колумни, воспоставен од Каен, конечно ја враќа древната филмска утопија за "аудиовизијата" - како што Мишел Шион⁽¹⁷⁾ неодамна го нарече блискиот однос меѓу звукот, музиката и сликата - кон едно од нејзините можни, но позрели и покохерентни достигања. Ваквото размислување треба, меѓу другото, да го има предвид односот - исто така добро овладеан - со бојата кај која, со осцилоскопски ефекти или со дигитализација на аналогните слики, се распознава не само "звучноста" и понекогаш "музикалноста", туку и телесноста, во "зрнатоста", и во самата текстура на бојата. Уште од *Juste le temps* "јас и подарувам на сликата еден вид внатрешен, несомнено вештачки живот, зашто во природата не сретнуваме таков вид боја, а кој е максимално приспособен за *преведување* на некоја неочекувана трансцендентна импресија"⁽¹⁸⁾. И не е безначаен фактот што Каен дошол до вакви резултати почнувајќи од училиштето за конкретна музика. Таму тој научил и сфатил дека електронското третирање на звукот е сосема

аналогно со техничката елаборација на електронската слика. Токму од ова искуство тој научил концептуално да ги преведува - од звук во слика⁽¹⁹⁾ - ефектите како што се "phasing" (лизгање на два истоветни и речиси надставени звуци) и другите ефекти, на.пр. дефазатури, задржувања, пребојувања, прекинувања, деконтекстуализации: сите тие се битни основи за неговото *забавување* и за неговите вкрстени дисолвенции. Исто така не е безначајно да се забележи дека на почетокот на 20-тите години Жермен Дилак ја поставил (за во иднина) хипотезата за една "интегрална кинеграфија"⁽²⁰⁾ сфатена токму како "оркестрација" од ритми, линии и форми во движење"; или дека Пирандело го уочил највисокиот степен на изразна зрелост што може да се постигне во "кинематографијата" токму во "видливиот говор на музиката"⁽²¹⁾, способен да ја "потресе потсвеста што е во сите нас со помош на неизмислени слики, менливи како сонштата (...), раскажувани со самото движење на ритмот и музиката".

Очевидно, не е само Каен кој успеа да ги овозможи овие теоретски хипотези: целокупното случување околу видео-артот се поставува на овој терен. Но, сепак, веднаш ќе помислиме на делата на Каен кога ќе треба да сфатиме што конкретно ("во слика") значи поимот "длабочина во време", воспоставена од видеоот во спротивност/интеграција со поимот "поле", простор, што го открил филмот; или кога ќе треба да го замислиме она што го подразбирал Жермен Дилак кога сонувал за "интегрална кинеграфија" како "музика за очи".

Има уште едно "незадоволство" што е присутно во дебатата околу филмот во 20. век, покрај незадоволството заради нејзината исклучително "филмска" дефинираност - тоа е незадоволство заради "првичната реалност", заради сликите од реалноста кои би биле ограничени на натуралистички начин, со цел да го фатат она што се појавува на прв поглед, непосредно. Обете незадоволства - понекогаш различни од историските токови на авангардата, а понекогаш конвергентни со нив - ги имплицираат прочуените автори и теоретичари на филмот, од Тајге, Арнхајм, Ејзенштејн, Вертов, Дилак, Пирандело, Бењамин, Адорно, Рагијанти и Бресон се до европскиот "нов бран" и до 70-тите години во Америка со Кејд, Пајк и Јангблад. И токму во филмот - во најсоодветното место за една широка "кинематографија" - може да се согледа изразната формулација што е најпогодна за уочување на онаа "второстепена природа", она интерпретативна и не само дескриптивна

продлабочување на реалноста и на нејзините знаци кои, во домените блиски до доменот на дебатата околу уметностите, станале актуелни благодарјќи на психоанализата и хипотезите на новата физика за материјата, односно на нелинеарноста на времето.

Во литературата, Џојс и Пруст ја именуваат на различен начин, но со аналогно значење, оваа потрага по она што не е видливо на прв поглед, по она "отаде", како што се изрази Пирандело (токму во првиот роман за филмот, во 1915 год.)⁽²²⁾. За Пруст *она што е од другата страна од нас самите* ни изгледа како дар од памтењето, од несвесното памтење, како "интермитентност на срцето"; за Џојс, уште во неговите писанија од 1905 год., предметот, односно ликот се покажува надвор од неговиот изглед, дозволува да се согледа неговата длабока природа додека се "епифанизираат" (пројавува) кога - низ еден сложен процес на апстракција - ја доживува својата "епифанија" (токму како што на Богојавление - Епифанија и тројцата Мудреци успеале, и покрај очевидното сиромаштво, да ја уочат кралската и божествената природа на Исус). Во обата случаи, очевидно, се работи за процес на запознавање на чувствителното и надчувствителното, на човечкото и на божественото во што има удел и уметноста. Некои мајстори на филмот целосно го согледаа тоа, а некои не, побркувајќи ја со илузионизмот надреална природа на филмот, аналогно на оние кои можностите за продлабочување, понудени од видеоот, ги побркуваат со "специјални ефекти".

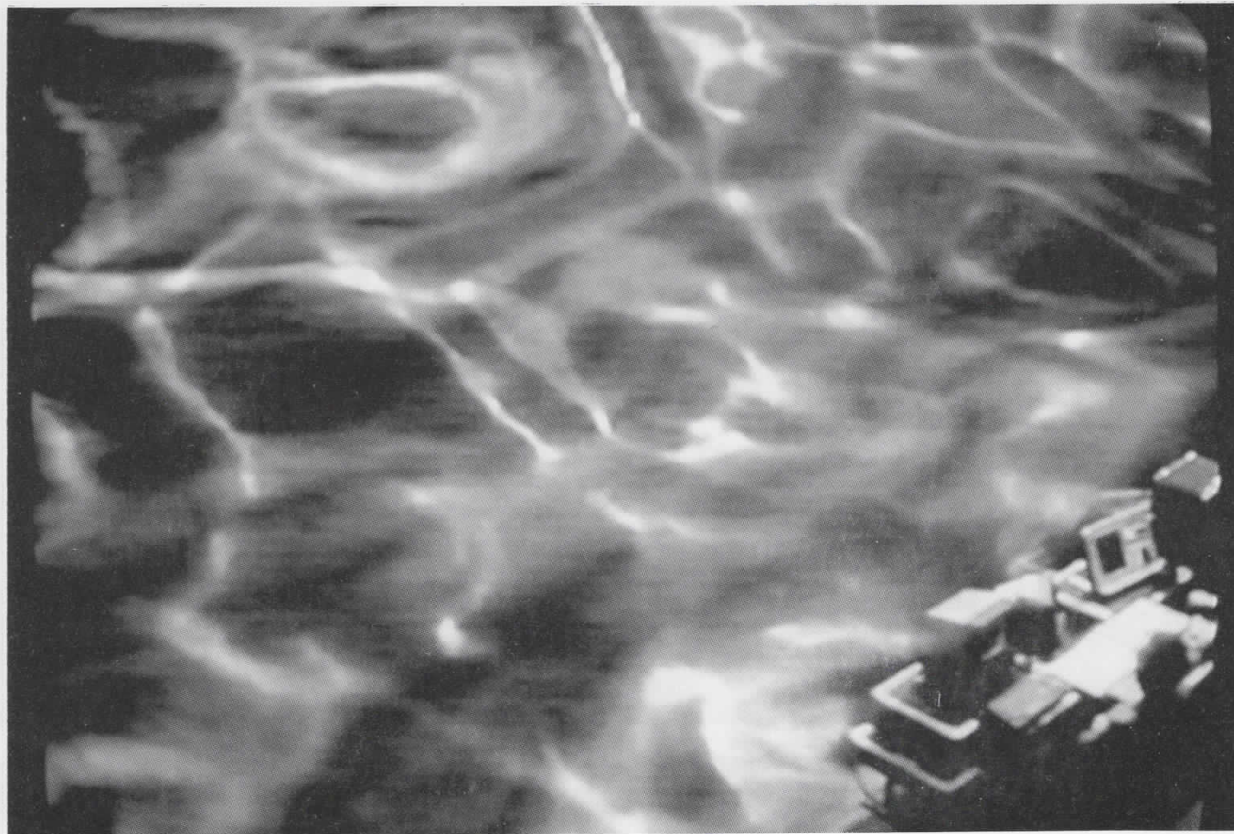
Меѓутоа, она што тука сакаме да го истакнеме е фактот дека еден видео-синеаст каков што е Робер Каен има целосен удел во ваквата поетика, во најзначајната заедничка црта што - од литературата па се до сликарството и филмот - е присатна во "романот" на 20. век. Тој дури придонесува и за афирмација на нејзината актуелност, проширувајќи го филмот кон новите техники со една своја специфична поезија. Од Џојс и Пруст Каен меѓу другото научи дека, како во литературата, може да се направи филм - и тоа голем филм - со мали нешта, со банални слики, од златниот рудник на сопствените лични искуства, како и со секојдневните слики и звуци. И токму пред да го започне своето патување со видеоот - и секако по *L'invitation au voyage* - тој собира, ремонтирајќи ги и "третирајќи" ги последователно, како големи "отворени дела" од овој век, слики "случајно" пронајдени во телевизиските архиви (па така тие се претвораат, според дишановската замисла, во вистински аудивизуелни "пронајдени предмети", семејни слики, фрагменти, патни белешки,

емоции несакајќи забележани врз магнетната лента, "откриени" во монтажната просторија, разговори меѓу пријателите, навидум банални слики од имагинарниот колектив (разгледници и плакати) и др. Она што не се пројавува како видливо, т.е. "втората реалност" може да се пројави, да се уочи токму во нив. Всушност, како кај Џојс и Пруст, така и кај Кандински и Малевич но уште повеќе. И во случај самиот тој да не ни го потврдил тоа толку јасно во својот говор за времето, би била доволна само изјавата на неговата верна соработничка Ермелин Ле Мезо, на која Каен и признава бројни заслуги уште од *La danse de l'épervier*, а посебно за *Boulez-Répons* и *Hong Kong Song*, каде што ја "разобличува" креативната метода и интенција: откако ќе се собере материјалот, потребно е да се разгледа и "во него да се открие она што не беше предвидено да се најде, да се доживее изненадување од она што е пронајдено"⁽²³⁾. *Забавувањето* проткаено со вкрстени дисолвенции и асинхронизми на слики, бои и звуци е специфична процедура со чија помош Каен успева дури да го уочи движењето во статичноста на фотографијата, извлекувајќи ја од нејзиното замрзнато време, навестувајќи ја како почеток на патување во креативниот

лабиринт на несвесната меморија.

Во сево ова има една доминантна линија на отпор кон аудиовизуелната естетика, кон индискриминираноста на аудиовизуелниот "тек", кон егзалтација на фрагментот и цитатот кои се цел на самите себе и кои го полнат добриот дел од телевизијата па и "видеоартот". И како што одлучно подвлекува Сандра Лиски, која му има посветено на Каен една исцрпна монографија⁽²⁴⁾, може да се насети и едно етичко становиште. Неговиот одговор е "активна реакција на техно-времето, на стандардите наметнати од телевизискиот пазар, на естетиката на невидливото време. Краткотрајноста е споена со бавноста, една внатрешна бавност која ни дава можност да видиме се, да видиме на различен начин; да го уочиме испрекинатиот, кружниот од на времето, неговиот специфичен здив".

Делата на Каен содржат карактеристика на внатрешни монолози, на продлабочен поглед во некој пејзаж, лик, уметник, град, случка, поглед што избива од најинтимната и често несвесна субјективност на авторот, вознемирувачка субјективност дури и во случај кога користените филмски зборови би навестувале некаква



"Boulez Repons", 1985

"документарна" интенција.

Секвенците на Каен, забавувани и испрекинати во нивното привидно течение, згрутчени од осцилопот, поделени од повеќе паралелни слики како во *L'île misterieuse*, никогаш не претставуваат "описи", "документарци". Секогаш тие гледаат "отаде": како на.пр. од прозорците на возот во *Juste le temps* или од височината над надреалната пруга (впрочем, сите негови возови се надреални) во *L'entr'aperçu*.

Сепак има еден сигнал што треба да се согледа во неговите дела, иако авторот се труди да го прикрие, или само да го навести. Тоа е *гро-планот* - клучно кадрирање, архитрав на филмскиот говор суштествен во процесот на спознавање на другата страна на нас самите а чиј посредник е филмот. Каен го употребува многу малку, мошне ретко, а секогаш на *вознемирувачки* начин. Неговите секвенци - кога не ги оживува фотографиите - обично се просторни движења: панорамски снимки, следењето на реалноста со помош на *steady-cam* или на видео 8. Овие движења што се толку линеарни, толку привидно спокојни, можеби

затоа што се забавени, одеднаш во гро-план ги пресечува едно лице, како експлозија, како евидентно прекршување на наративниот континуитет и на течението на свеста. Таму, на лицето на Карен што се движи и што во филмот посветен на неа грубо ја прекинува фотографската секвенца, доделувајќи и на овој начин вистинитост, на лицето на младата ориентална девојка во *Le deuxième jour* која го овоплотува - додека се отсјајува во иконите на градот - чувството на мака заради велеградското постоење, чувство што избива и се враќа во вителот на езерото и го проникнува целото видео, на лицето на старицата во *L'île misterieuse* со своите брчки таа побудува вознемирувачки аналогии со околниот пејзаж. Во втрнчениот поглед на куклите снимени од Каен уште од времето на Жо Атие и Жан Пјер Сер во *Poupés...qu'on les appelle* и во другите видеа - во сиве овие гро-планови на експлицитен, за гледачот болен начин, бидејќи се работи за *изнуден перцептивен шок*, се пројавува епифанијата. Со тоа процесот на запознавање на авторот со својата тема - било да се работи за пејзаж или личност - се заокружува, исполнува, исто онака како што е наведено во упатствата



Le deuxième jour, 1988

што авторот ни ги дава за толкување на сликите. Потем одново се се смирува во една нова секвенца, во забавено темпо, во која повторно се урамнотежуваат внатрешниот пејзаж поставен на сцената од режисерот и пејзажот на оној што "гледа", а не само "набљудува" им го припишува на сликите. Значењето на "визијата" во смислата што ја има дадено Мерло-Понти⁽²⁵⁾, е навистина неопходно за да навлеземе во овој механизам. А исто така значајно е да се истакне - Ејзенштејн⁽²⁶⁾ го сторил тоа во еден прочуен есеј - дека функцијата на гро-планот не е (како што мислат Американците) само во тоа да се мери физичкото растојание ("доближен" план), туку да "означува", "осмислува", "објаснува". Да покажува "една сосема нова реалност" и, како што го користи Каен, да ја фокусира - често експлозивноста, секогаш изненадувачката епифанизација на реалноста.

И во неговото најново дело, *Voyage d'hiver* "бело" како и *Квадратот* (1920) на Маљевич - видеото што и дава тродимензионалност и движење на супрематистичката хипотеза и, како во наведената слика, "конкретизација на одразот на еден сензибилитет со посредство на природното

прекршување"⁽²⁷⁾ - гро-планот е значаен, дури пресуден. И за прв пат станува протагонист, иако со двојна симболична карактеристика. На почетокот и подоцна повторуван, во постојана апсолвенција се јавува еден гро-план на дете. Ваквите слики во делата на Каен не се секогаш премногу успокојувачки, токму затоа што потсетуваат на нешто што е загубено за секогаш, како на.пр. детството. Тоа лице не гледа, а би можело да биде -една внатрешна - субјективност на авторот. Во секој случај тоа е *увртира* на една расправа за визијата, на едно приближување кон "нулта степенот" во "чинот на гледањето" за подоцна одново да ја по земе случката, по катарзата, некако прочистено. Имено, овој гро-план на дете - толку "неопходно" вознемирувачки - едноставно го воведува вистинскиот протагонист на видеото, белата боја, она ништо што содржи се: белината е доведена во прв план како симбол-боја на целото дело. Забавувана, озвучена, одвај допрена со осцилоскопот, обележана овде-онде со апсолутно неприродни колоратури на згради и човечки фигури во далечина, оваа боја - насликана со електронската четка на Каен врз почвата, морето и во ветерот - умее



Hong Kong Song, 1989

да ни зборува. И ни покажува една пустина во која нема повеќе ништо препознатливо освен сензибилноста: една пустина преполна со непредметна сензибилност што навлегува насекаде

Во еден свој неодамнешен есеј⁽²⁸⁾ за значењето на "преодот" кај Каен, за тоа колку е значајна осцилацијата, лизгањето во неговата поетика "она што се наоѓа помеѓу две состојби: интер-прегледано, интер-видено, интер-слушнато", Жо Атје, психоаналитичар и пријател на авторот уште од времето кога го пишувал текстот за *L'invitation au voyage*, прашува: "Кој не може да види дека во поканата за патување е најважна поканата, а не патувањето?" Во право е. Робер Каен, како голем планетарен

патник, како голем раскажувач на (внатрешни) пејзажи, само не поканува да го "гледаме" она што е отаде видливото, од другата страна на она што се појавува на прв поглед. Исто така, како што во *L'invitation au voyage*, тој не поканува и се поканува на патување кон откривање на видеото.

Заради тоа што оваа негова петиција за враќање на изворното значење на нештата, и не само на сликите и звуците, се одвива со толкава ригорозност во редот на "кинематографијата" (за разлика од другите електронски уметници кои го испреплетуваат, можеби сакајќи да постигнат иста цел, аудиовизуелното со други елементи), токму од Каен можеме да очекуваме некаков "ареџи" за филмот во блиската иднина.

Марко Марија Гацано

Белешки

Notes

- 1 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Париз, Gallimard 1988), ст.12.
- 2 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Монако, Beck, 1950)
Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique* (Париз, Les Editions de Minuit, 1956)
- 3 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., ст.37.
- 4 Robert Cahen, *Разговори* со М.М. Гацано, Рим, јули 1993.
- 5 Robert Cahen, *Интервју* со Сандра Лиски и Стефан Сарацин, Париз 1 март 1991. *Le souffle du temps*. Монографија на Робер Каен (Montbéliard Belfort, Издание на Centre International de Création Vidéo, 1992), ст.16.
- * I.N.A. кратенка од Institut National de l'Audiovisuel
- 6 Robert Cahen, *Интервју*; cf. *Le souffle du temps*, op. cit., ст.82.
- 7 Robert Cahen, *Actes du Colloque vidéo, fiction et cinéma*, 2 интернационална видео манифестација во Монбелиар 1984.
- 8 Robert Cahen, 1978
- 9 Robert Cahen, *Интервју*; cf. *Le souffle du temps*, op. cit., ст.45.
- 10 Robert Cahen, *Разговори* со М.М. Гацано, Рим, јули 1993.
- 11 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936, Франкфурт на Мајна, во *Schriften*, Suhrkamp Verlag, 1955)
- 12 Robert Cahen, *Разговори*
- 13 Michelangelo Antonioni, Предговор за "Sei film" (Торино, Einaudi, 1964).

- 14 Robert Cahen, *Разговори*
- 15 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk*, op. cit.
- 16 Jean-Paul Fargier, *Vingt mille mers sous les lieux*, Cahiers du Cinéma (Journal des cahiers, No. 60), Париз, март 1986.
- 17 Michel Chion, *L'Audio-Vision* (Париз, Натан, 1990).
- 18 Robert Cahen, во Jean-Paul Fargier, *Voyage au centre de la trame* (интервју со Робер Каен), Cahiers du Cinéma, hors série *Où va la vidéo*, Париз, 1986
- 19 Cf. *Le souffle du temps*, op. cit., ст. 13-14.
- 20 Germaine Dulac, *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale* во l'Art Cinématographique (Париз, Librairie Felix Alcan, 1927).
- 21 Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, Corriere dell Sera (Милано, 16 јуни 1929).
- 22 Luigi Pirandello, *Si gira. Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Рим, Nuova Antologia, 1915).
- 23 Ermeline Le Mézo, *Интервју* со Сандра Лиски (Париз, март 1991); cf. *Le souffle du temps*, op. cit., ст. 77.
- 24 Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen* (Пиза, ETS, 1991); француско издание: *Le souffle du temps*, op.cit.
- 25 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (Париз, 1945); *L'Œil et l'Esprit* (Париз, Gallimard, 1964).
- 26 Sergej Eizenstejn, *Dickens, Griffit i my* (1941-42), во *Griffit* (Москва, 1944).
- 27 Kazimir S. Malevich, *Dal Cubismo e dal Futurismo al Suprematismo (1915-21)*, во Giovanni Caradente, *Arte russa e sovietica 1870-1930* (Милано, Fabbri, 1989).
- 28 Jo Attié, *Bons baisers de Mulhouse*, Le Cahiers de Videochroniques, no 2, I.M.E.R.E.C., Марсеј, октомври 1993.

Filmography-Videography

Portrait de famille, Франција, 1971, 23' 16'', филм, Ц/Б
Poupées...qu'on les appelle, Франција, 1972, 13', 35 филм, колор
Images du Carnaval de Bâle, Франција, 1973, 23', с 8 филм, колор
L'invitation au voyage, Франција, 1973, 9', видео, колор
Karine, Франција, 1976, 8' 19'', 16 м.м. филм, Ц/Б
Ici repose, Франција, 1977, 6', 35 м.м. филм, колор
Sans titre, Франција, 1977, 13', видео, колор
Sur le quai, Франција, 1978, 10', 16 м.м. филм, Ц/Б
Trompe l'oeil, Франција, 1979, 7' 30'', видео, колор
Horizontales couleurs, Франција, 1979, 14', видео
Arrêt sur marche, Франција, 1979, 8' 30'', 35 м.м. филм, Ц/Б
L'eclipse, Франција, 3', видео, колор
L'entr'aperçu, Франција, 1980, 9', видео, колор
Armatic, Франција, 1980, 4' 15'', видео, колор
La gare de Lyon, Франција, 1980, 17', 16 м.м. филм, колор
Le Musée Gustave Moreau, Франција, 1980, 12', 16 м.м. филм, колор
À propos d' "Un célibataire à Paris", Франција, 1982, 11', 16 м.м. филм, колор
Nuage noir, Франција, 1982, 2' 30'', видео, колор
Place de la Concorde, Франција, 1982, 53', видео, колор
L'oubliée, Франција, 1982, 5', видео, колор
L'envers du décor, Франција, 1982, 11', видео, колор
Le recherche instrumentale à l'IRCAM, Франција, 1983, 17', видео, колор
Juste le temps, Франција, 1983, 13', видео, колор
La danse de l'épervier, Франција, 1984, 13', видео, колор

Boulez-Répons, Франција, 1985, 43', видео, колор
Cartes postales vidéo, Франција, 1984-86, 450 x 30', видео, колор
Regards/Danse, Франција, 1986, 11', видео, колор
Parti sans laisser d'adresse (Peintures de Bernard Latuner), Франција, 1986, 14', видео, колор
Parcelle de ciel, Франција, 1987, 18', видео, колор
Instantanés (Marco Stroppa-Instantané/Thierry Lancino-Instantané/Philippe Manoury-Instantané), Франција, 1987, 9', (3 x 3'), видео, колор
Montenvers et mer de glace, Франција, 1987, 8', видео, колор
Dernier adieu (Sur le photographe J.M. Tingaud), Франција, 1988, 6', видео, колор
Le deuxième jour, Франција/САД, 1988, 8', видео, колор
Les phantasmes de la Méditerranée, Франција, 1989, видео инсталација на Мариане Страпацакис
Chili impressions (Première partie), Франција, 1989, 12' 30'', видео 8, колор
La Tour Eiffel, Франција, 1989, 21', видео, колор
Hong Kong Song, Франција, 1989, 21', видео, колор
Solo, Шпанија, 1989, 4', видео, колор
Rodin/Fragments, Франција, 1990, 20', 35 м.м. филм, Ц/Б
La collection, Франција, 1990, 1' 40'' x 16, видео, колор
On the Bridge, Англија, 1990, 4', видео, колор
Chili impressions (Deuxième partie) L'île mystérieuse, Франција, 1991, 14', видео high 8, колор
La nuit des bougies, Италија, 1993, 10' 30'', видео, колор
Voyage d'hiver, Франција, 1993, 18', видео, колор
Promo televisivo Master Anica, Италија, 1994, 30', видео, колор

Податоци за филмо/видеографијата се користени од монографијата на: Sandra Lischi: "Robert Cahen", Edition du Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, 1992.

Библиографија

Bibliography

Ugo Moretti, "I collages di Robert Cahen", "La Nuova Antologia", vol.523, февруари 1975.

Ugo Moretti, "Robert Cahen", Galleria d'arte Piazza di Spagna, Рим, 21-1/5-2

Michel Chion, Guy Reibel, "Les musiques electroacoustiques", INA-GRM, Edisud, Aix-en-Provence 1976 (за Робер Каен: ст.88-99).

Robert Cahen, "Intervention sur les thèmes du Train et des Glissements", во: "Actes de colloques Paysage sonore urbain" (Paris, 30-31 maggio 1980), Plan Construction, Париз 1980.

Anne Marie Duguet, "Video, La mémoire au poing", Hachette, Париз 1981 ("L'art vidéo")

Michel Chion, Voce "Robert Cahen", во "Larousse de la

Musique", Larousse, Париз 1982, vol.1.

Annie Hamel, "Portraits vidéo: Robert Cahen, во "Paris création. Une renaissance", Autrement, Париз 1984.

Jean-Paul Fargier, "Danser maintenant", Cahiers du Cinéma" бр.48, јануари 1985.

René Prédal, "Robert Cahen" pour un art vidéo", Jeune Cinéma бр. 172, февруари 1986

Jean-Paul Fargier, "Vingt mille mers sous les lieux", "Cahiers du Cinéma" бр. 60, март 1986.

Thierry Garrel, "Robert Cahen", "INA Magazine", бр. 60, април-јуни 1986.

Michel Chion, "L'eau des miroirs" (за "Boulez-Répons"), "Cahiers du Cinéma, Специален број (Où va la vidéo?), 1986.

Paul Virilio, "Juste le temps", "Cahiers du Cinéma" специален број ("Où va la vidéo?"), 1986.

Philippe Venice, "Robert Cahen" pour une vidéo intelligente", Videopro Magazine бр. 8, декември 1987.

Jean-Paul Fargier, "Le grand dissociateur", во каталогот на 8 франко-чилеанскиот видео-арт Фестивал, Сантиаго, 14-25 ноември 1988.

Jean-Paul Fargier, "Cahen sculpteur", во каталогот: Video Art Plastique, Hérouville Saint-Clair, 30 ноември / 3 декември 1989.

Michel Courbou, "Juste le temps", Pixel бр. 3, 1989.

Sandra Lischi, "Televisione come poesia, presentazione dell'incontro con Robert Cahen", Ondavideo, Пиза, 4-5 април 1990

Michael Nash, "Hong Kong Song", во каталогот "Trasversals: Instructions to the Double, Long Beach Museum of Art, 26 август/30 септември 1990

Sandra Lischi, "Robert Cahen, во каталогот: Video-Mostra Internazionale di video d'arte e di ricerca, a cura di Sandra Lischi e Felice Pesoli, Milano, Centro internazionale di Brera, 22-25 ноември 1990. Ergonarte, Милано 1990.

Stephen Sarrazin, "Le prisonnier: parcours du corps dans la création vidéo française en cours Robert Cahen, Jean-Paul Fargier, Dominik Barbier", Arcus, Сантиаго, ноември 1990.

José Ramòn Pérez Ornia, "Robert Cahen", во каталогот: Bienal de la imagen en movimiento '90, a cura di José Ramòn Pérez Ornia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Мадрид, 12-24 декември 1990

Програма:

Karine

Франција, 1976, 8' 19'', 16 м.м. филм, Ц/Б

Продукција: I.N.A.

Сценарио, камера, реализација: Робер Каен

Звук: Робер Каен, Мишел Шион

Монтажа: Жилиет Борт

Анимација: Клод Рибон

Интерпрети: Карин и Сесил Сако,

Мишел Шион

L'entr'aperçu

Франција, 1980, 9', видео, колор

Продукција: I.N.A.

Сценарио, реализација: Робер Каен

Видео ефекти: Стефан Итер

Музика: Робер Каен

Juste le temps

Франција, 1983, 13', видео, колор

Продукција: I.N.A.

Сценарио, реализација: Робер Каен

Интерпрети: Натали Даладие, Жере Десал

Слика: Андре Мругалски

Видео ефекти: Стефан Итер,

Жан-Пјер Моле

Монтажа: Ерик Верние

Dernier adieu (Sur le photographe J.M. Tingaud)

Франција, 1988, 6', видео, колор

Продукција: Rencontres Internationales de

Photographie, Арл; Maison de la Culture de la

Rochelle; со партиципација на Centre National des Arts Plastiques

Сценарио: Жан-Марк Тенго, Робер Каен

Реализација: Робер Каен

Слика: Кристиан Оксмери, Пиер Бурнак,

Робер Каен, Флоранс Дибио

Монтажа, видео ефекти: Ермелин Ле Мезо

Пост-продукција: Omnia Vidéo

Музика: извадоци од *Vingt regards sur l'enfant*

Jésus, од Оливие Месиан

Hong Kong Song

Франција, 1989, 21', видео, колор

Продукција: I.N.A., La Sept, FR 3.

Сценарио, реализација: Робер Каен во

соработка со Ермелин Ле Мезо

Слика, видео ефекти: Стефан Итер

Звук: Франсис Варње

Монтажа: Ермелин Ле Мезо

Ефекти со осцилоскопот: Жан-Пјер Моле со

асистенција на Бруно Лопез и Реми Иерно

Со одобрување на авторот текстот е преведен од: Marco Maria Gazzano: "Robert Cahen, il cinema, "musica degli occhi", *Le Rose e i Quaderni*, Collegio del Colle, 4-8 мај 1994, Урбино.

Семинарот и авторска презентација на Робер Каен се организирани со помош на Друштвото за културна соработка "Македонија-Франција", Францускиот културен центар, Скопје и Министерството за култура на Република Македонија.

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф.482, Самоилова б.б., Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; Одговорен уредник: Зоран Петровски; Уредник: Мирослав Поповиќ; Ликовно обликување: Ладислав Цветковски; Превод од италијански: Марија Грација Цветковска, Лектор: Биљана Маленко; Компјутерска обработка: Догер; Печат: "ДОГЕР"; Тираж: 300

Publisher: Museum of contemporary art, Skopje; 91000 Skopje, p. box 482, Samoilova b.b., Makedonia, Phone: 389 091 11 77 34; fax: 389 091 23 63 72; Editor in chief: Zoran Petrovski; Editor: Miroslav Popovic; Lay-out: Ladislav Cvetkovski; Translation: Maria Grazia Cvetkovska; Textual revision: Biljana Malenko; Printed by: "DOGGER"; Printed in 300 copies