



Pol Capdevila

Pamięć i ślepotą
Josepa Marii
Cabané

Josep Maria
Cabané's
Memory
and Blindness

Malarstwo Josepa Marii Cabané jest obszernym projektem podporządkowanym imperatywowi uważnej obserwacji tragicznej przeszłości: eksterminacji nazistowskiej i hiszpańskiej wojny domowej. Cabané bazuje na rozpoznaniu przyczyny i poczuciu sprawiedliwości, od których nie ma ucieczki, ponosząc jednocześnie ogromne ryzyko zawłaszczenia przeszłości poprzez tworzenie nowych obrazów, pozwalających na ożywienie jej pamięci.

Trzeba podejmować ryzyko zagłębiania się w przeszłość, poznawania i nadawania jej znaczenia oraz wyciągania z niej wniosków. Jest to proces konieczny, bolesny i pełen zasadzek.

Pierwszą zasadzką jest to, że przeszłości – zarówno indywidualnej, jak i społecznej – nie można odzyskać w postaci niezmienionej. Historii nie można ani odkopać, ani odkurzyć. Już sam akt jej odzyskiwania, jak to znakomicie przedstawił Paul Ricoeur, stanowi rodzaj zawłaszczenia, które nie jest niczym innym jak przekształcaniem przeszłości. A to oznacza, że zmagazynowane dane i dokumenty nie stanowią jeszcze najniższego poziomu pamięci. Andreas Huyssen twierdzi, że podobnie jak świadek zdarzenia, tak samo każde kolejne pokolenie zawłaszcza przeszłość za sprawą „twórczych” wspomnień, wywołujących w nim samym wrażenie przeżywania przeszłości, której bezpośrednio nie doświadczyło.

The paintings of Josep Maria Cabané is an extensive project governed by the imperative of attentive observation of the tragic past: the Nazi extermination of the Jews and the Spanish Civil War. Cabané bases his work on the identification of the causes of events and a sense of justice, from which there is no escape; at the same time he bears the high risk of appropriating the past through the creation of new images which enable the reanimation of memory about it.

It is necessary to take the risk of exploring the past, discovering it and giving it meaning as well as drawing conclusions from it. The process is indispensable, painful and full of pitfalls.

The first pitfall is the fact that the past – both private and social – cannot be retrieved unchanged. History cannot be excavated or dusted. The very fact of recovering it, as Paul Ricoeur so aptly put it, is a kind of appropriation, which means nothing else but re-shaping the past. And this means that stored up data and documents do not constitute the lowest level of memory. As Andreas Huyssen has noticed, similarly to an eyewitness, each consecutive generation appropriate the past by means of “creative” memories, which gives them the impression of living the past which they never directly experienced.

Another obstacle that has to be tackled is the use of language. This is especially true in the case of





Osiemnaście gett I (poliptyk),
2008, olej, kazeina, klej króliczy i kreda na grubym płótnie,
18 fragmentów, 47 × 39 cm każdy,
około 181 × 334 cm

Eighteen Ghettos I (polyptich),
2008, oil, casein, rabbit-skin
glue and chalk on burlap,
18 pieces, 47 × 39 cm each, circa
181 × 334 cm



Osiemnaście gett II, (poliptyk),
2009, kazeina, klej króliczy
i kreda na grubym płótnie,
18 fragmentów, 47 × 39 cm każdy,
około 181 × 334 cm

Eighteen Ghettos II, (polyp-
tich), 2009, casein, rab-
bit-skin glue and chalk on bur-
lap, 18 pieces, 47 × 39 cm each,
circa 181 × 334 cm





Od lewej:

Getto warszawskie (czarne), 2009, olej, kazeina i farba w sprayu na drewnie, 65×54 cm

Getto warszawskie (dziura), 2006, farba w sprayu na drewnianej palecie, 102,5×50,5 cm

From the left

The Warsaw Ghetto (Black),

2009, oil, casein and spray

painting on wood, 65×54 cm

The Warsaw Ghetto (Hole),

2006, spray painting on wooden

pallet, 102,5×50,5 cm

Kolejną przeszkodą, z którą trzeba się zmierzyć, jest użycie języka. Zwłaszcza wtedy, gdy chodzi o pośredni odbiór przeszłości, recepcję „z drugiej ręki”, ponieważ żaden język, tylko dlatego że jest bardziej „realistyczny”, nie staje się od razu prawdziwszy od języka odwołującego się do wyobraźni. Zgodnie z koncepcją Siegfrieda Kracauera, jeśli posługujemy się tymi dwoma rodzajami języka zgodnie z regułami i rzetelnie, to obydwa są tak samo uzasadnione i potrzebne, ponieważ każdy z nich wyraża inną, lecz komplementarną wobec drugiej wersję przeszłości. Dopiero kiedy przyjmujemy takie założenie, możemy dyskutować o podstawach, na których opierają się relacje, ich stosunek względem ofiar i zwycięzców.

Mimo że wspomniane przeszkody nie są niczym nowym w ramach debaty o pamięci, jedna z nich – ta związana z traumą Zachodu, czyli z nazistowskim planem eksterminacji – wciąż stanowi problem. Mam tu na myśli tworzenie obrazów i posługiwanie się nimi w procesie powtórnego zawłaszczania historii Zagłady, które wciąż budzi żywe polemiki prowadzące do poważnych nieporozumień. Bez wątpienia pewne rekonstrukcje Holocaustu popadły w emocjonalną banalizację przeszłości, opierając się na pobudzaniu popędu skopicznego, silnie zakorzenionego w naszym społeczeństwie wizualnym. Przykładem takiego podejścia jest *Lista Schindlera*, a także amerykański serial *Holocaust*. W reakcji na ten rodzaj obrazowania

mediated reception of the past, “second-hand” reception, as no language, just because it is more “realistic,” becomes immediately more real than the language which draws upon imagination. In accordance with Siegfried Krackauer’s concept, if we use these two kinds of language reliably and following all the rules, then both uses are equally justified and needed, as each of them expresses a different version of the past that is complementary to the other. It is only when we make this assumption that we can discuss the foundations underlying these accounts and their attitudes towards the victims and victors.

Even though the abovementioned obstacles are nothing new within the debate on memory, one of them – the one connected with the trauma of the West, i.e. the Nazi plan of extermination – is still a problem. What I have in mind here is creation of images and their use in the process of re-appropriation of the history of the Shoah, which still evokes fervent disputes leading to serious misunderstandings. Undoubtedly, some reconstructions of the Holocaust have been guilty of emotional banalisation of the past, by relying on inciting the scopic drive, which is so deeply rooted in our visual society. An example of such an approach is *Schindler’s List*, as well as the American TV mini-series *Holocaust*. This kind of representation prompted a response and revival of the contrasting iconoclastic tradition, which in some

←

Getto warszawskie (białe), 2011, kazeina, farba w sprayu, kreda i klej króliczy na papierze, 50×39 cm

The Warsaw Ghetto (White),

2011, casein, spray painting,

chalk and rabbit-skin glue

on paper, 50×39 cm





Od lewej:

Nazwiska IV, 2007, węgiel, kreda i klej króliczy na płótnie, 162 × 114 cm

Nazwiska II, 2007, olej, kazeina, kreda, klej króliczy i wydrapane napisy na drewnie, 162 × 114 cm

From the left:

The Names IV, 2007, charcoal, chalk and rabbit-skin glue on linen, 162 × 114 cm

The Names II, 2007, oil, casein, chalk, rabbit-skin glue and scratched writing on wood, 162 × 114 cm

ożywiła się przeciwna mu tradycja ikonoklastyczna, która w pewnych przypadkach fałszowała dramat i ból ofiar: z pozycji reprezentowanej między innymi przez Claude'a Lanzmanna i Judy Wajcman każdy rodzaj obrazu, w tym również dokumentalny, przekłamuje prawdę o złu absolutnym Holocaustu.

Malarstwo Josepa Marii Cabané – urodzonego w Barcelonie w 1963 roku – jest obszernym projektem podporządkowanym imperatywowi uważnej obserwacji tragicznej przeszłości: eksterminacji nazistowskiej i hiszpańskiej wojny domowej. Cabané bazuje na rozpoznaniu przyczyny i poczuciu sprawiedliwości, od których nie ma ucieczki, ponosząc jednocześnie ogromne ryzyko zawłaszczenia przeszłości poprzez tworzenie nowych obrazów, pozwalających na ożywienie jej pamięci. Projekt artysty zmusza widza do określenia własnej postawy emocjonalnej i podjęcia rozważań nad największym wrogiem pamięci, czyli zapomnieniem. Chciałbym również zaznaczyć, że artyście udało się pokonać tę przeszkodę, bez popadania w niezdrowy banał z jednej strony ani w fałszowanie obrazu ofiary z drugiej.

Cabané przez lata zajmował się malarstwem portretowym. Kiedy na początku 2000 roku zetknął się z pisarstwem Prima Leviego, głęboki wstrząs wewnętrzny, który wywołała lektura – będący udziałem

cases falsified the tragedy and pain of the victims: from the perspective of Claude Lanzmann and Judy Wajcman, among others, any depiction of the Holocaust, including documentaries, belies the truth about its absolute evil.

The paintings of Josep Maria Cabané – born in 1963 in Barcelona – is an extensive project governed by the imperative of attentive observation of the tragic past: the Nazi extermination of the Jews and the Spanish Civil War. Cabané bases his work on the identification of the causes of events and a sense of justice, from which there is no escape; at the same time he bears the high risk of appropriating the past through the creation of new images which enable the reanimation of memory about it. The artist's project forces viewers to define their own emotional stance and to reflect on the greatest enemy of memory, namely forgetfulness. I would like to stress here that the artist has succeeded in overcoming this obstacle without either resorting to unhealthy banality or falsifying the image of the victim.

Cabané had painted portraits for many years when he came across the writings of Primo Lévi at the beginning of 2000. He experienced a profound internal shock, which many of us shared after reading this author. As a result, the artist decided



Nazwiska I, 2007, olej, kazeina, prochy, kreda i klej króliczy na drewnie, 162 × 114 cm

The Names I, 2007, oil, casein, ashes, chalk and rabbit-skin glue on wood, 162 × 114 cm

wielu z nas – sprawił, że artysta oddał się całkowicie studiom nad barbarzyństwem nazizmu. Badania te doprowadziły go do przewartościowania własnej postawy etycznej jako artysty i poświęcenia się bez reszty pamięci zagłady nazistowskiej. W ramach projektu, trwającego nieprzerwanie od 2000 roku, hiszpańska wojna domowa stanowi ostatni etap jego pracy.

Ewolucja twórczości Cabané rozpoczyna się od odrzucenia figuratywnych technik malarskich; jest on świadom tego, że każdy gest artystyczny w czystej postaci blisko wiąże się z przyswajaniem wiedzy, a wszelka wiedza określana jest przez ideologię. Z tego względu świadomość niebezpieczeństwa fałszu wynikającego z posługiwania się znanymi technikami popchnęła artystę ku poszukiwaniom własnych środków wyrazu, właściwych dla istoty projektu. Gest artystyczny wyraża się tu poprzez naruszanie integralności płótna, takie jak uderzenia czy rozdarcia, wymazanie farby oraz uszkodzenia ramy. Fizyczna agresja wobec materialnej przestrzeni dzieła wyraża ból i gniew. Przy czym nie ma to nic wspólnego z estetyzacją cudzego bólu czy ze strachem w obliczu śmierci. Nietrudno bowiem zauważyć, że przemoc jako środek wyrazu nie wynika z zakusów estetycznych, ale że jest wyrazem głębokiego patosu mającego swoje źródło w złożonej relacji z historią jako taką i pragnieniu jej odzyskania.

Cabané używa znaków odwołujących się do przestrzeni i zdarzeń. Przeważnie są to znaki topograficzne, a nawet całe mapy, ale nie tylko, ponieważ artysta wykorzystuje także imiona i nazwiska. W pierwszych pracach Cabané rysował kontury żydowskich gett. W kolejnych, jak na przykład w obrazie poświęconym Ebensee, kopiował topografię obozów koncentracyjnych pochłoniętych przez nowe założenia urbanistyczne. W dziełach nawiązujących do hiszpańskiej wojny domowej kreślił linię rzeki Ebro, wytyczającą granicę frontu podczas bitwy nad nią, oraz linię graniczną Pirenejów, którą musieli przekroczyć uchodźcy. Natomiast w serii prac zatytułowanej *Els noms* (*Nazwiska*) spisał imiona i nazwiska katalońskich republikanów zabitych w obozach nazistowskich. Cabané posługuje się znakami używanymi dzisiaj, aby zagłębić się w przeszłość. Oglądamy mapy, czytamy biografie, szukamy nazwisk przodków... Przedzieramy się przez gąszcz znaków, a te mają nam pomóc nazwać i wyobrazić sobie nieobecność, która

to concentrate entirely on studying the barbarism of the Nazis. His study led him to re-evaluate his own ethical attitude as an artist and to devote his work entirely to the memory of the Nazi annihilation. Within the project, which has lasted ever since 2000, the Spanish Civil War constitutes the last stage of his work.

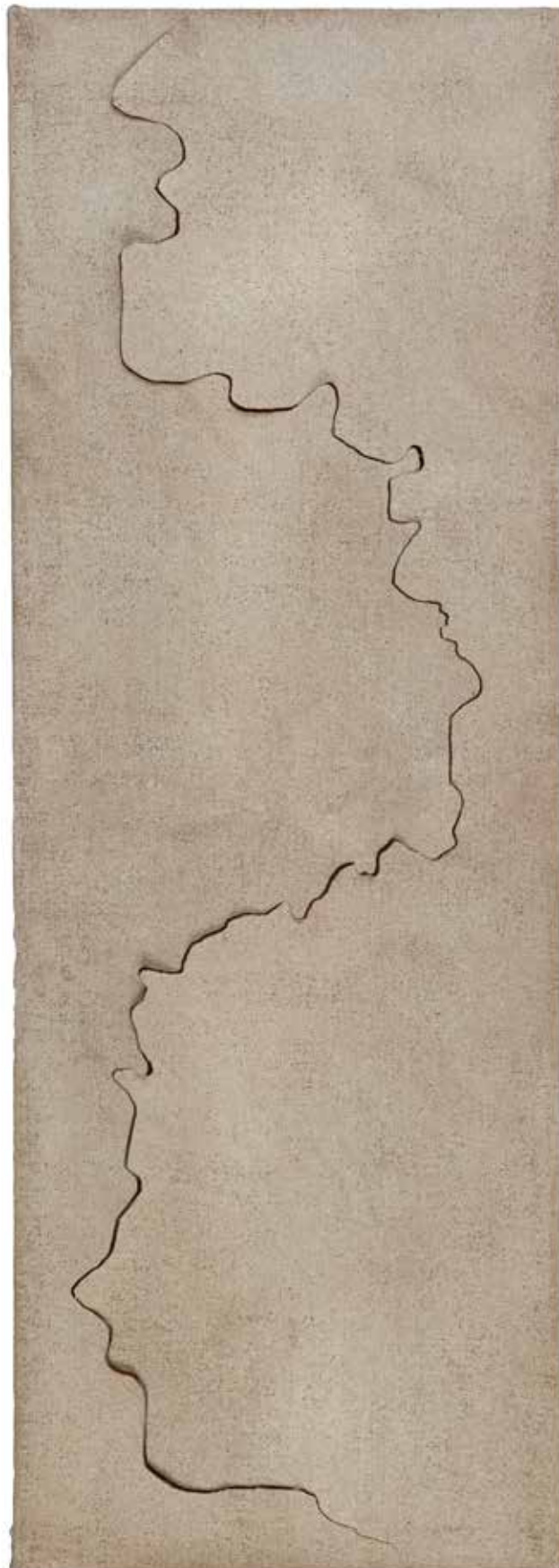
The evolution of Cabané's work began with his rejection of figurative painting techniques; he is aware that every artistic gesture in its pure form is closely linked with the acquisition of knowledge, and any knowledge is determined by ideology. For this reason the awareness of the danger of committing falsehood resulting from the use of well-known techniques compelled him to search for his own means of expression, which would be suitable for the project's essence. His artistic gesture manifests itself here as violation of the integrity of the canvas e.g. by hitting or tearing it or by wiping off paint or damaging the frame. Such physical aggression against the material space of a work expresses pain and anger. However, it has nothing to do with the aesthetisation of somebody else's pain or with fear in the face of death. In fact, it is easy to see that the violence as a means of expression does not stem from aesthetic pretences, but rather conveys profound pathos whose source is a complex relation with history as such and the desire to regain it.

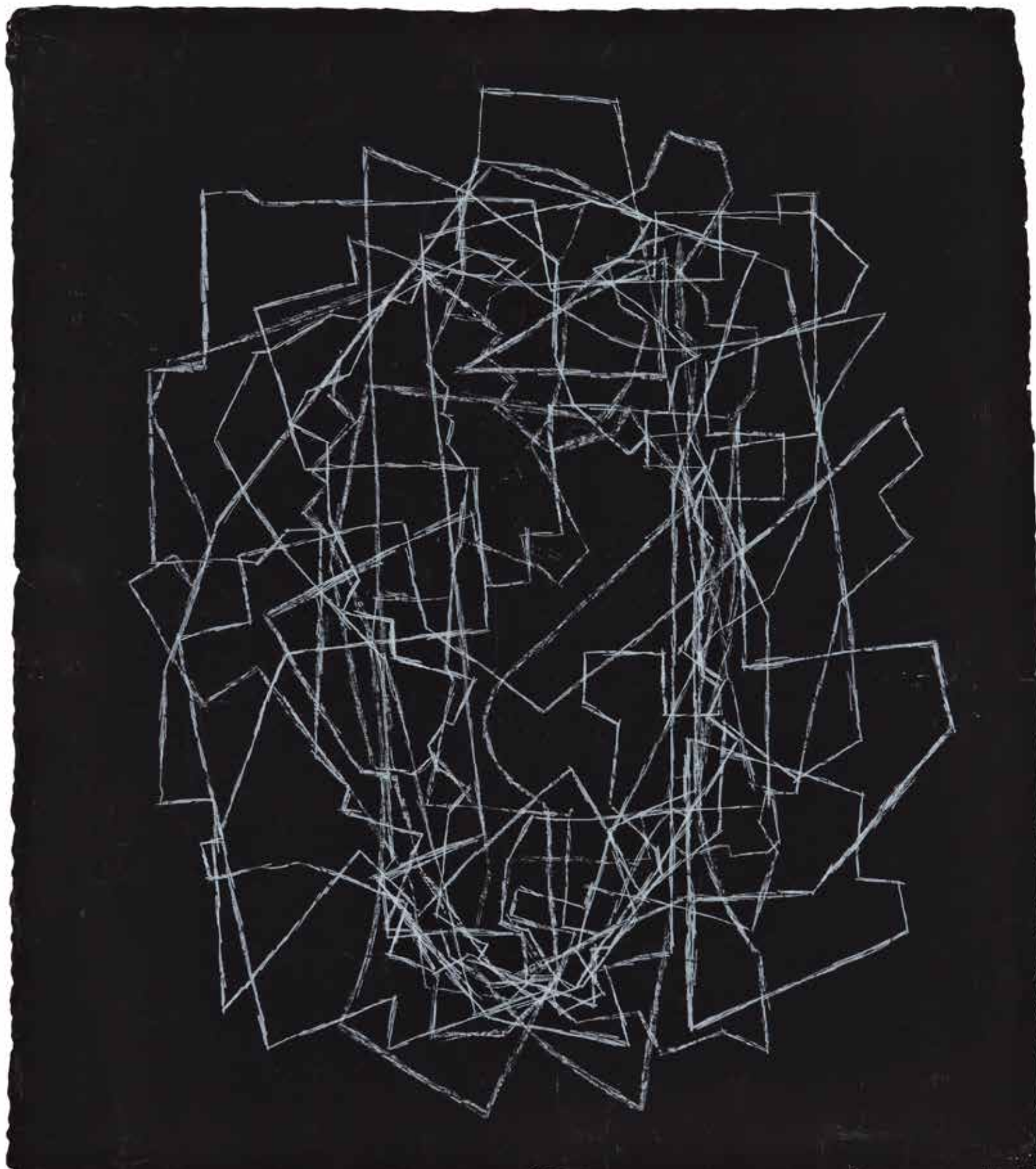
Cabané uses signs referring to space and events. These are usually topographical signs, or even complete maps, but not only, as the artist also makes use of names and surnames. In his first works, Cabané drew the contours of Jewish ghettos. In subsequent works, e.g. in the painting devoted to Ebensee, he copied the topography of a concentration camp engulfed by new urban development. In his works reflecting on the Spanish Civil War he outlined the Ebro, which marked the frontline during the Battle of the Ebro, and the line of the border formed by the Pyrenees, which the refugees had to cross. In turn, in his series of works titled *Els noms* (*Surnames*) he listed the names and surnames of the Catalan republicans killed in Nazi camps. Cabané employs signs used today in order to explore the past. We look at maps, we read biographies, we search for the surnames of our ancestors... We break through the thicket of signs, and these are meant to help us name and imagine



Od lewej:
Linia frontu VI; 2010–2011, olej,
kazeina, prochy, kreda i klej
króliczy na drewnie, 168 × 114 cm
Linia frontu I, 2010, klej króliczy
i kreda na ciętym płótnie,
168 × 59 cm

From the left:
The Frontline VI, 2010–2011,
oil, casein, ashes, chalk and
rabbit-skin glue on wood,
168 × 114 cm
The Frontline I, 2010, rabbit-skin
glue and chalk on cut burlap,
168 × 59 cm







Od lewej:

Pajęczyna I (czerwona), 2011–2012, czarna kalka, kazeina, kreda i klej króliczy na papierze, 66,5 × 55,5 cm

Pajęczyna I (szara), 2010, czarna kalka, kazeina, kreda i klej króliczy na papierze, 51 × 37 cm

From the left:

Cobweb I (Red), 2011–2012, black carbon paper, casein, chalk and rabbit-skin glue on paper, 66.5 × 55.5 cm

Cobweb I (Grey), black carbon paper, casein, chalk and rabbit-skin glue on paper, 51 × 37 cm

w niewidoczny, właściwy sobie sposób wciąż wpływa z niezwykłą mocą na naszą teraźniejszość.

Znaki pojawiające się w pracach Cabané nie wydają się nam, przynajmniej na pierwszy rzut oka, znajome. Są niewyraźne i sprzeczne z domniemaną przejrzystością realizmu rozumianego jako styl denotacyjny. Sama ich niedookreślona obecność zmusza do odwoływania się do historiografii i świadectw, do pierwotnych i bolesnych doświadczeń, które przetrwały piekło i podały nam jego opis. Niedookreśloność znaków pojawiających się na płótnach Cabané zmusza, w pewien sposób, do walki z amnezją i zapomnieniem, często intencjonalnym i zinstytucjonalizowanym, wciąż powszechnym w naszym społeczeństwie. Kiedy wspomnienie historii zostanie przywołane, przemoc wobec dzieła zyskuje nowy wymiar.

Przykładem takiego działania jest seria *El Front* (*Front*, 2010–2012) przedstawiająca długie, sinusoidalne rozcięcie płótna. Rozcięcie, które zostało zszyte, tworząc bliznę. Tytuł w powiązaniu z krótkim opisem prac wyjaśnia, że blizna wyznacza linię starcia dwóch nieprzyjacielskich oddziałów podczas bitwy nad Ebro, jednej z najkrwawszych bitew hiszpańskiej wojny domowej. Tutaj rozpoczyna się proces przywracania pamięci. Trzeba zobaczyć to miejsce, lub jakiegokolwiek inne, gdzie rozegrała się krwawa bitwa, aby poznać ślady, które walka pozostawia na samej ziemi. Trzeba zobaczyć zrujnowane wioski i poczuć ból ziemi, która

the absence, which in an invisible and idiosyncratic way still very strongly affects our present.

The signs in Cabané's works do not seem familiar to us, at least not at first glance. They are unclear and contradict the assumed transparency of realism conceived of as a denotative style. Their very indeterminate presence necessitates references to historiography and records, to original and painful experiences that survived hell and have supplied us with its description. The indeterminacy of the signs appearing on Cabané's canvases in a certain way forces us to fight amnesia and oblivion, often intentional and institutionalised, and still present in our society. When the memory of history is evoked, the violence against the work of art attains a new dimension.

An example of such an effect is the series of works titled *El Front* (*Front*, 2010–2012) showing a long, sinusoidal cut on the canvas. The cut has been stitched up forming a scar. The title, together with a short description of the work, explains that the scar marks the line where two contingents clashed in the Battle of the Ebro, one of the bloodiest of the Spanish Civil War. It is here that the process of recovering memory begins. It is necessary to see the very location, or any other location where a bloody battle took place, in order to recognise the traces that struggle leaves behind in the earth itself. It is necessary to see the ruined villages and feel the pain of the soil, which still spews machine gun



Pajęczyna I (czarna), 2011–2012, biała kalka, kazeina, kreda i klej króliczy na papierze, 63 × 55,5 cm

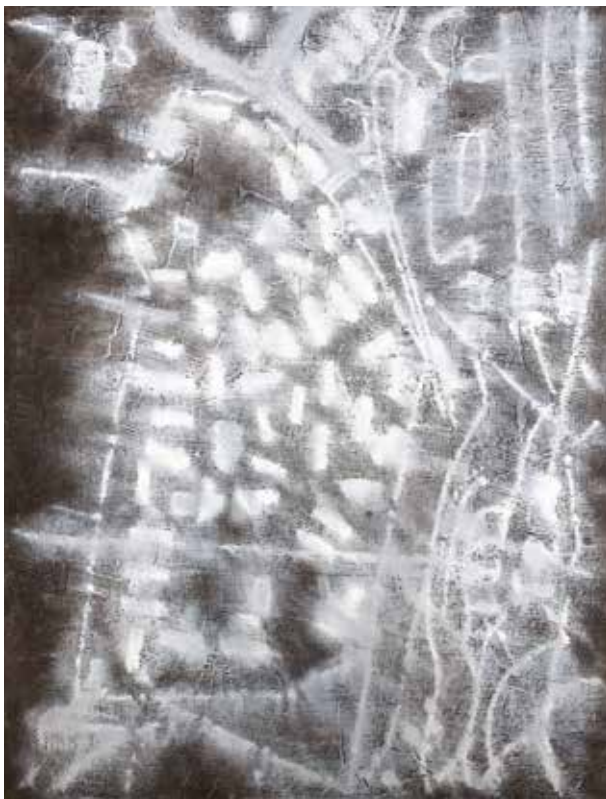
Cobweb I (Black), 2011–2012, white carbon paper, casein, chalk and rabbit-skin glue on paper, 63 × 55.5 cm

Łagier VIII, 2009, olej, kazeina i klej króliczy na grubym płótnie, 116×89 cm

Łagier III, 2006, olej, klej króliczy, kreda i wydrapany rysunek na drewnie, 116×89 cm

Lager VIII, 2009, oil, casein, chalk and rabbit-skin glue on burlap

Lager III, 2006, oil, rabbit-skin glue, chalk and scratched drawing on wood, 116×89 cm

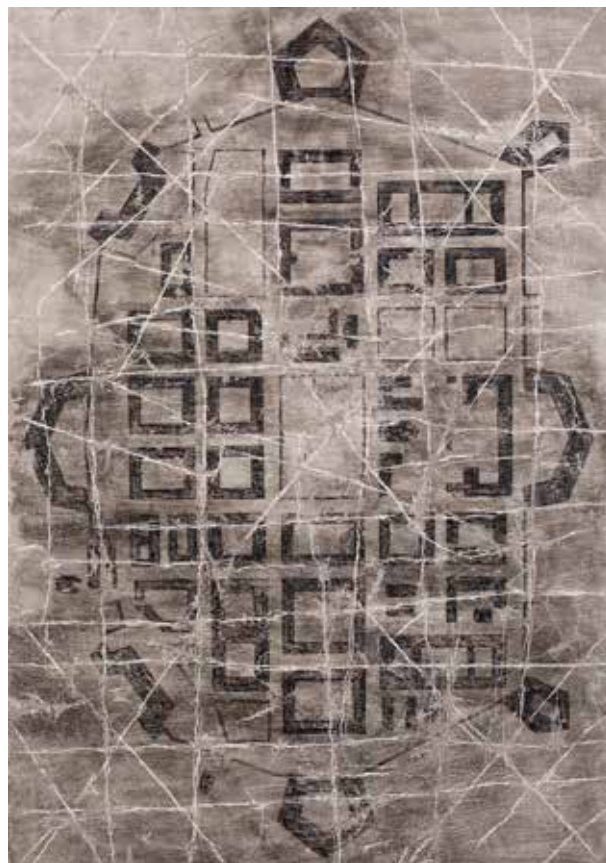
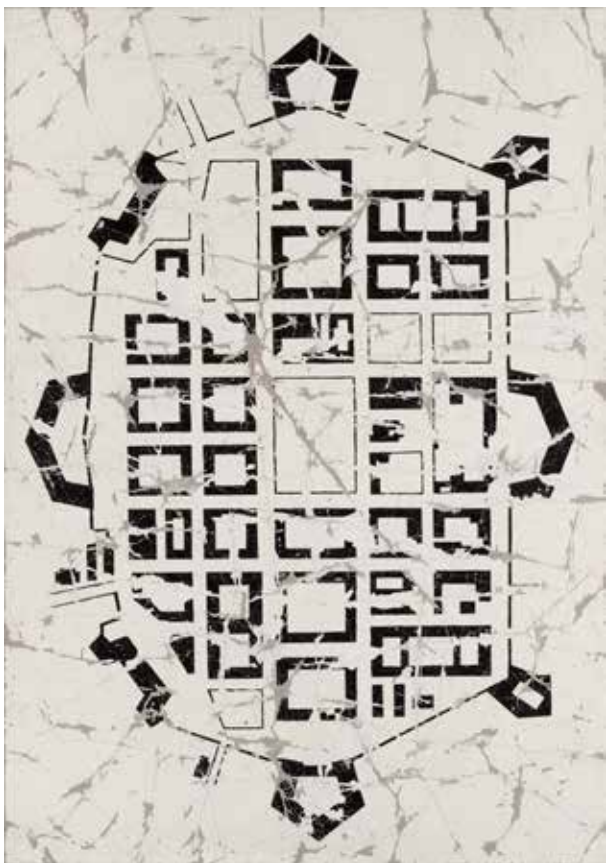


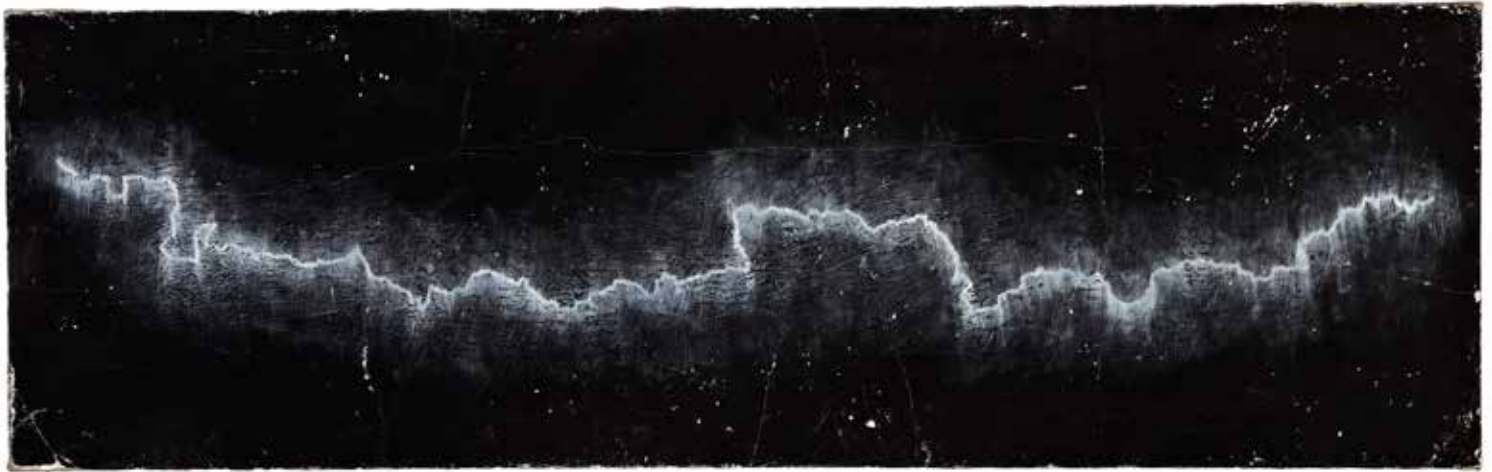
Theresienstadt I, 2011–2012, olej, kazeina, kreda i klej króliczy na płótnie, 162×114 cm

Theresienstadt IV, 2011–2012, olej, kazeina, kreda i klej króliczy na płótnie, 162×114 cm

Theresienstadt I, 2011–2012, oil, casein, chalk and rabbit-skin glue on linen, 162×114 cm

Theresienstadt IV, 2011–2012, oil, casein, chalk and rabbit-skin glue on linen, 162×114 cm





wciąż wyrzuca ze swojego wnętrza pociski karabinów i armat. Trzeba odnowić w sobie samym przeszłość, aby dostrzec ból płótna i jego niezabliźnionej rany.

Nie sposób dostrzec plastyczną siłę malarstwa Cabané, nie zagłębiając się w poznanie przeszłości i odzyskiwanie pamięci o niej. Dzięki tej sile dzieła pamięć przekształca się w coś więcej niż tylko poznanie intelektualne. W twórczości Cabané nawiązuje się gra pomiędzy zmysłami a rozumieniem (pojmowanymi zgodnie z terminologią wypracowaną przez Kanta), która wie- dzie do idei estetycznej, „przez ideę estetyczną zaś rozumieć takie [wytworzone przez] wyobraźnię przedstawienie, które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne i, co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może”¹. W ten sposób obrazy Cabané pozwalają na ustanowienie zmysłowej i emocjonalnej relacji z intelektualnym poznaniem przeszłości, dzięki czemu ta staje się bardziej obecna.

Najbardziej interesujący w moim przekonaniu aspekt twórczości Cabané to ten, który nam przypomina, że owa obecność jest niemożliwa do odzyskania, że przeszłość dąży do zagubienia się na granicy czasu. W pracy *Esborrament* (*Wymazanie*, 2005) kontury mapy warszawskiego getta narysowane kredą na tablicy zostały roztrarte ręką artysty. W poliptyku *Divuit guetos I* (*Osiemnaście gett*, 2008) plany gett w Krakowie, Mińsku, Kielcach, Łodzi, Rydze czy Wilnie wyznaczają czernią na białym tle przestrzeń odosobnienia, a powierzchnię dzieła uszkodzoną przez uderzenia pięści znaczą odpryski farby.

Kolejnym przykładem może być obraz *Lager III* (2006), na którym wykreślono mapę nieistniejącego

bullets and cannon shells from its viscera. It is necessary to renew the past in oneself in order to discern the pain of the canvas and its unhealed wound.

It is impossible to see the artistic power of Cabané's painting without engaging in exploring the past and recovering its memory. It is due to this power of his work that memory turns into something more than mere intellectual cognition. Cabané's works activate a play between the senses and reasoning (conceived of in accordance with Kant's terminology), which leads to an aesthetic idea, and “what I mean by this aesthetic idea is this kind of imaginary representation which is highly thought provoking, but no single thought, i.e. concept, can be adequate, and consequently, no language can either express it entirely comprehensively or render it comprehensible.”¹ In this way Cabané's paintings help establish a sensual and emotional relationship with intellectual knowledge of the past, due to which the past becomes more present.

In my view, the most interesting aspect of Cabané's work is that it reminds us that this presence is impossible to regain, and that the past aims to be lost in time. In *Esborrament* (*Erasure*, 2005) the contours of the map showing the Warsaw ghetto drawn on a chalkboard have been erased by the artist's hand. In the polyptych *Divuit guetos I* (*Eighteen Ghettos*, 2008) the plans of ghettos in Krakow, Minsk, Kielce, Łódź, Riga and Vilnius, in black on the white background, delineate a space of alienation, and the sections of the work which have been damaged by the artist's fist are marked by chipped off paint.

Another example worth mentioning here is the painting titled *Lager III* (*Nazi Concentration Camp*,

Granica VI, 2009, olej, kazeina, kreda i klej króliczy na grubym płótnie, 75 × 240 cm

The Border VI, 2009, oil, casein, chalk and rabbit-skin glue on burlap, 75 × 240 cmw

Wymazywanie (getto warszawskie), 2005, kreda na tablicy, 80,5×104 cm

The Erasure (The Warsaw Ghetto), 2005, chalk on blackboard, 80.5×104 cm



już obozu koncentracyjnego w Ebensee. Na miejscu dawnego obozu wzniesiono nowe miasto, przyjmujące dziś z obojętnością oskarżycielskie spojrzenia odwiedzających je gości. Topograficzne znaki mapy, takie jak oznaczenia wysokości, budynki, granice czy drogi, nie zostały narysowane, ale wyryte rylcem na czarnym tle. To właśnie plan, a nie miejsce samo w sobie stanowi tutaj jedyną materię pamięci, próbującą oprzeć się czarnej inwazji skłonnej do amnezji teraźniejszości, która pragnęłaby osiągnąć zapomnienie. Ponadto obraz został naruszony przez uderzenia i rysy, ramy zostały pozbawione narożników, a farbę zdrapano.

W pracy *Els noms II (Nazwiska II, 2007)* malarz umieścił imiona i nazwiska republikańskich ofiar nazizmu, które następnie pociął, wymazał, wpisał ponownie i ponownie zamazał. Inne zaś niemal zniknęły pod śladami po uderzeniach pięści. Tak jak w poprzednich dziełach przemoc wobec znaku odnosi się do różnych warstw znaczeniowych: może sprawić, że zanurzymy się w bólu ofiar, że odczuwamy niemoc jednostki walczącej o zachowanie pamięci, a także obnażyć ciągle obecną w państwie hiszpańskim skłonność do wypierania przeszłości.

Dzięki powyższym przykładom można zrozumieć, w jaki sposób projekt Cabané przez sam fakt powiązania z przeszłością skłania ku refleksji nad

2006), where the map of the no longer existing concentration camp in Ebensee has been crossed out. At the site of the former camp a new town has been built and its dwellers react with indifference to the accusatory looks of visitors. The topographical signs of the map, such as the indication of elevation, buildings, boundaries and roads, were not drawn but engraved with a stylus in the black background. It is the plan and not the place in itself that constitutes here the only matter of memory, trying to resist the black invasion prone to the amnesia of the present aiming at oblivion. Moreover, the painting has been violated by strikes and scratches, the frame has been deprived of its corners and paint has been scraped off.

In *Els noms II (Surnames II, 2007)* the painter listed the names and surnames of republican victims of Nazism, which he then cut, erased, rewrote and then erased again. Other names have almost disappeared under the traces of his punches. As in his previous works violence against the sign refers to various layers of meaning: it can immerse us in the pain of the victims, or feel the powerlessness of an individual fighting to retain memory, as well as expose the tendency to suppress the past that is still present in Spain.

The abovementioned examples allow us to understand how Cabané's project stimulates reflection

zapomnieniem. Nie tylko zmusza, by w odpowiedzi na stawiane przez dzieło pytania zrewidować bolesny obraz przeszłości, ale również by uświadomić sobie, czym jest i jak działa wyparcie wspomnień. W rzeczywistości samej, w obliczu bólu i trudu, jakim jest przeciążanie traumy przeszłości, niektórzy wolą zacierać jej ślady, budować na błędach, zamiast uświadomić je sobie i na nich się uczyć. Negowanie przeszłości jest również przemocą wobec ofiar, a także odrzuceniem porozumienia, co prowadzi jedynie do utrwalenia konfliktu. Wściekłość wyrażana poprzez zniszczenia, jakich dokonuje Cabané na płótnie i ramach, odwołuje się również do agresji mającej swoje źródło w chęci zapomnienia, wciąż zbyt powszechnej w kontekście hiszpańskim.

W efekcie oburzenie ukazane jako przemoc artysty wobec własnych prac pozwala wczuć się w tragizm podwójnego barbarzyństwa: wobec istot ludzkich oraz wobec pamięci o nich.

Zauważmy, że ryzyko, które podjął Cabané, polegające na zawłaszczeniu przeszłości, doprowadziło do wytworzenia emocjonalności, która – pomimo zastosowania takich środków estetycznych jak nałożenie czerwieni na czern – czerpie zarówno z ducha, jak i z wyobraźni, dlatego też wzbogaca poznanie przeszłości o wrażenia zmysłowe. Wywołane emocje zostają nierozdzielnie połączone z brutalnością minionych wydarzeń oraz z refleksją nad pamięcią i zapomnieniem. Świadomość tego sprawia, że kontakt z dziełem prowadzi do uczestnictwa w akcie kolektywnego odzyskiwania pamięci i realizacji nieodwołalnego imperatywu moralnego, o którym wspominałem wcześniej. Tylko wtedy, kiedy poprzez nasz subiektywizm nadamy nowy, słyszalny głos ofiarom i świadectwom barbarzyństwa, pamięć ma szansę oprzeć się zapomnieniu.

Z katalońskiego przełożyła Rozalya Sasor

POL CAPDEVILA – doktor estetyki i profesor teorii sztuki i sztuki współczesnej na Uniwersytecie Pompeu Fabry w Barcelonie. Krytyk sztuki, zajmuje się badaniem kwestii związanych z czasem w estetyce i sztuce współczesnej.

1. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Gałęcki, tłum. przejrzał Adam Landman, Warszawa 1986, § 49, s. 242.

on forgetfulness by its very connection to the past. It compels us not only to revise painful representation of the past in response to the questions posed by his work, but also to realise what suppression of memories is and how it works. Indeed, faced with the pain and effort that overcoming the trauma of the past consists of, some prefer to erase its traces, build upon mistakes, instead of realising them and learning from them. Negating the past is another kind of violence against the victims; it is also rejection of understanding, which can only lead to preserving conflict. The fury expressed by Cabané's destruction of his canvases and frames also draws on the aggression stemming from the wish to forget, which is still all too common in the Spanish context.

In effect, the indignation depicted as the artist's violence against his own works allows us to feel the tragedy of double barbarism: towards human beings and towards memory about them.

Let us bear in mind that the risk that Cabané took, namely the appropriation of the past, has been conducive to creating a kind of emotionality which – despite the use of such aesthetic measures as putting the colour red on black – draws on both the spirit and imagination, and for this reason it adds sensual experience to our exploration of the past. The emotions that are evoked are inseparable from the brutality of the past events as well as reflection on memory and forgetting. Due to this awareness, contact with the work leads to participation in the act of collective regaining of memory and to implementation of the irrevocable moral imperative which I mentioned above. It is only after our subjectivism has granted a new, audible voice to the victims and witnesses of barbarism that memory may be able to defy forgetfulness.

Translated from the Polish by Ewa Kowal

POL CAPDEVILA – is a holder of a PhD degree in Aesthetics, professor of Art Theory and Contemporary Art at Pompeu Fabra University in Barcelona. He is an art critic whose research focuses on the problem of time in aesthetics and contemporary art.

1. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia* (*Critique of the Power of Judgment*), trans. into Polish, Jerzy Gałęcki, trans. revised by Adam Landman, Warszawa 1986, § 49, p. 242.