

Contra l'oblit, l'experiència estètica
Memòria i ceguesa de Josep Maria Cabané

Cal córrer el risc. És un imperatiu humanista i cada vegada més urgent endinsar-se en el passat i tractar de conèixer-lo, de dotar-lo de significat i extreure'n una lliçó. Però si és cert que és una necessitat moral, no és menys cert que aquest procés, a part de dolorós, està plagat de paranys.

Un dels primers consisteix en el fet que el passat –tant l'individual com el social- no es pot recuperar inalterable. La història no es pot desenterrar i desempolsegar. El mateix acte de recuperació, com bé ha explicat Ricoeur, es defineix com una apropiació que comporta una refiguració del passat. Això significa que l'emmagatzemament de dades i documents no assoleix encara el grau més baix de memòria. Tal i com no pot fer d'altra manera el testimoni d'un esdeveniment, Huyssen defensa que les següents generacions també s'han d'apropriar del passat per mitjà d'un record productiu, provocant en elles mateixes una experiència d'aquell passat que ja no han viscut directament.

Un altre parany que cal superar rau en el dels estils. Sobre tot quan ens situem en la recepció mediada, de segona mà, del passat, no hi ha un llenguatge que, per ser més "realista", sigui necessàriament més vertader que un de més imaginatiu. Com va mostrar S. Krackauer, ambdós són, si s'utilitzen amb rigor i justícia, igualment legítims i necessaris, ja que cadascun d'ells proposa versions diferents i complementàries del passat. Un cop acceptat això, es pot discutir sobre les proves i fonaments que han inspirat cada relat, sobre el reconeixement de les víctimes i els vencedors, etc.

Malgrat que aquests esculls semblen prou coneguts en els debats sobre la memòria, hi ha un escull en relació a un dels traumes d'occident –a saber, l'extermini nazi-, amb el qual encara ensopeguem sovint. Es tracta de l'ús i creació d'imatges en la reapropiació d'aquesta història, una polèmica encara viva que motiva les més serioses discrepàncies. És innegable que certes reconstruccions de l'holocaust han caigut en una banalització emocional del passat i en la incitació de la pulsó escòpica, tan arrelada en la nostra societat espectacular –d'això tenim l'exemple de *La llista de Schindler* i la sèrie nordamericana *Holocaust*-. Per altra banda, la reacció a aquest tipus d'imatges ha revifat la tradició iconoclasta oposada que, en alguns casos, ha acabat mistificant el mal i el dolor de la víctima: des de posicions com, per exemple, Lanzmann i Wajcman, qualsevol tipus d'imatges, fins i tot documentals, falsegen la veritat del presumpte mal absolut de l'holocaust.

Voldria presentar l'obra pictòria de Josep Maria Cabané com un llarg projecte que ha obeït l'imperatiu moral de mirar de fit a fit al passat tràgic de l'extermini nazi i de la

Guerra Civil espanyola. Es tracta d'una obra que ha treballat amb coneixement de causa i sentit de la justícia sense defugir, però, l'enorme risc d'apropiar-se del passat amb la creació de noves imatges que permetin reanimar la seva memòria. Una obra que ens obliga a posicionar-nos emocionalment i que ens fa reflexionar sobre el major enemic de la memòria, l'oblit. A més, voldria argumentar que aquesta obra travessa aquest estret pas sense caure, però, per una banda, en la banalització morbosa ni, per l'altra, en la mistificació de la víctima.

Josep Maria Cabané (Barcelona, 1963) havia treballat virtuosament el gènere del retrat durant anys. A principis dels anys 2000 va llegir Primo Lévi i, com ens ha passat a tants altres, l'esquinçament interior que li va provocar el va impulsar a submergir-se en el coneixement de la barbàrie nazi. Això el va portar a replantejar el seu posicionament ètic com a artista i a dedicar els anys que han passat des de llavors a la memòria històrica de l'extermini nazi. En aquest projecte, la Guerra Civil espanyola ha format la darrera etapa del seu treball.

L'evolució que ha seguit l'artista comença per la renúncia a les tècniques pictòriques figuratives, conscient que tot gest depurat està íntimament relacionat amb l'assimilació d'un saber, i tot saber és determinat per una ideologia. La consciència, doncs, de no caure en fals amb les tècniques dominades ha empès al pintor a aventurar-se, a buscar gests propis i específics per a aquest projecte. Aquests gests es manifesten amb el copejament del llenç, l'esborrament de l'oli, l'esquinçament de l'arpillera o el maltractament de la fusta. Es tracta d'agressions físiques al suport material de l'obra que transmeten dolor i ràbia. Tanmateix, en aquest context és important fer notar que no té res a veure amb una estetització del dolor aliè i de l'horror davant la mort. Una mínima atenció a l'obra permet entendre que aquesta violència no té origen en una temptació esteticista, sinó que és l'expressió d'un pathos més profund que sorgeix a partir d'una més complexa relació amb la història i la seva voluntat de recuperació.

Observi's que Cabané treballa amb l'ús de signes que ens remeten a uns espais i a uns esdeveniments. En general, es tracta de signes topogràfics com mapes, però també ha treballat amb noms propis. En els primers treballs, ha dibuixat el contorn de diferents guetos jueus. En altres, com el d'Ebensee, ha copiat mapes topogràfics de camps de concentració desapareguts sota noves urbanitzacions. En els treballs referents a la Guerra Civil, ha traçat la línia topogràfica del riu Ebre, línia que demarcava el front de la batalla de l'Ebre, i la de la frontera pirinenca que van haver de creuar els refugiats. En la sèrie *Els noms* ha escrit els noms dels catalans republicans morts als camps nazis. Cabané treballa amb els signes que utilitzem avui per entrar en el passat. Mirem els mapes, llegim les biografies, busquem els noms dels avantpassats, etc. Ens movem a través d'un bosc de signes amb els quals intentem posar nom o imaginar aquelles absències que, com a tal, de manera invisible, segueixen influint poderosament en el nostre present.

Però en l'obra de Cabané, a primer cop d'ull, aquests signes no ens resulten coneguts. Són signes obtusos que, en primer lloc, s'oposen a la presumpta transparència de l'estil realista o denotatiu. En segons lloc la seva presència opaca davant nostre ens impel·leix a recórrer a la historiografia i als testimonis, a aquelles experiències originàries i doloroses que van sobreviure a l'infern i que ens el van relatar. D'alguna manera, l'opacitat dels signes representats en els llenços de Cabané ens obliga, en primer lloc i per a cada obra, a combatre l'amnèsia i la desmemòria sovint intencionada i institucional tan present en la nostra societat. Així, un cop hem activat el record històric, llavors, aquella violència aplicada a les obres cobra una altra dimensió.

Un exemple d'això pot ser el de la sèrie *El Front* (2010-12), en la que contemplem una llarga i sinuosa escissió en l'arpillera. Aquest tall ha estat després recosit, deixant la marca d'una cicatriu. El títol i una breu descripció de l'obra ens assenyalen que la cicatriu designa el traçat topogràfic dels dos fronts enemics de la batalla de l'Ebre, una de les més sagnants de la Guerra Civil. Llavors comença el procés de rememoració. Cal haver estat en aquella zona, o en alguna zona on una batalla hagi estat especialment cruenta, per conèixer els seus vestigis que deixa en el territori. Cal conèixer aquestes poblacions derruïdes i sentir el dolor de la terra, que vomita encara bales de fusells i bombes de canó. Cal actualitzar en un mateix aquest passat per copsar, llavors, el dolor de la tela i de la seva encara no cicatritzada ferida.

Veiem, doncs, que no es pot copsar la força plàstica de la pintura de Cabané sense entrar en un coneixement i rememoració del passat. I aquest, gràcies a aquella força plàstica, es converteix, en la seva obra, en més que un coneixement intel·lectual. L'obra de Cabané engega aquell joc, en termes kantians, entre la sensibilitat i l'enteniment que porta a una idea estètica, la qual consisteix en "una representació de la imaginació que motiva a pensar molt sense que li pugui ser adequat cap pensament determinat, ni concepte, i que en conseqüència cap llenguatge pot assolir ni fer comprensible" (Kant, *Crítica de la facultat de jutjar*, §49). D'aquesta manera, els quadres de Cabané permeten establir una relació sensible, emocional, amb el coneixement intel·lectual del passat, de tal manera que aquest adquireixi un cert grau de presència.

Tanmateix, l'aspecte per a mi més interessant de l'obra de Cabané és el de recordar-nos que aquella presència és de per si irrecuperable, que el passat tendeix a perdre's en els confins del temps. A *Esborrament* (2005), el contorn del mapa del gueto de Varsòvia, delimitat amb guix sobre una pissarra, ha quedat difuminat per la mà de l'artista. En el políptic *Divuit guetos I* (2008), els plànols dels guetos de *Cracòvia, Minsk, Kielce, Lodz, Riga o Vilnius*, que demarquen en negre sobre fons blanc l'interior d'aquests centres de reclusió, la superfície es troba tota esquerdada per cops de puny que han fet saltar fragments de pintura.

Un altre exemple és *Lager III* (2006), que delinea el mapa de l'avui dia desaparegut

camp de concentració d'Ebensee. Sobre ell s'hi va edificar una nova població, que avui es mostra indiferent a la mirada inquisitiva del visitant. Les marques topogràfiques del plànol, com les cotes d'alçada, els edificis, els límits i els carrers no han estat dibuixats, sinó ratllats amb un punxó sobre el fons negre. El plànol, i ja no el lloc, es reivindica aquí com l'única matèria de la memòria, que intenta resistir la negra invasió d'un present amnèsic que pretén passar pàgina. Per una altra banda, el quadre ha estat colpejat i ratllat, les seves puntes han quedat descrostades, la pintura esquerdada.

En *Els noms II* (2007), el pintor ha escrit els noms propis dels republicans víctimes del nazisme i després els ha tatxat, esborrat, reescrit i els ha tornat a esborrar. Altres han quasi desaparegut sota les esquerdes causades pels cops de puny. Com en les anteriors, la violació del signe motiva diverses capes de sentit: pot fer-nos aprofundir en la consciència del dolor d'aquestes persones, pot denunciar la repressió del passat que encara s'imposa en l'Estat espanyol, pot fer-nos sentir la impotència dels individus particulars per recuperar la memòria.

Amb aquests exemples es pot entendre com el projecte de Cabané, pel mateix fet de comprometre's amb un passat, endega una reflexió sobre l'oblit. No només obliga a tot aquell que se sent interpel·lat per la seva obra a regirar en el dolorós bagul de la història, sinó a adonar-se de com actua la repressió del record. Efectivament, davant el dolor i la dificultat de superar els traumes del passat, alguns prefereixen esborrar les petjades i construir a sobre enlloc d'assumir i aprendre dels errors. Aquesta negació del passat és també una violència cap a les víctimes i una negació de la reconciliació que no pot fer més que mantenir viu el conflicte. La ràbia que expressen els atacs de Cabané contra el llenç o la fusta remetent també a aquesta agressió de la voluntat d'oblidar, massa comuna en el context espanyol.

Al cap i a la fi, la indignació que expressa la violència aplicada sobre les obres permet empatitzar amb el sentiment per una doble barbàrie: amb aquella infligida a uns éssers humans i alhora amb aquella infligida al manteniment de la seva memòria.

Observem, en conclusió, que el risc que ha corregut Cabané en apropiant-se del passat aconsegueix produir una emocionalitat que –malgrat certs recursos estètics com el vermell sobre negre– s'alimenta tant de l'esperit com de la imaginació i que, per tant, dota als coneixements del passat d'una experiència sensible. L'emoció és ja indestriable de la brutalitat d'aquells esdeveniments, però també de la reflexió sobre la nostra memòria i oblit. Amb aquesta consciència, el contacte amb l'obra possibilita participar d'un acte de rememoració col·lectiva i satisfer aquell imperatiu moral indefugible del qual parlava al començament. Només quan a través de la nostra subjectivitat donem sentides i renovades veus a les víctimes i als testimonis de la barbàrie, la memòria pot començar a oposar resistència a l'oblit.

Pol Capdevila

Octubre de 2013

Pol Capdevila és doctor en Estètica i professor de Teoria de l'Art i Art Contemporani a la Universitat Pompeu Fabra. És crític d'art i investiga específicament en qüestions relatives al temps en l'estètica i l'art contemporani.