

Pol Capdevila

Pamięć i ślepotą Josepa Marii Cabané

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. Projekt artysty zmusza widza do określenia własnej postawy emocjonalnej i podjęcia rozważań nad największym wrogiem pamięci, czyli zapomnieniem.

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 niezmiętej. 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.

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 Krackauera, 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 skopiecznego, silnie zakorzenionego w naszym społeczeństwie wizualnym. Przykładem takiego podejścia jest *Lista Schindlera*, a także amerykański serial *Holocaust*. W reakcji na ten rodzaj obrazowania 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, nie popadając 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 Léviego, głęboki wstrząs wewnętrzny, który wywołała lektura – będący udziałem 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 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 pracy 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 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 siłą 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 wiedzie do idei estetycznej, „przez ideę estetyczną zaś rozumem 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 rozarte 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 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 wryte 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 terażniejszości, 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 odczujemy niemoc jednostki walczącej o zachowanie pamięci, a także obnażyć ciągle obecną w państwie hiszpańską skłonność do wypierania przeszłości.

Dzięki powyższym przykładom można zrozumieć, w jaki sposób projekt Cabané przez sam fakt powiązania z przeszłością skłania ku refleksji nad 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 rzeczy samej, w obliczu bólu i trudu, jakim jest przezwyciężanie 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 czerń – 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 sądzenia*, tłum. Jerzy Gałeczki, tłum. przejrzał Adam Landman, Warszawa 1986, § 49, s. 242.