

# ABSALON, ABSALON

Absalon, Alain Buffard, Dora García, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Laura Lamiel, Myriam Minhindou

Comisariada por Guillaume Désanges y François Piron

*Absalon, Absalon* es una exposición colectiva que toma la obra del artista franco-israelí Absalon para, desde aquí, proponer una nueva lectura de sus piezas a través de extensiones formales y conceptuales comunes a otros/as artistas de su generación. Interrumpida precozmente, la obra de Absalon es conocida sobre todo por sus *Cellules*, una serie de construcciones arquitectónicas geométricas de blanco inmaculado, que el artista diseñó y construyó para habitarlas. El término francés *cellule* significa a la vez célula y celda, y ambas acepciones son relevantes en su caso. De manera recurrente, su práctica ha sido analizada desde una relectura genealógica de las vanguardias, en el sentido de la continuación de una abstracción radical, genérica e idealizada, desconectada de las contingencias del mundo. Sin negar que la obra de Absalon tiene rasgos comunes con una cierta teleología de las vanguardias, la exposición sin embargo aspira a cuestionar sus intenciones y significados, proponiendo una aproximación radicalmente encarnada de la obra. A partir de una amplia selección de sus dibujos, maquetas, esculturas, planos y prototipos, se pretende mostrar en primer lugar cómo la obra de Absalon se articula en torno a un único programa, cuya trayectoria lineal apuntaba a un proyecto personal de vida que sobrepasaba el territorio del arte. Por eso, bajo su minimalismo superficial, aparecen multitud de cuestiones sociales, afectivas y psicológicas relativas a la emancipación de *un* cuerpo físico en relación con *el* cuerpo social; una escala política, pero desde la individualidad absoluta, minoritaria y no prescriptiva; que exterioriza más en modo de implosión que de explosión, más como bolsa de resistencia anidada en el corazón del sistema, que como insurrección social. El interior de las *Cellules* no reflexiona tanto sobre la claustrofobia o la retracción, como sí trata de la construcción de un espacio mental y físico a escala 1:1, preservado pero conectado. Un bio-dispositivo parasitario que funciona como espacio autónomo de vida, pero también como ámbito de sanación o de resurrección en un mundo que el artista considera un conjunto de atribuciones y determinaciones de las que su obra tiene que permitirle librarse. Frente a la presentación de esta utopía concreta —en una lógica de despliegue más que de dialéctica— una selección precisa de obras de siete artistas (Alain Buffard, Dora García, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Laura Lamiel y Myriam Mihindou) crea perspectivas múltiples que actúan como correas de transmisión hacia cuestiones culturales, identitarias, poéticas, espirituales o sentimentales, ocultas en el núcleo de una obra-programa aparentemente monolítica. De manera retrospectiva, la exposición ubica la carrera fulgurante de Absalon no tanto en relación con un hipotético espíritu de su época (los años noventa), sino insertada dentro de una red de resonancias disidentes cuyos ecos llegan hasta nuestros días.

“Me he adueñado de mi corazón

Me he adueñado de mis dos manos [...] Avanzo a plena luz del día, he nacido Por segunda vez Fuerzo el paso, y sé dónde está la puerta Viajaré por toda la tierra entre los vivos.”

Muriel Rukeyser

“Absalom”, de *El libro de los muertos*

Meir Eschel tiene 23 años cuando llega a Francia en 1987, tras abandonar Israel, donde se había criado y nada más completar un servicio militar traumático. Durante unos meses vive recluido en una playa de Ashdod. Ya en París, se reúne con su tío Jacques Ohayon, crítico de arte y profesor de historia del arte, quien lo recomienda a su amigo Christian Boltanski, profesor de la escuela de Beaux-Arts de París. Cuenta la leyenda que Meir Eschel, cuando se matricula en Bellas Artes, no sabía quién era Picasso. La historia nos habla de una trayectoria meteórica que en dos años lleva al joven artista de la escuela de Beaux-Arts de París a la de Cergy-Pontoise y, posteriormente, al Institut des Hautes Études en Artes Plásticas que dirigen los artistas Sarkis y Daniel Buren junto al antiguo director del Centro Pompidou, Pontus Hulten.

Mientras tanto, Meir Eschel cambia su nombre de nacimiento por el de Absalon; un nombre asociado, en el Antiguo Testamento, a un personaje que se rebela contra su padre, una figura en lucha contra las atribuciones. La única conferencia grabada de Absalon, en el anfiteatro de la escuela de Beaux-Arts de París en 1993, nos revela la percepción que tiene de su identidad: se considera un “iconoclasta”, “en resistencia contra la cultura”, en busca de una vida “utópica”.

*Culture* (*Cultura*, 1986) es uno de los escasos objetos que Absalon trae consigo a Francia: poco antes de su partida de Israel, realiza algunas figuras bastante expresionistas con tierra cruda, papel e hilo: una escena de guerra (*Bande de guerre* [*Banda de guerra*, 1986]) en la que personajes filiformes parecen arrancarse con dificultad del suelo que también los recubre; un *Sisyphé* (*Sísifo*, 1986) exhausto, sujeto por hilos como una marioneta a una horca; y *Culture*, compuesta por 4 cubiertos de barro: (una cuchara, una cucharilla, un tenedor y un cuchillo) colgados dentro de una caja de cartón que parecen objetos etnográficos traídos de una expedición. Ya antes de ser Absalon, Meir Eschel mira los productos de la cultura con cierta distancia, interrogándose sobre los hábitos, las determinaciones, las nociones de coerción y de confort; con el deseo de cuestionar lo que justamente emerge del uso naturalizado de los objetos.

Los primeros trabajos que realiza en el marco de sus estudios de arte se inspiran en una forma de organización que encarna a la perfección la cultura en la que acaba de sumergirse, los jardines llamados *à la française* (“a la francesa”). Partiendo de estos, dibuja composiciones abstractas y simétricas que pronto se convertirán en composiciones hechas con objetos y materiales encontrados (tablas, listones, cajas).

Disponer, colocar, ordenar; Absalon articula su manera de componer con objetos en un espacio dado, entre una suerte de abstracción que muy pronto adopta formas

de paralelepípedos blancos dispuestos en cajas —el término *cellule* aparece desde 1988—, y un anclaje en la cotidianidad, incorporando las nociones de interior y de vivienda. *Intérieurs corrigés* (*Interiores corregidos*, 1988), por ejemplo, son fotografías de espacios interiores recortadas de catálogos y revistas de arquitectura, donde Absalon hace desaparecer los muebles bajo una capa de pintura blanca.

Absalon se libera del trabajo de taller cuando se aprovecha de oportunidades de exposición en las que sus ideas pueden concretarse en una escala diferente. En ocasiones, la escala tanto que convierte sus intervenciones en efímeras debido a la imposibilidad de transportarlas. Cuando Christian Bernard y Christian Besson organizan en Niza la exposición *Sous le soleil exactement* (*Bajo el sol exactamente*, 1989) y ofrecen a jóvenes artistas la oportunidad de ocupar espacios de la escuela y del centro de arte de la Villa Arson, Absalon elige intervenir en el aparcamiento subterráneo del edificio. Aquí, generaciones de estudiantes habían almacenado materiales, restos de obras, muebles y otros elementos olvidados de sus mudanzas que Absalon dispone y recubre de una capa uniforme de yeso blanco, empleando para su muestra los 18 garajes subterráneos. Ordena, arregla. Entre ordenación y reparación, como subraya la crítica de arte Élisabeth Lebovici, Absalon trata de “suspender el estado de entropía de esos materiales [...] convertidos en ruinas”<sup>1</sup>. Estratificados bajo su corteza de yeso, los objetos, una vez desprovistos de función, no son más que siluetas simplificadas, prototipos más ideales que funcionales. A lo largo del año 1990, Absalon elabora formas geométricas de cartón inspiradas en varios modelos: variaciones de formas mecanizadas a modo de un catálogo de herramientas, módulos dispuestos como muebles en una sala de estar, incluso perfiles de automóviles.

Su instalación en Tramway, Glasgow (1990) también es efímera. En ella, sus objetos-prototipo se alinean a lo largo de la calle de esta nave posindustrial, como habitáculos o máquinas en reposo, esta vez sistemáticamente iluminadas por tubos de neón colgados (otro elemento tomado del vocabulario industrial), y de sus *Compartiments* (*Compartimentos*) en el Künstlerhaus de Stuttgart en 1991, donde divide el espacio en celdas pobladas de formas ovoides blancas<sup>2</sup>, que parecen formas más orgánicas que construidas.

Con las primeras *Cellules* —pero también por las diversas *Propositions d’habitation* (*Propuestas de vivienda*) que realiza en 1991 y que culminan con su propuesta para documenta en 1992— el tropismo de Absalon por la arquitectura se hace más preciso, así como la dimensión teleológica de su obra se hace más visible: sus realizaciones se suceden y se complementan lógicamente, las formas son recurrentes, van construyendo un vocabulario coherente y singular.

Desde 1990, Absalon sabe que es sero-

1 Élisabeth Lebovici, “Habiter, habituer”, *Absalon, actes de la cellule* 516. Dilecta, Paris, 2014.

2 El mismo año hace una propuesta similar a Chantal Crousel para su stand de la Foire Internationale d’Art Contemporain (FIAC). Absalon divide la superficie disponible en una cuadrícula compuesta por *cellules* de igual tamaño, inaccesibles e impracticables al estar ocupadas por bloques de poliestireno blanco, confinando al personal de la galería en la única celda abierta.



positivo y el sida se lo lleva en 1993, con 28 años. A principios de los años noventa, en ausencia de terapias, ese diagnóstico equivale a una fatal cuenta atrás. Poca gente lo sabe, sin embargo: su pareja, la artista Marie-Ange Guilleminot, que conoció ese mismo año; su galerista, Chantal Crousel; y su ayudante, Philippe Picoli, con quien comparte desde 1991 el taller que otro de sus tíos, François Lasry, ha adquirido para él en las afueras de París, en un edificio construido por Le Corbusier en los años veinte para el escultor Jacques Lipschitz. A partir de entonces, en ese taller será donde la mayoría de los proyectos de Absalon tomarán forma.

En 1991, comienza a realizar con cartón 6 pequeñas maquetas de casas blancas con líneas curvas que le tendrán ocupado durante los dos años siguientes. Los paralelepípedos son sustituidos por formas más suaves, redondeadas, cuya ergonomía parece implicar la acogida de un cuerpo, por ahora solo perfilado en hueco.

Plenamente desplegado, el universo de Absalon, parece ahora cercano a ciertas distopías de ciencia ficción en las que la humanidad se atrinchera en arquitecturas asépticas y uniformes<sup>3</sup>. Sus producciones son calificadas a menudo de “minimalistas” y “modernistas”, por asonancia formal, a riesgo de crear un falso sentido. Porque las ideas de Absalon están alejadas, por no decir opuestas, al mesianismo modernista y a la estandarización minimalista. Su voluntad no es “cambiar el mundo”, sino “cambiar su vida” inventando para sí mismo, y así huir de los comportamientos aprendidos, nuevas reglas que le proporcionen una manera inédita y más intensa de vivir.

En su conferencia, Absalon describe cómo construye su proyecto en oposición a la idea de utopía: “El estadio final es la construcción real de la casa que deberá ser colocada. Es un proyecto de seis casas diferentes que serán colocadas en seis lugares diferentes del mundo, totalmente vinculados con mi actividad artística (...) y sitúo esas casas en lugares que me permitirían usarlas, con el simple deseo de evitar la utopía. Es decir que esas casas no son en absoluto utópicas, sino casas reales en las que realmente voy a vivir”. La proyección de Absalon consiste en inscribir su proyecto como un proyecto de vida, inscrito en la vida concreta y cotidiana, más allá del régimen simbólico de representación del arte. Es especialmente locuaz sobre la vida en las *Cellules*, imaginando lo que le permitirán o impedirán hacer, cómo crearán comodidad desde la coerción, generarán un nuevo “baile” de su cuerpo en el espacio, le desviarán de cualquier impulso que le lleve a acumular bienes o a entablar una vida familiar burguesa. Absalon no llegará a ver sus casas instaladas en las ciudades que quería habitar: París, Zúrich, Fráncfort, Nueva York, Tel Aviv y Tokio, y que imaginaba como “un virus en la ciudad”<sup>4</sup>.

En la primavera de 1993, construye para

---

3 Su primer vídeo, *Propuestas de vivienda* (1991), presenta un personaje vestido de blanco, que evoluciona en un decorado immaculado y poblado de objetos también blancos, dispuestos como muebles con una funcionalidad más un tanto misteriosa. Absalon ve esta película como “una propuesta de civilización futura, o un documento todavía no descifrado de una civilización pasada”.

4 Cita de la conferencia de Absalon en la Escuela de Bellas Artes de París. El término *cellule*, tal como lo utiliza Absalon, está ante todo vinculado a la imagen de una célula orgánica, a la idea de unidad potencialmente reproducible, aunque también es evidente que no ignora las connotaciones de confinamiento y de aislamiento que conlleva el término celda, bien sea en un monasterio o en una cárcel. Sin embargo, no sitúa su proyecto ni en una perspectiva mística ni en una voluntad de aislamiento voluntario.

una exposición en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, prototipos de sus *Cellules*, o casas, a escala real, sin agua ni electricidad, pero en las que el público puede entrar y sentir lo que Absalon pretende experimentar por sí mismo: una vida confinada en unos pocos metros cuadrados, pero sobre todo en un espacio totalmente pensado y elegido, fabricado a su medida (mide 1,90 m), y que para él se convierte en un espacio a la vez concreto y mental. Alineada con esa perspectiva, la obra de Absalon es íntegramente proyectiva. Todo funciona como prototipo: desde el plano y la maqueta, hasta la realización a escala 1:1, y solo la enfermedad y la muerte anticipada impedirán la plena realización de su proyecto.

Sus últimas obras son vídeos especialmente físicos y violentos, en los que Absalon aparece en escena y donde el cuerpo concreto, no idealizado, es puesto a prueba del esfuerzo. En *Bruits* (Ruidos, 1993), con la cabeza rapada, frente a la cámara, grita hasta el agotamiento durante dos minutos. En *Bataille* (Batalla, 1993), rodado en contrapicado, lanza puñetazos y patadas contra los bordes del marco; el vídeo, en bucle, muestra una lucha continua. Estas dos grabaciones se oponen y se complementan, como señala Absalon, “con ese mismo deseo de no convertirme en lo que estoy llamado a ser, de no ceder, hago esta segunda grabación en la que nunca me agoto; voy a luchar con todas mis fuerzas (...), en ese deseo de no ceder, de luchar, de no aceptar, de vivir mi vida como la entiendo, o sea que no”.

### ***Suspensión. Treinta años después.***

La exposición *Absalon, Absalon* propone varios formatos reunidos en una única exposición: por una parte, una monografía selectiva de la obra de Absalon; por otra, una exposición colectiva diseñada en función de ciertas afinidades entre el trabajo de Absalon y el de siete artistas que le son contemporáneos, pero que no pertenecen necesariamente a su entorno artístico inmediato.

Reconsiderar la obra de Absalon casi treinta años después de su muerte implica reflexionar sobre su singularidad, pero también sobre su proximidad con cierta generación de artistas que surgieron en el ámbito internacional a principios de los noventa, y sobre las relaciones que establecemos con esos artistas —el americano Robert Gober, la libanesa Mona Hatoum, pero también el coreógrafo francés Alain Buffard, entre otros— permitiéndonos así situar el lugar de Absalon en una dialéctica entre cuerpo y arquitectura. Nociones de vulnerabilidad, pero también de voluntad, de esfuerzo y de coacción, son fundamentales para comprender una forma de revuelta contra los condicionamientos, y la necesidad de reconstruir prácticas y espacios que son a la vez mentales y físicos.

Nada se puede encontrar más lejos de Absalon que la melancolía asociada al posmodernismo, esa nostalgia de las vanguardias vinculada con el declive de las ideologías que, en esta época, vivió la caída de la Unión Soviética. Por el contrario, la obra de Absalon —toda ella alineada con una voluntad de vivir y de hacerlo según sus



propios términos — está más próxima a la de los artistas que, por ejemplo, en la lucha contra el sida, dejaron de lado las vacilaciones que durante un tiempo habían separado el activismo de la práctica artística para embarcarse en prácticas construidas sobre la urgencia imperativa de vivir y dar testimonio. Asimismo, son artistas que, como Mona Hatoum, se inscriben en una perspectiva decolonial y antirracista, y que sacan a la luz los mecanismos deterministas de opresión. Si la obra de Absalon destaca en este contexto por su negativa a considerar una dimensión política y social de su trabajo — situándolo en una perspectiva de búsqueda de un ideal de libertad individual emancipada de sus atribuciones — es, sin embargo, en esta proximidad con artistas más politizados, donde coinciden su urgencia y su radicalidad.

Las obras de Laura Lamiel y Myriam Mihindou aportan a la exposición una extensión y una reinterpretación de algunos de sus trabajos de los años noventa. Están construidas en torno a un vocabulario de objetos, en función de rituales personales, que les otorgan un gran poder simbólico; la noción de blancura adquiere una función espiritual, asociando el espacio concreto al mental. La obra de Absalon, en su carácter organizativo del espacio, contiene una dimensión ritual. Cuando evoca los movimientos constreñidos de su cuerpo en el espacio limitado de las *Cellules*, evoca un baile, una coreografía de la coerción, destinados a instaurar las reglas de un “nuevo confort”. El ritual constituye un sistema de organización que sobrepasa el sistema de representación del arte para convertirse en forma de vida. Absalon afirma entre otras cosas su pasión por Facteur Cheval<sup>5</sup>, constructor aficionado obstinado de su “palacio ideal”, como una forma de situar su ámbito de referencia fuera de la esfera de un arte contemporáneo demasiado normativizado, y más centrado en signos que en la vida concreta a la que la obra de Absalon quiere confrontarse.

*Hay otros mundos, pero están en este.*

(2018) reza la frase de oro escrita por Dora García. Entre el corpus de frases a veces paradójicas, a veces sarcásticas, que realiza con pan de oro y que, en las exposiciones, adquieren una dimensión aurática y oracular, esta resuena con una sabiduría estoica. Nos invita a no buscar más trascendencia que la que nos permite estar en contacto con el mundo concreto.

En la obra de Marie-Ange Guillemot, la blancura — esta vez protectora — es un homenaje más preciso a la propia de Absalon, de quien fue compañera sentimental desde 1990. *Le Montre blanche (El reloj blanco, 1999)* intenta hacer desaparecer el tiempo. La esfera del reloj, que solo indica la hora y el minuto de la explosión de la bomba en Hiroshima, se vuelve uniformemente blanca cuando las dos agujas se superponen. M.-A. Guillemot evoca con esta obra un “monumento portátil” a su regreso de un viaje a Japón realizado tras la muerte de Absalon. Realización del viaje soñado de Absalon y suspensión momentánea del tiempo, que evoca la interrupción de su obra, en pleno vuelo.

---

5 A los 43 años, en 1879, el cartero rural Ferdinand Cheval inició en solitario la construcción de un “palacio ideal”, una construcción singular y monumental en su jardín, que toma prestados muchos estilos arquitectónicos, y que lo ocupará durante 33 años. El cart Cheval quiso ser enterrado en su palacio, lo que no pudo realizarse, pero tuvo tiempo de construir su propia sepultura, una réplica en miniatura de su palacio, en el cementerio de Hauterives (Drôme).