

ABSALON, ABSALON

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

Comissariada per Guillaume Désanges i François Piron

Absalon, Absalon és una exposició col·lectiva que pren l'obra de l'artista francoisraelià Absalon per a, des d'ací, proposar una nova lectura de les seues peces a través d'extensions formals i conceptuals comunes a altres artistes de la seua generació. Interrompuda precoçment, l'obra d'Absalon és coneguda sobretot per les seues *Cellules* una sèrie de construccions arquitectòniques geomètriques de blanc immaculat, que l'artista va dissenyar i va construir per a habitar-les. El terme francès *cellule* significa alhora cèl·lula i cel·la, i totes dues accepcions són rellevants en el seu cas. De manera recurrent, la seua pràctica ha sigut analitzada des d'una relectura genealògica de les avantguardes, en el sentit de la continuació d'una abstracció radical, genèrica i idealitzada, desconnectada de les contingències del món. Sense negar que l'obra d'Absalon té trets comuns amb una certa teleologia de les avantguardes, l'exposició, tanmateix, aspira a qüestionar-ne les intencions i els significats i proposa una aproximació radicalment encarnada de l'obra. A partir d'una àmplia selecció dels seus dibuixos, les maquetes, les escultures, els plànols i els prototips, es pretén mostrar en primer lloc com l'obra d'Absalon s'articula al voltant d'un únic programa, la trajectòria lineal del qual apuntava a un projecte personal de vida que sobrepassava el territori de l'art. Per això, sota el seu minimalisme superficial, apareixen multitud de qüestions socials, afectives i psicològiques relatives a l'emancipació d'*un* cos físic en relació amb *el* cos social; una escala política, però des de la individualitat absoluta, minoritària i no prescriptiva; que exterioritza més en manera d'implosió que d'explosió, més com a bossa de resistència niada al cor del sistema que com a insurrecció social. L'interior de les *Cellules* no reflexiona tant sobre la claustrofòbia o la retracció, sinó que tracta de la construcció d'un espai mental i físic a escala 1:1, preservat però connectat. Un biodispositiu parasitari que funciona com a espai autònom de vida, però també com a àmbit de sanació o de resurrecció en un món que l'artista considera un conjunt d'atribucions i determinacions de les quals l'obra ha de permetre-li deslliurar-se'n. Davant de la presentació d'aquesta utopia concreta —en una lògica de desplegament més que de dialèctica— una selecció precisa d'obres de set artistes (Alain Buffard, Dora García, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Laura Lamiel i Myriam Mihindou) crea perspectives múltiples que actuen com a corretges de transmissió cap a qüestions culturals, identitàries, poètiques, espirituals o sentimentals, ocultes en el nucli d'una obra-programa aparentment monolítica. De manera retrospectiva, l'exposició situa la carrera fulgurant d'Absalon no tant en relació amb un hipotètic esperit de l'època (els anys noranta), sinó inserida dins d'una xarxa de ressonàncies dissidents els ressons de les quals arriben fins als nostres dies.

«M'he apropiat del meu cor
M'he apropiat de les meues mans [...]
Avance a plena llum del dia, he nascut
Per segona vegada
M'òbric pas, i reconec la porta
Viatjaré per tota la terra entre els vius.»

Muriel Rukeyser

«Absalom», d'*El llibre dels morts*

Meir Eshel té 23 anys quan arriba a França el 1987, després d'abandonar Israel, on s'havia criat i tan bon punt completa un servei militar traumàtic. Durant uns mesos viu reclòs en una platja d'Ashdod. Ja a París, es reuneix amb el seu oncle Jacques Ohayon, crític d'art i professor d'Història de l'Art, que el recomana al seu amic Christian Boltanski, professor de l'escola de Beaux-Arts de Paris. Diu la llegenda que Meir Eshel, quan es va matricular en Belles Arts, no sabia qui era Picasso. La història ens parla d'una trajectòria meteòrica que en dos anys porta el jove artista de l'escola de Beaux-Arts de Paris a la de Cergy-Pontoise i, posteriorment, a l'Institut des Hautes Études en Arts Plàstiques que dirigeixen els artistes Sarkis i Daniel Buren al costat de l'antic director del Centre Pompidou, Pontus Hulten.

Mentrestant, Meir Eshel es canvia el nom de naixement pel d'Absalon; un nom associat, en l'Antic Testament, a un personatge que es rebel·la contra el seu pare, una figura en lluita contra les atribucions. L'única conferència enregistrada d'Absalon, a l'amfiteatre de l'escola de Beaux-Arts de Paris el 1993, ens revela la percepció que té de la seua identitat: es considera un «iconoclasta», «en resistència contra la cultura», a la recerca d'una vida «utòpica».

Culture (Cultura, 1986) és un dels escassos objectes que Absalon s'emporta a França: poc abans de la seua partida d'Israel, fa algunes figures bastant expressionistes amb terra crua, paper i fil: una escena de guerra (*Bande de guerre* [*Banda de guerra*, 1986]) en la qual personatges filiformes semblen arrancar-se amb dificultat del sòl que també els recobreix; un *Sisyphé* (Sísif, 1986) exhaust, subjecte per fils com una marioneta a una forca; i *Cultura*, composta per 4 coberts de fang (una cullera, una cullereta, una forqueta i un ganivet) penjats dins d'una caixa de cartó, que semblen objectes etnogràfics portats d'una expedició. Ja abans de ser Absalon, Meir Eshel mira els productes de la cultura amb una certa distància, interrogant-se sobre els hàbits, les determinacions, les nocions de coerció i de confort; amb el desig de qüestionar el que justament emergeix de l'ús naturalitzat dels objectes.

Els primers treballs que fa en el marc dels seus estudis d'art s'inspiren en una forma d'organització que encarna a la perfecció la cultura en la qual acaba de submergir-se, els jardins anomenats *à la française* («a la francesa»). Partint d'aquests treballs, dibuixa composicions abstractes i simètriques que aviat es convertiran en composicions fetes amb objectes i materials trobats (taules, llistons, caixes).

Disposar, col·locar, ordenar; Absalon articula la seua manera de compondre amb objectes en un espai donat, entre una mena d'abstracció que molt prompte

adopta formes de paral·lelepípedes blancs disposats en caixes — el terme *cellule* apareix des de 1988 —, i un ancoratge en la quotidianitat, incorporant-hi les nocions d'interior i d'habitatge. *Intérieurs corrigés* (*Interiors corregits*, 1988), per exemple, són fotografies d'espais interiors retallades de catàlegs i revistes d'arquitectura, en què Absalon fa desaparèixer els mobles sota una capa de pintura blanca.

Absalon s'allibera del treball de taller quan s'aprofita d'oportunitats d'exposició en les quals les seues idees poden concretar-se en una escala diferent. A vegades, les escala tant que fa les seues intervencions efímeres a causa de la impossibilitat de transportar-les. Quan Christian Bernard i Christian Besson organitzen a Niça l'exposició *Sous le soleil exactement* (*Sota el sol exactament*, 1989) i ofereixen a joves artistes l'oportunitat d'ocupar espais de l'escola i del centre d'art de Villa Arson, Absalon tria intervindre a l'aparcament subterrani de l'edifici. Ací, generacions d'estudiants havien emmagatzemat materials, restes d'obres, mobles i altres elements oblidats de les mudances que Absalon disposa i recobreix d'una capa uniforme d'algeps blanc i empra per a la mostra els 18 garatges subterranis. Ordena, arranja. Entre ordenació i reparació, com subratlla la crítica d'art Élisabeth Lebovici, Absalon tracta de «suspendre l'estat d'entropia d'aquests materials [...] convertits en ruïnes»¹. Estratificats sota l'escorça d'algeps, els objectes, una vegada desproveïts de funció, no són més que siluetes simplificades, prototips més ideals que funcionals. Al llarg de l'any 1990, Absalon elabora formes geomètriques de cartó inspirades en diversos models: variacions de formes mecanitzades a manera d'un catàleg d'eines, mòduls disposats com a mobles en una sala d'estar, fins i tot perfils d'automòbils.

La seua instal·lació a Tramway, Glasgow (1990) també és efímera. En la instal·lació, els seus objectes-prototip s'alineen al llarg del carrer d'aquesta nau postindustrial, com a habitacles o màquines en repòs, aquesta vegada sistemàticament il·luminades per tubs de neó penjats (un altre element pres del vocabulari industrial), i dels seus *Compartiments* (*Compartiments*) a la Künstlerhaus de Stuttgart el 1991, on divideix l'espai en cel·les poblades de formes ovoides blanques,² que semblen formes més orgàniques que construïdes.

Amb les primeres *Cellules* —però també per les diverses *Propositions d'habitation* (*Propostes d'habitatge*) que fa el 1991 i que culminen amb la seua proposta per a documenta el 1992— el tropisme d'Absalon per l'arquitectura es fa més precís i la dimensió teleològica de la seua obra es fa més visible: les realitzacions se succeeixen i es complementen lògicament, les formes són recurrents, van construïnt un vocabulari coherent i singular.

1 Élisabeth Lebovici, «Habiter, habituer», *Absalon, actes de la cellule 516*. Dilecta, París, 2014.

2 El mateix any fa una proposta similar a Chantal Crousel per al seu estand de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). Absalon divideix la superfície disponible en una quadrícula composta per *cellules* de la mateixa grandària, inaccessibles i impracticables perquè estan ocupades per blocs de poliestiré blanc, fet que confina el personal de la galeria en l'única cel·la oberta.

Des de 1990, Absalon sap que és seropositiu i la sida se l'emporta el 1993, amb 28 anys. A principis dels anys noranta, en absència de teràpies, aquest diagnòstic equival a un fatal compte enrere. Poca gent ho sap, tanmateix: la seua parella, l'artista Marie-Ange Guilleminot, que va conèixer aquell mateix any; la seua galerista, Chantal Crousel, i el seu ajudant, Philippe Picoli, amb qui comparteix des de 1991 el taller que un altre dels seus oncles, François Lasry, ha adquirit per a ell als afores de París, en un edifici construït per Le Corbusier en els anys vint per a l'escultor Jacques Lipschitz. A partir de llavors, serà en aquest taller on la majoria dels projectes d'Absalon prendran forma.

El 1991, comença a fer amb cartó 6 xicotetes maquetes de cases blanques amb línies corbes que el tindran ocupat durant els dos anys següents. Els paral·lelepípedes són substituïts per formes més suaus, arrodonides, l'ergonomia de les quals sembla implicar l'acolliment d'un cos, ara com ara només perfilat en buit.

Plenament desplegat, l'univers d'Absalon sembla ara pròxim a unes certes distopies de ciència-ficció en les quals la humanitat s'atrinxera en arquitectures asèptiques i uniformes.³ Les seues produccions són qualificades sovint de «minimalistes» i «modernistes», per assonància formal, a risc de crear un fals sentit. Perquè les idees d'Absalon estan allunyades, per no dir oposades, al messianisme modernista i a l'estandardització minimalista. La seua voluntat no és «canviar el món», sinó «canviar la seua vida» inventant per a si mateix, i així fugir dels comportaments apresos, noves regles que li proporcionen una manera inèdita i més intensa de viure.

En la conferència, Absalon descriu com construeix el projecte en oposició a la idea d'utopia: «L'estadi final és la construcció real de la casa que haurà de ser col·locada. És un projecte de sis cases diferents que seran col·locades en sis llocs diferents del món, totalment vinculats amb la meua activitat artística [...] i situe aquestes cases en llocs que em permetrien usar-les, amb el simple desig d'evitar la utopia. És a dir que les cases no són en absolut utòpiques, sinó cases reals en les quals viuré de veritat». La projecció d'Absalon consisteix a inscriure el projecte com un projecte de vida, inscrit en la vida concreta i quotidiana, més enllà del règim simbòlic de representació de l'art. És especialment loquaç sobre la vida a les *Cellules* i imagina el que li permetran o impediran fer, com crearan comoditat des de la coerció, generaran un nou «ball» del seu cos en l'espai, el desviaran de qualsevol impuls que el porte a acumular béns o a tindre una vida familiar burgesa. Absalon no arribarà a veure les cases instal·lades a les ciutats que volia habitar: París, Zuric, Frankfurt, Nova York, Tel Aviv i Tòquio, i que imaginava com «un virus a la ciutat»⁴.

3 El seu primer vídeo, *Propostes d'habitatge* (1991), presenta un personatge vestit de blanc, que evoluciona en un decorat immaculat i poblat d'objectes també blancs, disposats com a mobles amb una altra funcionalitat una miqueta misteriosa. Absalon veu aquesta pel·lícula com «una proposta de civilització futura, o un document encara no desxifrat d'una civilització passada».

4 Cita de la conferència d'Absalon a l'Escola de Belles Arts de París. El terme *cellule*, tal com l'utilitza Absalon, està vinculat primerament a la imatge d'una cèl·lula orgànica, a la idea d'unitat potencialment reproduïble, encara que també és evident que no ignora les connotacions de confinament i d'aïllament que comporta el terme, bé siga en un monestir o en una presó. No obstant això, no situa el projecte ni en una perspectiva mística ni en una voluntat d'aïllament voluntari.

En la primavera de 1993, construeix per a una exposició en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris prototips de les seues *Cellules*, o cases, a escala real, sense aigua ni electricitat, però a les quals el públic pot entrar i sentir el que Absalon pretén experimentar per si mateix: una vida confinada en uns pocs metres quadrats, però sobretot en un espai totalment pensat i triat, fabricat a la seua mesura (fa 1,90 m), i que per a ell es converteix en un espai alhora concret i mental. Alineada amb aquesta perspectiva, l'obra d'Absalon és íntegrament projectiva. Tot funciona com a prototip: des del plànol i la maqueta fins a la realització a escala 1:1, i només la malaltia i la mort anticipada impediran la plena realització del projecte.

Les seues últimes obres són vídeos especialment físics i violents, en els quals Absalon apareix en escena i en què el cos concret, no idealitzat, és posat a prova de l'esforç. En *Bruits* (*Sorolls*, 1993), amb el cap rapat, davant de la càmera, crida fins a l'esgotament durant dos minuts. En *Bataille* (*Batalla*, 1993), rodat en contrapicat, llança punyades i puntades contra les vores del marc; el vídeo, en bucle, mostra una lluita contínua. Aquests dos enregistraments s'oposen i es complementen, com assenyala Absalon, «amb aquell mateix desig de no convertir-me en el que estic cridat a ser, de no cedir, faig aquest segon enregistrament en què mai m'esgote; lluitaré amb totes les meues forces [...], en aquell desig de no cedir, de lluitar, de no acceptar, de viure la vida com l'entenc, és a dir que no».

Suspensió. Trenta anys després.

L'exposició *Absalon, Absalon* proposa diversos formats reunits en una única exposició: d'una banda, una monografia selectiva de l'obra d'Absalon; d'una altra, una exposició col·lectiva dissenyada en funció d'unes certes afinitats entre el treball d'Absalon i el de set artistes que li són contemporanis, però que no pertanyen necessàriament al seu entorn artístic immediat.

Reconsiderar l'obra d'Absalon quasi trenta anys després de la seua mort implica reflexionar sobre la seua singularitat, però també sobre la seua proximitat amb una certa generació d'artistes que van sorgir en l'àmbit internacional a principis dels noranta, i sobre les relacions que establím amb aquests artistes —l'estatunidenc Robert Gober, la libanesa Mona Hatoum, però també el coreògraf francès Alain Buffard, entre altres— i així ens permet situar el lloc d'Absalon en una dialèctica entre cos i arquitectura. Nocions de vulnerabilitat, però també de voluntat, d'esforç i de coacció, són fonamentals per a comprendre una forma de revolta contra els condicionaments, i la necessitat de reconstruir pràctiques i espais que són alhora mentals i físics.

Res es pot trobar més lluny d'Absalon que la melancolia associada al postmodernisme, aquella nostàlgia de les avantguardes vinculada amb el declivi de les ideologies que, en aquesta època, va viure la caiguda de la Unió Soviètica. Per contra, l'obra d'Absalon —tota alineada amb una voluntat de viure i de fer-ho segons els seus propis termes— està més pròxima a la dels artistes que, per exemple, en la lluita contra la sida, van deixar de costat les vacil·lacions

que durant un temps havien separat l'activisme de la pràctica artística per a embarcar-se en pràctiques construïdes sobre la urgència imperativa de viure i donar-ne testimoni. Així mateix, són artistes que, com Mona Hatoum, s'inscriuen en una perspectiva decolonial i antiracista, i que trauen a la llum els mecanismes deterministes d'opressió. Si l'obra d'Absalon destaca en aquest context per la seua negativa a considerar una dimensió política i social del seu treball —cosa que el situa en una perspectiva de recerca d'un ideal de llibertat individual emancipada de les seues atribucions— és, no obstant això, en aquesta proximitat amb artistes més polititzats, en què coincideixen la urgència i la radicalitat.

Les obres de Laura Lamiel i Myriam Mihindou aporten a l'exposició una extensió i una reinterpretació d'alguns dels seus treballs dels anys noranta. Estan construïdes al voltant d'un vocabulari d'objectes, en funció de rituals personals, que els atorga un gran poder simbòlic; la noció de blancor adquireix una funció espiritual i associa l'espai concret al mental. L'obra d'Absalon, en el caràcter organitzatiu de l'espai, conté una dimensió ritual. Quan evoca els moviments constrets del seu cos en l'espai limitat de les *Cellules*, evoca un ball, una coreografia de la coerció, destinats a instaurar les regles d'un «nou confort». El ritual constitueix un sistema d'organització que sobrepassa el sistema de representació de l'art per a convertir-se en forma de vida. Absalon afirma entre altres coses la seua passió per Facteur Cheval⁵, constructor aficionat obstinat en el seu «palau ideal», com una manera de situar el seu àmbit de referència fora de l'esfera d'un art contemporani massa normativitzat, i més centrat en signes que en la vida concreta a què l'obra d'Absalon vol confrontar-se.

Hay otros mundos, pero están en este. (Hi ha altres mons, però estan en aquest., 2018) diu la frase d'or escrita per Dora García. Entre el corpus de frases a vegades paradoxals, a vegades sarcàstiques, que fa amb pa d'or i que, en les exposicions, adquireixen una dimensió areolar i oracular, aquesta sentència ressona amb una saviesa estoica. Ens convida a no buscar més transcendència que la que ens permet estar en contacte amb el món concret.

En l'obra de Marie-Ange Guilleminot, la blancor —aquesta vegada protectora— és un homenatge més precís a la d'Absalon, de qui va ser companya sentimental des de 1990. *Le Montre blanche (El rellotge blanc, 1999)* intenta fer desaparèixer el temps. L'esfera del rellotge, que només indica l'hora i el minut de l'explosió de la bomba a Hiroshima, es torna uniformement blanca quan les dues agulles se superposen. M. A. Guilleminot evoca amb aquesta obra un «monument portàtil» al seu retorn d'un viatge al Japó fet després de la mort d'Absalon. Realització del viatge somiat d'Absalon i suspensió momentània del temps, que evoca la interrupció de la seua obra, en ple vol.

5 Als 43 anys, en 1879, el carter rural Ferdinand Cheval va iniciar en solitari la construcció d'un "palau ideal", una construcció singular i monumental al seu jardí, que ampra molts estils arquitectònics i l'ocuparà durant 33 anys. El carter Cheval va voler ser enterrat en el seu palau, la qual cosa no va poder realitzar-se, però va tindre temps de construir la seua pròpia sepultura, una rèplica en miniatura del seu palau, en el cementeri de Hauterives (Drôme).