

Wolman, al descobert

Frédéric Acquaviva

Si hi ha algú que confirmi la hipòtesi de Duchamp, que el 1961 va vaticinar que el gran artista del futur seria underground, en el sentit de clandestí, aquest és sens dubte Gil J Wolman.

Com podríem donar a conèixer l'obra d'algú que no és un *outsider* més, sinó un dels actors essencials d'aquesta transformació de les arts a la segona meitat del segle xx, i que va escriure, entre altres coses: «Relatar una obra no té cap relació amb l'obra; el que cal és fer-la reviure, ja que és morta»?

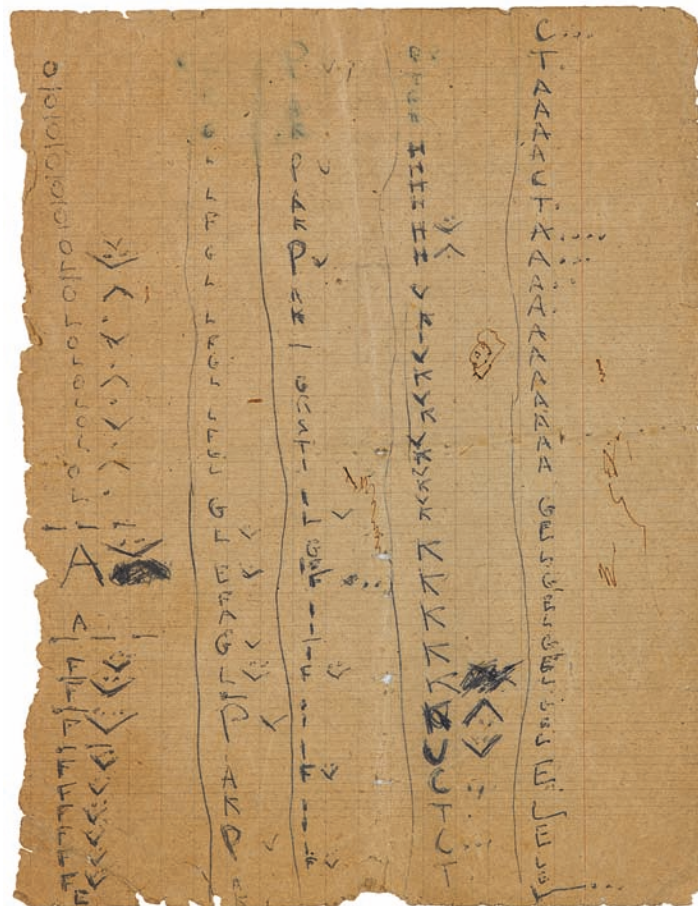
Segons ha explicat ell mateix, Wolman hauria estat, successivament i sense descans, periodista de la revista *Combat*, membre de les Joventuts Comunistes, capità de la barca *Rose Bayadère* ancorada a París, teixidor, caçador d'Àfrica a l'Alemanya ocupada, poeta de la CNE, traficant a l'alcassaba d'Alger, camioner als voltants del cap Nord, bàrman a Pompeia... Però a nosaltres ens interessa una altra història, que ell mateix resumeix amb aquestes paraules: «Wolman, nascut el 1929, coneix algunes persones, participa en algunes manifestacions, fa algunes coses.»

El lletrisme

El 23 d'agost de 1945, el romanès Isidore Isou (1925-2007) arriba a París, la capital que ha escollit per aconseguir el destí d'una nova avantguarda, el lletrisme, un moviment que ell mateix va llançar per mitjà de manifestacions escandaloses en companyia de Gabriel Pomerand a partir de gener de 1946.

Isou preconitza la superació absoluta de tots els àmbits de la cultura, i el 1947 publica a Gallimard un primer manifest: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Aquesta nova poesia serà exclusivament a base de lletres, però també de sons corporals, anotats minuciosament amb l'ajuda d'un nou alfabet sonor. A mig camí entre la música i la poesia, aquesta poesia sense sentit, sense semàntica, anirà molt més enllà dels pressentiments anteriors procedents del dadaisme, a través de la profusió teòrica i del gran nombre d'obres creades que durant dècades van anunciar la poesia sonora, a causa de la importància de l'ús del cos i del so en aquestes noves propostes.

François Dufrêne (1930-1982), després d'haver sentit algunes *lettrées* a la ràdio, als setze anys es convertirà en el membre més jove del col·lectiu, abans que s'hi afegeixin, el 1950, Maurice Lemaître (nascut el 1926), Jean-Louis Brau (1930-1985) i Gil J Wolman (1929-1995).



Gil J Wolman, notació per a *mégapneumies*, 1950

L'any 1945, Wolman coneix Brau quan aquest acaba de fundar la revista poètica *Transit*. N'hi ha prou de fullejar-la per adonar-se de fins a quin punt són decisives a la vida algunes coneixences, de tan banals com semblen els seus primers poemes, als antípodes d'allò amb què se l'acabarà associant. Per sort, els dos amics assisteixen al primer recital de François Dufrêne a la Maison des Lettres de París, on descobreixen Isou i el lletrisme, corrent al qual s'afegiran.

El 1950, Isou ja ha expulsat André Breton en un pamflet extraordinari, ha redactat un *Traité d'économie nucléaire* amb el profètic subtítol de *Le Soulèvement de la jeunesse*, ha reescrit la història de la novel·la i la seva continuació metagràfica a *Les Journaux des Dieux*, i ha publicat, a més de la seva autobiografia i d'un manual d'erotologia que li va valer una estada a la presó, dos llibres sobre els fonaments de la poesia. També ha esbossat els primers dibuixos lletristes en què l'*escriptura* es converteix en art.

Als vint-i-cinc anys, Isou ja és un personatge públic que enderroca el surrealisme moribund i s'erigeix en representant únic de les avantguardes històriques. L'artista encarna un esperit nou amb una ambició il·limitada, que atreu cap a ell tots aquells que tindran un paper important.

Quan Wolman se li afegeix, Isou, que és sistemàtic i té sempre un programa predefinit, ja ha decidit trasbalsar el cinema, cosa que farà de manera irrefutable amb el seu film *Traité de bave et d'éternité*. La pel·lícula, que es va rodar i muntar durant el 1950, i es va exhibir el 20 d'abril de 1951 al Festival de Cannes, fora de competició, va despertar l'interès d'un jove alumne d'institut anomenat Guy Debord.

Aquest avançament teòric d'Isou, així com la seva personalitat estrafolària, obren una certa distància entre l'artista i els seus companys, encara que tots pertanyen si fa no fa a la mateixa generació.

Precisament en aquesta distància *s'instal·la* Wolman, que es fa a ell mateix a partir de les idees d'Isou, reapropiant-se-les i ampliant-les, abans d'allunyar-se'n.

La megapnèumia

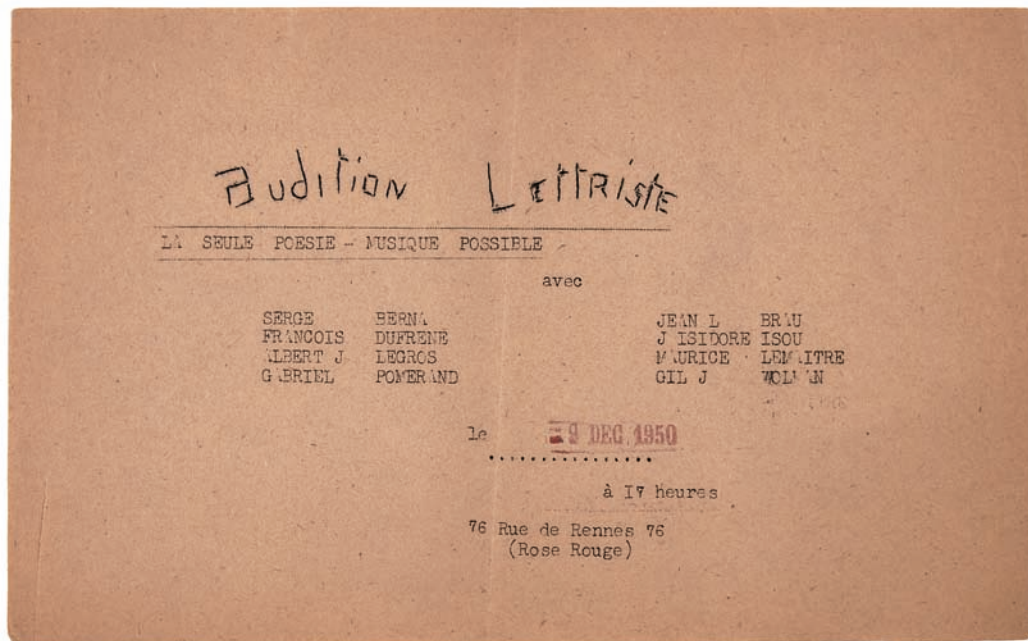
Després d'una breu fase en què experimenta amb alguns poemes lletristes de factura clàssica, Wolman proposa la seva primera proesa, la «megapnèumia» (*mégapneumie*), és a dir, una poesia de la «gran alenada», convertida en element estructural després de la desintegració de les vocals i les consonants. El resultat és una colpidora *poesia física* de la qual Wolman oferirà alguns exemples a partir d'octubre de 1950 als seus recitals al Tabou (amb tota la flor i nata dels lletristes: Isou, Pomerand, Lemaître, Brau, Dufrêne...) o a la Rose Rouge, les sales de varietats de moda de l'època.

Les seves teories, que pretenen ser igual d'iròniques respecte d'Isou i fins i tot respecte d'ell mateix, es publicaran al primer número de la mítica revista de Maurice Lemaître *Ur*, el desembre de 1950.

D'altra banda, Wolman fou el primer a reivindicar un nom original per a la seva creació, diferent dels que va encunyar Isou, tal com faria més endavant Lemaître amb el *syncinéma* o Dufrêne amb els seus *crirhythmes*, deixant així ben clara la seva posició i la seva aportació.

Wolman, la complexa obra del qual barreja poesia, escrits, collages, pintures, cinema i vídeo, hauria pogut ser només un poeta. És l'artista multidisciplinar per excel·lència que, com Picabia o Duchamp, canvia de suport segons la seva inventiva.

Seguint l'exemple de Ghérasim Luca, que només va oferir una quinzena de recitals en què representava la seva poesia de manera colpidora, Wolman va oferir ben poques performances poètiques, va enregistrar un nombre reduït de «megapneumes» (*mégapneumes*) i va gravar uns quants discos rars, però tot plegat va ser suficient i va estar prou ben repartit al llarg de la seva trajectòria perquè se'l considerés un dels principals representants d'aquesta nova poesia. És veritat que havia arribat just a l'essència, reduint tota poesia a l'alè (o sorolls corporals); un alè que no seria el d'un poeta líric, precisament sense alè en aquell període de



Invitació a una audició lletrista a La Rose Rouge, París, 1950

postguerra, sinó una reducció brutal a la quinta essència, com si es tractés d'un encreuament entre Artaud i Isou.

Ésser experimental per excel·lència i, per tant, creatiu, Wolman s'apropiava del que tenia a l'abast de la mà per crear, mostrant una desimboltura autèntica respecte als mitjans de producció, a la recerca de la senzillesa («com més senzill, més bonic»). Així, doncs, els seus megapneumes no seran pas una poesia de magnetòfon (com la que preconitzaria François Dufrêne i, més tard, Henri Chopin o Bernard Heidsieck), sinó una poesia que, si es podia *representar* (tan essencial era l'oralitat per a aquest poeta que no va publicar res fins als cinquanta anys), era enregistrada sense poliments, com un material en brut. Es va guardar prou d'adscriure's als corrents que ell mateix havia contribuït a fer néixer, com ara la poesia sonora promoguda per Chopin, o fins i tot manifestacions com ara Polyphonix, a les quals sí que pertanyia Dufrêne; en aquest sentit la seva obra es podia considerar acabada; progressivament, els megapneumes s'allunyan a mesura que el seu corpus plàstic adopti una magnitud inèdita.

L'Anticoncept

L'any 1951, després d'haver prestat la seva veu per a *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou, i d'haver escrit el poema introductori de *Le Film est déjà commencé*, de Lemaître, Wolman realitza, a l'edat de vint-i-dos anys, una pel·lícula en 35 mm, *L'Anticoncept*, que el catapulta en aquesta eternitat creativa («sóc immortal i estic viu», s'hi pot sentir). Si bé resulta sorprenent veure una obra que, pel títol, sembla que prefiguri Henry Flynt i el seu *Concept Art* de 1961, o bé tot l'art conceptual dels anys seixanta, cal entendre'n bé l'abast en la mesura que l'obra pretén ser *anticonceptual*, tant com el lletrisme, que suprimeix el concepte per tal de musicalitzar el llenguatge. En la pel·lícula no hi ha cap imatge, només flaixos de cercles blancs que s'alternen amb la negror absoluta, projectats sobre un globus d'heli a la manera d'una *nova pantalla*. La banda sonora, d'una hora de durada, és interpretada íntegrament per Wolman (a diferència de tots els films lletristes de l'època), que també aprofita l'ocasió per experimentar amb les velocitats dels



Retrats dels lletristes d'*Ion*, 1952

magnetòfons, provocant uns resultats sonors que encara avui sorprenden. Si les pel·lícules d'Isou (separació total del so i de la imatge) i de Lemaître (integració dels espectadors en l'acció del film) estan estèticament lligades per unes imatges dites cisellants (*ciselantes*), la pel·lícula de Wolman causa una ruptura, en el que ja representa una ruptura en la història del cinema i el 1952 té una continuació en la pel·lícula de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* (dedicada a Wolman, també sense imatges i amb alternança de blancs i negres), així com en *Tambours pour le jugement premier* de François Dufrêne, que no té ni pantalla ni pel·lícula, ja que es *llegeix* in situ.

L'Anticoncept, subversiva per l'absència d'imatges, és prohibida per la censura i Wolman ha de fer front als deutes contrets amb els laboratoris professionals.

Sovint es parla d'aquells que han lluitat per obtenir el dret de vot o establir la Declaració dels drets humans; però també caldria que ens adonéssim del deute que tenim envers aquests artistes pioners, que obren en el cinema el camí cap a la *nouvelle vague* i el cinema experimental en general, i més tard cap a la democratització absoluta de l'acte de filmar, ja sigui en vídeo o per mitjà de les tecnologies digitals.

Com la *poesia física* present en la banda sonora, aquesta pel·lícula pretén provocar una reacció física en els espectadors, que fins i tot amb els ulls tancats poden percebre els esclats lluminosos. No cal insistir en l'efecte preparpelleig, que es convertirà en un dels estereotips del cinema underground, ni destacar el lligam més estret entre la part visual del film i la *Dreamachine* creada per l'artista Brion Gysin deu anys abans.

L'any 2003 França adoptarà uns decrets tècnics per tal de limitar l'efecte indesitjable del parpelleig (*flicker*), la qual cosa demostra en certa manera que aquesta pel·lícula, si encara hi hagués censura –cosa que no sembla probable– seria altre cop prohibida per motius purament sensorials.

L'abril de 1952, el guió del film es publica a la revista *Ion*, que agrupa gairebé la totalitat de les forces lletristes, a les quals s'ha afegit Guy Debord, que acaba de tornar a París.



Gil J Wolman
HHHHHH (Un homme saoul en vaut deux)
 1952

La Internacional Lletrista

Els mesos de maig i juny de 1952, Wolman és a Bèlgica amb Debord. Tots dos artistes decideixen fundar la Internacional Lletrista, que de seguida es desvincularà del lletrisme d'Isou i Lemaître (Pomerand ja s'havia allunyat definitivament del grup i de qualsevol creació avantguardista).

D'altra banda, Dufrêne i Marc'O publiquen conjuntament una revista que recupera el títol del llibre d'Isou *Le Soulèvement de la jeunesse*, on sobretot Yves Klein i Jacques Spacagna publicaran els seus primers textos, abans d'evolucionar cap a l'ultralletrisme (terme encunyat per Raymond Hains i moviment efímer al qual s'adscriuran Jacques Villeglé i Robert Estivals), i abans d'unir-se als nous realistes, dins la categoria de cartellistes.

Utilitzant com a pretext la visita de Charles Chaplin, de gira a París, el 29 d'octubre de 1952, Jean-Louis Brau i Gil J Wolman aconsegueixen forçar els cordons policials per llançar pamflets a l'estrella. Aquest fet, condemnat per Isou, serà l'origen de l'aparició de la revista *Internationale Lettriste (IL)* (en què també participaran Serge Berna, l'autor de l'escàndol anticlerical de Notre-Dame el 9 d'abril de 1950), la primera acció de la qual serà excloure Isou.

Entre el 1952 i el 1954 n'apareixen quatre números. A aquesta revista seguirà el butlletí d'informació *Potlatch*, que es publicarà de 1954 a 1957.

Amb Brau, que es preocupa per l'art i per l'estètica, que no vol deixar en mans només d'Isou i Lemaître (Isou va pintar el 1952 la seva sèrie de trenta-set teles *Les Nombres*, així com les nou fotografies metagràfiques *d'Amos*, mentre que Lemaître continua la seva sèrie *Canailles*), Wolman realitza una primera obra

internationale Lettriste

Il faut Recommencer La Guerre en Espagne



Voilà déjà quinze ans que Franco s'accroche au pouvoir, sait cette part de notre avenir que nous avons laissé perdre avec l'Espagne. Les agiles que nos amis ont brûlé dans ce pays sont reconstruits, et les bagues réarmées sur les meilleurs de nous. Le Moyen-Age commence à le froisser, et notre silence l'effrime. Il faut cesser d'envieser cette situation d'une manière sentimentale, ne plus laisser les intellectuels de gauche s'en amuser. C'est uniquement une question de force.

Nous demandons aux ports révolutionnaires prélatiers d'organiser une intervention armée pour soutenir la nouvelle révolution dont on a vu récemment les podarones à Barcelone, révolution qui devra cette fois ne pas être dévorée de ses fins.

Pour l'Internationale Lettriste :
P.J. Berlé, Bull D. Brau, Hadj Mohamed Dahou,
Guy-Ernest Debord, Gaëtan M. Langlais,
Jean-Michel Menson, Gil J Wolman.

Dimensions du Langage

Le récit se poursuit dans tous les sens. Après les premières ébauches de l'écriture notographique, une expression illimitée s'offre à nous, très au delà de l'expression verbale que James Joyce a tenté à bien.

Écrit avec des photos et des fragments de journaux collés sur des bouteilles de rhum, le roman tridimensionnel de G.E. Debord, HISTOIRE DES GESTES, laisse au gré du lecteur la suite des idées, le fil perdu d'un labyrinthe d'anecdotes simulées.

Les « NOUVELLES SPATIALES » de Bull D. Brau trouvent la composante des vecteurs de la dynamique conceptuelle. Les lettres cinématiques préfigurent le caractère ontologique de la réversibilité du concept, « il s'agit de discerner les lettres qualitatives qui sont le corps même du concept, au delà de leur ordre accidentel d'assemblage ». (Brau)

Gaëtan M. Langlais mettant en présence les différents paragraphes de JOLIE COUSSETTE avance vers celui de nos résultats sans doute le plus décrit pour l'avenir de la communication : le détournement des phrases.

Principes d'un Théâtre Nouveau

Tout article publié engage la responsabilité de l'ensemble des collaborateurs de ce numéro.
Internationale Lettriste N° 3.
Aout 1953.
50 francs.
Directeur-Gérant : B.D. BRAU.
Rédacteur en chef : G.E. DEBORD.
1, rue Racine - Paris (6°).
Dépôt légal 3^e trimestre 1953.
Imp. Spéciale de l'Internationale Lettriste

Notre camarade Hadj Mohamed Dahou, dont on n'a pas publié la courageuse intervention à propos des musées de Saint, achève actuellement dans le sud-algérien sa pièce LA MITE QUI NE S'ATTACHE QU'À LA LAINE DES ORPHELINS, bouleversement total de la représentation théâtrale, où la phrase est considérée comme unité scénique.

Pour en finir avec le Confort Nihiliste

Nous savons que toutes les réalités nouvelles sont elles-mêmes provisoires, et toujours trop peu pour nous suffire. Nous les déléguons parce que nous ne nous connaissons rien de mieux à faire; et parce qu'est, en somme, notre métier.

Mais l'indifférence ne nous est pas permise devant les étouffantes valeurs du présent; quand elles sont garanties par une Société de prisons, et quand nous vivons devant les portes des prisons.

Nous ne voulons à aucun prix participer, accepter de nous faire, accepter.

Ne serait-ce que par orgueil, il nous déplaît de ressembler à trop de gens.

Le vin rouge et la négation dans les cafés, les vérités premières du désespoir ne seront pas l'aboutissement de ces vies si difficiles à défendre contre les pièges du silence, les cent manières de SE RANGER.

Au-delà de ce manque toujours ressenti, au-delà de l'inévitable et inexcusable déperdition de tout ce que nous avons aimé, le jeu se joue encore, nous sommes. Toute forme de propagande sera donc bonne.

Nous avons à promouvoir une insurrection qui nous concerne, à la mesure de nos revendications.

Nous avons à témoigner d'une certaine idée du bonheur même si nous l'avons connue perdante, idée sur laquelle tout programme révolutionnaire devra d'abord s'aligner.

Guy-Ernest DEBORD

Allez-y voir vous-mêmes

Après « L'Anticoncept » (Wolman), « Harlements en faveur de Sade » (G.E. Debord) et « La Barque de la vie courante » (Brau), l'Internationale Lettriste tourne actuellement quatre nouveaux films :

FAUT-M'AVOIR CE MEC et ORAISONS FUNÈRES de Gil J Wolman.

LA CITADELLE de Bull D. Brau.

LA BÊTE JEUNESSE, mis en scène par Guy-Ernest Debord, assisté Gaëtan Langlais.

Acte Additionnel à la Constitution d'une Internationale Lettriste

Au début de juin, le « cercle international de recherches esthétiques Paul Valéry » avait organisé un dîner Bagatelle une séance contradictoire au cours de laquelle l'on devait présenter sa déliné. L'Internationale Lettriste refusa d'engager le débat et fit lire la déclaration suivante, cependant qu'un piquet d'intervention interdisait l'entrée de la salle à l'Hôtel Buzin de l'avenue de la République.

Nous refusons la discussion qui nous est proposée maintenant. Les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la Terreur.

En se plaçant délibérément sur le terrain de la base sociale, Isidore Isou a rendu tout dialogue impossible.

Nous avons reconnu la valeur de sa critique des arts, mais en suspectant ses mobiles mystico-giratoires.

Les problèmes dépassés que tente de remuer ce sous-halfe des urinoirs ne nous détourneront pas de notre but : un bouleversement définitif de l'Esthétique et, au-delà de l'Esthétique, de tout comportement.

Pour l'Internationale Lettriste :
Bull D. Brau, Guy-Ernest Debord,
Gaëtan M. Langlais, Gil J Wolman.

Totem et Tabou

Présenté le 11 février 1952 et immédiatement interdit par la Censure pour des motifs demeurés vagues, le premier film de Gil J Wolman « L'ANTI-CONCEPT » n'a pu être revu, depuis, même en exploitation non commerciale.

Ce film qui marque un tournant décisif du Cinéma est défendu au public par une Commission composée de pères de famille et de colonels de gendarmerie.

Quand on ajoute à l'avengement professionnel du critique les pouvoirs du film, les inhibitions morales se qu'il ne comprennent pas.

« L'ANTI-CONCEPT » est en vérité plus chargé d'explosifs pour l'intelligence que l'ennuyeux canon du « SALAIRE DE CLOUZOT »; plus offensif aujourd'hui que les images d'États-majors dont on a eu si longtemps peur en Europe.

Mais le rôle le plus onéreux me paraissant d'une telle œuvre est de constituer abominablement les critiques et les prévisibles convenances de ces pères de famille et de ces colonels de gendarmerie; de restituer, à l'origine des troubles qui viendront, quand les censeurs l'autoriseront, quand les censeurs l'autoriseront.

Guy-Ernest DEBORD.

Le scandale n'est pas qu'on se tue, c'est qu'on nous fasse vivre comme ça.

Jean-Michel MENSION.

Manifeste Du Groupe Algérien De l'Internationale Lettriste

Nul ne meurt de faim, ni de soif, ni de vie. On ne meurt que de renoncement.

La société moderne est une société de filices. Nous sommes révolutionnaires parce que la police est la force suprême de cette société.

Nous ne sommes pas pour une autre société parce que la police est la force suprême de toute société. Nous ne sommes pas nihilistes parce que nous n'accordons aucun pouvoir ou rien.

Nous sommes lettristes en attendant parce que, faute de mieux, nous avons pris conscience du caractère dominamment répressif de tout travail salarié. La non-résolution de problèmes complexes détermine une période d'attente dans laquelle tout acte pragmatique constitue une lâcheté car la vie doit être asymptotique et bédouine.

Nous sommes au demeurant des génies, sachez-le une fois pour toutes.

Alger, avril 1953 :
HADJ MOHAMED DAHOU
CHEIK BEN DHINE,
AIT DIAFER.



A la Recherche De l'Asymptote

(Fragments)

Il y a quelques semaines, les journaux annonçaient en cinq ou six lignes qu'en étudiant des clichés obtenus dans certaines conditions, un groupe d'universitaires américains avait constaté que la vitesse de la lumière était variable.

En février 1950, Einstein écorça par l'incertitude scientifique adoptait le dieu harmonisateur de Spinoza, déclarant dans la préface de la troisième édition de « Meaning of relativity » qu'il ne pouvait admettre que « Dieu joue aux dés avec le Cosmos ».

Pendant de la théorie des « quantas » Werner Heisenberg affirme le principe de l'incertitude, rejetant la trinité immuable, pensait-on — de toute science : la continuité, le déterminisme et la causalité.

Le seul principe d'investigation scientifique est, en fin de compte, le calcul des probabilités. Les sciences dites exactes se voient violentées, après coup, à la suite de chaque découverte et acceptent l'humour détourné comme moyen de connaissance. (N'ont-elles pas eu leur Lautréamont en Évariste Gallois ?)

La biologie de Pavlov et la génétique michourinaienne infirment toute règle, et introduisent dans ces disciplines l'emprise artisanale des plasticiens. Chaque fois qu'une école littéraire apportait une idée nouvelle de la beauté, ses manifestes prétaient à sourire alors qu'il ne s'agissait que de dominer — pouvait-on croire — rhétoriques. Quelle attitude sied-elle devant ce renversement des vérités ?

La philosophie, de combinaison d'idées est devenue combinaison de mots. « On ne pense plus, on compile. On ne crée plus, on collationne les mots vides. Les systèmes se traduisent les uns des autres par synonymie et truquage. » La philosophie est science morte.

Toute activité est d'Avant-Garde dans sa phase de validité. La conservation (phase de compréhension) est soucieuse, passage immédiat de l'ébauche au consommé, de l'individuel au fouleux.

L'atomisme de Schoenberg se retrouve dans les manobes d'Eddie Warner, l'éclatement de l'Objet par Picasso, dans les affiches de Colin et la poésie d'Eldard dans les slogans publicitaires.

Si tant est que, porteurs de certaines idées sur l'expression ou le comportement, nous avons investi l'esthétique, ce ne fut pas par un choix arbitraire. Si les mathématiques ou la physique avaient gardé un peu de sérieux, nous aurions été mathématiciens ou physiciens.

Bull D. BRAU.

Les Chinoises pour Gaëtan.
Gaëtan M. LANGLAIS.

Vagabondage Spécial

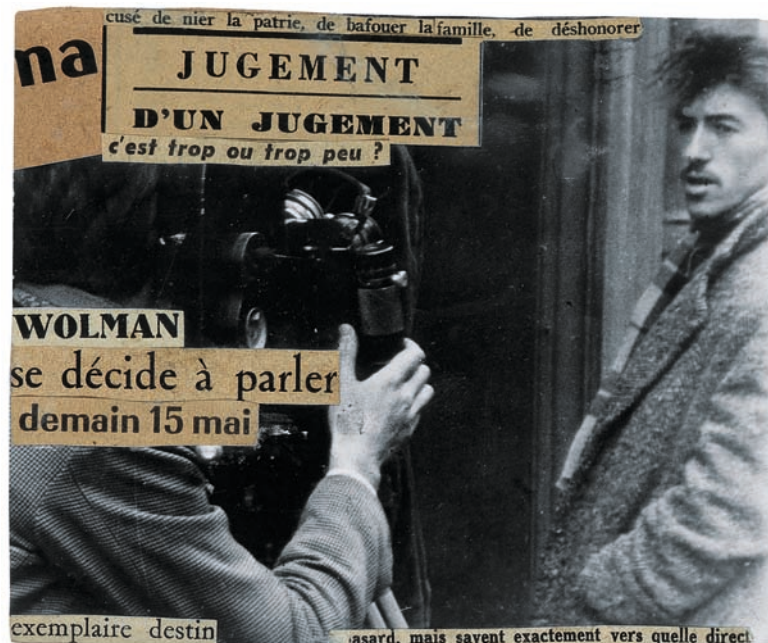
Écorçants et fornicatoires comme un couple d'inspecteurs en civil, Dédé Breton et le « Soulèvement de la Jeunesse » continuent un flirt assez pousé. Cela avait commencé par un article d'un certain François Du... dans le bulletin d'informations surréalistes; cela doit continuer par la collaboration de Dédé-Bretonnettes au « Soulèvement ».

Quand Beylot remplace Nadja, le voilà l'amour fou... En 1927, les surréalistes demandaient la liberté de Sacco et Vanetti; en 1953 il se contentent avec une publication qui tire ses subsides des Renseignements Généraux et de l'Ambassade américaine.

Les Lettristes écrivaient déjà en 1947 : « ... d'ailleurs Breton n'a jamais prétendu être un bon stratège; il s'est offert, lui et sa génération, à toutes les boutiques. On n'a pas su le prendre et il est resté. »

Mais les faits et gestes du vieux beau sur le retour ne nous intéressent plus. Il n'est pas question de mettre en cause le Surréalisme de l'âge d'or. Il faut seulement séparer certaines valeurs déjà historiques de l'activité séduite du partiisme chavre du mac-carthyisme, de l'actionnaire de l'assassinat des Rosenberg.

Internationale Lettriste.



Guy Debord
Portrait de Gil J Wolman (métagraphie)
1954

sobre cartró, *HHHHHH*, amb el subtítol explícit *Un homme saoul en vaut deux*, reproduït en el primer número de *l'IL*, i que demostra que l'obra no està només plena de lletres, sinó també d'un esperit molt particular, que comporta aquesta ironia i aquesta distància amb el tema que Wolman conservarà tota la vida, amb una tendència a fer la seva obra subtilment hermètica, o simplement complexa.

D'una manera exemplar, a partir d'aquest primer número es posa de manifest la diferència entre Debord, que s'erigeix en teòric (a exemple de Breton i d'Isou) i Wolman, per a qui la creació és praxi quotidiana i es pot tractar amb qualsevol forma: plàstica, sonora o textual. N'hi ha prou de comparar el Debord dels films posteriors a *Hurléments en faveur de Sade*, probablement fet sota la influència plàstica directa de Wolman, com ara els curtmetratges que va realitzar el 1959: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*; i el 1961: *Critique de la séparation*, per adonar-se de la diferència absoluta de personalitat entre tots dos homes. L'aspecte nostàlgic de Debord (present a les seves obres, i manifest en la seva darrera pel·lícula, rodada el 1978: *In Girum imus nocte et consumimur igni*), contrasta especialment amb l'actitud avantguardista permanent de Wolman, que en aquest sentit s'acosta molt més a l'esperit lletrista d'Isou.

L'any 1953 es planteja la realització d'*Oraisons funèbres*, un film la idea del qual seria superposar les imatges de la sèrie negra als textos de Bossuet, pocs mesos després d'haver fet un viatge a Algèria en companyia de Jean-Louis Brau.

El juny de 1954 Brau va ser exclòs de la Internacional Lletrista, mentre era a Indoxina i se celebrava la primera exposició col·lectiva de les *66 métagraphies influentielles* amb el subtítol *Avant la guerre* a la Galerie du Double Doute, a París. Amb Debord, Conord, Dahou, Fillon, Ivain i Straram, Wolman exposa els seus primers collages, dels quals avui es conserven vuit.

Resulta interessant observar que Isou, creador del terme original de «meta-grafia» (*métagraphie*) (que també s'utilitza en estenografia), el va substituir per «hipergrafia» el 1954, mantenint tot el significat inicial, és a dir, un art fet de lletres, però també de signes, reals o inventats, una *superescriptura*.

Les metagrafies de Wolman, així com les de Debord (que, entre d'altres, fa un retrat de Wolman), tenen un aspecte ben diferent, ja que estan fetes d'un material de rebuig extret de diaris, imatges *détournées* (distorsionades) per

AVANT LA GUERRE

L'Internationale Lettriste présente à la Galerie du Passage

66 métagraphies influentielles

de André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Gilles Ivain, Patrick Straram, Gil J Wolman.

" C'est parce qu'ils croyaient au pouvoir des mots et des images que les Indiens du Mexique usaient de papiers découpés. "

Pierre MABILLE

" La métagraphie n'est qu'un de nos moyens. C'est à une révolution totale que nous nous attaquons, sous le signe de l'unité. "

Gilles IVAIN

" Allez vous faire influencer. "

Gil J WOLMAN

" L'âme réside dans les images, telles qu'elles subsistent dans le souvenir. "

ANKERMANN

" Il y a un pouvoir influentiel et, ce qui est heureux : c'est nous qui l'avons et l'employons. "

Patrick STRARAM

" Les chasseurs au bord de la nuit. "

René MAGRITTE

" Rien ne saurait momentanément nous attacher, sinon par son utilité révolutionnaire de *provocation* : ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir. "

Guy-Ernest DEBORD

GALERIE DU PASSAGE

Passage Molière — Entre les 83, rue Quincampoix et 157, rue Martin
(Métro Rambuteau).

Téléphone : TUR. 42-59

Ouverture le 11 Juin à 17 heures.

Pamflet de l'exposició *66 métagraphies influentielles*, Galerie du Passage
(Galerie du Double Doute), París, 1954

fragments de text enganxats, amb la voluntat manifesta que no quedin boniques. Aquest material banal, a més d'avançar-se deu anys al futur de la poesia visual, recorda també els collages dadaïstes i surrealistes, tot i que d'una manera més neutra, ja que els collages han de ser, en paraules exactes de Lautréamont, «fets per tothom i no per una sola persona».

Lògicament, Wolman no va signar ni datar cap dels seus collages, i l'artista va mantenir aquesta actitud gairebé sistemàticament al llarg de la seva vida, al servei d'obres molt més originals i desconcertants.

A partir d'aquest moment la Internacional Lettrista intenta desfer-se del surrealisme decrepit, sobretot associant-se amb el grup de Breton per publicar conjuntament un pamflet contra una temptativa de recuperació de Rimbaud, *Ça commence bien!*, que acabarà provocant un daltabaix, ja que poc temps després a la contra es podrà veure impresa la continuació lògica de la frase: *Et ça finit mal!*..., en què Debord ridiculitza els deixebles tardans del surrealisme, mentre Wolman ataca directament Breton en aquesta conclusió: «Avui Breton és una ruïna. Fa massa temps que la seva empresa és deficitària. Els seus socis no l'ajudaran a remuntar, ja que no saben ni tan sols comportar-se a taula. Ja no el serveixen com abans...»

El 1955 i el 1956, la *IL* intenta ser realment internacional apropant-se a la revista surrealista belga *Les Lèvres nues*, i publica, en tres números consecutius,



Primer Congrés Mundial dels Artistes Lliures, Alba, setembre de 1956. D'esquerra a dreta: Constant Nieuwenhuys, Gil J Wolman, un oficial de l'estat, Petr Kotik, Franco Garelli, Pinot Gallizio, Piero Simondo i Asger Jorn



Eslògan de Wolman a la *Mostra del Laboratorio Sperimentale di Alba*, Politeama Corino, Alba, 1956

alguns dels textos que anuncien el futur esperit de la Internacional situacionista, com ara el «Mode d'emploi du détournement», cosignat per Wolman i Debord en el número 8 de maig de 1956. El mateix mes, Isou publica la seva *Introduction à l'esthétique imaginaire* (també anomenada art infinitesimal), que es convertirà en una de les idees fonamentals d'Isou i que demostra que la història és una mica més complexa que la que se sol explicar i que voldria que el lletrisme deixés d'existir després del naixement de la Internacional Llettrista, cosa que, d'altra banda, il·lustra la trajectòria de Wolman, que a partir de 1961 tornarà a afegir-se a algunes manifestacions al costat d'Isou.

A «Mode d'emploi du détournement», el que hi ha en joc és la presa de consciència de la realitat social, una sistematització del plagi que tant agradava a Lautréamont, definit com el primer esbós d'un comunisme literari en període de transició presituacionista. Segons les notes de Wolman, l'artista hauria encetat el seu primer relat desviat, *J'écris propre*, l'any 1955, com una ampliació novel·lesca lògica de les seves metagrafies anteriors. Publicat el novembre de 1956, al número 9 de *Les Lèvres nues*, *J'écris propre* anticipa els *cut-up* de Brion Gysin i William Burroughs, ja que aquesta parella creatiu-revelador recorda els binomis Wolman-Debord o Isou-Lemaître. El desembre de 1958, Guy Debord publica el seu primer llibre *détourné*, les seves populars *Mémoires*, amb la plusvàlua de les «estructures portadores» d'Asger Jorn. Al mateix número 9 de *Les Lèvres nues*, trobem l'altre text fonamental del presituacionisme, signat per Debord: *Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive*, un inventari de les derives en parella en companyia de Gil J Wolman. El mateix mes, al número 27 de *Potlatch*, es publica un text que relata l'experiència del Primer Congrés Mundial dels Artistes Lliures, que es va celebrar a la ciutat italiana d'Alba, i on Wolman, l'únic delegat present de la Internacional Llettrista, impressiona Asger Jorn i Giuseppe Pinot Gallizio, amb qui pinta i realitza una sèrie d'eslògans sobre tela, després d'haver fet expulsar el primer dia el representant de l'Art Nuclear, Enrico Baj. No hi ha cap mena de dubte que en aquest congrés es juga un dels moments clau de la vida artística de Wolman, que per primer cop a la vida veu en acció un pintor *qualificat*, Asger Jorn, així com l'autodidacta Pinot Gallizio, que ven la seva *pintura industrial* per metres.

Un artista lliure és precisament el que Wolman serà tota la vida, al marge dels moviments que hagi freqüentat o que va ajudar a néixer. El 13 de gener de 1957, al número 28 de *Potlatch*, Guy Debord l'exclou de la Internacional Llettrista amb l'inconsistent Fillon, amb l'excusa següent: «Se'ls retreia des de feia molt de

J' E C R I S P R O P R E

(RECIT DETOURNE)

Deuxième partie

MINUIT HEURE PROBABLE

La foule ne raisonne pas : sa forme se rapproche : l'impression que nous éprouvons quand nous comparons un crime très discuté particulièrement odieux et le frisson.

Lorsqu'il n'y avait pas de crime réel , il s'agissait d'en inventer un. Dans un étroit chemin il découvrit une maison obscure et délabrée. Les fenêtres du bas étaient par de vieilles planches clouées en travers . Il décida que cette maison vide était le repaire de certains faux-monnayeurs et l'un de ses jeux favoris consistait à roder autour de ces portes inquiétantes, dans le noir, regardant à travers les planches pour y surprendre un rais de lumière qui indiquerait que la bande était en plein travail, ET A FRISONNER.

C'est alors qu'intervient la raison .

Sur la côte du Pacifique Occidental, au Kamtchaka, de même que sur nos plages , à mesure qu'on s'avance vers le large, se rencontrent successivement des galets de moins en moins gros, puis des sables , des noms s'entassent. Ici plus que partout ailleurs le départ est impossible.

IL dirigea les attaques , soutint le courage de ses amis, anima les conjurés .

J'écris propre (relat desviat), 1956

rotiques, à



Postal de *Les Peintres lettristes*, Galerie Weiller, París, 1961

temps un estil de vida ridícul, cruelment marcat per una manera de pensar cada dia més estúpida i mesquina.» Ja coneixem la resposta de Wolman, el seu famós: «Una cosa no exclou l'altra.» Ja no es tornaran a veure, i el 27 de juliol de 1957 Debord funda la Internacional Situacionista, que insistirà en la superació de l'art, per mitjà sobretot del *détournement* (distorsió).

L'any següent, concretament el 22 de novembre de 1958, Wolman retroba Charlotte Mandel, a qui havia conegut en els recitals al Tabou el 1950, i que es convertirà en la seva companya i còmplice durant més de trenta-cinc anys. El 1959 retroba Jean-Louis Brau, amb qui torna a pintar i a exposar, una pràctica que a partir d'aleshores ja no abandonarà mai més, bo i conservant una postura crítica enfront del món de l'art i els seus ritus. Tots dos artistes exposen plegats al Saló de les Arts de La Garde-Freinet (amb Serge Berna, sobretot), i després a París ells dos sols. Realitzen pintures «informals» sobre targetes postals (*Galerie de poche*) i Wolman pinta una trentena de quadres, alguns de format força gran, com a continuació de la seva experiència a Alba.

La pintura lletrista

El 1960 François Dufrêne és el responsable d'una sala anomenada «experimental» al Salon Comparaisons, al Musée d'art moderne de la ville de Paris, i hi introdueix Brau i Wolman, així com Isou i Lemaître, amb qui reprenen el contacte. Isou ha perfeccionat considerablement el seu sistema gràfic, gràcies principalment a les seves dues-centes vuit làmines d'*Initiation à la haute volupté* (1960), però també gràcies al seu sistema d'art infinitesimal, al qual ha incorporat el «marc supertemporal», que requereix una interacció entre el creador i els interventors externs. Isou convenç la galerista Valérie Schmidt per exposar les seves obres avantguardistes, a l'extrem oposat de l'estètica informal post-Cobra de Wolman i Brau i d'una certa tendència de la pintura de l'època, promoguda sobretot pel crític Michel Tapié. Entre el 1961 i el 1962 produeix una gran quantitat de teles, el 1962 n'exposarà dues-centes a la Galerie Nahmer.

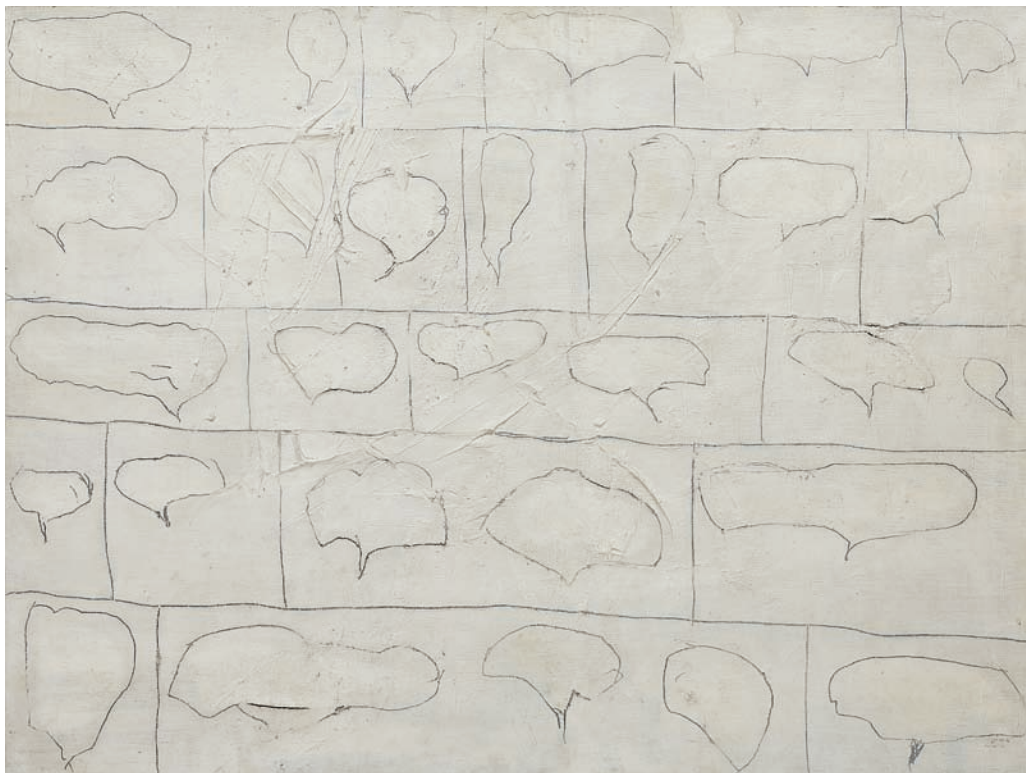


Gil J Wolman
*Sense títol (On avait changé jusqu'à l'attitude
 physique de l'amateur d'art)*
 ca. 1961-1963

En aquest context, el 1961 Wolman evoluciona d'una pintura informal, gestual als grafitis i a uns quadres més explícitament lletristes, ja que es componen de textos al límit de la llegibilitat, per no dir-ne absolutament il·legibles. Aquesta recerca, que marca una renaixença en l'art de Wolman, generarà, entre el 1961 i el 1963, una cinquantena de dibuixos de gran format i el mateix nombre de quadres, alguns dels quals es poden considerar obres essencials del lletrisme. En el seu text *Quelques anciens manifestes lettristes et esthapéiristes* (*Ur*, nova sèrie, núm. 7, 1967), Isou fins i tot confessa –cosa absolutament raríssima en ell– que li fa l'efecte que Wolman l'ha superat en l'ús de textos il·legibles.

Del 29 de setembre al 28 d'octubre de 1961 té lloc una exposició fonamental per a l'autoanomenada Escola del signe de 1946: *Les Peintres lettristes*, a la Galerie Weiller, que aplega Isou, Lemaître, Pomerand (que ja no freqüentava el grup, tot i que se'n conservaven encara les rares i importants teles que havia pintat entre el 1950 i el 1952), Spacagna (que hi exposava les seves primeres pintures lletristes) i Wolman. Si bé els quadres dels altres lletristes exploren el que Isou va anomenar la «hipergrafia» incorporant a les lletres tota mena de signes, els de Wolman, que d'altra banda mai no va utilitzar aquest terme, es basen en una escriptura feta il·legible bona part del temps per mitjà d'un traçat amb un ganivet o un estilet extremament fins sobre uns suports de vegades fets amb betum.

En una d'aquestes teles amb el fons blau cel es pot desxifrar el següent text irònic i alhora realista: «Haviem canviat fins i tot l'actitud física de l'aficionat a l'art.» D'altres s'assemblen a les pissarres de les aules d'escola, plenes de grafitis o de línies copiades com a càstig. L'actitud de defugir la bellesa estètica



Gil J Wolman
La Bande à Canson
 1962

(«la bellesa és necessària, però com fer-la d'una altra manera?») sembla innata en Wolman, que dona a la pintura un enfocament corporal, amb una economia de mitjans que produeix els millors resultats quan els fons són més o menys monocroms. Després d'aquesta exposició, el 30 d'octubre de 1961 Wolman representa en públic, al Musée d'art moderne, les seves primeres megapnèmies d'ençà dels recitals que n'havia ofert el 1950 al Tabou i a la Rose Rouge. De la presentació se n'encarrega Isou, que el 1964 retranscriurà el seu elogi al número 32-33 de la revista *Bizarre*, on alhora critica la megapnèmia, considerada una fase del que ell va anomenar la cisellada. Deu anys després, quan tot i haver-se distanciat del grup va acceptar l'encàrrec d'un text per al número que la *Revue musicale* volia dedicar a la música lletrista, Wolman proposaria irònicament i com a participació única «6.000 signes et espaces», que no és altra cosa que el text crític d'Isou sobre la seva megapnèmia.

Com que Wolman utilitza els seus propis noms, l'acord no serà mai total, cosa que el converteix en un lletrista clandestí. Així mateix, el 1962, quan Wolman se centra en l'objecte, paral·lelament a la seva definició d'Isou com a mecaestètica, proposa la instal·lació *Peintures liquides* al Salon Comparaisons, així com unes bobines senzilles de fil d'aram al Salon du Petit Bronze, la primera escultura hipotètica feta amb materials usats o no en la realització de l'obra, de la qual s'extreu o no una creació. *L'Hypothétique manifeste de l'hypothétisme* és, sense cap mena de dubte, una resposta a l'art infinitesimal d'Isou (l'obra del qual existeix sota una forma concreta, apel·lant a la imaginació), mentre que l'hipotetisme introdueix el dubte sobre la realització efectiva d'una obra, que potser ni tan sols necessita ésser representada.

[illegible]

Gil J Wolman, *Hypothétique manifeste de l'hypothétisme*, 1962

Wolman realitza *La Bande à Canson*, amb tot de bafarades de còmic plenes de diàlegs extremament esquemàtics i il·legibles que surten d'uns personatges absents. Algunes d'aquestes teles tenen bafarades buides de contingut, repartides en caselles que recorden les vinyetes dels còmics. El 1962 serà també l'any del llançament de *L'Officiel des galeries*, que Wolman dirigirà tota la vida i que li permetrà la independència econòmica.

El gener de 1963, Isou aconsegueix muntar, a la Galerie Valérie Schmidt, una exposició comparativa de totes les tendències divergents pel que fa al signe: *La Lettre et le signe dans la peinture contemporaine*. Aquesta exposició històrica va confrontar els lletristes amb els informals de signe (Tàpies, Michaux, Hantai, Kline, Soulages, Degottex, Tobey...) i amb els pintors de signes independents (entre els quals hi ha Dufrêne, Arman, Filliou, Hains, Villeglé, Twombly, Gysin, Jasper Johns), i també va ser l'ocasió perquè Brau i Wolman publicuessin el primer i únic número de la seva revista *A*, la primera publicació lletrista que incloïa obres originals i, sobretot, les contribucions inventives de Wolman, entre les quals destaca una peça amb un fragment de banda magnètica hipotèticament titulada *Extrait sonore ou pas*.

D'altra banda, al final de 1963, Wolman funda una última revista amb Brau, la d'una hipotètica *Deuxième Internationale Lettriste* (DIL), de la qual només es publica un únic número, amb les empremtes dels seus polzes a la portada.

Galerie Valérie Schmidt

5^e MOIS de RIRE

MICMAC

avec tous les créateurs

THEATRE DAUNOU

Quelle est cette chanson N° 5 ?

LA BONNE PLANQUE

avec Pierrette BRUNO

Il est prudent de louer

11 à 19 h. PRO. 52-76

Jeudi 27

SOIRÉE SUPPLÉMENTAIRE

CINÉMONDEOPERA - LE CAPRI

LE PAK

DE LAMURE

11, rue de Valenciennes - RITZ

le Repos du Guerrier

poursuit sa triomphale carrière

11, rue de Valenciennes - RITZ

clair de lune

MAUBEUGE

11, rue de Valenciennes - RITZ

Les Culottes rouges

(Deux étoiles flamantes)

11, rue de Valenciennes - RITZ

SODOMÉ ET GOMORRHE

EASTMANCOLOR

MANDRIN

Scope couleur

LES MYSTÈRES DE PARIS

24

REX - NORMANDIE ROTONDE

Mezzanimes

LESIE CARON

ANNA KARINA

SYLVIA KOSCINA

MONICA VITTI

LA CONQUÊTE DE L'OUEST

EMPIRE

LES MYSTÈRES DE PARIS

24

LES 4 VÉRITÉS

Un film qui transporte d'admiration et enveloppe Paris depuis 3 mois

Blanche Neige et les 7 nains

Walt Disney

LES MYSTÈRES DE PARIS

24

LES 4 VÉRITÉS

Un film qui transporte d'admiration et enveloppe Paris depuis 3 mois

Blanche Neige et les 7 nains

Walt Disney

LES MYSTÈRES DE PARIS

24

LES 4 VÉRITÉS

Un film qui transporte d'admiration et enveloppe Paris depuis 3 mois

Blanche Neige et les 7 nains

Walt Disney

LES MYSTÈRES DE PARIS

24

Cartell de l'exposició La Lettre et le signe dans la peinture contemporaine, Galerie Valérie Schmidt, Paris, 1963

§ examen de la pureté.

Les différents procédés d'analyse immédiate que nous avons signalés jusqu'ici nous mettent en présence de composés définis, de combinaisons. Avant d'étudier ces corps pour en connaître la composition et les propriétés, il est prudent de vérifier leur pureté. On nous présente, par exemple, un individu comme étant de la deuxième internationale (internationaliste lettriste) pur. Nous mesurons sa densité que nous devons trouver égale à Isou son point d'ébullition à la pression atmosphérique qui devra être convulsif et devra en outre se maintenir à cet état pendant toute la durée de l'activité. Si nous en avons les moyens nous vérifierons qu'il se congèle au dessous de 40° et que cette température se maintient fixe pendant toute la durée de la solidification. Si toutes ces vérifications sont positives, nous en concluons qu'il y a de grandes probabilités pour que notre individu soit de la deuxième internationale lettriste, la certitude ne pouvant s'acquiescer que par la détermination de ses mobiles. D'une manière générale, on procédera à l'examen de la pureté d'un corps que l'on croit être une combinaison définie et pure de la deuxième internationale lettriste en vérifiant ses constantes physiques (densité, point de fusion, point d'ébullition, indice de réfraction, etc.) et si une seule de ces vérifications faites soigneusement est discordante, on peut être assuré que l'on a affaire à un corps impur et qu'il faut procéder à de nouvelles séparations par les méthodes courantes.

A. BALLOUL "Cours de Chimie", Tome 1.
 Traduction Jean-Louis Brau.



Manifest de la Deuxième Internationale Lettriste, 1964



Invitació de l'exposició *Art-Scotch*,
Galerie Valérie Schmidt, París, 1964

L'art scotch

El 18 de maig de 1963 Wolman inventa l'*art scotch*, que defineix de la següent manera: «amb l'ajuda d'una cinta adhesiva, arrenco les impressions d'una pàgina de diari. obtinc una escriptura ordenada sobre la superfície plana d'una nova dimensió efectiva. descobreixo el futur del que jo anomeno *art scotch* en la tria de les diverses notícies quotidianes, els tipus d'impressió i la qualitat de les tintes, la tria de les impulsions comunicades per mitjà del gest que fixa i arrenca...»

Si Wolman no posa cap majúscula als seus textos, que sovint tampoc no tenen puntuació (com en el *Grabinoulor* de Pierre Albert-Birot), fins i tot en l'escriptura del seu nom, *Gil J Wolman*, sense punt després de la inicial, és també perquè per a ell tots els materials són iguals. Així, s'apropiarà veritablement de tot el que li caigui a les mans per crear, sobretot diaris amb textos o imatges als quals aplicarà la tècnica de l'*art scotch* durant més d'una dècada, i que són, sense cap mena de dubte, el cim del seu art, ja que representen la integració de tot el que havia realitzat fins aleshores, des de les metagrafies fins a les pintures d'escriptures. Aquesta feina és, a més a més, contemporània de les recerques de Warhol sobre la impressió fotogràfica sobre tela de 1962 i les transferències de Rauschenberg, amb la notable diferència que ell va ser l'únic en utilitzar aquesta tècnica que ell mateix va inventar i que encara avui sorprèn quan se'n veuen els resultats. És evident que Wolman pertany a la mateixa categoria que tots aquests artistes que sorgeixen al mateix temps. Perquè tots es troben també entre els pioners de la postguerra immediata: Rauschenberg amb els seus experiments dels anys cinquanta; Wolman amb *L'Anticoncept*... Tots tenen en comú l'experimentació multisuport, com faria més tard Warhol amb el seu cinema, que sempre va interessar molt a Wolman.

L'any 1964, Wolman es proposa passar definitivament la pàgina del lletrisme, sobretot perquè el grup entra en una nova fase, clarament més estructurada, amb les incorporacions de nous membres com ara Roberto Altmann, Roland Sabatier, Alain Satié... Aquests, que pertanyen a una altra generació, se situaran a l'extrem oposat de la personalitat ferotge i independent de Wolman respecte d'Isou, i segurament la trobada entre tots dos al Théâtre de l'Odéon el 2 de febrer



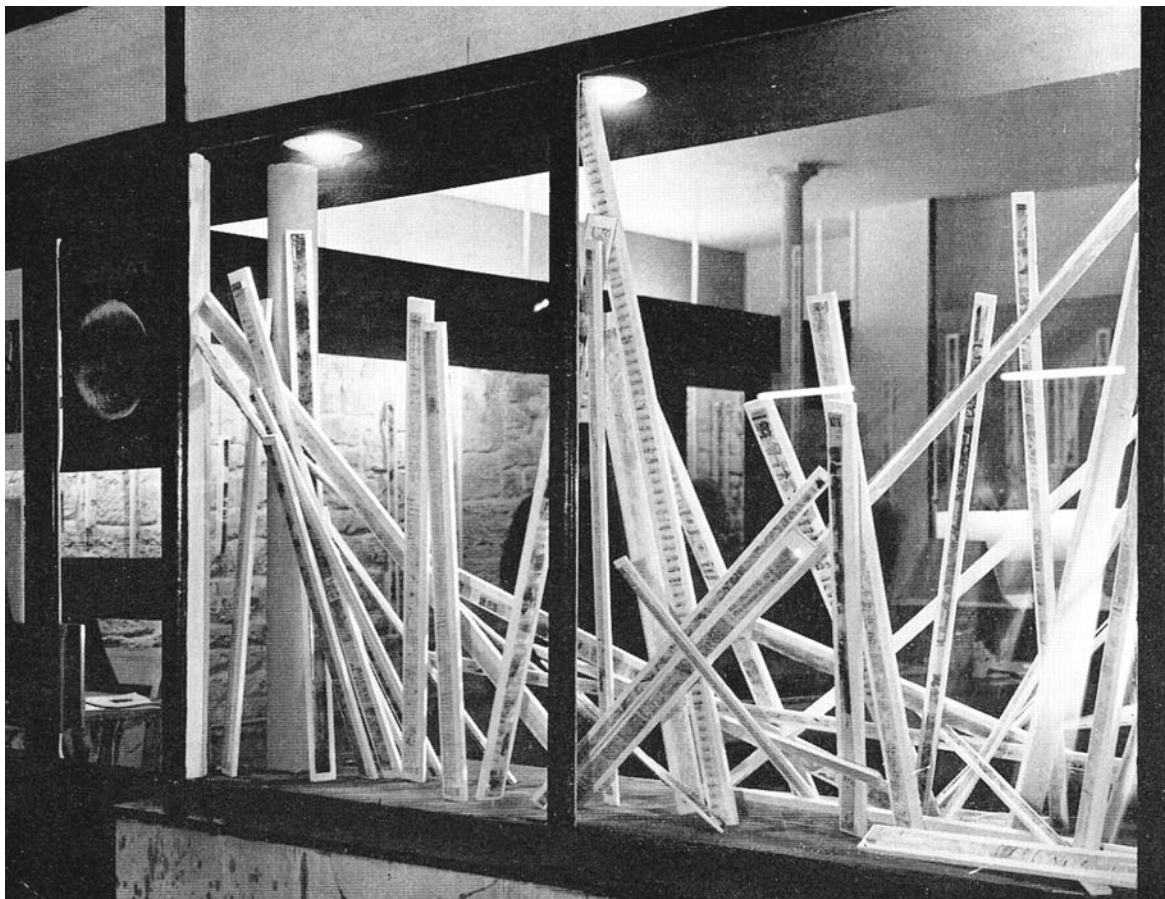
Gil J Wolman amb vares *art scotch*
Galerie Valérie Schmidt, París, 1964

per a l'últim recital que oferirà Wolman acompanyat dels lletristes serà un dels desencadenants del seu comiat. D'altra banda també se'l pot veure en una gravació emesa a la televisió de l'època, recitant els seus megapneumes amb unes ulleres fosques, com si fos un *rocker*, per després dissociar-se de la resta del grup amb l'ocasió dels famosos «cors lletristes» en què encara participa Dufrêne, amb el seu virtuosisme llegendari.

En aquesta ocasió Wolman anuncia, fins i tot per mitjà de la premsa, que «les teories d'Isidore eren revolucionàries fa quinze anys. avui han quedat totalment desfasades... espantosament arcaïques... cal imposar un nou esperit».

Amb motiu de la primera exposició col·lectiva dels lletristes a la reconeguda Galerie Stadler, i sota la mirada il·luminadora de Michel Tapié, que havia introduït Jackson Pollock i el grup Gutai a França, Wolman presenta una obra hipotètica dins un estoig, en companyia dels seus amics Jean-Louis Brau, que desvetlla els seus millors calcs sobre tela, encreuaments entre l'art pop i el lletrisme com ara *Laissez parler la peinture*, i François Dufrêne, que va acceptar participar en aquesta exposició i afegir-se provisionalment a la Segona Internacional Lletrista exposant els seus dorsos de cartells esquinçats atapeïts de comentaris relacionats amb el lletrisme i amb la polèmica creada al seu voltant. Finalment, Wolman, Brau i Dufrêne decideixen fer públiques les seves discordances amb Isou en el desplegable promocional de la galeria en què s'anuncia l'exposició, i que també conté les respostes d'Isou i de Lemaître.

A partir d'aquest moment s'ha acabat l'associació amb la marca lletrista, i Wolman la necessita tan poc que ofereix la seva primera exposició personal simultàniament a la galeria de Valérie Schmidt (situada a dues passes de la de Stadler), mostrant a l'aparador una instal·lació desconcertant de vares *art scotch*. Presentades sense cap ordre, o a la paret, aquestes «pintures» longitudinals de la Història de l'art, com les anomenarà Isou, es penjaran amb tacs de suro o amb petites galotxes de fusta fixades sobre una làmina de contraplacat no gaire més ampla, o bé directament encolades sobre les petites làmines de fusta. El material de base per a l'*art scotch* sovint prové de còmics, però també de publicacions de tota mena, mapes de carreteres, partitures, i en aquest sentit s'acosta a la definició de la hipergrafia.



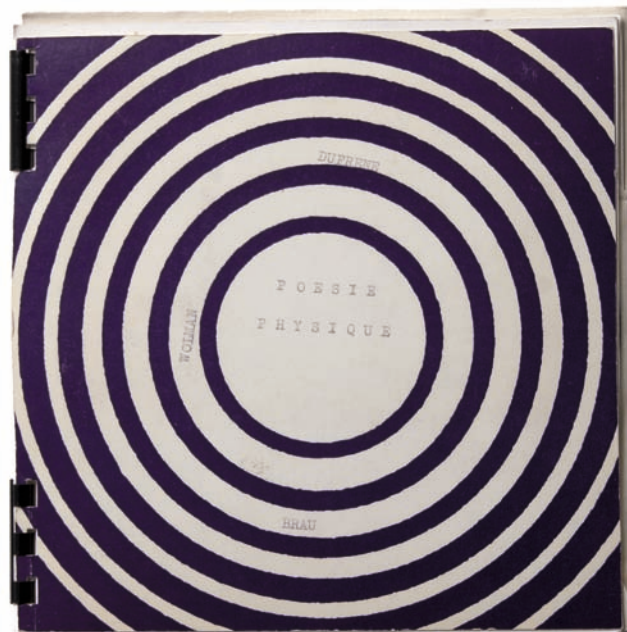
Vista de la instal·lació de les vares *art scotch* a l'exposició *Art Scotch*,
Galerie Valérie Schmidt, París, 1964

Wolman, que hauria pogut, com alguns artistes, dedicar tota la vida a fer aquestes vares, només en produirà un centenar, entre el 1963 i el 1964, i s'afanyarà a fer-ne evolucionar la forma.

Després d'uns quants intents de transformar-les en petits quadres, fins i tot en imants per a cotxes de luxe (idea que serà rebutjada per la marca Rolls-Royce), Wolman escull la solució, probablement al final de 1964, d'encolar sobre la tela el contingut de les vares, i en acabat enganxar directament sobre tela els fragments de cinta adhesiva.

Aquesta feina ocuparà a partir d'aleshores la major part del seu temps, amb l'excepció d'un triple 45 rpm titulat *Poésie physique*, que editarà el 1965 amb els seus propis megapneumes, però també amb la instrumentació verbal de Jean-Louis Brau i els crits-ritmes (*crirhythmes*) de François Dufrêne, segurament una manera d'evidenciar la seva anterioritat davant la seva absència a la primera i mítica revista multimèdia d'Henri Chopin *Ou*, el primer número de la qual, acompanyat d'un disc, havia sortit el 1964, i que no acollirà Wolman fins tres anys més tard.

L'any 1966, torna a causar sensació amb la seva segona exposició personal a la Galerie Valérie Schmidt, *Art scotch 2*, amb un subtítol ben eloqüent: *Faux témoignages de Wolman*, tenint en compte la recomposició a què se sotmeten els materials d'actualitat que utilitza l'artista. La seva tècnica, que ampliarà fins a unes proporcions fantàstiques, mitjançant la torsió de les cintes adhesives, així com l'aprofitament dels seus esquínços, dels seus defectes, dels buits oberts a la tela, li permet el prodigi d'ésser testimoni polític del seu temps i alhora capdavanter de l'avantguarda formal, conservant una ambigüitat total respecte al tema del

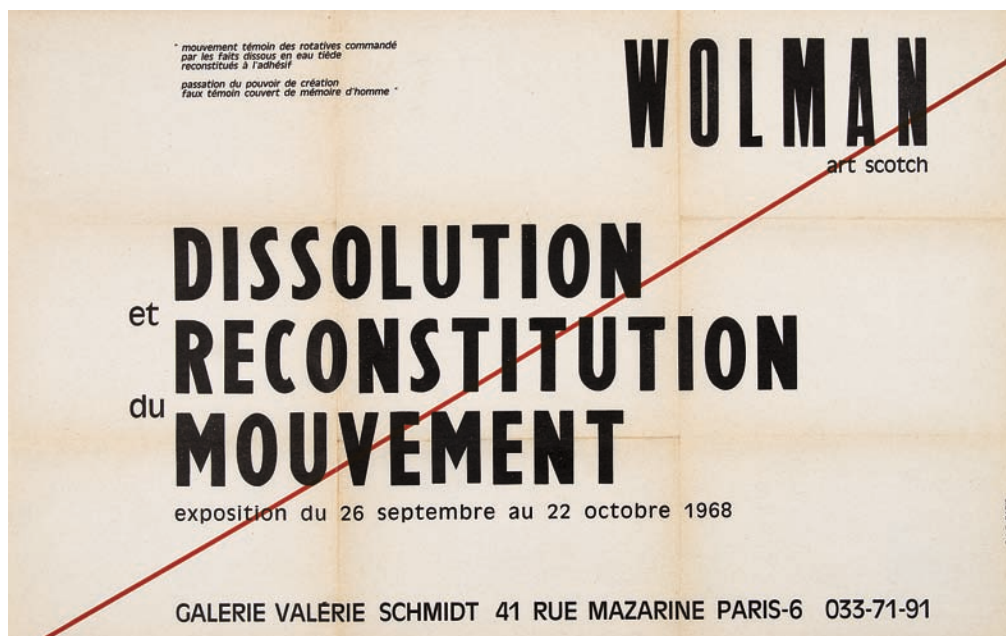


Gil J Wolman
Coberta de *Poésie physique*
1965

qual no se sap si es tracta d'elogiar o criticar, sinó totes dues coses alhora o cap. En aquests quadres, els fragments de cinta adhesiva sembla que provenen de les seves famoses vares, enganxades sobre la tela horitzontalment o vertical. El resultat són unes composicions impressionants, de vegades simplement figuratives, però d'un figuratiu renovat, que en ocasions adquireix, tot i els formats petitíssims, la força d'un pintor de la talla de Francis Bacon (per exemple, el retrat de Ben Barka, que sembla que ha entrat en procés de putrefacció).

Exemples d'això són els retrats de Mao, que l'artista va fer abans de Warhol, però també els Lenin de 1970, en què mostra, per mitjà de diversos díptics col·locats l'un al costat de l'altre, d'una banda el retrat d'*art scotch* i, de l'altra, els indicis del seu *dé-scothage*. Després de dues exposicions més a la Galerie Valérie Schmidt centrades en l'*art scotch*, *Dissolution et reconstitution du mouvement* el 1968, i *Wolman introspective (1950-1970)* el 1970, on mostra també unes estranyes escultures fetes amb llibres encolats, Wolman produeix més de 400 quadres d'*art scotch*, entre els quals n'hi ha molts de format petit, així com una desena de dimensions més grans, produïts gairebé tots l'any 1968, quan ja disposava d'un taller més espaiós a Aubervilliers. Hi tracta tots els temes possibles: la seva relació amb Israel, els camps de concentració, els noms dels quals queden distorsionats per la tècnica de l'*art scotch*, com si haguessin estat cruspits literalment per alguna rata, les versions tipogràfiques o amb imatges de la guerra del Vietnam, l'ús de segells o de fotografies de noies de revista, sense oblidar els grans titulars desmultiplicats de la premsa que li permeten (des)plasmar els esdeveniments. Com per exemple els de Maig del 68, associats a *Le Soulèvement de la jeunesse* d'Isou i a la Internacional Situacionista de Debord, i dels quals oferirà la seva versió per mitjà de diversos quadres, sens dubte els més significatius de l'art d'aquest període sobre el tema.

En un primer moment, i utilitzant principalment les imatges, a poc a poc anirà incorporant-hi els textos, rarament manuscrits, tot i que amb uns resultats que evidencien amb claredat la seva filiació a les pintures anteriors d'escrits, ja que prefereix els textos tipografiats, per la neutralitat que això confereix a les seves deformacions, en un esperit al capdavant més pròxim a les serigrafies de Warhol que a les d'algú com ara Kurt Schwitters, amb qui el van comparar en



Cartell de l'exposició *Dissolution et reconstitution du mouvement*,
Galerie Valérie Schmidt, París, 1968

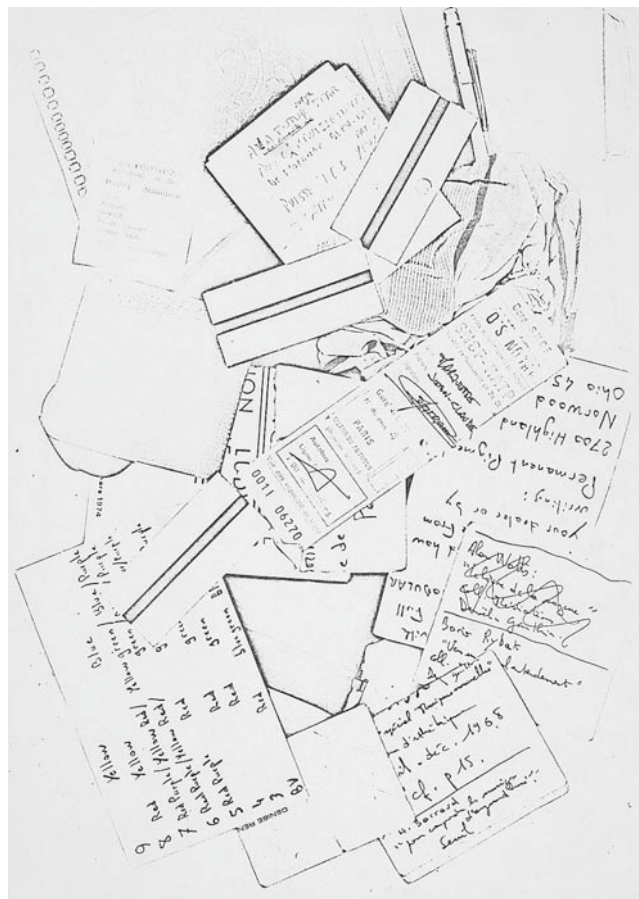
vida, tenint en compte que les crítiques sempre van una mica endarrerides pel que fa als elements de comparació. Això ja no és possible amb els cartellistes, el treball amb les lletres dels quals era d'origen lletrista (sobretot pel relleu que va suposar François Dufrêne), i les obres dels quals no eren totalment recompostes com les de Wolman, sinó més pròximes a l'esperit dels ready-made. Precisament amb aquesta voluntat de renovar-se altre cop, el 1972 Wolman proposa a Valérie Schmidt, a la galeria de la qual muntarà la seva última exposició personal, els petits cartells de *Main basse sur la vi*, arrencats d'una publicació d'anuncis immobiliaris. De totes maneres, en formula els principis, com farà a partir d'aleshores sistemàticament amb l'ajuda de targetes d'invitació i altres efemèrides que seran complements indispensables a les seves obres, ja que treballa com a artista i alhora com a poeta: «l'interès d'una tela és inversament proporcional a la importància del material utilitzat, com més banal oblidat deteriorat és l'element més m'excita, l'interès d'una tela és inversament proporcional a l'esforç de creació, com més fàcil més bonic, jo sóc un pintor de tradició oral...»

Aquestes obres pròximes als treballs d'apropiació dels nous realistes tindran ressò el 1973 a l'*Ex-position Wolman*, al voltant de pamflets polítics reciclats, així com a les *Lettres du Portugal v.o.*, on es troba per casualitat en el moment de la revolució de 1974.

Aquests treballs perifèrics en certa manera posen de manifest que Wolman busca noves pistes, després d'haver enllestit gairebé tot el seu corpus d'*art scotch* cap al 1972, amb uns díptics sobre *El capital* de Karl Marx o uns poemes de Paul Éluard, o bé amb unes composicions fetes a base de textos amb caràcters coreans, incomprensibles per als ulls occidentals. A algunes teles ja gairebé no els queda cinta adhesiva, només unes poques tires... En canviar el fabricant 3M la fórmula de les seves bobines, Wolman ja no pot mullar en aigua els seus fragments de cinta adhesiva per separar-ne el contingut a reutilitzar, i només una compra a l'engròs de *municions* per als anys futurs li hauria pogut permetre continuar aquesta pràctica. Però no hi havia res més lluny de la seva intenció. Les peces d'*art scotch* de 1975, realitzades a partir del diari *Le Quotidien*, i que cada dia recuperen notícies fresques per oferir-ne una visió distorsionada: *Le Quotidien déchiré*, s'exposaran cada dia durant tot el temps que duri la FIAC

Wolman.1929.Paris.Participe à certaines manifestations et rencontre certains gens.1950.Isidore Isou.Introduction à Wolman (Ur).Le Mégapneumie(poesie physique au clair de la lettre le soufflé).1951.Le Cinématochrone(l'Anticonceptifilm pour une phase physique des arts).1952.Aubervilliers.Bruxelles.Cannes.Festival du film interdit.1953.Comme on dort(peinture à l'huile de table).1954.Métaphysiques influentiellles(galerie du Double Doute)"Allez vous faire influencer".La Montagne Geneviève.Potlatch.Un homme saoul en vaut deux.1955.Le détournement.La dérive.Les bandes sans dessins.1956.J'écris propre(Les lèvres nues).Primo congresso degli artisti liberi(Alba).I 1957.L'un n'exclut pas l'autre.1958.22 novembre.1959.Détournement de la critique(216 rue Denis).1960.Saloon des arts(La Garde-Freinet).Festival d'art d'avant garde.1960,1976 Comparaisons:H uille liquide sur toile brut,Peinture-peinture,Peinture liquide,Peinture hypothétique,Peinture pirate,Peinture culturelle,Bande de son,Peinture critique,La vie d'artiste.1961.Les peintres l ettristes(galerie Weiller).1962.Exposition internationale du petit bronze.Hypothétique Manifes te de l'Hypothétisme.1963.La lettre et le signe dans la peinture contemporaine(galerie Valerie Schmidt).White and Black N° 2(galerie Florence Houston Brown).Autour du jeu(galerie Ursula Gir ardon).Art Scotch(Biennale de Paris).T.N.P..Palais de la Méditerranée.D.I.L..1964.La bande à Ca nson(Bizarre).Théâtre de France.Musée de Verviers.Lochmar"rupture définitive avec le label let triste"(galerie Stadler).Le dessin enfermé(galerie Stadler).Wolman show (galerie Valerie Schri dt) "c'est dans cet espace successif que l'oeil parcourt l'artscotch".1965.La poésie à Bruxell es.1966.Chateau de Tournon.Wolman show (Valerie Schmidt) "Faux témoignages"(le peintre plane su r une surface).1967.La Codille qui sourit(galerie Jacqueline Ranson).Des toiles disparaissent (galerie Alpha Modena).Les révolutions culturelles(Magutillingen Copenhague).Poésie exprimén tale(A.R.C.).MJC Le Havre.Festival de Port Boyard.1968.Beyond the word(B.B.C.).MJC Grenoble.Wo lman show(galerie Valerie Schmidt)"Dissolution et Reconstitution du Mouvement"(faux témoin cou vert de mémoire d'homme).9 peintres d'Aubervilliers.Wolman show (MJC Orléans).Visions 68(Fonta inebleau)MJC Argenteuil.Institute of contemporary arts.1969.Théâtre de la Commune à Aubervill ers.Liberté de parole au Vieux-Colombier.Il est mort en toutes lettres(Grands et Jeunes d'Aujo urd'hui).Quatrième chapitre de "L'aventure de l'Hypothétisme"(L'après-midi d'Egry).1970.Mai su r les arts plastiques(Mairie de Bagnolet).Wolman show(galerie Valerie Schmidt) "Introspective" (surfaces planes pierres et livres morts).L'aventure de l'Hypothétisme(Halles de Baltard) "I4h 50 Wolman est parti".1971.Mai des arts plastiques à Bagnolet.SDWCCGLSD(galerie Bossut à Lille).Réalités Nouvelles.Jacob ou la persuasion(galeries Weiller et Messine).1972.Espaces Autres " I2 peintres présentés par Michel Tapié"(galerie Cyrus 71).Trois peintres opérationnels marrons (galerie Weiller).On est prié de renvoyer la censure(Réalités Nouvelle).Pour une rencontre(Le Palace).Aspects de l'art actuel(Halle au blé à Alençon).Wolman show(galerie Valerie Schmidt)"M ain basse sur la vi"(plus c'est facile plus c'est beau).Décrochage"il faut savoir arreter une exposition"(vin d'auvergne chez l'auvergnat).L'Ecriture(L'Humanité à La Courneuve).Les suceurs d'empire(Apeïros).Jacob(INEP à Marly le Roy).Inter-Etrennes(galerie Lara Vinciy).Lettres Signes Paris Stockholm(Centre Culturel Suedois).Vive Wolman(Opus international).1973.La parole est à Alain Jouffroy(ex-Vive Wolman).Chili au coeur(théâtre d'Aubervilliers).Wolman show(galerie Wei ller)"Ex-Position" Ce qui est en jeu c'est la conquête par tous de tous les moyens de producti on Il s'agit d'imaginer une oeuvre exemplaire et qui participe à cette conquête Une oeuvre q ui serve d'avertissement.Foire de l'Estampe(MJC Villeparisis).1974.Mec art graphic(Sofitel Lyo n).Wolman show(Foire international d'art contemporain) "Portraits de poche".Exposition d'art C ontemporain(ESSEC à Cergy Pontoise).Wolman show(Salon international d'art actuel à Bruxelles)". Et autre chose"(la b.d. avant l'hebreu).Hypothèses et Conclusions(Terre Adélie).Mai au Palace. Apeïros (chez Roberto Altmann).250 tableaux modernes(Hotel Drouot).De l'Antarctique à l'Antico ncept(Terre Adélie).Peintures de,sculptures de(Parc Floral de Paris)Wolman show(galerie Weille r) "Lettres du Portugal" (Les aventures de l'Homme penché)c'est parce que la peinture doit êtr e fête que je fais de la peinture.Graphismes imaginatifs(L'oeil de boeuf chez Ceres Franco).I9 75.Les peintres parlent(les cahiers de la peinture)"Je ne sais pas dessiner un cheval".La Décr éation(galerie Lara Vinciy).Le génie c'est refuser d'avoir du talent"(L'Art et la Mode).Wolman show(FIAC)"Le quotidien déchiré" une toile par jour.Wolman show(L'oeil de Boeuf chez Ceres Fra nco)"Otto portraits" un artiste déchirant un critique déchiré" chaque chose prête une autre cho se et cache la forêt du vrai texte.La foire aux artistes(galerie Noire) "Le ready made considé ré comme une cimaise".1976.L'oreille de Van Gogh(galerie Germanin) Il faut rendre à Wolman ce q ui appartient à Duchamp.Si tu es tu es(galerie L.55).Voir des oeuvres(Galerie Nane Stern).Wolm an show(galerie Weiller) "Signe des Temps par Wolman" Il n'est pas digne de l'artiste de se pr otéger par la réflexion de renvoyer une image qui ouvre des portillons automatiques.Pas d'exp osition Wolman en mars.5 avril 1976.

Gil J Wolman
La Vie d'artiste
1976



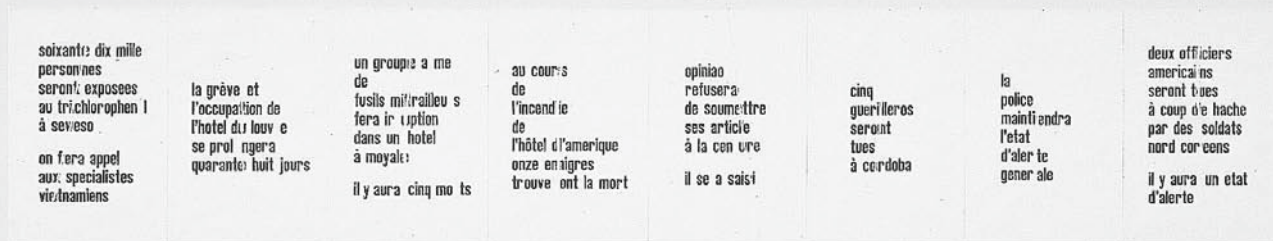
Gil J Wolman
Portraits de poche
 1974

de 1975, on Wolman té el seu estand de *L'Officiel des galeries*, autèntic cavall de Troia que li va permetre la fita de romandre del tot invisible mentre exposava permanentment als ulls de tothom, any rere any, en aquesta fira del mercat de l'art.

El que en aquella època podia semblar massa fàcil, *détournement* o desviació del diari del dia, uns quants anys després adquireix una dimensió ben diferent. Aquest treball sobre la percepció temporal inaugurarà una nova etapa el 1977 amb la sèrie *Quelques jours en août*, que ja no serà una obra d'art *scotch*, tècnica que Wolman ja no utilitza tant. El 1979 encara en farà dues al voltant del seu llibre *Duhring Duhring*. El 1984, amb el seu *Faux Wolman de Wolman*, concep una sèrie d'art *scotch* realitzada a partir del seu llibre *Vivre et mourir*; i, finalment, el 1985, crea un quadre d'art *scotch* terminal amb la llista de totes les galeries del seu arxiu de *L'Officiel des galeries*, una manera d'enganxar el món amb cinta adhesiva, com farà Maurizio Cattelan el 1999 d'una manera més ostentosa, amb *A Perfect Day*, enganxant el seu galerista a la paret de la seva pròpia galeria.

Però Wolman és precisament a l'extrem oposat d'aquest gigantisme generalitzat en art, i és més a prop (com els lletristes d'Isou en particular, fins i tot com Mondrian) de la talla de les figuretes sumèries que de les piràmides egípcies.

Algunes obres són encara emblemàtiques d'aquesta transició post-art *scotch*, la sèrie *Portraits de poches*, que realitza per a la FIAC de 1974, en què, servint-se d'una fotocopidora, demana als visitants (anònims o figures de l'art) que es treguin el que porten a les butxaques per fer-ne un retrat a l'instant. El mateix any, Wolman anuncia a *L'Officiel des galeries* una *Exposition hypothétique en Terre Adélie*, però ningú no comentarà l'originalitat que hauria suposat muntar una



Gil J Wolman
Quelques jours en août
 1977

exposició d'art *scotch* per a una colònia de pingüins... Potser perquè el vernís que aplicava a les seves teles *art scotch* en protegia la fràgil factura, i perquè amb Wolman tot semblava possible...

El 5 d'abril de 1976 mor la seva mare i Wolman fixa aquesta notícia al final de la seva biografia concebuda com a obra d'art i gravada tipogràficament sobre un gran cartell de fusta que es va exposar al Grand Palais durant el Salon Comparaisons. Aquesta obra única, òrfena, *La Vie d'artiste*, sembla un exemple de la fusió entre l'art i la vida, ja que representa al mateix temps la *superació* de l'art de Debord i l'ètica de Fluxus: *l'art és la vida*.

Les separacions

Aquestes últimes obres abandonaven l'efecte de color del paper esgrogueït utilitzat en les obres d'art *scotch* i es concentraven en els blancs i els negres, recuperant així l'antiseducció de *L'Anticoncept*.

Wolman inicia una nova etapa creant el moviment separatista (el terme «moviment» s'ha d'entendre en el sentit de gest, ja que naturalment no es tracta de formar cap grup).

Aquesta pràctica de la separació repensa alhora els conceptes de la Internacional Situacionista ja dissolta i potser percebuda també com una resposta a les teories d'Isou sobre la cisellada i la politanàsia, obres de destrucció creadora. En realitat, Wolman rebutja l'estètica de l'esquinçament i senzillament separa qualsevol cosa (targetes postals, un arbre, fotografies, fulls de mà, maniquins...) per tal de «provocar un espai en una superfície atrapada pels límits». Aquest espai, que ell anomena *Wolman's land*, aquest interstici, és el que convé tenir en compte, en comptes del plaer estètic que en pot resultar. No es tracta de foradar una tela, com feia Lucio Fontana per conservar-ne finalment un aspecte decoratiu inevitable; ni tan sols es tracta d'intervencions arquitectòniques a l'estil de les de Gordon Matta-Clark, que d'altra banda reivindicaven el llegat situacionista amb els seus *talls d'edificis*, o fins i tot del *Mother and Child Divided* (1993) de Damien Hirst.



Gil J Wolman
Fotogrames de *Les Mannequins séparés*
1980

L'obra que provoca la decantació de Wolman cap a aquesta dimensió és *Quelques jours en août*, que el 1977 s'edita en forma de carpeta de 48 serigrafies amb un tiratge de 100 exemplars.

Aquest encreuament entre múltiple, llibre d'artista i instal·lació, presentat a la Galerie Weiller, que Wolman tria per a l'ocasió, és en certa manera el resultat de la seva reflexió sobre l'estat dels cartells i demostra amb gran claredat què és el que el separa de Hains, Villeglé o Dufrêne.

S'hi poden llegir frases que detallen algunes notícies breus esdevingudes l'agost de 1976, amb la tipografia recomposta per unificar-les, tret d'algunes lletres que hi falten i que poden fer pensar que es tracta de faltes d'ortografia, cosa que no deixa de sorprendre a qualsevol persona culta que es pensa que hi trobarà informació. Wolman conjuga en futur aquests esdeveniments del passat, conferint al conjunt d'aquestes notícies sagnants (atemptats, explosions, assassinats...) una inquietant sensació d'imminència que contradiu l'element principal de la proposició, que és el fet d'haver esquinçat els cartells en sentit longitudinal per després restaurar-los col·locant-los els uns al costat dels altres.

Segons Wolman, es tracta de «restituir a l'estat de nou quan la cosa encara no ha patit cap laceració, es tracta de *pre veure* (*pré voir*) el que hi ha hagut *en alt lloc* (*haut lieu*) dels esquinçaments...».

L'agost de 1977, es munta la seva primera exposició personal a l'estranger, concretament a Itàlia, país amb què es retroba després d'Alba, a la Galleria Antiope de Sorrento, on va néixer el poeta italià Tasso fa més de quatre-cents anys, és a dir, el lloc ideal per exposar aquesta nova obra sobre la separació.

Séparation de la monnaie, amb bitllets esquinçats i restaurats, i en acabat signats per autenticar-ne l'estatus d'obra original (com es farà amb totes les obres separatistes, ja que, per a gran satisfacció de Wolman, tothom podia fer-ne, tot i que precisament ningú no s'atrevia a dur a terme una pràctica tan radicalment simple), però també *Séparation des œuvres*, en què Wolman esquinça simples reproduccions d'obres mestres de la pintura occidental extretes arbitràriament de revistes d'art destinades al gran públic. Aquestes obres s'encarten dins d'unes butxaques transparents, en dues peces separades per una *Wolman's land*.

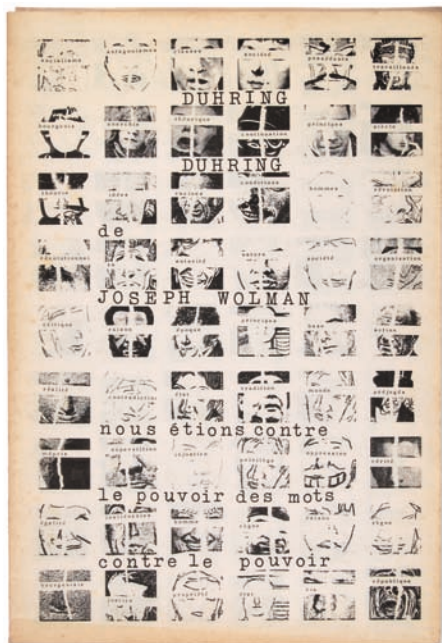


Gil J Wolman
Le Mouvement séparatiste
 1977

Tant és que es tracti de Picasso, de Van Eyck o d'altres valors segurs de l'art. Wolman separa de manera indiscriminada totes les icones, fins i tot la Gioconda, reproduïda en una simple targeta postal, i que aquí estrena imatge nova amb el seu bigoti duchampià i l'afaitat de crani de Picabia. Wolman presentarà aquesta nova obra l'octubre de 1977 al Grand Palais, així com el seu retrat separat («atrapat pels límits») i la *separació d'aquesta separació* amb el seu retrat esquinçat i encolat sobre un paper gruixut i posteriorment també separat. En altres espais, aquesta mateixa fotografia separada es col·loca enginyosament sobre uns imants que permeten variar la distància entre les dues parts reunides sobre una tela.

L'exposició *C'est le mouvement séparatiste qui provoque l'espace* s'exhibirà també a la Galerie Weiller el maig de 1978, amb una sèrie de revelats fotogràfics separats i encolats sobre uns llistons, cosa que permet disposar-los lliurement a la paret. El moviment separatista sembla constituït per aquesta estranya galeria de personatges difícilment recognoscibles, tenint en compte que els retrats fotogràfics són negatius, i per tant resulta difícil identificar Freud, Marcel Proust o la Callas en un cap d'estàtua egípcia. Amb aquesta tècnica també separarà una obra d'*art scotch*, vestigi d'una etapa ja passada.

L'octubre de 1978, Wolman mostrarà a la FIAC, a l'estand del seu nou galerista Jacques Spiess, una obra única, *L'Arbre séparé*, que conté en una de les parts del tronc sacrificat un avís amb la forma d'un cartell que anuncia una constatació de fracàs (*Constat d'échec*) en una llengua en què sembla que Heràclit es barreja amb Wittgenstein: «1 separar és introduir un espai, 2 en una superfície atrapada pels límits...» L'obra es conserva en un estat lleugerament diferent del seu estat inicial, tenint en compte que va sobreviure a un incendi provocat que va ennegrir una mica l'interior del tronc, on precisament s'indicaven els límits de la *Wolman's land*. Per una ironia de la història, una targeta promocional n'elogiava els mèrits a través d'una citació del galerista Ralph Lederman, que veia en aquesta proposició l'obra més commovedora que havia vist d'ençà de *Le Grand Verre* de



Gil J Wolman
 Coberta de *Duhring Duhring*
 París, 1979

Marcel Duchamp, que també es va accidentar, com la primera obra de Wolman, que data de 1952, *HHHHHH* (*Un homme saoul en vaut deux*).

L'any 1979, als cinquanta anys, Wolman publica el seu primer llibre amb l'ajuda de la galerista Nane Stern, *L'Homme séparé*. En aquesta ocasió també exposarà una versió plàstica en 29 quadres amb els textos escrits amb tinta sobre uns calcs separats i superposats, per tal de dificultar-ne la lectura, com a les seves antigues obres lletristes, però d'una manera totalment diferent. Aquesta obra emblemàtica demostra un cop més que Wolman pensa al mateix temps com a poeta i com a artista.

L'octubre de 1979 exposa íntegrament les seves 64 làmines de *Duhring Duhring*, desviació del text de l'*Anti-Dühring* d'Engels, del qual extreu algunes paraules, alguns substantius, cadascun dels quals tancat en uns marcs de diapositives disposats regularment sobre la imatge separada dels caps de personatges heteròclits. S'hi reconeix Isou, barrejat amb Brèjnev o amb caps dibuixats per Wolman, definits pel substantiu que s'hi associa, tret que les mateixes fotografies tornen a aparèixer en un ordre alterat i amb unes paraules diferents. Un cop més, Wolman ofereix al mateix temps aquest gran fresc mural de colors i una versió sobre paper *cheap* en blanc i negre; un llibre amb l'aspecte de tabloide o fanzine punk en contraposició amb el tiratge reduït de 150 exemplars de *L'Homme séparé*. Amb la intenció de donar a l'obra una difusió massiva, en farà gairebé 5.000 exemplars abans que la quasi totalitat desaparegui en l'incendi criminal que el 28 de novembre de 1980 es va declarar al magatzem de la Galerie Spiess, on també es trobava *L'Arbre séparé*. Paradoxalment, l'obra promesa a una difusió massiva tornarà a ser clandestina.

Amb aquest llibre, Wolman crea el concepte de les seves Éditions Inconnues, que utilitzarà fins al final de la seva vida per fer nombres reduïts de còpies, directament amb el seu ordinador i la seva impressora, dels textos que no hagin trobat editor, com ara *Duhring Duhring*, rebutjat per Gallimard, Le Seuil, Buchet/Chastel, Les Éditions de Minuit...

El 1980 exposa a la Galerie Weiller una sèrie de *Décompositions*, segons el procediment utilitzat a *Duhring Duhring*. Dues d'aquestes obres tenen per títol *Histoire de l'Internationale Lettriste*, i sota les vinyetes de diapositives es troben fotocòpies de les cartes que aleshores li enviava Guy Debord, així com pamflets d'aquella època, separats.

Al final de l'any, Wolman presentarà *S'en séparer*, la seva primera exposició personal a la Galerie Lara Vincy, que ja l'havia anat exposant regularment a les seves exposicions col·lectives des de 1972, l'any de la seva última exposició a la galeria de Valérie Schmidt, la galerista de l'art *scotch*. *S'en séparer* proposa jugar a la «gent d'art més que no pas als valors», separant la signatura de l'obra, ja que el retrat de Wolman anava acompanyat d'un taló amb la signatura de l'artista que el propietari podia portar al banc per recuperar el seu capital, anul·lant així el valor comercial de l'obra.

El 1981, inicia una sèrie de vídeos, entre els quals destaca *Le Drame discret de Mitterrand*, realitzat en temps real mentre gravava en un magnetoscopi el zàping d'un canal a l'altre de dos programes de televisió emesos al vespre: *L'encant discret de la burgesia*, de Luis Buñuel, i la retransmissió de l'arribada de François Mitterrand a la presidència de la República Francesa. El *détournement* ja no consisteix a afegir un so o un comentari a una imatge ja existent i de caràcter diferent, sinó que en aquest cas es produeix en el temps i la memòria viva de l'espectador, amb unes capes de neu catòdica entre cada zàping, molestes per als ulls acostumats a un muntatge asèptic, però que recorden curiosament la *Wolman's land* de les pràctiques separatistes.

L'octubre de 1981 Spiess organitza l'exposició *Rétrospective: Wolman* al Grand Palais en el marc de la FIAC, on es presenten sobretot els seus *Mannequins séparés*, així com la molt reeixida monografia *Wolman résumé des chapitres précédents*, primera antologia de la seva obra, realitzada a partir d'inversions de les crítiques, procediment que Debord recuperarà l'any següent a *Ordures et décombres déballés à la sortie du film «In Girum imus nocte et consumimur igni»*, publicat per Champ Libre el 1982.

El tiratge inicial d'aquesta monografia inclourà uns *Déchet d'œuvre*, tot de papers triturats i col·locats dins d'una butxaca plastificada, un procediment que culminarà



Gil J Wolman
Déchet d'œuvre, inclòs al tiratge inicial de la monografia
Wolman résumé des chapitres précédents
 1981

amb *W La liberté*, exposada el 1982 a la Galerie Spiess. Guillotinats de textos tan diferents com la Bíblia, textos eròtics japonesos o d'Antonin Artaud, premsats sota un material plastificat que permet que les diverses deixalles de textos es moguin, sobretot perquè estan inserides dins d'uns marcs quadrats sense un sentit definit.

A la inauguració assistiran Jean-Louis Brau i François Dufrêne, i Wolman es retrobarà amb el segon al Centre Pompidou el 17 de novembre de 1982, per fer una performance amb un títol premonitori: *Dufrêne et Wolman parlent sans doute et se taisent peut-être* (Dufrêne i Wolman segur que parlen i potser callen), només uns quants dies abans de la mort brutal de François Dufrêne, el seu amic de creació, a qui dedicarà dues versions d'un vídeo, *Le Poète interrompu*, que barreja la banda sonora dels missatges del seu contestador, que conté sobretot l'últim missatge de Dufrêne, amb la imatge borrosa d'un televisor parcialment cobert, o bé amb material de treball per a les seves obres separatistes.

Aquell mateix any havia realitzat altres vídeos, *L'Anticoncert* i *Bartok*, films que amplien el cinema «discrepant» lletrista amb la separació del so i la imatge, que no és cap altra que l'enregistrament de les seves obres visuals mentre que el so és una emissora de ràdio o una improvisació expressament lamentable amb un piano desafinat.

Version française ou le cinéma et son double es basa més en el *détournement*, per mitjà de la juxtaposició del doblatge francès de *Johnny Guitar* amb la filmació d'una *Décomposition* feta a partir d'un viatge recent als Estats Units.

L'any 1984, Wolman publica *Vivre ou mourir* amb Éditions Spiess i Nane Stern, el seu veritable primer llibre de textos, que li permetrà de dir que ell és un «descriptor» (*décrivain*). En aquesta obra treballa amb la separació de la paraula, però per evitar que sembli que es tracta d'un treball d'escriptor, de seguida produeix algunes obres d'*art scotch*, i es descriu com *el falsari de l'artista que havia estat*.

L'any següent, Jacques Spiess publica un nou llibre de Wolman, una sèrie de *détournements* de textos del diari *Le Monde*, en la mateixa línia que *J'écris propre*, amb el títol *Fin de communication*.

El 1985 mor Jean-Louis Brau.



Gil J Wolman
Coberta de *Haute vie*
París, 1987

Veure de memòria

Durant els seus darrers anys creatius, Wolman continua les seves recerques, sobretot pel que fa a les nocions de temps i de memòria, d'una manera cada cop més hieràtica.

El 1987 crea unes quantes *Peintures cachées*, algunes de les quals fetes amb cartons separats i enganxats sobre teles trobades als encants. Aquest tipus d'obra és més pròxima als aixoplucs dels sense sostre que a les caixes d'embalar de Rauschenberg.

El mateix any exposa dues sèries de quadres fixats a la paret pel cantell, cosa que en dificulta la visió de conjunt i obliga l'espectador a moure's per veure'ls bé. En aquest cas el que se separa és el temps de la visió de l'obra. Aquesta sèrie, *Haute vie*, exposada el 1987 a la Galerie Spiess, es compon de diverses fotocòpies en blanc i negre enganxades sobre cartells de diverses mides de derives fetes en companyia de Charlotte Wolman dins dels límits estrictes del departament de l'Alta Viena. S'hi poden veure fragments de rètols indicadors dels noms de les comunes limítrofes. Aquests cartells que separen dues zones també es poden veure com la continuació de la separació que finalment Wolman haurà acomplert durant tota la vida, siguin quines siguin les seves estètiques, ja que l'artista separa l'al·lel de les vocals i les consonants a les megapnèmies, la imatge de la banda sonora a *L'Anticoncept*, o la cola que contenen les bobines de cinta adhesiva utilitzades per a l'*art scotch*.

La segona sèrie que s'exposa d'aquesta manera agressiva pel fet de ser inèdita és *Interruption manifeste*, on aquest cop mitjançant un gir (*retournement*), Wolman qüestiona l'estatus mateix de l'obra d'art.



Vista de la instal·lació *Haute vie* (1987) a l'exposició
Les Ex-positions, Frac Bourgogne, Dijon, 2001

Després d'escollir alternativament reproduccions de pintors consagrats, com ara Monet o Van Gogh, o bé quadres autèntics sense cap valor estètic trobats als encants, d'una lletjor repulsiva, o una còpia d'un quadre de Dalí feta per un pintor de carrer, o fins i tot una de les seves obres d'*art scotch*, sacrificada per a l'ocasió, Wolman les posa totes en el mateix pla, ja que no es tracta d'apreciar-ne el contingut, sinó de copsar el fenomen de la *interrupció* de la visió d'aquests quadres retallats i enganxats sobre fusta.

En aquesta ocasió publica amb les seves Éditions Inconnues una petita làmina: *Le Sens perdu de l'interruption*. Cadascun dels exemplars, i això és un fet remarcable precisament perquè podria passar inadvertit, conté una firma de Wolman aparentment manuscrita, però que en examinar-la més de prop resulta que es tracta d'una simple reproducció, com una mena de joc sobre el valor i la idea d'originalitat.

El 1988, *Les Commentaires* dissocien el tema de les teles verges, el contingut de les quals (un text poètic a l'estil de Wolman) es veu gravat sobre una placa associada a cada quadre i exposada a sota.

L'any següent presenta al Grand Palais les seves *Peintures fermées*, que són el contrari visual de les *Séparations*, ja que l'obra queda recoberta per una superfície blanca que, tot i que només en deixa entreveure una simple línia vertical, conserva el nom del pintor censurat.

Amb motiu de la projecció de *L'Anticoncept* als Estats Units, el 1989 Wolman proposarà un *détournement* del seu propi film per a la seva presentació a Boston. *L'(Anti)spectacle de L'Anticoncept* es convertirà en l'espectacle de la sala amb el públic que mira el film, cosa que a més no altera gens la visió d'aquesta pel·lícula,



Gil J Wolman cremant les obres que acabava d'exposar a *Appel à témoins, pour une peinture de tradition orale*, FIAC, París 1991

tenint en compte que és sonora i que es poden veure els raigs de llum des de la cabina de projecció, convertint-se, en cas de difondre posteriorment aquesta nova cinta, en el mirall de la sala que mira els qui miren. Els qui fan l'obra ja no són els espectadors, sinó aquells que miren els qui miren. Una altra versió d'aquesta pel·lícula es rodarà a Nova York el 1991, i es convertirà en el seu últim film: *L'Anticoncept à New York*.

El 1991 exposa a la Galerie de Paris d'Éric Fabre la sèrie *Peinture dépeinte*, quadres no preparats i simplement col·locats a terra, signats i datats al dors, mentre que aquest cop s'exposen com si fossin obres de llibres que responen al mateix nom que la sèrie de pintures i de les quals proporcionen un complement textual adaptat a cada data, una mica segons el principi de l'horòscop.

Wolman amplia aquest tipus de dissociació del tema i a la FIAC de 1991 organitza un *Appel à témoins, pour une peinture de tradition orale*, on crema en públic les obres que acabava d'exposar, per tal que només perdurin gràcies a la memòria dels (falsos) testimonis, que es poden emportar un llibre en què figuren els títols i les mides de les obres reduïdes a cendres. La Galerie de Paris mostrarà el 1993 una exposició centrada aquest cop en una sola obra, *Les Inhumations*, visible únicament mitjançant cita prèvia, i en què Wolman distorsiona un llibre antic de medicina esborrant-ne algunes dades (com farà també aquell mateix any als seus *Tableaux préparés*), però associant-hi alguns comentaris poètics.

El 8 de novembre de 1994 Wolman fa una última performance improvisant un megapneuma: *Demandez l'humanité* a la televisió, que coincideix amb la inauguració de l'exposició *Hors limites* al Centre Pompidou.

El 30 de novembre, Guy Debord, que ja havia enviat a Wolman el llibre d'Alice Becker-Ho *L'Essence du jargon* –dins d'un sobre al dors del qual havia escrit la seva adreça–, se suïcida.

El 16 de desembre Wolman visita la Galerie Satellite on té lloc *L'Entre-temps*, la seva nova exposició personal, que no serà altra cosa que l'acte d'apropriar-se del temps entre la clausura d'una exposició i el muntatge de la següent. La *Wolman's land* deixa de ser l'espai de les separacions per convertir-se en l'espai entre dues exposicions.

El gener de 1995, Éditions Allia publica el seu últim llibre, *Les Inhumations*, la continuació de *Peinture dépeinte*, precedit del text breu «Les Inhumations», que remet al seu treball exposat el 1993 a la Galerie de Paris. Per una vegada que un dels seus llibres és publicat per un editor professional, i no per un galerista com fins aleshores, Wolman troba necessari posar a la coberta la menció següent: «això no és un llibre.»

L'última exposició personal de Wolman, que aleshores ja estava malalt de limfoma, es titula *Voir de mémoire*, i convida, el 20 de febrer de 1995 al Centre Pompidou, a recordar les obres de Schwitters mirant les cartel·les encara penjades després d'haver retirat les obres de l'exposició *Kurt Schwitters*. Aquesta última proposta artística, que s'havia de repetir a la Galerie de Paris al mes d'abril, però que va ser anul·lada a causa del tancament d'aquest espai, simbolitza prou bé la trajectòria d'aquest artista excepcional que, massa avançat per al seu temps, o més aviat, com va observar a l'època Edgard Varèse, del seu temps en un món endarrerit, estava obligat, en un gest creador de gran bellesa, a imaginar-se la seva futura exposició a la qual ja estava assistint.

El 5 de juliol de 1995, Wolman mor a París, *immortal i viu*.