

Wolman, al descubierto

Frédéric Acquaviva

Si hay alguien que corrobore la hipótesis de Duchamp, cuando evocaba en 1961 al gran artista del futuro como alguien underground, en la acepción de clandestino, es precisamente Gil J Wolman.

¿Cómo dar a conocer la obra de alguien que no es un *outsider* más, sino uno de los actores esenciales de la mutación de las artes en la segunda mitad del siglo xx, el que escribió: «relatar una obra carece de relación con la obra, revívela, está muerta»?

Dicen que Wolman fue, en una rápida sucesión, periodista de la revista *Combat*, afiliado de las Juventudes Comunistas, capitán de la chalana *Rose Bayadère* anclada en París, tejedor, cazador de África en la Alemania ocupada, poeta del CNE, traficante en la alcazaba de Argel, camionero en los alrededores de Cabo Norte, camarero en Pompeya... Pero lo que nos interesa es otra cosa que él resume del siguiente modo: «Wolman, nacido en 1929, conoce a algunas personas, participa en ciertas manifestaciones, hace cosas.»

El letrismo

El 23 de agosto de 1945 llegó a París el rumano Isidore Isou (1925-2007). Eligió esta capital para desarrollar una nueva vanguardia, el letrismo, que lanzó por medio de manifestaciones escandalosas en compañía de Gabriel Pomerand a partir de enero de 1946.

Isou preconizaba la superación absoluta de todos los ámbitos de la cultura, y en el año 1947 publicó un primer manifiesto en Gallimard: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Esta nueva poesía se basaba exclusivamente en letras, así como en sonidos corporales, anotados minuciosamente con ayuda de un nuevo alfabeto sonoro. Esta poesía sin sentido, sin semántica, en la encrucijada de la música y la poesía, transcendía con mucho los presentimientos anteriores surgidos del dadaísmo, plasmados en la profusión teórica y las numerosas obras que durante décadas anunciaron la poesía sonora, pues el uso del cuerpo y el sonido cobraban una importancia especial en estas nuevas propuestas.

François Dufrêne (1930-1982), que por aquel entonces tenía 16 años, tras escuchar por radio algunas *lettrées* se convirtió enseguida en el miembro más joven del grupo, antes de la adhesión, en 1950, de Maurice Lemaître (nacido en 1926), Jean-Louis Brau (1930-1985) y Gil J Wolman (1929-1995).

Wolman conoció a Brau en 1949, cuando este acababa de fundar una revista poética, *Transit*. Basta con hojear esta publicación para percatarse de hasta qué punto algunos encuentros son determinantes en la vida, pues sus primeras poesías parecen banales y están en las antípodas de aquello a lo que se vinculará posteriormente. Por suerte, los dos amigos asistieron al primer recital de

François Dufrêne en la Maison des Lettres de París y descubrieron a Isou y el letrismo, corriente a la que se adhirieron poco después.

En 1950 Isou ya había rechazado a André Breton en un panfleto extraordinario, ya había redactado un *Traité d'économie nucléaire* con el profético subtítulo de *Le Soulèvement de la jeunesse*, ya había reescrito la historia de la novela y su continuación metagráfica, *Les Journaux des Dieux*, y había publicado, además de su autobiografía y un manual de erotología que le valió una estancia en la cárcel, dos libros sobre los fundamentos de su poesía, además de bosquejar los primeros dibujos letristas donde la *escritura* se hace arte.

A los 25 años Isou era un personaje público que repudiaba el surrealismo moribundo y se presentaba como el único garante de las vanguardias históricas. Encarnaba un espíritu novedoso de ambición ilimitada, que atraía a todas las figuras relevantes.

Cuando Wolman se adhirió a esta corriente, Isou, que procedía de forma sistemática con un programa *predefinido*, se planteó trastocar el cine, cosa que llevará a cabo con su película *Traité de have et d'éternité*, rodada durante el año 1950 y presentada el 20 de abril de 1951 fuera de concurso en el Festival de Cannes, donde suscitó el interés de un joven de Cannes, estudiante de enseñanza media, llamado Guy Debord.

Este avance teórico de Isou, junto con su personalidad fantasma, provocará cierta escisión entre él y sus colegas, a pesar de ser coetáneos.

Es precisamente en esa distancia donde *se situó* Wolman, que empezó a construirse a través de los conceptos innovadores de Isou, apropiándose los y amplificándolos, antes de desviarse de ellos.

La meganeumia

Tras una corta fase en la que escribió de modo experimental varios poemas letristas de estructura clásica, Wolman propuso su primer golpe de efecto, la «meganeumia» (*mégapneumie*), esto es, una poesía del «gran aliento», erigido en elemento estructural tras la desintegración de las vocales y las consonantes. El resultado es una sugerente *poesía física*. Wolman presentó algunos ejemplos a partir de octubre de 1950 en recitales celebrados en el Tabou (con la flor y nata de los letristas: Isou, Pomerand, Lemaître, Brau, Dufrêne...) o en La Rose Rouge, los locales de moda en la época.

Sus teorías, que se consideraban asimismo irónicas con respecto a Isou, o incluso con respecto a sí mismo, se publicaron en el primer número de la revista mítica de Maurice Lemaître, *Ur*, en diciembre de 1950.

Por lo demás, Wolman fue el primero en reivindicar un nombre original para su propia creación, distinto de los forjados por Isou, como harán posteriormente

Lemaître con el *syncinéma* o Dufrêne con sus *crirhythmes*, definiendo así con claridad su postura y su aportación.

Wolman, que en su compleja obra mezcla poesía, escritos, collages, cuadros, cine y vídeos, podría haber sido únicamente poeta. Es el artista interdisciplinario por excelencia, que cambia de soporte según su imaginación, al igual que Picabia o Duchamp.

A semejanza de Ghérasim Luca, que solo ofreció unos quince recitales, a pesar de que interpretaba su poesía de manera cautivadora, Wolman representó pocas performances poéticas, grabó un número reducido de «meganeumas» (*mégapneumes*), publicó muy pocos discos, aunque los suficientes a lo largo de su vida para ser uno de los principales representantes de esta nueva poesía. Es cierto que entró de pleno en la esencia misma de la poesía, reduciéndola al aliento (o a los ruidos corporales); un aliento que no era precisamente el de un poeta lírico desalentado en esta posguerra, sino una reducción brutal y esencial, la consecuencia de un Artaud que se hubiera encontrado con Isou.

Wolman, ser experimental por excelencia, y en consecuencia creativo, se apropiaba de lo que tenía a su alcance para crear, haciendo alarde de una desenvoltura certera con respecto a los medios de producción y la búsqueda de la simplicidad («cuanto más sencillo, más bello»). Sus meganeumas no son una poesía de magnetófono (como preconizarán François Dufrêne y posteriormente Henri Chopin o Bernard Heidsieck), sino una poesía que, si podía representarse en performances (tan esencial era la oralidad para este poeta que no publicó su primer libro hasta los 50 años), se grababa sin ningún proceso de reelaboración, como un material bruto. Al margen de ciertas corrientes que contribuyó a gestar, como la poesía sonora promovida por Chopin, o incluso manifestaciones como Polyphonix en las que figuraba Dufrêne, la obra de Wolman estaba hasta cierto punto acabada en este ámbito; los meganeumas se espaciaron progresivamente, a medida que su corpus plástico adquirió una amplitud inédita.

L'Anticoncept

En 1951, después de prestar su voz para *Traité de bave et d'éternité* de Isidore Isou y de escribir el poema introductorio de *Le Film est déjà commencé?* de Lemaître, Wolman realizó a los 22 años una película de 35 mm, *L'Anticoncept*, que lo impulsó hacia esta eternidad creadora («soy inmortal y estoy vivo», se afirma en esa obra). Si bien resulta asombroso ver una obra cuyo título parece adelantarse a Henry Flynt y su *Concept Art* de 1961, o incluso al arte conceptual de los años sesenta, conviene captar su verdadero alcance, pues esta obra se considera *anticonceptual*, al igual que el letrismo, que mata el concepto con el fin de musicalizar el lenguaje. No hay imágenes en esta película, sino flashes de círculos

blancos que alternan con el negro absoluto, todo proyectado sobre un globo inflado de helio a modo de *nueva pantalla*. La banda sonora de una hora está totalmente interpretada por Wolman (a diferencia de todas las películas letristas de la época), y aprovecha la ocasión para experimentar también con las velocidades de los magnetófonos, con lo que provoca resultados sonoros que todavía hoy resultan asombrosos. Así como las películas de Isou (separación total del sonido y la imagen) y de Lemaître (integración de los espectadores en la acción de la película) se relacionan estéticamente entre sí por las imágenes llamadas cincelantes (*ciselantes*), la película de Wolman provoca una ruptura en algo que ya supone una ruptura en la historia del cine e influirá posteriormente en la película de Guy Debord de 1952, *Hurlements en faveur de Sade* (película también caracterizada por la ausencia de imágenes y la alternancia de negros y blancos, y por cierto dedicada a Wolman), así como *Tambours pour le jugement premier* de François Dufrêne, donde ya no hay pantalla ni película, pues el film se lee in situ.

L'Anticoncept, subversiva por su ausencia de imágenes, fue prohibida por la censura, y Wolman tuvo que afrontar el acoso de los laboratorios profesionales con el fin de pagar las deudas contraídas.

Con frecuencia se rememora a los que lucharon por obtener el derecho de voto o por establecer la carta de los Derechos Humanos. Convendría reconocer, asimismo, la deuda que tenemos con los artistas pioneros, que abrieron en el cine la vía de la *nouvelle vague* y el cine experimental, así como la posterior democratización total del acto de filmar, a través del vídeo o las tecnologías digitales.

Al igual que la *poesía física* presente en la banda sonora, esta película pretende provocar una reacción física en los espectadores, que incluso con los ojos cerrados perciben los flashes luminosos. No es necesario recalcar la importancia del efecto preparpadeo, que llegará a ser uno de los estereotipos del cine underground, o el vínculo más sólido que enlaza la parte visual de la película con la *Dreamachine* concebida por el artista Brion Gysin una década después.

Francia adoptará en 2003 varios decretos técnicos con el fin de limitar las consecuencias indeseables del efecto parpadeo (*flicker*), lo que acaso demuestra que esta película, si la censura siguiese vigente (y parece que no es el caso), volvería a ser objeto de prohibiciones por motivos meramente sensoriales.

En abril de 1952 se publicó el guión de la película en la revista *Ion*, que reunía a la casi totalidad de las fuerzas letristas, a las cuales se había adherido ya Guy Debord, recién llegado a París.

La Internacional Letrista

En mayo y junio de 1952, Wolman se encontraba en Bélgica con Debord. Decidieron fundar La Internacional Letrista, que enseguida se disociará del lettrismo de Isou y Lemaître (Pomerand ya se había alejado definitivamente del grupo y de toda creación vanguardista).

Por su parte Dufrêne, junto con Marc'O, fundó una revista que retomaba el título del libro de Isou *Le Soulèvement de la jeunesse*, y en ella publicarán sus primeros textos principalmente Yves Klein y Jacques Spacagna, antes de evolucionar hacia el ultralettrismo (término forjado por Raymond Hains y movimiento efímero al que se adherirán Jacques Villeglé y Robert Estivals) y adscribirse a los nuevos realistas, en la categoría de los cartelistas.

Tomando como pretexto la llegada de Charles Chaplin a París en una gira promocional el 29 de octubre de 1952, Jean-Louis Brau y Gil J Wolman lograron traspasar el cordón policial para lanzar al ídolo unos panfletos insultantes. Este acto, desaprobado por Isou, está en el origen de la aparición de la revista *Internationale Lettriste (IL)* (donde encontramos también a Serge Berna, el autor del escándalo anticlerical de Notre-Dame el 9 de abril de 1950), cuya primera acción será excluir a Isou.

Entre 1952 y 1954 se publicaron cuatro números. Tras esta revista saldrá el boletín de información *Potlatch*, de 1954 a 1957.

Junto con Brau, que se preocupaba por el arte y la estética, ámbitos que no quería dejar únicamente a Isou-Lemaître (Isou pintó en 1952 la serie de 37 lienzos titulada *Les Nombres*, así como las 9 fotografías metagráficas de *Amos*, mientras Lemaître continuaba con su serie *Canailles*), Wolman realizó una primera pintura sobre cartón, *HHHHHH*, con el explícito subtítulo de *Un homme saoul en vaut deux*, reproducida en el primer número de la *IL*, donde muestra que, si bien la obra es un estallido de letras, tiene también un carácter muy particular que comporta ironía y distancia respecto del sujeto, algo que Wolman conservará toda su vida y que confiere a su obra un cariz sutilmente hermético, o simplemente complejo.

De manera ejemplar, desde este primer número se pone de manifiesto la diferencia entre Debord, que se considera teórico (a semejanza de Breton e Isou), y Wolman, para quien la creación es praxis cotidiana y puede plasmarse de cualquier forma: plástica, sonora o textual. Basta comparar con el Debord de las películas siguientes a *Hurléments en faveur de Sade*, probablemente concebida bajo la influencia plástica directa de Wolman –como es el caso de sus cortometrajes realizados en 1959, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, y en 1961, *Critique de la séparation*–, para percatarse de la diferencia total de personalidad entre los dos. El aspecto nostálgico de Debord (presente en estas obras, y que eclosiona en su última película rodada en 1978, *In Girum imus*

nocte et consumimur igni) contrasta especialmente con la actitud vanguardista permanente de Wolman, en este aspecto mucho más próximo al espíritu letrista de Isou.

En 1953 Wolman prevé la realización de *Oraisons funèbres*, película cuyo concepto es superponer las imágenes de la serie negra a los textos de Bossuet, unos meses después de recorrer Argelia en compañía de Jean-Louis Brau.

En junio de 1954, mientras se encontraba en Indochina, Brau quedó excluido de la Internacional Letrista cuando se celebró la primera exposición colectiva de las *66 métagraphies influentielles*, titulada *Avant la guerre*, en la Galerie du Double Doute de París. Junto con Debord, Conord, Dahou, Fillon, Ivain y Straram, Wolman expuso sus primeros collages, de los que se han conservado ocho.

Es interesante señalar que Isou, autor del término inicial de «metagrafía» (*métagraphie*) (por lo demás utilizado en taquigrafía), lo sustituyó por el término «hipergrafía» en 1954, con la misma significación, esto es, un arte constituido por letras y signos, reales o inventados, una *superescritura*.

Las metagrafías de Wolman, así como las de Debord (que, entre otras cosas, hace un retrato de Wolman), eran de aspecto muy diferente, pues utilizaban un material desordenado procedente de periódicos, imágenes alteradas o tergiversadas (*détournées*) por tiras de textos pegados por fragmentos, con la voluntad manifiesta de no hacer estética. Este material banal, a pesar de anticiparse en diez años a la futura corriente de la poesía visual, evocaba asimismo los collages dadaístas y surrealistas, si bien de manera más neutra, pues los collages, parafraseando a Lautréamont, debían «estar hechos por todos y no por uno solo».

Por supuesto, ninguno de los collages de Wolman lleva su firma ni la fecha. Wolman mantendrá esta actitud casi sistemáticamente a lo largo de su vida, al servicio de obras mucho más originales y desconcertantes.

A partir de ese momento, la Internacional Letrista intentó liberarse del surrealismo trasnochado, sobre todo al asociarse con el grupo de Breton para presentar un panfleto común contra un intento de recuperación de Rimbaud: «¡Esto empieza bien!», ocasión que aprovecharon para introducir un cambio profundo, pues en el dorso encontramos la continuación lógica que imprimirán cierto tiempo después: «Y acaba mal...», donde Debord ridiculiza a los discípulos tardíos del surrealismo, mientras que Wolman concluye atacando directamente a André Breton: «Breton hoy está en quiebra. Hace demasiado tiempo que vuestra empresa es deficitaria. Desde luego no son vuestros socios quienes os sacarán de ahí. Ni siquiera saben comportarse. Ya no os sirven como antes...»

En 1955 y 1956, la *IL* intentó adquirir un carácter verdaderamente internacional al aproximarse a la revista surrealista belga *Les Lèvres nues*, y publicó en tres números consecutivos algunos de los textos que anunciaban el futuro espíritu de la Internacional Situacionista, como el «Mode d'emploi du détournement», firmado conjuntamente por Wolman y Debord en el número 8 de mayo de 1956. Isou

publicó ese mismo mes su *Introduction à l'esthétique imaginaire* (también llamada *art infinitésimale*), que será una de las principales ideas de Isou. Esto demuestra que la historia es más compleja que su versión más común, según la cual el lettrismo deja de existir tras el surgimiento de la Internacional Lettrista. También lo pone de manifiesto la trayectoria de Wolman, que a partir de 1961 volverá a participar en varias manifestaciones artísticas junto a Isou.

En «Mode d'emploi du détournement» se aborda la consideración de la realidad social, una sistematización del plagio, tan del gusto de Lautréamont, definido como el primer conato de un comunismo literario en período de transición presituacionista. Según sus propias notas, Wolman concibió su primer relato transformado, *J'écris propre*, en 1955, como una amplificación novelesca lógica de sus anteriores metagrafías. Publicado en noviembre de 1956 en el número 9 de *Les Lèvres nues*, *J'écris propre* anticipa los *cut-up* de Brion Gysin y William Burroughs, cuyo par creativo-desarrollador recuerda los binomios Wolman-Debord o Isou-Lemaître. En diciembre de 1958, Guy Debord publica su primer libro *détourné*, sus célebres *Mémoires*, con la plusvalía de las «estructuras portantes» de Asger Jorn. En este mismo número 9 de *Les Lèvres nues* encontramos otro texto fundamental del presituacionismo, firmado por Debord: *Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive*, donde se reseñan algunas derivas a dúo en compañía de Gil J Wolman. El mismo mes se publica al número 27 de *Potlatch* un texto que relata la experiencia del Primer Congreso Mundial de los Artistas Libres, celebrado en la localidad italiana de Alba, donde Wolman, único delegado de la Internacional Lettrista presente en el encuentro, impresionó a Asger Jorn y Giuseppe Pinot Gallizio, con los que pintó y creó eslóganes sobre lienzo, después de excluir desde el primer día al representante del Arte Nuclear, Enrico Baj. Aquel fue, sin duda, uno de los momentos clave de la vida artística de Wolman, que vio trabajar por primera vez en su vida a un pintor *cualificado*, Asger Jorn, así como al autodidacta Pinot Gallizio, que vendía por metros su *pintura industrial*.

Si hay algo que Wolman fue toda su vida, más allá de los movimientos que frecuentó o contribuyó a fundar, es un artista libre. El 13 de enero de 1957, en el número 28 de *Potlatch*, Guy Debord lo excluyó de la *Internacional Lettrista*, así como al inconsistente Fillon, con el siguiente pretexto: «se les reprochaba desde hacía tiempo un modo de vida ridículo, cruelmente subrayado por un pensamiento cada vez más débil y mezquino». Conocemos la respuesta de Wolman, su célebre frase: «Lo uno no excluye lo otro.» No volvieron a verse y el 27 de julio de 1957 Debord fundó la Internacional Situacionista, que recalca la superación del arte, gracias sobre todo a la tergiversación (*détournement*).

El 22 de noviembre de 1958 Wolman reencontró a Charlotte Mandel, a quien había conocido en 1950 en los recitales en el Tabou y que será su compañera y cómplice durante más de 35 años. En 1959 volvió a coincidir con Jean-Louis Brau, con el cual empezó de nuevo a pintar y a exponer, práctica que ya no

interrumpirá nunca, al tiempo que mantenía una posición crítica frente al mundo del arte y sus ritos. Los dos expusieron juntos en el Salón de las Artes de La Garde-Freinet (principalmente con Serge Berna), y posteriormente solos en París. Crearon pinturas «informales» sobre tarjetas postales (*Galerie de poche*) y Wolman pintó unos treinta cuadros, algunos de formato bastante grande, continuando su experiencia de Alba.

La pintura letrista

En 1960 François Dufrêne estaba a cargo de una sala llamada «experimental» en el Salon Comparaisons del Musée d'art moderne de la ville de Paris, y allí presentó a Brau y a Wolman, así como a Isou y a Lemaître, con quienes reanudaron el contacto. El sistema gráfico de Isou había evolucionado notablemente, sobre todo gracias a sus 208 tablas de *Initiation à la haute volupté* (1960), así como a su sistema de arte infinitesimal, al cual añadió el «marco supertemporal», que requería la interactividad entre el creador y las personas que intervenían desde el exterior.

Isou convenció a la galerista Valérie Schmidt de que le permitiese exponer sus obras vanguardistas, que se hallaban en las antípodas de la estética informal post-Cobra de Wolman y Brau, y de cierta tendencia de la pintura de la época, impulsada principalmente por el crítico Michel Tapié. Pintó numerosos lienzos entre 1961 y 1962, año en el que expuso unos 200 en la Galerie Nahmer.

Precisamente en este contexto, en el año 1961, Wolman evolucionó desde una pintura informal, gestual, hacia los grafitis y los lienzos más explícitamente letristas, constituidos por textos, en el límite de lo legible, o totalmente ilegibles. Esta búsqueda, que pone de manifiesto la renovación del arte de Wolman, dio como fruto, entre 1961 y 1963, unos 50 grandes dibujos y otros tantos lienzos, algunos de los cuales pueden percibirse como obras esenciales del letrismo. En el texto *Quelques anciens manifestes letristes et esthapéiristes* (*Ur*, nueva serie, núm. 7, 1967), Isou sostenía –cosa sumamente rara, tratándose de él– que Wolman le había aventajado en la utilización de escrituras ilegibles.

Del 29 de septiembre al 28 de octubre de 1961 se celebró una exposición fundamental para la sedicente Escuela del Signo de 1946: *Les Peintres letristes*, en la Galerie Weiller, con Isou, Lemaître, Pomerand (de quien se conservaban los lienzos raros e importantes realizados entre los años 1950 y 1952, si bien este autor ya no frecuentaba el grupo), Spacagna (que exponía sus primeros lienzos letristas) y Wolman. Así como los lienzos de los demás letristas exploraban lo que Isou denominaba la «hipergrafía», adjuntando todo tipo de signos a las letras, los de Wolman, que nunca empleó este término, seguían basándose en una escritura que se volvía ilegible por un trazo de cuchillo o estilete sumamente fino sobre fondos, en algunos casos, realizados con betún.

En uno de estos lienzos de fondo azul claro se puede descifrar el siguiente texto, irónico y sin embargo realista: «se había cambiado hasta la actitud física del amante del arte.» Otros se asemejan a las pizarras grises de las aulas escolares, ya sea cubiertas de grafitis, ya con páginas de escritura superpuestas, a modo de castigo. La ausencia de una pretensión estética («la belleza es necesaria, pero ¿cómo se puede hacer de otra manera?») parece algo innato en Wolman, que adopta una aproximación física a la pintura, una economía de medios que da sus mejores resultados cuando los fondos son más o menos monocromos. Tras esta exposición, el 30 de octubre de 1961, Wolman mostró en público en el Musée d'art moderne sus primeras meganeumias desde los recitales del Tabou y La Rose Rouge de 1950. Lo presentó Isou, que posteriormente transcribió su elogio en el número 32-33 de la revista *Bizarre* (1964), donde a la vez criticaba la meganeumia, percibida como una fase de lo que él denominaba cincelante. Diez años después, cuando ya estaba alejado del grupo, respondió a la petición de escribir un texto para el número de la *Revue musicale* dedicado a la música letrista, y propuso irónicamente, a modo de única participación, «6.000 signes et espaces», que no es sino el texto crítico de Isou con respecto a su meganeumia.

Como Wolman utilizaba sus propios nombres, el acuerdo nunca será total, lo que siempre hará de él un letrista proscrito. Asimismo, en 1962, mientras Wolman la emprendía contra el objeto, paralelamente a su definición como *meca-estético* por parte de Isou, propuso la instalación *Peintures liquides* en el Salon Comparaisons, así como sencillas bobinas de hilo de cobre en el Salon du Petit Bronze, primera escultura hipotética con materiales utilizados o no en la realización de la obra de la que se extrae o no una creación. El *Hypothétique manifeste de l'hypothétisme* era una clara repuesta al arte infinitesimal de Isou, cuya obra existe de forma concreta, recurriendo a la imaginación, mientras que el hipotetismo introduce la duda sobre la realización efectiva de una obra, que quizá ni siquiera necesita ser encarnada.

Wolman realizó *La Bande à Canson* con viñetas de cómic llenas de diálogos ilegibles, puesto que están esquematizados hasta las últimas consecuencias y surgen de personajes ausentes. Algunos lienzos tendrán sencillas viñetas desprovistas de contenido, distribuidas en casillas que recuerdan al cómic. 1962 fue también el año de lanzamiento de *L'Officiel des galeries*, que será una ocupación de Wolman durante toda su vida y le proporcionará independencia económica.

En enero de 1963 Isou logró organizar en la Galerie Valérie Schmidt una exposición comparativa de todas las tendencias divergentes en cuanto al signo: *La lettre et le signe dans la peinture contemporaine*. Esta exposición histórica oponía a los letristas, los informales del signo (Tàpies, Michaux, Hantai, Kline, Soulages, Degottex, Tobey...), así como a los pintores de signos independientes (entre otros, Dufrêne, Arman, Filliou, Hains, Villeglé, Twombly, Gysin, Jasper Johns),

y con tal motivo Brau y Wolman publicaron el primer y único número de su revista *A*, la primera revista letrista que contenía obras originales y sobre todo las aportaciones inventivas de Wolman, entre las cuales se cuenta una obra con un fragmento de banda magnética hipotéticamente titulado *Extrait sonore ou pas*.

Asimismo, a finales de 1963, Wolman fundó una última revista con Brau, la de una hipotética *Deuxième Internationale Lettriste (DIL)*, con un único número, en cuya cubierta se reproducían las huellas dactilares de sus pulgares.

Art scotch

El 18 de mayo de 1963 Wolman inventó el *art scotch*, que explicaba así: «con ayuda de una cinta adhesiva arranco las impresiones de una página de periódico. obtengo una escritura ordenada sobre la superficie plana de una nueva dimensión efectiva. descubro la evolución de lo que denomino *art scotch* en la elección de los diversos hechos cotidianos, los modos de impresión y la calidad de las tintas, la elección de los impulsos comunicados por el gesto que pega y arranca...»

Si Wolman elimina las mayúsculas de sus textos, que a menudo carecen de puntuación (como en el *Grabinoulor* de Pierre Albert-Birot), incluso en la escritura de su nombre *Gil J Wolman* sin puntos, se debe a que todo material tiene una importancia idéntica para él. De este modo se apropiaba de cuanto caía en sus manos para crear, principalmente periódicos con textos o imágenes a los que aplicará la técnica del *art scotch* durante más de una década, y que constituyen la cima de su arte, pues representan la integración de todo lo que había realizado hasta el momento, desde las metagrafías hasta las pinturas de escrituras. Además, este trabajo es contemporáneo de las investigaciones de Warhol sobre la impresión fotográfica sobre lienzo de 1962 y las transferencias de Rauschenberg, con la notable diferencia de que Wolman es el único que utilizó esta técnica de su invención, técnica que todavía hoy resulta asombrosa cuando se aprecia el resultado. Por lo que parece, Wolman se sitúa en el nivel de los artistas que surgen al mismo tiempo. Pues todos se cuentan también entre los pioneros de la inmediata posguerra: Rauschenberg con sus experimentaciones de los años cincuenta, Wolman con *L'Anticoncept*... Todos tienen en común la experimentación en múltiples soportes, como hizo posteriormente Warhol con su cine, cosa que siempre interesó mucho a Wolman.

En 1964 Wolman se consideraba definitivamente liberado del letrismo, sobre todo desde que el grupo había entrado en una nueva fase, mucho más estructurada, con la llegada de nuevos miembros como Roberto Altmann, Roland Sabatier, Alain Satié... Estos, que pertenecían a otra generación, representaban el polo opuesto de la personalidad encarnizadamente independiente de Wolman con respecto a Isou. Su encuentro en el Théâtre de l'Odéon el 2 de febrero, en

el último recital que dio Wolman en compañía de los letristas, fue uno de los elementos que provocaron su distanciamiento. Aparece también en una grabación emitida en los informativos de televisión de la época, recitando sus meganeumas con gafas negras, como un rockero; luego se disoció del resto del grupo en sus famosos «coros letristas», donde participó todavía Dufrêne, con su virtuosismo legendario.

En esta ocasión, Wolman anunció por la misma vía de prensa que «las teorías de Isidore eran revolucionarias hace 15 años. hoy están completamente anticuadas... son terriblemente arcaicas... hay que imponer el espíritu nuevo».

En la primera exposición colectiva de los letristas en una galería importante, la Galerie Stadler, bajo la mirada lúcida de Michel Tapié, que había presentado a Jackson Pollock y al grupo Gutai en Francia, Wolman mostró una obra «hipotética» en un cofre en compañía de sus amigos Jean-Louis Brau, que desveló sus mejores transferencias sobre lienzo –en la encrucijada del arte pop y del letrismo, como *Laissez parler la peinture*–, y François Dufrêne, que aceptó participar en esta exposición, adhiriéndose de nuevo, provisionalmente, a la Segunda Internacional Letrista, para exponer algunos de sus bajo carteles rasgados saturados de comentarios relacionados con el letrismo y su polémica. Finalmente, Wolman, Brau y Dufrêne decidieron hacer públicas sus disensiones con Isou en el folleto promocional de la exposición publicado por la galería, donde aparecían también las respuestas de Isou y Lemaître.

Wolman ya se había distanciado de la asociación con la marca letrista y dependía ya tan poco de ella que simultáneamente presentó su primera exposición personal en la galería de Valérie Schmidt (muy próxima a la de Stadler), en cuyo escaparate mostraba una asombrosa instalación de varillas *art scotch*. «Las primeras pinturas longitudinales» de la historia del arte, como las denominará Isou, se presentaban en desorden, o en la pared, bien suspendidas con tapones de corcho o pequeños listones de madera y fijadas sobre una pequeña tabla de contrachapado no mucho más ancha, o bien en su mayoría pegadas directamente sobre las tablas de madera. El material para el *art scotch* proviene a menudo de cómics o de textos muy diversos, mapas de carreteras, partituras, y en este aspecto se aproxima a la definición de hipergrafía.

Wolman, que habría podido dedicarse únicamente a hacer estas varillas durante toda su vida, como es el caso de otros artistas, solo hizo un centenar, en 1963 y 1964, buscando enseguida la evolución de la forma.

Tras algunos intentos de transformarlas en pequeños cuadros, o incluso en imanes para coches de lujo (propuesta rechazada por la firma Rolls-Royce), probablemente a finales de 1964 Wolman optó por la solución de encolar el contenido de las varillas sobre la tela y después pegar directamente las cintas adhesivas sobre lienzo.

Este trabajo le ocupaba la mayor parte del tiempo, a excepción de un triple disco de 45 r. p. m., *Poésie physique*, que editó en 1965 con sus propios meganeumas,

la instrumentación verbal de Jean-Louis Brau y los «grirritmos» (*crirrythmes*) de François Dufrêne, sin duda un modo de demostrar la anterioridad de estas propuestas frente a su ausencia en la primera revista multimedia mítica de Henri Chopin, *Ou*, cuyo primer número con disco se publicó en 1964, y donde tres años después publicará Wolman.

En 1966 volvió a causar sensación con su segunda exposición personal en la Galerie Valérie Schmidt, *Art scotch 2*, de elocuente subtítulo, *Faux témoignages de Wolman*, por la recomposición que sufren los materiales de actualidad que utiliza. Su técnica, que amplifica en proporciones fantásticas, mediante la torsión de las cintas adhesivas y la utilización de sus roturas, defectos o vacíos abiertos sobre el lienzo, le permite el prodigio de ser testigo político de su tiempo y a la vez situarse en la vanguardia formal, conservando a la vez una ambigüedad total ante el sujeto, del cual no se sabe si cabe hacer un elogio o una crítica, si las dos cosas o ninguna de las dos. En estos cuadros las cintas adhesivas parecen provenir, en un primer momento, de sus famosas varillas, dispuestas sobre lienzo en sentido horizontal o vertical. De ahí surgen impresionantes composiciones, a veces simplemente figurativas, pero de un figurativo renovado, que alcanzan a veces, a pesar de los pequeños formatos, la fuerza de un Francis Bacon (por ejemplo en el retrato de Ben Barka, que parece haber entrado en proceso de putrefacción).

Testigo de esta etapa son los retratos de Mao que hizo antes que Warhol, así como los de Lenin de 1970, donde muestra en varios dípticos, uno al lado del otro, por una parte el retrato en *art scotch* y por otra los indicios de su *dé-scotchage*.

Después de organizar otras dos exposiciones de *art scotch* en la Galerie Valérie Schmidt en 1968, *Dissolution et reconstitution du mouvement* y en 1970 *Wolman introspective (1950-1970)*, donde mostraba asimismo extrañas esculturas de *livres collés*, Wolman creó más de 400 cuadros de *art scotch*, muchos de ellos en pequeños formatos, así como una decena de mayores dimensiones, en su mayoría realizados en 1968, cuando disponía de un taller más amplio en Aubervilliers. Aborda todos los temas: su relación con Israel, los campos de concentración cuyos nombres aparecen *art-scotchés* hasta la dislocación, como si hubieran sido literalmente roídos por alguna rata, las versiones tipográficas o con imágenes de la Guerra del Vietnam, la utilización de sellos o fotos de chicas de revistas, sin olvidar los grandes titulares demultiplicados que le permiten (des)pegar (se de) los acontecimientos. Por ejemplo, los de Mayo del 68, relacionados con *Le Soulèvement de la jeunesse* de Isou y con la Internacional Situacionista de Debord, de los que dará su versión en forma de varios cuadros, son sin duda los más significativos del arte de este período sobre este tema.

Si bien en un primer momento utilizaba principalmente las imágenes, poco a poco recurrió a los textos, pocas veces manuscritos aunque con resultados que muestran la filiación con sus anteriores pinturas de escrituras, y preferentemente

tipografiados, por la neutralidad que ello confiere a sus deformaciones, en un enfoque más próximo a las serigrafías *en plano* de Warhol que a Kurt Schwitters, con el que se ha comparado a veces, pues los críticos van siempre con retraso en los elementos de comparación. Tampoco es atinada la comparación con los cartelistas, cuyo trabajo sobre las letras estaba en el origen letrista (sobre todo por el relevo de François Dufrêne), pues las obras cartelistas no estaban totalmente reconstituidas como las de Wolman, sino que eran más próximas al espíritu de los ready made.

En 1972, precisamente en la búsqueda de una renovación, Wolman propuso a Valérie Schmidt (en cuya galería presentará su última exposición personal), los pequeños paneles de *Main basse sur la vi*, arrancados del diario de anuncios inmobiliarios. No obstante, formuló sus principios, como hará a partir de entonces de forma sistemática con ayuda de tarjetas de invitaciones y otros textos efímeros que serán complementos indispensables de sus obras, pues trabajaba a la vez como artista y como poeta: «el interés de un lienzo es inversamente proporcional a la importancia del material utilizado, cuanto más banal olvidado desprovisto de derechos es un elemento más me estimula, el interés de un lienzo es inversamente proporcional al esfuerzo de creación, cuanto más fácil más bello, soy un pintor de tradición oral...»

Estas obras, próximas a los trabajos de apropiación de los nuevos realistas, repercutirán en la *Ex-position Wolman* de 1973, sobre panfletos políticos reutilizados, así como en las *Lettres du Portugal v.o.*, donde se encontraba casualmente cuando estalló la Revolución de los Claveles de 1974.

Estos trabajos periféricos ponen de relieve, en cierto modo, la búsqueda de nuevas pistas por parte de Wolman, después de concluir prácticamente su corpus de *art scotch* hacia 1972, con dípticos sobre *El Capital* de Karl Marx o poemas *art-scotchés* de Paul Éluard, o composiciones a base de escrituras coránicas, incomprendibles para un occidental. Algunos lienzos ya casi no tienen cinta adhesiva y solo subsisten algunos fragmentos... Como la marca 3M cambió la fórmula de sus rollos de cinta adhesiva, Wolman ya no podía remojar en agua los trozos de celo para separar el contenido que iba a reutilizar, y solo una compra masiva de *municiones* para los años siguientes le habría permitido continuar con esta práctica, cosa que naturalmente contravenía sus concepciones. Las muestras de *art scotch* realizadas en torno al periódico *Le Quotidien* en 1975, que retomaban a diario las últimas noticias para ofrecer una versión distorsionada de las mismas, *Le Quotidien déchiré*, se expusieron día tras día en la FIAC de 1975, donde Wolman tenía el stand del *L'Officiel des galeries*, caballo de Troya que hizo posible el *tour de force* de permanecer totalmente invisible mientras exponía de forma permanente a los ojos de todos en esta feria del mercado del arte, año tras año.

Lo que podía parecer demasiado fácil en la época, el *détournement* o «tergiversación» del periódico, adquirió una dimensión del todo distinta al cabo de los

años. Este trabajo sobre la percepción temporal superó una nueva etapa en 1977 con la serie *Quelques jours en août*, que ya no era *art scotch*, técnica que Wolman empleaba cada vez con menor frecuencia. En 1979 realizó otros dos en torno a su libro *Duhring Duhring*; en 1984, con *Faux Wolman de Wolman*, concibió una serie de *art scotch* realizada a partir de su libro *Vivre et mourir*; y creó, por último, un cuadro de *art scotch* terminal con la lista de todas las galerías de su fichero del *L'Officiel des galeries*, en 1985, a la manera de un *art-scotcher* aplicado al mundo del arte, como hará Maurizio Cattelan de manera más ostentosa con *A Perfect Day*, pegando a su galerista a la pared de su propia galería en 1999.

Pero Wolman representaba precisamente lo opuesto del gigantismo generalizado en el arte y, al igual que los letristas, sobre todo Isou, o incluso como Mondrian, se mantuvo más próximo a la escala de las estatuillas sumerias que a las pirámides egipcias.

Algunas obras eran todavía emblemáticas de esta transición post-*art scotch*, como la serie de los *Portraits de poches* que realizó en la FIAC de 1974, valiéndose de una fotocopidora y solicitando a sus visitantes (anónimos o figuras importantes del arte) que depositasen el contenido de sus bolsillos con el fin de bosquejar instantáneamente el retrato de tales objetos. Aquel mismo año Wolman anunció en *L'Officiel des galeries* una *Exposition hypothétique en Terre Adélie*, aunque nadie comentó lo llamativa que habría resultado una exposición de *art scotch* para una población de pingüinos... Tal vez era porque el barniz con el que recubría sus lienzos de *art scotch* protegía su frágil factura y porque todo parecía posible con Wolman...

El 5 de abril de 1976 murió su madre y plasmó esta información al final de un despliegue biográfico concebido como obra de arte y transferido tipográficamente a un gran panel de madera, expuesto en el Grand Palais durante el Salon Comparaisons. Esta obra única, huérfana, *La Vie d'artiste*, parece representativa de la fusión del arte y la vida, y encarna tanto la *Superación del arte* de Debord como la ética de Fluxus: *El arte es la vida*.

Las separaciones

Estas últimas obras abandonaban el efecto de color del papel amarillento, utilizado en las muestras de *art scotch*, para concentrarse en blancos y negros, recuperando así la antiseducción del *L'Anticoncept*.

Wolman superó una nueva etapa creando el *movimiento separatista*; el término «movimiento» debe entenderse en el sentido de gesto, pues no se trata de la formación de ningún grupo.

La práctica de la separación replantea los conceptos de la Internacional Situacionista ya disuelta y, paralelamente, puede percibirse también como una

respuesta a las teorías de Isou relativas a lo cincelant y la politanasia, obras de destrucción creadora. En realidad, Wolman rechaza la estética de la rasgadura y separa cualquier cosa (tarjetas postales, un árbol, fotos, folletos, maniquíes...), con el fin de «provocar un espacio en una superficie afectada por los límites». Este espacio, que denomina *Wolman's land*, este intersticio, es lo que conviene tomar en consideración, no el eventual disfrute estético que de él pueda derivarse. No se trataba de perforar un lienzo a semejanza de Lucio Fontana y conservar finalmente un inevitable aspecto decorativo; ni siquiera eran intervenciones arquitectónicas como las que hizo Gordon Matta-Clark, reivindicando además la herencia situacionista con sus *cortes de edificios*, o incluso *Mother and Child Divided* de Damien Hirst de 1993.

La obra que provocó la oscilación de Wolman en esta dimensión es *Quelques jours en août*, que editó en 1977 en forma de carpeta con 48 serigrafías en una tirada de 100 ejemplares.

Esta obra expuesta de nuevo en la Galerie Weiller, en la encrucijada del múltiple, el libro de artista y la instalación, es en cierto modo el resultado de su reflexión sobre el estatus de los carteles y muestra con brillantez lo que lo separa de Hains, Villeglé o Dufrêne.

Se pueden leer frases que detallan algunos sucesos acaecidos en agosto de 1976, cuya tipografía recompuso de manera unitaria, a excepción de algunas letras ausentes que pueden insinuar alguna falta de ortografía, lo que no deja de llamar la atención de todo hombre culto que pretende encontrar ahí materia informativa. Wolman conjuga en futuro los acontecimientos pasados, confiriendo al conjunto de estos sucesos violentos (atentados, explosiones, asesinatos...) una inquietante sensación de inminencia, que se desmiente con el elemento principal de la proposición, a saber, el haber arrancado carteles en sentido longitudinal y luego haberlos restaurado, volviéndolos a colocar secuencialmente.

Según Wolman, se trata de «restaurar a un estado nuevo cuando la cosa no ha sufrido ninguna rasgadura, se trata de *pre ver* (*pré voir*) lo que ha habido en *alto lugar* (*haut lieu*) de los desgarros...».

En agosto de 1977 Wolman celebró su primera exposición personal en el extranjero, en Italia, país que vuelve a visitar después de Alba. Esta vez exponía en la Galleria Antiope, en Sorrento, donde nació el poeta italiano Tasso más de 400 años antes, el lugar ideal para mostrar este nuevo trabajo sobre la separación.

Séparation de la monnaie, con billetes de banco rasgados, vueltos a pegar y firmados para autenticar el estatus de obra original (como lo eran las obras separatistas que, para regocijo de Wolman, todo el mundo estaba en condiciones de hacer, salvo porque nadie se atrevía a desarrollar una práctica tan radicalmente simple), así como *Séparation des œuvres*, donde Wolman rasgaba sencillas reproducciones de obras maestras de la pintura occidental, recuperadas al azar en las revistas de arte destinadas al gran público. Estas obras se insertaban en bolsillos transparentes, en dos partes separadas por una *Wolman's land*.

Wolman separa despiadadamente todos los iconos, ya se trate de Picasso, Van Eyck u otros valores refugio del arte, hasta la *Gioconda*, reproducida como una simple tarjeta postal, ya con un nuevo aspecto recobrado tras el bigote de Duchamp y el afeitado a manos de Picabia. Wolman expuso este nuevo trabajo en el Grand Palais en octubre de 1977, así como su retrato separado («atrapado por los límites») y *la separación de esta separación*, con su retrato rasgado y pegado en un papel grueso, de nuevo separado. Además, esta misma foto separada se sitúa ingeniosamente sobre unos imanes que permiten variar la distancia de las dos partes reunidas sobre un lienzo.

La exposición *C'est le mouvement séparatiste qui provoque l'espace* se montó también en la Galerie Weiller en mayo de 1978, con una serie de tiradas fotográficas separadas y pegadas sobre listones, lo que permitía disponerlas a cierta distancia de la pared. Así pues, el movimiento separatista parecía constituido por esta extraña galería de personajes difícilmente reconocibles, dado que los retratos fotográficos eran negativos, y resultaba difícil identificar a Freud, Marcel Proust o la Callas con una cabeza de estatua egipcia. Un *art scotch* se separará de la misma manera, cual vestigio de una época pasada.

En octubre de 1978, Wolman expuso en la FIAC, en el stand de su nuevo galerista Jacques Spiess, una obra única, *L'Arbre séparé*, que contiene en una de las partes de su tronco sacrificado un aviso en forma de pequeño panel donde se anuncia un «reconocimiento de fracaso» (*Constat d'échec*) en una lengua en la que Heráclito se mezcla con Wittgenstein: «1 separar es introducir un *espacio*, 2 en una *superficie* atrapada por los límites...» La obra hoy se conserva en un estado ligeramente distinto del inicial, puesto que sobrevivió a un terrible incendio que ennegreció un poco el interior del tronco, donde se indicaban precisamente los límites de la *Wolman's land*. Por una ironía de la historia, una tarjeta promocional ensalzaba los méritos de la obra mediante una cita del galerista Ralph Ledermann, que veía en esta propuesta la obra más conmovedora que había visto desde *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, también accidentada, como lo fue también la primera obra de Wolman, que data de 1952: *HHHHHHH (Un Homme saoul en vaut deux)*.

En 1979, a los 50 años, Wolman publicó su primer libro con la galerista Nane Stern, *L'Homme séparé*, que expondrá también para esta ocasión una versión plástica en 29 cuadros con los textos escritos en tinta sobre calcos separados y superpuestos, con el fin de perturbar su lectura, como en sus antiguas obras letristas, pero de manera totalmente diferente. Esta obra emblemática de Wolman demuestra, una vez más, que piensa simultáneamente como poeta y como artista.

En octubre de 1979 expuso la totalidad de las 64 tablas de *Duhring Duhring, détournement* del texto del *Anti-Dühring* de Engels, de donde extrajo algunas palabras, sustantivos, cada uno de los cuales aparecía encerrado en marcos de

diapositivas dispuestos en espacios regulares sobre la imagen separada de las cabezas de personajes heteróclitos. Se reconoce al vuelo a Isou, mezclado con Breznev o con cabezas dibujadas por Wolman, así definidas por el sustantivo que se les asocia, si bien las mismas fotos reaparecen en un orden trastocado y con palabras diferentes. Una vez más, Wolman presenta simultáneamente este gran fresco mural en color y una versión en papel cheap en blanco y negro; un libro con aspecto de tabloide o fanzine punk, opuesto a la tirada reducida de 150 ejemplares de *L'Homme séparé*. Como quería dar a la obra una difusión masiva, tiró casi 5.000 ejemplares antes de que casi todos desapareciesen en el terrible incendio del 28 de noviembre de 1980 en el almacén de la Galerie Spiess, donde se encontraba también *L'Arbre séparé*. Paradójicamente, la prometida obra de difusión masiva será de nuevo clandestina.

Con este libro Wolman creó el concepto de sus Éditions Inconnues, del que se valdrá hasta el final de su vida para imprimir, en número reducido, directamente con su ordenador y su impresora, los textos que no encuentren editor, como es el caso de *Duhring Duhring*, rechazado por Gallimard, Le Seuil, Buchet/Chastel, Les Éditions de Minuit...

En 1980 expuso en Weiller una serie de *Décompositions*, según el procedimiento utilizado en *Duhring Duhring*. Dos de estas obras tenían por título *Histoire de l'Internationale Lettriste* y en ellas aparecían, bajo las cajas de diapositivas, fotocopias de las cartas que le dirigía entonces Guy Debord, así como folletos de este período, separados.

Al final del año, Wolman organizó *S'en séparer*, su primera exposición personal en la Galerie Lara Vincy, donde había expuesto con regularidad en muestras colectivas desde 1972, año de su última exposición en Valérie Schmidt, la galerista del *art scotch*. *S'en séparer* proponía jugar a la «gente del arte más que a los valores», separando la firma de la obra, pues al retrato de Wolman se adjuntaba un talón con la firma del artista, talón que el propietario podía presentar en el banco para recuperar su inversión, anulando por tanto el valor comercial de la obra.

En 1981 inició una serie de vídeos, entre los que se conserva uno de los más singulares, *Le Drame discret de Mitterrand*, que realizó en tiempo real, grabando en vídeo el zapping de diversos programas nocturnos en distintas cadenas, entre los que aparece *El discreto encanto de la burguesía* de Luis Buñuel y la retransmisión de la llegada de François Mitterrand a la Presidencia de la República Francesa. El *détournement* ya no consiste en añadir un sonido o comentario a una imagen existente y de naturaleza distinta, sino que ahora opera en el tiempo y la memoria viva del espectador, con cortes aparentes de nieve catódica entre cada zapping, molestos para la vista habituada a un montaje aséptico, pero que evocan extrañamente la *Wolman's land* de las prácticas separatistas.

En octubre de 1981, Spiess organizó *Rétrospective: Wolman* en el Grand Palais durante la FIAC, donde se presentaron sus *Mannequins séparés*, así como la lograda monografía *Wolman résumé des chapitres précédents*, primera antología de su obra, realizada a partir de inversiones de las críticas, procedimiento que retomará Debord al año siguiente en *Ordures et décombres déballés à la sortie du film «In Girum imus nocte et consumimur igni»*, publicado en Champ Libre en 1982.

La edición numerada de esta monografía contenía un *Déchet d'œuvre*, papeles triturados y metidos en una funda plastificada, procedimiento que encontrará su desenlace en *W La liberté*, expuesta en la Galerie Spiess en 1982. Los textos triturados eran tan diversos como La Biblia, textos eróticos japoneses o de Antonin Artaud, embutidos dentro de una funda plastificada que permitía el movimiento de los diversos vestigios textuales, máxime porque estaban insertos en marcos cuadrados, que no tenían por tanto sentido definido.

Jean-Louis Brau y François Dufrêne asistieron a la inauguración y Wolman presentó con este último en el Centre Pompidou el 17 de noviembre de 1982 una performance de título premonitorio: *Dufrêne et Wolman parlent sans doute et se taisent peut-être* («Dufrêne y Wolman hablan sin duda y callan quizás»), solo unos días antes del brutal fallecimiento de François Dufrêne, su amigo en la creación, al que dedicará dos versiones de un vídeo, *Le Poète interrompu*, donde mezcla la banda sonora de los mensajes de su contestador, principalmente el último mensaje de Dufrêne, con la imagen borrosa de una televisión parcialmente cubierta, o bien con material de trabajo para sus obras separatistas.

Aquel año se habían creado otros vídeos, *L'Anticoncert* y *Bartok*, películas que prolongaban el cine «discrepante» letrista con la separación del sonido y la imagen, que en realidad era la grabación de sus propias obras visuales, mientras que el sonido era una sintonización de radio o una improvisación deliberadamente lamentable en un piano desafinado.

Version française ou le cinéma et son double guarda relación con el *détournement*, la tergiversación, por medio de la yuxtaposición de la versión francesa doblada de *Johnny Guitar* y la filmación de una *Décomposition* realizada a partir de un reciente viaje a Estados Unidos.

En 1984 Wolman publicó *Vivre et mourir* en Éditions Spiess y Nane Stern, su primer libro de textos auténtico, lo que le llevó a decir que era un «descriptor» (*décrivain*). Ahí trabajaba la separación de la palabra, pero, para no dar la impresión de que solo era un trabajo de escritor, hizo enseguida algunos *art scotch* con aquella obra, describiéndose como *el falsario del artista que fue*.

Al año siguiente, Jacques Spiess publicó un nuevo libro de Wolman, *détournements* de textos del periódico *Le Monde*, en la línea de *J'écris propre*, con el título de *Fin de communication*.

Jean-Louis Brau murió ese mismo año 1985.

Ver de memoria

En sus últimos años creadores, Wolman prosiguió sus investigaciones, principalmente sobre los conceptos de tiempo y memoria, de modo cada vez más hierático.

En 1987 realizó *Peintures cachées*, algunas de ellas con cartones separados y pegados sobre lienzos encontrados en mercadillos. No obstante, esta obra se aproximaba más a los abrigos de los sin techo que al trabajo sobre los cartones de embalajes de Rauschenberg.

El mismo año expuso dos series de cuadros dispuestos de canto en la pared, lo que implicaba la imposibilidad de una visión global e inducía al espectador a dar la vuelta alrededor del cuadro. Lo que se separaba era el tiempo de la visión de la obra. Esta serie, *Haute vie*, expuesta en la Galerie Spiess en 1987, está constituida por fotocopias en blanco y negro, pegadas sobre paneles de tamaños diversos, de derivas hechas en compañía de Charlotte Wolman en los estrictos límites del departamento de la Haute-Vienne. Se perciben fragmentos de señalizaciones donde se indican los nombres de los municipios limítrofes. Estos carteles que separan dos zonas pueden percibirse también como la búsqueda de la separación que desarrolla Wolman durante toda su vida, con independencia de la estética del momento, pues separa el aliento de las vocales y las consonantes en las meganeumias, la imagen de la banda sonora en *L'Anticoncept*, o el pegamento de los rollos de cinta adhesiva utilizados en el *art scotch*.

La segunda serie que expuso de esta manera agresiva, por su carácter inédito, es *Interruption manifeste*, donde cuestionaba el estatus mismo de la obra de arte por medio del *retournement* (inversión o transformación).

Eligiendo alternativamente reproducciones de pintores consagrados, tales como Monet o Van Gogh, o bien pinturas sin ningún valor estético encontradas en mercadillos, repugnantes en su nulidad, o bien una copia de un cuadro de Dalí realizada por un pintor amateur, o una de sus antiguas obras de *art scotch* sacrificada para la ocasión, Wolman las sitúa todas en el mismo plano, pues lo importante no es apreciar su contenido, sino aprehender el fenómeno de la *interrupción* de la visión de estos cuadros recortados y pegados sobre madera.

En esta ocasión publicó con sus Éditions Inconnues un pequeño folleto: *Le Sens perdu de l'interruption*, en cuyo interior (hecho notable, que sin embargo podría pasar totalmente desapercibido) cada uno de los ejemplares contenía una firma de Wolman aparentemente manuscrita, pero que, tras un examen más minucioso, resultaba ser una simple reproducción, un efecto lúdico sobre el valor y el concepto de la originalidad.

En 1988 *Les Commentaires* dissociaban al sujeto de los lienzos vírgenes, cuyo contenido (un texto poético al estilo Wolman) estaba grabado en una placa asociada a cada cuadro y expuesta debajo.

Al año siguiente presentó en el Grand Palais sus *Peintures fermées*, el polo opuesto visual de las *Séparations*, puesto que una superficie blanca recubría la obra y no dejaba entrever más que una simple raya vertical, al tiempo que mantenía el nombre del pintor censurado.

Con motivo de la proyección de *l'Anticoncept* en Estados Unidos, Wolman propuso en 1989 un *détournement* de su propia película durante la presentación en Boston.

L'(Anti)spectacle de l'Anticoncept se convierte en el espectáculo de la sala que ve *L'Anticoncept*, lo que además no altera en absoluto la visión de esta película, puesto que es sonora y se perciben los flashes luminosos desde la cabina de proyección, al tiempo que es, en caso de difusión ulterior de esta nueva película, el espejo de la sala concebida para mirar a los espectadores.

Ya no son los espectadores quienes hacen la obra, sino los que contemplan a los espectadores. En 1990 se realizó en Nueva York otra versión que será su última película: *L'Anticoncept à New York*.

En 1991 expuso en la Galerie de Paris, con Eric Fabre, la serie *Peinture dépeinte*, cuadros no preparados y sencillamente dispuestos en el suelo, firmados y fechados casi día a día, en el dorso, aunque se exponían esta vez como obras de los libros que respondían al mismo nombre que la serie de pinturas, libros que aportaban un complemento textual adaptado a cada fecha, a semejanza del horóscopo.

Wolman amplificó este tipo de disociación del sujeto y organizó en la FIAC de 1991 un *Appel à témoins, pour une peinture de tradition orale*, donde quemó ante todos las obras que acababa de exponer, con el fin de que subsistiesen solo a través de la memoria de los (falsos) testimonios. El público podía llevarse un libro donde se plasmaban para la memoria los títulos y dimensiones de las obras reducidas a cenizas. En 1993 la Galerie de Paris mostró una exposición más, centrada esta vez en una sola obra, *Les Inhumations*, visible únicamente con cita previa, y donde Wolman tergiversaba un antiguo libro de medicina, suprimiendo determinados datos (como lo hará en sus *Tableaux préparés* de ese mismo año), pero adjuntando también algunos comentarios poéticos.

El 8 de noviembre de 1994 hizo una última performance improvisando un meganeuma, *Demandez l'humanité*, por televisión, con motivo de la inauguración de la exposición *Hors limites* en el Centre Pompidou.

El 30 de noviembre de 1994 se suicidó Guy Debord, que previamente le había enviado el libro de Alice Becker-Ho *L'Essence du jargon* en un sobre donde anotó sus señas.

El 16 de diciembre Wolman se dio cita en la Galerie Satellite donde se presentaba *L'Entre-temps*, su nueva exposición personal, que era el acto de apropiación del tiempo entre la clausura de una exposición y el montaje de la siguiente. Tras el espacio de las separaciones, la *Wolman's land* se convierte en el espacio de entre-dos exposiciones.

En enero de 1995 publicó su último libro en Éditions Allia, *Les Inhumations*, la continuación de *Peinture dépeinte*, precedido del texto breve «Les Inhumations», que remite a su trabajo expuesto en 1993 en la Galerie de Paris. Ahora que, por fin, un editor de oficio publicaba uno de sus libros, y no galeristas como hasta entonces, Wolman creyó necesario mencionar en la cubierta: «esto no es un libro.»

La última exposición personal de Wolman, ya enfermo de linfoma, se tituló *Voir de mémoire* e invitaba a recordar las obras de Schwitters el 20 de febrero de 1995 en el Centre Pompidou, contemplando las cartelas, todavía colocadas después de descolgar los lienzos de la exposición *Kurt Schwitters*. Esta última propuesta artística, que se debía *reproducir* en la Galerie de Paris en abril pero se anuló tras su cierre, simboliza bastante bien el recorrido de este artista excepcional, demasiado avanzado para su tiempo, o tal vez, como lo subrayaba en su época Edgard Varèse, adecuado a su tiempo en un mundo atrasado, artista que solo pudo imaginar, en un gesto creador de gran belleza, la futura exposición a la que ya estaba asistiendo.

Wolman falleció en París el 5 de julio de 1995, *immortal y vivo*.