

●
●
Quaderns
portàtils

19

Ian Wilson.
L'objecte del
pensament
Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objecte del pensament Anne Rorimer

Com a vehicle de comunicació i coneixement per excel·lència, el llenguatge substitueix la representació tradicional en l'obra d'Ian Wilson. L'any 1970, Wilson sintetitzava de la següent manera els seus motius a favor de l'ús del llenguatge oral com a art:

*Jo presento la comunicació oral com un objecte...
tot art és informació i comunicació. M'estimo més parlar que esculpir.
Ara això ho pot fer tothom. Sóc totalment contrari a l'objecte valuós.
El meu art no és visual, sinó que es visualitza.¹*

Al llarg de quatre dècades, Wilson ha defugit la creació de qualsevol objecte tangible, i des del 1968 ha actuat gairebé exclusivament a través dels canals de la parla.

Originari de Sud-àfrica, Wilson vivia a Nova York a mitjan anys seixanta. Membre de la Lliga d'Estudiants d'Art i profund coneixedor de l'efervescència de l'art minimalista d'aquella època, la seva carrera ja havia començat a madurar cap al final d'aquesta dècada. En virtut de la substitució de l'artista dels enfocaments tradicionals a la representació pictòrica o escultòrica per mitjans purament lingüístics, la seva obra es podria entendre amb relació al canvi a escala internacional en la producció artística que es va produir després del 1965, i que s'ha definit a grans trets amb el nom de conceptualisme.

Si bé tot art és per força «conceptual» pel que fa a la seva objectificació d'idees que pertanyen a la percepció humana de l'existència en el món, podria dir-se que l'obra de Wilson encaixa realment en l'etiqueta de «conceptual» en la mesura en què pretén representar la realitat indescriptible que pertany només a l'àmbit de la ment. Diferent de contemporanis seus com ara Joseph Kosuth, Art & Language, Lawrence Weiner i Robert Barry, l'obra dels quals també es basa en el llenguatge, a la llarga Wilson va intentar posar de manifest un univers interior. Amb aquest objectiu principal ha centrat la seva carrera al voltant del debat. «Que potser no som en el cor mateix de l'anomenat art conceptual», preguntava Daniel Buren de forma retòrica en un text sobre *els debats*.²

Com els seus contemporanis conceptuals, Wilson va iniciar la seva carrera amb la pintura. Obres d'estudiant a l'estil de Paul Cézanne o Willem de Kooning aviat van donar pas a altres peces deutores de les innovacions de l'art minimalista del final dels anys cinquanta i principi dels seixanta, amb la seva síntesi de la pintura, a una autoreflexió no figurativa i a la reducció de l'escultura a l'essència de la forma geomètrica de fabricació industrial sense un contingut metafòric concret.

1 Ian Wilson a: *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (catàleg d'exposició). Nova York: The New York Cultural Centre, 1970, p. 33.

2 Buren, D. «Ian Wilson: un artiste figuratif», a: *Revue des Sciences Humaines/Marges du dialogue*, 2004, núm. 273, p. 83-86. El text en francès diu: «Sommes-nous dans le cœur même de l'art dit conceptuel...»

Tres teles tacades de Wilson del 1966 anuncien l'interès rosegador de l'artista per descobrir el que es podria descriure, literalment, com a art «no objectiu», un art que no té materialitat visible ni tangible.³ Aquestes primeres pintures donen fe de la incipient recerca de l'artista d'un mitjà per elevar l'abstracció a l'enèsima potència i alhora prescindir de la necessitat d'un objecte físic. *Sense títol* (1966), un acrílic alt i vertical sobre tela, d'uns dos metres d'alt per un d'ample, posava de manifest el fet –només el fet– del seu to general vermell càlid, que l'artista va obtenir tacant la tela uniformement per donar-hi una textura mat i regular. Una altra tela sense títol, del mateix estil però més petita, consistia en dos panells rectangulars verticals i adjacents. Un era vermell i l'altre d'un intens negre grisós. En aquest cas, Wilson se'n tornava a sortir en el seu propòsit de un contingut ple d'al·lusions per tal d'oferir una obra consagrada a l'objectiu mínim de despullar l'art de qualsevol referència.

Ben diferents de la dura o estrident linealitat geomètrica, els quadres de Wilson posseïen un caràcter suau, gairebé eteri. Una pintura quadrada sense títol, tacada amb un acrílic grisós, adoptava la forma d'un quadrat obert amb un centre buit que conferia pes, en sentit metafòric, al buit incorpori de dins.

Quadrat vermell (1966), que fa mig metre aproximat a cada cara, ret homenatge al *Quadrat vermell* de Kasimir Malevich (c. 1915) i a la creença suprematista russa en la reducció visual, l'abstracció i la idea de l'absolut. El quadrat de Wilson està pintat d'un carabassa vermellós i intens damunt d'una fina làmina de fibra de vidre en comptes de tela. Les vores estretes que es corben lleugerament cap a la paret són importants perquè garanteixen que el quadre no projecti una ombra a la paret.⁴

Quadrat vermell és l'obra immediatament anterior a *Discos* (1966-1967), que va marcar un últim pas en un procés estètic dedicat a eliminar la construcció d'objectes materials. Wilson va crear uns discos plans i rodons amb una concavitat amb prou feines apreciable, com *Quadrat vermell*, a partir d'una làmina fina i blanca de fibra de vidre sense pintar. Feien quasi mig metre de diàmetre i penjaven de la paret amb un relleu extremament baix. Com que sobresortien tan poc del seu suport blanc i pla, eren gairebé imperceptibles perquè es confonien amb la paret. Així, lliure d'una fisicitat excessiva, els relleus amb forma de disc de Wilson expressaven el seu desig d'anar més enllà del món dels objectes existents, cap a una realitat situada fora de l'abast de la vista o dels sentits, només accessible per a la ment.

Dues obres posteriors, *Cercle de guix a terra* (1968) i *Cercle a la paret* (1968), aquesta segona més petita que la primera, van proporcionar a l'artista un terreny més ampli per a la seva

³ Aquestes tres pintures es van perdre o fer malbé, però ara s'estan restaurant a Brussel·les de la mà de Pieter Vermeersch i amb el patronatge de Jan Mot.

⁴ Dono les gràcies a Yana Balson, directora de la Peter Blum Gallery de Nova York, per haver-me deixat veure aquest quadre al maig de 2008.

recerca d'un mètode per poder evitar la fisicitat material sense perdre significat figuratiu. Wilson va dibuixar el cercle de guix directament damunt del terra de parquet per a una exposició a la Bykert Gallery de Nova York, on es va exposar l'obra per primer cop. Una línia blanca força gruixuda delimitava una àrea de vora dos metres de diàmetre.

Cadascun dels dos cercles pertany a una edició il·limitada i, disponibles per a un nombre indeterminat d'individus o institucions, s'han d'instal·lar seguint les instruccions que acompanyen els certificats de compra signats. Les instruccions del *Cercle de guix a terra* són les següents:

Lligueu un llapis de guix de porcellana blanca a l'extrem d'un filferro prim de vora un metre de llarg (el centre de guix del llapis faria un centímetre abans de fer-hi punta). A l'altre extrem del filferro lligueu un clau. Després de clavar el clau a terra, dibuixeu el cercle al voltant del clau bo i mantenint el filferro ben tibet. Amb l'ajuda de la foto adjunta de la densitat del guix blanc, aneu reforçant la línia fins que faci 1,25 centímetres de guix. Un cop dibuixat tot el cercle, traieu el clau de terra. De tant en tant repasseu les parts del cercle que s'hagin difuminat, utilitzant el mètode descrit i procurant mantenir el cercle tan net i tan ben definit com sigui possible.⁵

Pel que fa al *Cercle a la paret*, les instruccions són també molt concretes, tot i que més breus, i donen fe de les meticuloses exigències d'execució que minimitzen l'incident visual:

Lligueu un llapis de densitat mitjana a l'extrem d'un filferro prim de 22,5 centímetres de llarg. A l'altre extrem del filferro lligueu un clau. Després de clavar el clau a la paret a l'altura dels ulls, dibuixeu el cercle al voltant del clau bo i mantenint el filferro ben tibet. A poc a poc aneu repassant la línia fins que el seu gruix faci dos mil·límetres. Un cop traçat el cercle, traieu el clau de la paret. El cercle hauria de veure's gris sobre una paret blanca.⁶

La importància de *Cercle a terra* i *Cercle a la paret* no rau simplement en la seva claredat sòbria i simple, sinó en la seva intangibilitat abstracta. Tant és on i quan es dibuixin, ja que sempre seran la mateixa obra. Com que són cercles, no tenen un principi ni un final lineal. Estan destinats a repetir-se indefinidament en el temps damunt del terra o de la paret, i per tant es poden veure com unes constants concretes i abstractes que transcendeixen el flux narratiu i el canvi continu.

⁵ Una còpia d'aquestes instruccions va ser facilitada a l'autor per l'artista el març de 2008.

⁶ Una còpia d'aquestes instruccions va ser facilitada a l'autor per Yves Gevaert a Brussel·les, l'agost de 2007.

Poc després de crear els cercles, Wilson va arribar a la conclusió que un cercle no es podia representar simplement a través de l'expressió verbal de la paraula *cercle*. Es va adonar que el simple fet de pensar i parlar d'un cercle, és a dir, de dir «això és, o això era un cercle», podria portar cap a un grau més elevat d'abstracció que no pas dibuixar-lo. D'aquesta manera, va arribar a la conclusió que no hi ha necessitat de representar la forma d'un cercle a terra o a la paret, ja que es pot evocar i concebre per mitjà d'un significat.⁷ Tal com explicava a Ursula Meyer en un dels seus primers llibres sobre art conceptual per respondre a la pregunta sobre l'experiència amb relació al pensament:

Bé, quan algú et diu: «Estic treballant amb un cub», ja saps exactament a què es refereix. L'essència d'aquesta idea ja la tens al cap. És com si algú et digués: «Estic pensant en Déu». Ja no t'hi pots aproximar més, tens l'essència de la idea.⁸

En la seva recerca de maneres de suprimir de la seva obra la forma material, el 1968 Wilson va arribar a la idea de prendre la paraula *temps* com a punt de partença. A diferència de *cercle*, la paraula *temps* no té el recolzament d'una entitat concreta i formal que es pugui representar per mitjà d'imatges, sinó que obre la porta a complexes reflexions i idees fonamentals sobre la percepció i l'experiència que es podrien concebre en un pla que va més enllà del pla físic de la tela, la fibra de vidre, el terra o la paret. Per assolir aquest fi, es va proposar la disciplina d'introduir la paraula *temps* en totes les converses en les quals participava, xerrant amb amics i coneguts al carrer, en públic, a les inauguracions d'exposicions, o en reunions particulars. Quan li preguntaven què estava fent en aquell moment, Wilson contestava que estava donant voltes a la qüestió del temps. O bé buscava una manera d'esmentar la paraula temps de passada o com a tema d'interès d'un intercanvi verbal més profund i detallat. No tractava el temps com a tema central, sinó que deixava que aquesta paraula/concepte servís de punt de partença per a qualsevol tipus de debat que pogués provocar. Ell mateix ho ha explicat de la següent manera:

Era a la inauguració d'una galeria i algú em preguntava: «I què estàs fent ara?». Jo contestava: «M'interessa la paraula *temps*.» «Però com es pot fer art amb el temps?» I jo els podria haver contestat: «Esmenant-lo, *temps*.» Un altre dia, algú em podia preguntar, després d'haver sentit que jo feia art amb el temps: «I què estàs fent ara?», i jo contestava: «El temps. M'interessa aquesta idea»... M'agrada sentir la paraula: *temps*. I d'aquesta manera s'utilitzava la paraula una vegada i una altra.⁹

7 L'autor va obtenir informació sobre la metodologia de Wilson gràcies a una conversa mantinguda amb l'artista el setembre de 1993 i actualitzada el març de 2008.

8 Ian Wilson a: Meyer, U. «Ian Wilson, November 12, 1969», a: *Conceptual Art*, Nova York, 1972, p. 220.

9 Ian Wilson, carta a l'autor, desembre de 1993.

La feina amb el temps va durar vora un any i va suposar un preludi a la recerca de Wilson de mètodes amb els quals «qüestionar la tradició de l'objecte d'art valuós».¹⁰ Les converses en les quals introduïa la paraula *temps* embolcallaven la paraula amb tota la seva universalitat abstracta. A través del seu ús a les converses, feia passar un signe verbal entre els espais del discurs social i, de passada, definia l'activitat de repetir una sola paraula, una vegada i una altra, convertint-la en la seva obra d'art.

Comunicació oral (1969-1972), com Wilson va anomenar la seva obra posterior, era una continuació del treball amb *Temps* i un desenvolupament directe del diàleg informal que havia aplicat al seu estudi de la paraula *temps*. Com *Temps*, *Comunicació oral* tenia lloc de manera informal i poc estructurada durant la vida diària de l'artista a la ciutat de Nova York, amb els seus compromisos socials i les seves reunions dins del món artístic. Però en comptes de treure el «temps» com a tema de debat d'una manera espontània i que semblés involuntària, com havia fet abans, Wilson informava persones interessades, sovint per endavant d'un possible intercanvi d'idees, que ara ell dedicava tota la seva atenció a la «comunicació oral».¹¹

Si l'obra del *Temps* sorgia de la interpretació de l'artista que una paraula podia representar un concepte més bé que una forma, la seva tria del terme *comunicació oral* feia explícita la dependència del projecte *Temps* de la parla. L'expressió «comunicació oral», establia, servia més concretament per caracteritzar un desig que té com a tema final «la mateixa parla», o «l'art parlat».¹² Quan se li demanava si «hi ha cap diferència entre l'acte de la comunicació oral i l'objecte que tracta», Wilson responia:

Qualsevol debat, qualsevol comunicació oral, és un exemple de l'objecte del meu pensament o de l'objecte que intento comunicar-te... El que pretenc és dirigir la teva atenció cap a la idea i l'activitat. Tot i que els portadors són físics, el seu objecte pensat no ho és pas, i per tant es converteix en una experiència fàcil de transportar.¹³

A l'època en què Wilson explorava les possibilitats de la seva nova *Comunicació oral* i experimentava amb la llengua parlada com a forma artística, el van convidar a participar en una sèrie d'importantes exposicions col·lectives que es van programar entre final dels anys seixanta i principi dels setanta. Sovint la seva obra s'inclouïa dins de l'estructura formal d'aquestes exposicions malgrat que a la sala no aparegués cap senyal de l'existència de l'obra, ni tan sols la presència d'una etiqueta a la paret. Per advertir que la seva obra era

10 Ian Wilson, conversa amb l'autor, 6 de desembre de 1993.

11 Segons Ian Wilson, l'any 1963 va fer rebre classes a la facultat d'una assignatura que es deia «Comunicació oral» i que «tractava de la claredat del discurs i del pensament ordenat». Conversa amb l'autor, maig de 2008.

12 Ian Wilson, a: T. Trini, «Entrevista con Ian Wilson/Ian Wilson, an Interview», a: *Data*, vol. 1, setembre de 1971, núm. 1, p. 32.

13 Ian Wilson a: U. Meyer, Ian Wilson, November 12, 1969», a: *Conceptual Art*, Nova York, 1972, p. 221.

a l'exposició, Wilson simplement incloïa el seu nom en la llista oficial d'artistes del catàleg, per tal de senyalar que la seva obra s'havia de percebre per mitjà de la parla com a recurs contraposat a un objecte físicament manifest.

Per exemple, l'ús que va fer Wilson de l'espai que se li va assignar en el catàleg per a l'exposició *Arte de sistemas*, organitzada al Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires el juny de 1971, revela el seu mètode a l'hora de participar en una exposició. En aquest cas, una carta manuscrita de l'artista adreçada a l'organitzador de l'exposició especificava que la seva sol·licitud d'ingrés en el catàleg serviria per representar-lo:

Aquest escrit pretén ser la meua via d'accés al catàleg de la seva exposició al Museu d'Art Modern de Buenos Aires. Sisplau imprimeixi el meu nom a la llista d'artistes que hi participen que suposo que es trobarà al principi del catàleg. Aquesta és la meua aportació a la seva exposició.

El catàleg per a l'exposició *18 PARIS IV.70* explica clarament en anglès, francès i alemany quina seria la proposta artística de Wilson i, d'acord amb les directrius especificades com a condició per figurar en el catàleg, el que hi exposava:

- I. El meu projecte consistirà a visitar-vos a París l'abril de 1970 per explicar la idea de la comunicació oral com a forma artística.
- II. Ian Wilson va venir a París el gener de 1970 i va parlar sobre la idea de la comunicació oral com a forma artística.

La participació de Wilson en una exposició col·lectiva concreta a la qual l'havien convidat no requeria la presència de l'artista perquè *Comunicació orales* dugués a terme conceptualment. Tal com indica l'entrada del catàleg, *Comunicació oral* proposava una sèrie de trobades programades per entaular debats interactius. Una invitació específica a participar en una exposició sovint proporcionava l'impuls necessari per concertar una cita.

L'estructura força lliure de *Comunicació oral* va ser substituïda per la programació formal dels *Debats* a partir de 1972. *Bulletin 59* (11 de setembre de 1972), emès per la cèlebre galeria d'Amsterdam Art & Project, reflecteix aquest canvi en fer esment de dues invitacions als *Debats*. Una havia tingut lloc el novembre de 1970 a la galeria Konrad Fischer de Düsseldorf, amb el títol de *Comunicació oral*; i l'altra, titulada *Debat*, el 25 de maig de 1972 a la John Weber Gallery de Nova York. La segona diu: «¿Una cosa es pot «aclarir»?», i prossegueix, ometent ostensiblement l'expressió *Comunicació oral*: «Un debat pendent... per a les 18 h.»

Des del principi, Wilson sempre havia considerat que l'element de debat era un corol·lari implícit del seu esforç estètic. Tal com va explicar en una entrevista l'any 1969, «prefereixo una forma de debat. El mateix fet del debat pot ser més important que el que he de dir».¹⁴ Per tant, en última instància, va acabar definint la seva obra com un debat constant fet de diversos debats formalitzats, no com a representacions escenificades, sinó com a fòrums per a la deliberació i el debat tot sol amb l'artista, en grups reduïts o en reunions més nombroses.

Els debats mantinguts al llarg dels anys a casa de col·leccionistes particulars, o bé en museus i galeries d'arreu d'Europa i de Nord-amèrica, no estan pensats, per insistència estricta de l'artista, per ser gravats o recollits per escrit. Un certificat manuscrit o mecanografiat i signat per l'artista perquè passi a mans d'un particular o d'una institució dóna fe de la data i del lloc de l'esdeveniment. Tal com ja va fer amb les seves primeres obres *Temps i Comunicacions orals*, i en la mateixa línia, Wilson considera *els Debats* com una obra de recerca que es va ampliant constantment amb noves percepcions. «L'element de sorpresa en sentir una cosa per primer cop és important», ha indicat Wilson, alhora que senyalava que «quan el llenguatge és viu augmenta el potencial. Ens deixem endur pel flux dinàmic de l'energia dels oradors que expressen les seves idees».¹⁵

Al principi dels anys vuitanta, Wilson va estructurar *els Debats* al voltant de la qüestió del conegut i el desconegut.¹⁶ Una sèrie de textos impresos d'aquest període sintetitzen el nucli d'aquests *Debats* de manera molt general i la complexa relació entre les dues cares de la moneda epistemològica. Un text imprès al revers d'una targeta d'invitació a un *Debat* organitzat al Van Abbemuseum d'Eindhoven el 3 de juny de 1983 deixa entreveure el tenor del *modus operandi* de la recerca de Wilson:

allò que
és alhora
conegut
i desconegut
és el que
es coneix

allò que
és alhora
conegut i

¹⁴ Íbid, p. 220.

¹⁵ Ian Wilson, carta a l'autor, 29 de març de 2008.

¹⁶ A la dècada de 1980, també va incloure en el seu repertori la producció de llibres basats en la repetició d'un sol constructe abstracte com ara *incognoscible*, *coneixement absolut* o *perfecte*. Aquests constructes s'imprimeixen respectivament en caràcters de cos petit a la part superior esquerra de pàgines consecutives de volums de diverses col·leccions.

desconegut
no es
coneix
com a
conegut
i desconegut
el que
es coneix
simplement
es coneix

Aplicant el mètode socràtic del qüestionament, Wilson obria els *Debats* preguntant sobre la possibilitat de coneixement. Llavors els assistents a un Debat expressaven les seves opinions a través d'un procés informal de resposta, argumentació o interjecció. Sota la direcció de Wilson, durant una hora aproximada s'esforçaven a verbalitzar les seves idees.

El 1994, després d'un parèntesi de vuit anys, Wilson va reprendre els *Debats* que havia ajornat temporalment l'any 1986, mentre estava ocupat amb les obligacions que comporta viure en un *ashram*. Posteriorment, durant l'última dècada i mitja, ha orientat la seva recerca estètica cap a un estudi de la natura i de l'experiència de l'absolut a través de la comunicació verbal. Com a punt de partença per a cada Debat, presenta als participants aplegats la premissa que l'absolut ho envaeix tot. Wilson anima els participants a pensar i expressar el que pensen ells mateixos de l'absolut. Què és l'absolut i com es pot arribar a conèixer sense limitar-se a la idea? Aquesta mena de pregunta, expressada per l'artista amb els seus propis mètodes –a vegades fent referència a les paraules relacionades dels místics i els sants poetes– contribueix als *Debats* sobre l'absolut.¹⁷

L'artista es podria considerar un provocador –però mai un actor– que, com a interlocutor principal, fa de catalitzador per a la formació d'una obra que, com les qüestions que tracta, no té límits materials ni mentals. Totalment basades en un diàleg que té «lloc» en el present i no es pot recuperar en cap forma escrita futura, els *Debats* tracten en última instància del pensament pur i abstracte, en què la capacitat humana per experimentar la consciència lluita per transcendir allò que és trivial.

Els *Debats* es podrien «veure» a la llum de les innovacions estètiques que redefinien els gèneres tradicionals de la pintura i l'escultura en molts fronts diferents durant la segona meitat dels anys seixanta. Com l'obra d'artistes com ara Kosuth, Art & Language, Weiner i Barry, que van encapçalar l'adopció dels mitjans lingüístics durant el període de l'art conceptual, els *Debats* donen veu, literalment parlant, a la idea que l'art es pot crear a partir del llenguatge.

¹⁷ Es poden trobar, entre d'altres, Honen (japonès, segle XVIII), Kabir (indi, segle XV) i Vasistha (indi, segle VI).

D'acord amb el desig de negar el predomini de l'objecte únic i valuós, i per tal de fomentar la causa modernista de la il·lusió refutadora, Wilson té molt en comú amb aquells que van adoptar el llenguatge al final de la dècada dels seixanta.

Després de *La primera investigació* (1966-1968) de Kosuth, diverses obres poteciaven radicalment les idees per sobre dels elements compositius substituint la representació pictòrica per la definició lingüística. Per mitjà de l'ampliació fotogràfica de les definicions dels diccionaris, Kosuth va contribuir a crear el marc idoni per trobar una nova forma de significat visual basada en els elements semàntics trobats als lexicons. Les definicions textuais de paraules com ara *Res*, *Imatge*, *Abstracte* o *Idea*, substitueixen la imatgeria tradicional en obres titulades per separat *Titulat (Art com a idea com a idea)*, que pertanyien a *La primera investigació*, i, d'aquesta manera, permeten que les unitats lèxiques fusionin significat abstracte i formal dins del cos de l'obra/text. Si bé les obres de *Primera investigació* de Kosuth són discretes i portàtils, les de *Segona investigació* (1968-69) s'imprimeixen i es difonen en l'esfera pública en comptes de ser traslladades als espais d'exposició com a objectes «d'art». A través de la publicació de fragments extrets de la «Sinopsi de categories» de Roget en les seccions publicitàries de revistes i diaris, Kosuth llançava el repte, acceptat per contemporanis seus com ara Wilson, que proposava eliminar la necessària discreció material d'una obra d'art. En contraposició als *Debats*, que aboleixen totalment l'objecte material, la *Segona investigació* de Kosuth, tot i ser incorporària, continua sent visible.

La immensa i ambiciosa empresa estètica endegada per Art & Language en un gran nombre de manifestacions a partir del 1968, es basa en el discurs filosòfic reforçat pel material textual. *Índex (01)* (1972) es va exposar a la documenta 5 de Kassel. Monument a l'antimonumentaritat i a l'antimaterialitat, l'*Índex* de la documenta marca un punt culminant de la primera activitat del grup, juntament amb l'ampliació dels seus integrants, a més dels seus fundadors britànics, Terry Atkinson, David Bainbridge i Harold Hurrell, per tal d'incorporar-hi també Ian Burn, Mel Ramsden, Joseph Kosuth, Graham Howard, Lynn Lemaster, Philip Pilkington i David Rushton.

Índex (01) consisteix en una filera de vuit arxivadors metàl·lics de color gris, col·locats de dos en dos a l'altura dels ulls sobre quatre suports. Quaranta-vuit calaixos individuals –sis per arxivador– contenen prop de cent fotocòpies dels escrits publicats i dels manuscrits inèdits dels membres d'Art & Language, així com alguns textos clau de contemporanis externs al grup com ara Dan Graham i Sol LeWitt. Presentats per ordre alfabètic i subalfabètic, tal com indica un índex al principi de cada parell d'arxivadors, els articles estan units per mitjà d'un sistema de carpetes penjants. Aquest sistema fomenta l'examen dels articles per part dels espectadors, de qui s'espera que «entrin» dins de l'obra com a lectors activament implicats més que no pas com a observadors convencionals que per regla general es distancien d'un objecte o d'una paret en una galeria d'art.

Els articles que integren *Índex* proporcionen un registre escrit de diversos anys de diàleg entre els membres d'Art & Language i tracten tota mena de temes que pertanyen als camps del llenguatge, la filosofia, la fotografia, la ciència, la societat, l'ètica i l'educació, etcètera, a més dels de l'art i l'estètica. Amb relació als *Debats*, resulta d'especial rellevància la substitució del tradicional i discret objecte «material» de contemplació per la divulgació de l'estudi i l'anàlisi continuats. Basades en els processos de pensament compartit, com en el cas d'*Índex*, els *Debats* de Wilson també depenen de la implicació mental interactiva. Però, si bé el públic d'*Índex* conserva el seu paper de simple espectador, en els *Debats*, l'«espectador» s'implica no tan sols en la lectura, sinó també en la formació de l'obra. En un *debat*, l'obra sorgeix a partir d'un procés d'intercomunicació entre l'artista i els altres, que la realitzen conjuntament dins del marc del temps experimentat i passatger.

Els *Debats* també presenten clares afinitats amb l'obra de Weiner i Barry en la substitució del suport visual pel lingüístic. Des de 1968, quan Weiner va decidir que el llenguatge seria el material del seu art, ha fet diverses obres que pressuposen la forma visual no en l'espai, sinó en l'ull de l'espectador. Una afirmació que per regla general acompanya les obres exposades explica l'opció de l'artista i de l'espectador de produir, si ho desitgen, una obra en tres dimensions. Aquesta afirmació diu el següent:

1. L'artista pot construir la peça.
2. La peça es pot fabricar.
3. La peça no té perquè construir-se.

Com que tots els individus són iguals i coherents amb la intenció de l'artista, la decisió pel que fa a la condició la té el receptor en el moment de la recepció.

Expressada a través del llenguatge, tot i que mai descriptiva de manera conclouent, una obra de Weiner pot (en teoria, per no dir també en la pràctica) construir-se de qualsevol manera en la mesura en què les seves paraules la deixin oberta només a la imaginació. Així, doncs, *MOLTS OBJECTES DE COLORS COL-LOCATS L'UN AL COSTAT DE L'ALTRE PER FORMAR UNA FILERA DE MOLTS OBJECTES DE COLORS* (1979), per esmentar només un dels centenars d'exemples possibles, deixa a l'espectador la plena responsabilitat de decidir quins objectes poden ser, així com el seu nombre, el color o la ubicació contextual. Comparades amb els *Debats* de Wilson, les obres de Weiner no necessiten adquirir una presència literal, material o volumètrica. Com que són creacions lingüístiques, estan pensades per ser interpretades mentalment més que no pas construïdes físicament.

Els components d'una obra de Weiner a vegades són totalment indeterminats i s'emmarquen en el temps condicional. Així, doncs, obres com ara *I LLAVORS NO N'HI HAVIA CAP* (1970) o *COM SI HAGUÉS PASSAT* (1972) donen un marge enorme per imaginar

quantitats, accions o arguments passats o potencials. Weiner utilitza el llenguatge en la seva inexhaustibilitat semàntica com a material amb què proposar la interacció humana amb els objectes i les condicions de totes les menes possibles relacionats amb el món material. El seu programa estètic és realista perquè es preocupa per fets possibles. L'art de Weiner, tan diferent del de Wilson, no es preocupa per una exploració dels canals de pensament que fan possible la visualització.

Per a Barry, com per a Wilson, les paraules proporcionen una bastida mental que permet accedir a allò que no es pot veure. Tot i així, en l'obra de Barry, a diferència de la de Wilson, invisibilitat no és sinònim d'immaterialitat. El llenguatge en una etiqueta de paret o en una frase de catàleg relacionada amb les obres de Barry a partir de 1969 –incloent-hi *Carrier Wave* i *Peces de radiació*, així com obres de la sèrie Gas inert– anuncia la presència de forces invisibles o l'alliberament en l'atmosfera de materials com ara l'heli, el criptó o el xenó. Tot i que els seus materials no es poden veure, les primeres obres de Barry ocupen espai, per més extens que sigui (i només mesurable amb l'ajuda d'instruments científics).

Peça telepàtica (1969) té una relació més estreta amb els *Debats*, si més no perquè implica la ment en comptes de la matèria. L'obra és prou coneguda perquè es va incloure a l'exposició de la Simon Fraser University, a la British Columbia, només com una afirmació entre claudàtors dins del catàleg:

[Durant l'Exposició intentaré comunicar per telepatia una obra d'art, la naturalesa de la qual és una sèrie de pensaments que no es poden expressar a través del llenguatge ni de la imatge.]

En aquesta obra, Barry proposava la idea d'un espai mental contra un de físic, alhora que rebutjava la creació d'un o més objectes per a la circulació a través d'espais designats per a l'exhibició d'art. Limitada a la pàgina impresa, *Peça telepàtica* desafia la materialitat des del cos del seu text. El llenguatge en l'obra de Barry obria la porta a una definició d'espai més àmplia que les anteriors en el terreny de l'art. Aquesta definició li permetia «ampliar» encara més la seva àrea d'inquietud estètica per abraçar la noció d'un espai mental en què resideix el pensament, desproveït de paraules i d'imatges. A *Peça telepàtica*, es forja un espai mental al qual es dona un espai concret i un espai quantificable des del punt de vista físic, imaginable i conceptualment comprensible. En l'obra de Wilson, caldria posar de manifest que la idea d'espai és un tema tangencial dins del context d'un art dedicat al regne incorpori de l'abstracció.

Els *Debats* de Wilson ocupen el seu lloc històric al costat de l'obra dels seus contemporanis aquí esmentats, i enmig de l'efervescència creativa que va portar a la revaluació de l'objecte d'art morfològic i ontològic. Però allò que allunya més clarament Wilson de les

innovacions de Kosuth, Art & Language, Weiner i Barry és el seu ús del discurs en un art que intenta posar de manifest una abstracció absoluta a través de tots els símbols del món visible. Wilson ha afirmat que a través del llenguatge és possible «captar un món no visual»,¹⁸ i que a través de la pràctica estètica es pot arribar a entendre el «cor informe i inquantificable de la consciència».¹⁹ Per mitjà de els *Debats* Wilson ha intentat rigorosament desfer-se dels lligams perceptius de la realitat concreta i dels límits materials d'una obra d'art. Fent això, s'afegeix a altres artistes de la generació conceptual que, de maneres molt diverses, han revisat idees ja consagrades sobre allò que constitueix l'art, els seus objectes i els seus objectius.

18 Ian Wilson, a: Wilson, I. «Conceptual Art», a: *Artforum*, vol. 22, febrer de 1984, núm. 6, p. 60.

19 Íbid.

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del text: Anne Rorimer
Traducció de Jordi Martín Lloret
Dissenyat per Cosmic <http://www.cosmic.es>
Tipografia: Clarendon i Trade Gothic



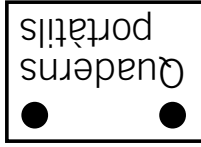
Pça. dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 93 412 08 10
F. + 34 93 412 46 02
www.macba.cat

Anne Rorimer és historiadora de l'art especialista en art conceptual i comissària independent. Ha publicat nombrosos articles en revistes d'art com *Parkett*, *October*, i *Parachute* i d'exposicions de museus i va ser co-comissària de l'exposició *Reconsidering the object of art: 1965-1975* organitzada per The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1995). També ha estat professora convidada a la universitat de Chicago (2006) i la universitat d'Illinois, Chicago (2007).

Anne Rorimer aborda i contextualitza l'obra de l'artista conceptual Ian Wilson en el text que presentem en aquest *Quadern portàtil*, la versió espanyola del qual ha estat publicada en el llibre *Ian Wilson. Los debates* (MACBA, 2009). Aquest text és una adaptació de l'assaig: Anne Rorimer, *New Art in the 60's and 70's. Redefining Reality*. Londres, 2004, pp. 89-93, 110-111.

Quaderns portàtils és una línia de publicacions digitals de distribució gratuïta a través d'Internet. Els textos provenen, en general, de conferències i seminaris que han tingut lloc al MACBA en els darrers cinc o sis anys, però també hi tenen cabuda textos anteriorment publicats en catàlegs d'exposició i altres suports. Aquest i els altres números de la col·lecció *Quaderns portàtils* estan disponibles al web del Museu.

Quaderns
portàtils

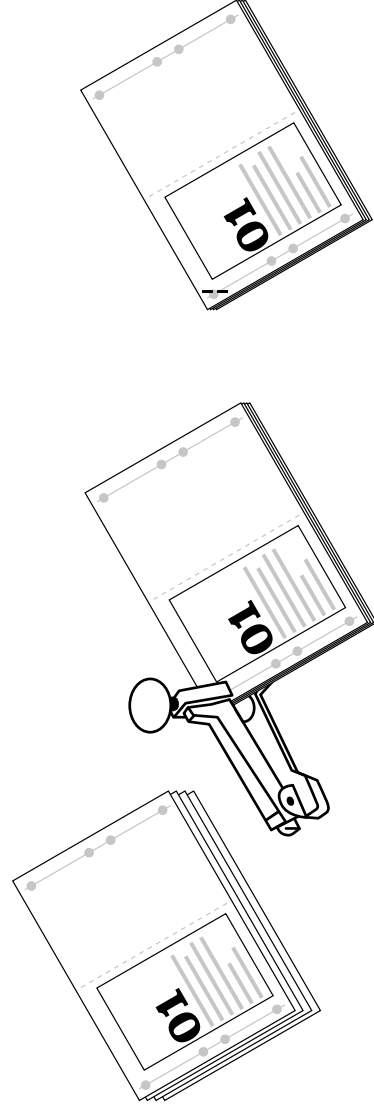


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

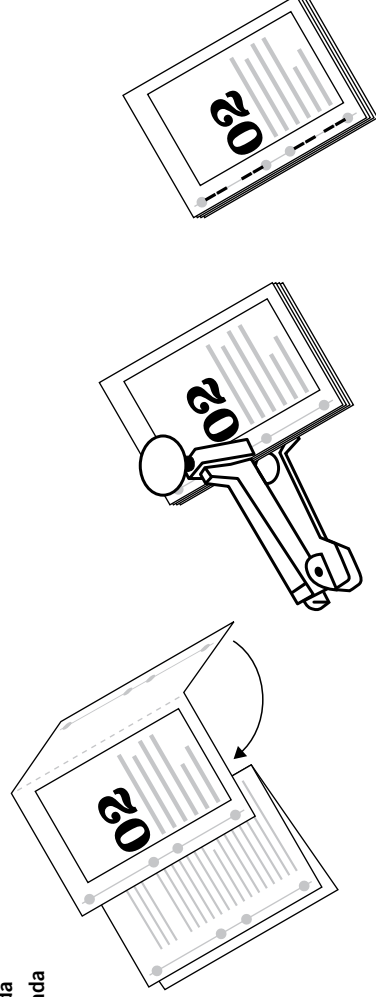
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

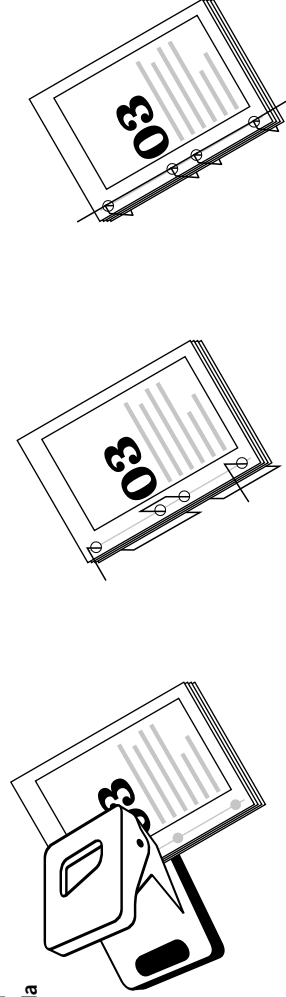
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).