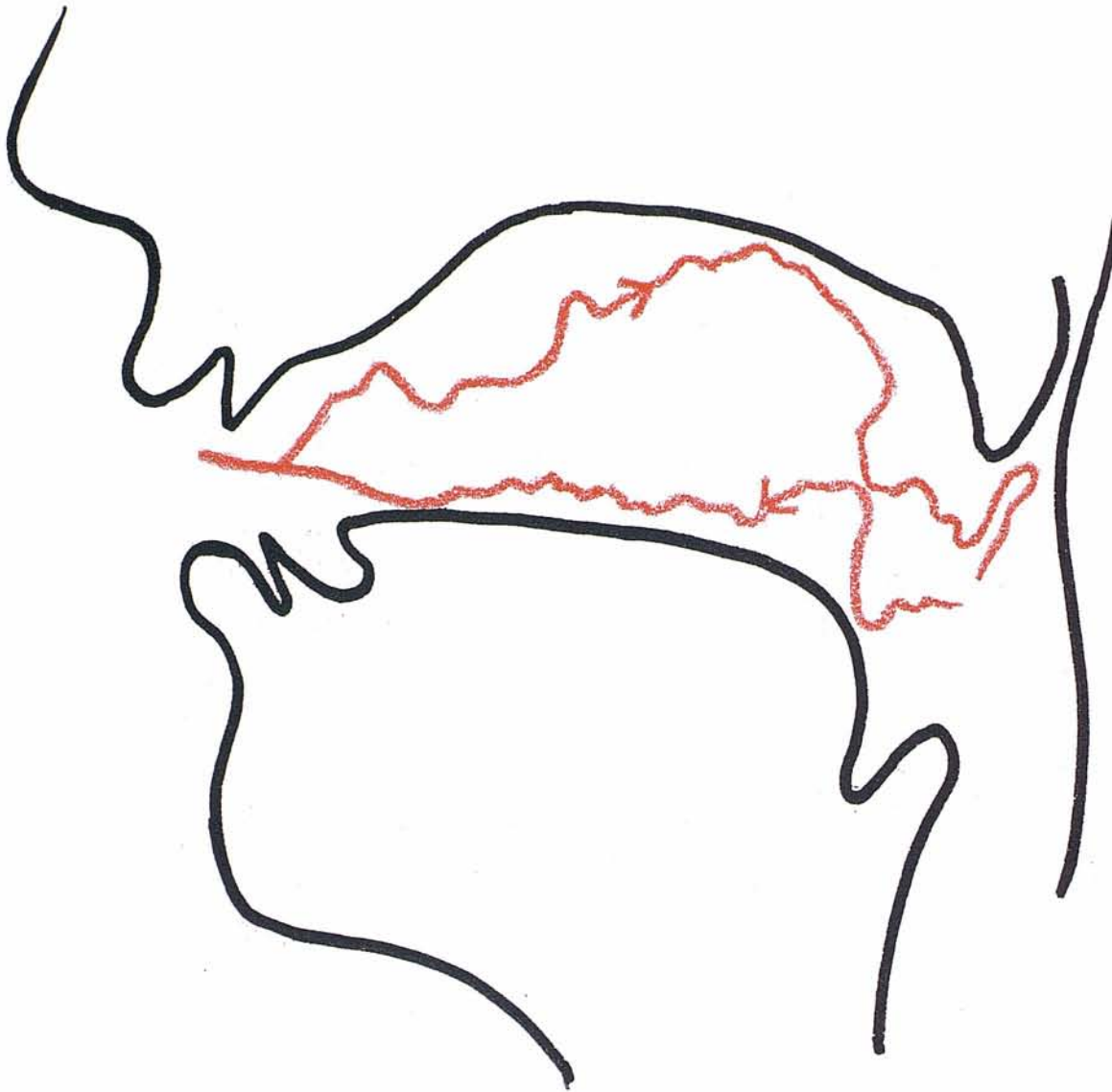


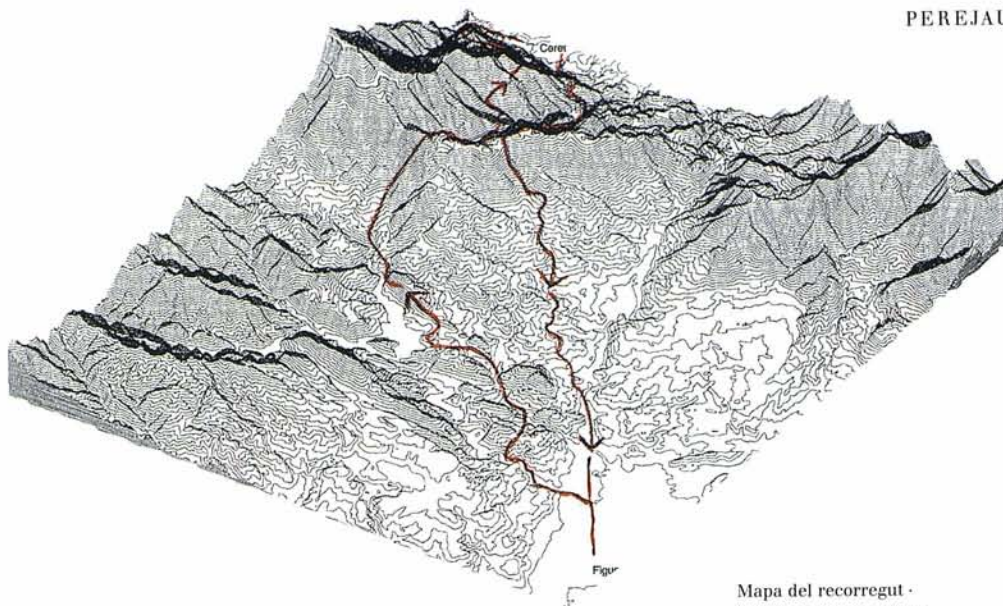
Ceret-Figueres



Arribarà aquest dibuix a algun resultat? A algun resultat gràficament vàlid, s'entén? És difícil de pronosticar-ho. Les ratlles hi són posades, però són unes ratlles massa estranyes, extravagants, algunes magnífiques, d'altres irrisòries, tan extraordinàriament diverses entre elles que no sé pas si la fe que hi posem podrà aconseguir d'aglevar-les amb una fluència prou fàcil, seguida i coherent.

D'entrada el territori disposa d'uns mitjans expressius literalment fabulosos davant dels quals l'autor no pot més que deixar-s'hi guanyar. Des del punt de vista de l'ofici, la tècnica amb què els llocs s'estenen és extraordinària. El terreny sempre té raó. Per més excepcionals que siguin, les pedres, les soques, els pendents, no s'equivoquen mai. D'altra banda hi ha la qüestió de l'escala: vista per una ratlla, una muntanya qualsevol té un relleu prodigiós. Per més que es deixin estrènyer en embolcalls de passes, en ullades successives, en giraments de cap, sota els peus, a la vista, a l'oïda, les ratlles desbarren, s'incrementen, proliferen pertot. L'autor només hi pot mantenir l'esforç de caminar, de moure's, d'avançar. És gràcies a aquest esforç que, amb la seva capacitat incessant, de transformació continuada, la ratlla del camí es prodiga amb un dibuix amarat de suc geogràfic. Capaç de sentir la vida, d'estendre-la, el caminant, aleshores, s'aferma en la ratlla dura i duradora del camí, descobreix en les seves passes una il·lació sintàctica, a través d'una correntia de fets inconnexos si no és d'haver-los seguit a peu.

MUSEOGRAFIA. Trasllat, a peu, d'una ceràmica grega del fons del Museu de l'Empordà de Figueres per ser exposada, durant un dia, al Museu d'Art Modern de Ceret, i retornada, l'endemà mateix, a Figueres. La peça en qüestió és una ceràmica de figures roges, en forma d'àmfora (*pelike*), del segle v aC (26,2 x 12 x 4,8). Al Museu de l'Empordà aquesta peça hi figura amb el número d'inventari: Me 405 (Fons Marès).



Mapa del recorregut ·
Carte du parcours emprunté

MUSÉOGRAPHIE. Déplacement, à pied, d'une céramique grecque du fonds du Musée de l'Empordà de Figueres pour être exposée, pendant une journée, dans le Musée d'Art Moderne de Céret ; et retour, le jour suivant, à Figueres. La pièce en question est une céramique aux figures rouges, en forme d'amphore (*pelike*), du Vème siècle av. J.-C. (26,2 x 12 x 4,8). Dans le Musée de l'Empordà, cette pièce figure sous le numéro d'inventaire Me 405 (Fonds Marès).



Exposició de la ceràmica
al Museu de l'Empordà ·
Exposition de la céramique
au Musée de l'Empordà



Exposició de la ceràmica
al Museu d'Art Modern de Ceret ·
Exposition de la céramique
au Musée d'art moderne de Céret

No cal dir com, sobre els resultats, els elements d'atzar resulten permanents. Atzar i voluntat arriben a confondre's. A mesura que els accidents s'incorporen al dibuix, aquest esdevé més anònim, més caut i llisquent. De fet, les ratlles de camí, mai no sabem fins a quin punt les fem i fins a quin punt ens limitem a passar-hi. Naturalment, el fet d'anar pel dret o seguint alguna senda ja marcada ens ajuda a establir-ho, però això no és absolutament determinant. De vegades, encara que no hi hagi cap rastre de senda, cap mena de fressat, allà per on triem d'avançar la ratlla ja hi és.

Dibuixar en relleu és l'única opció a l'hora de traçar un esquema lineal sobre un món de volums. El relleu i el grafisme, la vida els ha resolt, secularment, en formes de camí. Aquesta idea constitueix l'essència de moltes altres i no dubtem que, en termes de dibuix i d'escriptura, és la més persistent i fixa. Tanmateix, en l'empresa de dibuix que duem entre mans hi ha l'element afegit del trasllat i de l'exposició d'una obra. La qüestió ens emplaça davant dels esforços, més o menys persistents, més o menys fracassats, que han mantingut les obres per representar el món. El dibuixant que llegiu, encaminat en aquesta *Museografia*, s'ha plantejat la qüestió en els termes següents: en vista que el món es resisteix a totes les reproduccions que n'hem fet, per què no agafem una obra ja feta i la duem de camí per un relleu real de manera que l'obra grafii, en el trajecte, tot allà per on travessa? De manera que,

de passar-hi a través amb una obra, aquesta dibuixi un lloc en la seva escala veritable, en la seva accidentada diversitat, en la seva pura contingència. L'obra duta a peu per aquelles ondulacions, a ser exposada durant un dia en un museu, adopta, inevitablement, un aire votiu, mig professional, mig de tràfec d'obres d'art. El mateix dibuix que provem de fer, que provem de veure, se'ns presenta com una imatge posada al topall d'una peregrinació si no és que aquest topall no troba ben bé on aturar-se. ¿És que el dibuix consisteix, bàsicament, en el resultat gràfic de l'itinerari de l'obra o és, més aviat, l'exposició d'aquesta obra a Ceret, o a Figueres —un cop l'obra hi serà retornada— que recull el resultat del dibuix? Certament l'obra que el dibuixant fa de traslladar una altra obra, d'exposar una altra obra, planteja una confusió de ratlles, viu d'aquesta confusió de ratlles. L'obra que, en aquest cas, el dibuixant ha triat de transportar com a estri de dibuix consisteix en una ceràmica grega decorada amb un fris de figures roges: un home i una dona que estan jugant amb un disc separats per dues palmetes. La continuïtat infinita d'aquest fris s'adiu meravellosament amb la pròpia acció del dibuix, amb aquest dibuix d'anada i tornada sense un topall precís que l'estampi. En aquest sentit, li ha resultat inesquívable, al dibuixant, de pensar, mentre traslladava aquella gerra, en l'altra que tornejava amb els peus. Al dibuixant li agradava d'imaginar-se com a terrissaire que acciona amb el peu l'argila per on gira. No podia més que veure's ell mateix amb la petita gerra a la motxilla, girant l'enorme gerra de fora. No podia més que pensar que els accidents del relleu eren els porus i els grumolls de la cuita d'una superfície ceràmica a una escala enorme i, ara, ell anava a peu per aquesta gerra gegantina, per aquest càntir amb tota mena de xarbots, de mormols d'aigua, movent-se perquè el càntir soni, amb boscos i muntanyes posats a l'aigua com rams. Mirés allà on mirés, el dibuixant semblava endevinar-hi l'aire i la terra del mot *terrissaire*, la terra i la cota d'alçada del mot *terracota*. Naturalment, posat en aquestes bòbiles, més que no un dibuix, allò que el dibuixant traçava, allò que el dibuixant seguia era, gairebé, la literatura d'un dibuix, els grafits divagatoris, gasosos, de les ratlles d'un dibuix.

Dèiem al principi que no sabíem pas si aquest dibuix arribarà a algun resultat gràficament vàlid. En realitat, aquest text prova de cercar-n'hi un, però els límits circumscribibles d'aquest dibuix pertanyen a una altra natura que no a l'escripta. Es tracta, en bona mesura, d'un dibuix ple d'irregularitats, d'una abruptesa que cap text no pot desfer ni vèncer. La representació que se n'han fet els que van veure la peça exposada a les sales del Museu de Ceret, la que se'n faran els que la vegin al Museu de Figueres, la que me n'he fet jo mateix o aquells que m'hagin vist passar, resulten gràficament molt difícils de cenyir. La majoria de ratlles tenen molta base física; el conjunt, en canvi, recela un aire estrany, fins i tot extravagant.

De fet, una conversa que hem mantingut a mig dibuix, subratlla molt bé l'extravagància que fa al cas, gairebé podríem dir que l'arremora. Això s'ha esdevingut en el camí d'anada, a pocs metres de la ratlla, just creuar-la pel coll de Lli. Es feia de vespres i el dibuixant baixava cap a les Illes, apressat. Al mig del corriol hi havia un cabàs i un sac i, una mica més avall, una dona ajaguda al peu d'una roca, amb una cinta blanca al cap.

EL DIBUIXANT: Bona nit! No us espantéssiu pas.

LA DONA: Noi, el cap se me'n va. Com més amunt pujo, més se me'n va. I vós, d'on veniu a aquestes hores?

EL DIBUIXANT: De Figueres.

LA DONA: A peu i tot sol?

EL DIBUIXANT: Sí.

LA DONA: Ui, com esteu els catalans! I on aneu ara?

EL DIBUIXANT: A les Illes, a l'hostal.

LA DONA: Que hi penseu dormir?

EL DIBUIXANT: Sí.

LA DONA: Us mataran. Tota la nit hi fareu? Tota, tota?

EL DIBUIXANT: És clar.

LA DONA: Ja cal que tanqueu la porta de la vostra cambra per dins. Els amos són francesos. A més a més, en el poble hi ha uns alemanyots que, quan els passa pel cap, entravessen el seu cotxe a l'entrada i fan amb la gent el que volen.

EL DIBUIXANT: Voleu que us ajudi a portar el cabàs?

LA DONA: No, no, aneu i deixeu-me. Vejam si, així ajaguda, el cap em retorna una mica.

Ce dessin parviendra-t-il à un quelconque résultat ? À un résultat graphiquement valide, s'entend ? Il est difficile de le prévoir. Les lignes sont posées, mais ce sont des lignes trop étranges, extravagantes, certaines magnifiques, d'autres dérisoires, si extraordinairement diverses entre elles que je ne sais pas si la foi que nous mettons en elles pourra parvenir à les souder de manière assez fluide, suivie et cohérente.

D'emblée, le territoire dispose de moyens d'expression littéralement fabuleux face auxquels l'auteur ne peut rien faire d'autre que se laisser gagner. Du point de vue professionnel, la technique avec laquelle les lieux s'étendent est extraordinaire. Le terrain a toujours raison. Aussi exceptionnelles soient-ils, les pierres, les troncs, les pentes, ne se trompent jamais. Par ailleurs, il y a la question de l'échelle : vue par une ligne, n'importe quelle montagne a un relief prodigieux. Elles ont beau se laisser réduire à des pas précipités, à des coups d'œil successifs, à des mouvements de tête, sous les pieds, à la vue, à l'oreille, les lignes divaguent, augmentent, prolifèrent partout. L'auteur ne peut que concentrer sur elles l'effort de marcher, de se déplacer, d'avancer. C'est grâce à cet effort que, avec sa capacité incessante de transformation continue, la ligne du chemin se déploie comme un dessin imbibé de jus géographique. Capable de sentir la vie, de l'étendre, le marcheur s'affirme alors dans la ligne dure et durable du chemin ; il découvre dans son suivi un enchaînement syntactique, au travers d'un courant de faits qui n'auraient pas de cohérence s'il ne les avait pas suivis à pied.

Inutile de dire comment les éléments dus au hasard marquent de manière permanente les résultats. Hasard et volonté parviennent à se confondre. Au fur et à mesure que les accidents s'incorporent au dessin, celui-ci devient plus anonyme, plus circonspect et plus glissant. De fait, nous ne savons jamais jusqu'à quel point nous créons ou jusqu'à quel point nous nous limitons à passer sur les lignes du chemin. Naturellement, le fait d'avancer sans s'écarter ou en suivant un sentier quelconque déjà tracé nous aide à l'établir ; mais cela n'est pas absolument déterminant. Parfois, alors qu'il n'y a pas la moindre trace d'un sentier, pas la plus petite empreinte d'un passage, la ligne est déjà là, là par où nous choisissons de passer.

Dessiner en relief est la seule option possible quand il faut tracer un schéma linéaire sur un monde de volumes. La vie a résolu le relief et le graphisme, depuis des siècles, dans les formes de chemin. Cette idée constitue l'essence de nombreuses autres et nous ne doutons pas que, en termes de dessin et d'écriture, ce soit la plus persistante et la plus fixe. Cependant, dans l'utilisation du dessin que nous avons entre les mains se trouve l'élément ajouté du transfert et de l'exposition d'une

œuvre. La question nous place devant les efforts, plus ou moins persistants, plus ou moins malheureux, des auteurs des œuvres qui ont voulu représenter le monde. Le dessinateur que vous êtes en train de lire, qui s'est lancé dans cette *Muséographie*, s'est posé la question dans les termes suivants : vu que le monde résiste à toutes les représentations que l'on a voulu faire de lui, pourquoi ne prendrait-on pas une œuvre déjà faite et ne l'amènerait-on pas à un relief réel, de telle manière que l'œuvre inscrive, sur son parcours, tout ce qu'elle traverse ? Ainsi, en la traversant avec une autre œuvre, cette dernière dessine un lieu à sa véritable échelle, avec sa diversité accidentée, avec sa pure contingence. L'œuvre conduite à pied par ces ondulations, du fait qu'elle aura été exposée pendant une journée dans un musée, adopte, inévitablement, un air votif, mi-professionnel mi-transvasement d'œuvres d'art. Le même dessin que l'on tente de faire, que l'on tente de voir, se présente à nous comme une image posée au bout d'un pèlerinage, si ce n'est que ce pèlerinage ne trouve pas le lieu où s'arrêter. Un dessin consiste-t-il, pour l'essentiel, en le résultat graphique de l'itinéraire de l'œuvre ? Ou s'agit-il plutôt de l'exposition de cette œuvre à Céret ou à Figueres – une fois que l'œuvre y sera revenue – qui recueille le résultat du dessin ? Certainement, l'œuvre que le dessinateur fait en déplaçant une autre œuvre, en exposant une autre œuvre, présente une confusion de lignes. L'œuvre que le dessinateur a choisie, dans ce cas, pour la transporter comme un outil de dessin consiste en une céramique grecque décorée d'une frise de silhouettes rouges : un homme et une femme jouant avec un disque, séparés par deux férules. La continuité infinie de cette frise s'accorde merveilleusement avec l'action même du dessin, avec ce dessin d'aller et retour sans bord précis qui le fixe. Dans ce sens, le dessinateur n'a pas pu éviter de penser, alors qu'il transportait cette jarre, à l'autre qu'il tournait avec les pieds. Le dessinateur aimait s'imaginer comme un potier actionnant du pied l'argile qu'il tourne. Il lui était impossible de ne pas se voir lui-même avec la petite jarre dans le sac à dos, tournant l'énorme jarre de l'extérieur. Il ne pouvait pas ne pas penser que les accidents du relief étaient les pores et les grumeaux de la cuisson d'une superficie céramique à une échelle énorme ; et qu'en même temps, il marchait sur cette jarre gigantesque, sur cette cruche avec tout type de barbotages, de murmures de l'eau, remuant afin que sonne la cruche, avec des forêts et des montagnes dans l'eau comme des branches. Qu'il regarde à droite ou à gauche, le dessinateur paraissait deviner l'air et la terre du mot *terrisaire*¹, la terre et la cote d'altitude du mot *terracota*². Naturellement, mis dans ces fours de potier, plus qu'un dessin, que le dessinateur traçait, ce que le dessinateur pour-

suivait était, pratiquement, la littérature d'un dessin, les graphites divagatoires, gazeux, des lignes d'un dessin.

Nous disions au début que nous ne savions pas si ce dessin parviendrait à un résultat graphiquement valide. En réalité, ce texte tente de lui en chercher un, mais les limites de ce dessin que l'on peut circonscrire appartiennent à une nature différente de l'écriture. Il s'agit, dans une bonne mesure, d'un dessin plein d'irrégularités, à tel point abrupt qu'aucun texte ne peut le défaire ni le vaincre. La représentation qu'en ont eue ceux qui ont vu la pièce exposée dans les salles du Musée de Céret ; celle qu'en ont eue ceux qui la voient dans le Musée de Figueres ; celle que j'ai eue moi-même ou qu'ont eue ceux qui m'ont vu passer, sont très difficiles à cerner graphiquement. La plupart des lignes ont une base physique importante ; l'ensemble, en revanche, a un air étrange, voire extravagant.

De fait, une conversation que nous avons eue à mi-dessin soulignait très bien l'extravagance de ce cas ; on pourrait presque dire qu'il la fait émerger. Cela s'est produit sur le chemin de l'aller, à quelques mètres de la ligne, juste après l'avoir traversée par le Col de Lli. La nuit tombait et le dessinateur, pressé, descendait jusqu'aux Illas. Au milieu du chemin, il y avait un cabas et un sac et, un peu plus bas, une femme allongée au pied d'un rocher, avec un ruban blanc sur la tête.

LE DESSINATEUR : Bonsoir ! N'ayez pas peur.

LA FEMME : Ah, monsieur, je perds la tête. Plus je monte, plus je la perds. Et vous, d'où venez-vous à cette heure-ci ?

LE DESSINATEUR : De Figueres.

LA FEMME : À pied, et seul ?

LE DESSINATEUR : Oui.

LA FEMME : Oh là là. Vous, les Catalans, vous avez de ces idées ! Et où allez-vous maintenant ?

LE DESSINATEUR : Aux Illas, à l'hôtel.

LA FEMME : Vous comptez dormir là-bas ?

LE DESSINATEUR : Oui.

LA FEMME : Ils vous tueront. Vous allez y rester toute la nuit ? Toute la nuit ?

LE DESSINATEUR : Évidemment.

LA FEMME : Vous avez intérêt à fermer la porte de votre chambre de l'intérieur. Les propriétaires sont français. En plus, dans le village il y a des Allemands qui, quand ça leur prend, mettent leur voiture en travers de l'entrée et font des gens ce que bon leur semble.

LE DESSINATEUR : Vous voulez que je vous aide à porter le cabas ?

LA FEMME : Non, non, partez et laissez-moi. Je vais voir si, allongée comme ça, la tête me revient un peu.

Figueres-Céret-Figueres, 5, 6 et 7 octobre 2000

1. Potier II 2. Terre cuite

En el treball de Perejaume s'hi barregen pràctiques visuals i literàries. La seva obra, a través d'exposicions com *Postaler* (1984), *Girona, Pineda, Sant Pol i la Vall d'Oo* (1997) o *Bocamont, Ceret, Figueres, el Prat, Tarragona i Valls* (2000), de la qual forma part *Ceret-Figueres*, ha contribuït a una redefinició del paisatgisme. En la seva producció escrita la llengua es fa, alhora, objecte i instrument. Entre les seves obres, *Ludwig-Jujol. Què és el collage sinó acostar soledats?* (Barcelona, La Magrana, 1989), *La pintura i la boca* (Colliure, La Magrana, 1995), *El paisatge és rodó* (Vic, Eumo, 1995) o *Oisme* (Barcelona, Proa, 1998).

Dans le travail de Perejaume s'entrelacent des pratiques visuelles et littéraires. Son œuvre, au travers d'expositions telles que *Postaler* (1984), *Girona, Pineda, Sant Pol i la Vall d'Oo* (1997) ou *Bocamont, Ceret, Figueres, el Prat, Tarragona i Valls* (2000) a contribué à une redefinition du paysagisme. Dans sa production écrite, une langue riche se fait en même temps objet et instrument. Parmi ses ouvrages : *Ludwig-Jujol. Què és el collage sinó acostar soledats?* (Éd. La Magrana, Barcelone, 1989), *La pintura i la boca* (Éd. La Magrana, Colliure, 1993), *El paisatge és rodó* (Éd. Eumo, Vic, 1995) et *Oisme* (Éd. Proa, Barcelone, 1998).