ESCRIPTURA I CAPTURA

1. **Què devem estar escrivint amb les nostres formes de viure?** · Qu'est-ce que nous sommes réellement en train d'écrire avec nos formes de vie ?

2. **Siurell / jep de poeta** · Sorte de poterie/sifflet majorquin formant, ici, une bosse sur le dos du poète.

Quan es desxifra el nus mínim de l'escriptura humana, el gràfic embullat dels cromosomes, el cabdell helicoïdal de l'ADN, el desxiframent dels textos que dibuixa la gent i que desplega el paisatge, la verbalització del món segueix enredant-se en una mutació permanent. «Què devem estar escrivint amb les nostres formes de viure?».[1] Primer com a gravat i en forma de pregunta, després com a enunciat i en forma d'instal·lació a l'espai públic, de forma constant als textos, Perejaume s'interroga sobre els traços que deixem en els nostres desplaçaments, el grafisme que construeixen les anades i vingudes, les proximitats i els allunyaments dels individus. El text col·lectiu de l'activitat humana. La superposició de cal·ligrafies i de narracions subjectives, els estrats de rastres, les correccions, les errates, la difuminació del dibuix, les migracions de paraules: el gran text indesxifrat de la humanitat és travessat per una interrogació lírica. I d'una manera espectacular es pregunta sobre el paisatge: «Tantes contorsions sintàctiques per dir-nos ben bé què?» ¿Quin és el sentit gràfic del territori? ¿Què descriu la cal·ligrafia de les fulles dels arbres, o els traços enormes dels rius? ¿Què xiuxiueja la línia trencada de les serralades quan el vent n'articula la fonació? Amb la seva doble pregunta, Perejaume surt a córrer món amb un *Siurell / gep de poeta*[2] a l'esquena, per deixar que sigui el món qui digui.

Una altra escriptura a escala planetària, la del món xarxa propiciat per les noves tecnologies, internet, queda fixada per la tendència a la ubiqüitat d'una xarxa informacional. El món sencer cobert per una malla de comunicacions, tant infraestructural, física, de cablejat, com d'informació en forma de senyals transmeses via satèl·lit. «Curiosament, la tecnologia ens ha procurat una enorme proliferació de mots i d'imatges errants i neguitoses que es desplacen en format electrònic, invisiblement. Un enorme volum de llenguatge que cenyeix el territori, que el modela, sense pretendre-ho, com mai no ho ha aconseguit cap llenguatge descriptiu. (...) Una massa silenciosa de veus atapeeix avui l'aire, circumscriu el relleu, cableja pics, plans i collades amb una escriventor

ÉCRITURE ET CAPTURE

Lorsque l'on décrypte le noyau minimum de l'écriture humaine, l'enchevêtrement graphique des chromosomes, le brin hélicoïdal de l'ADN, c'est-à-dire que l'on cherche à déchiffrer des textes qui dessinent les gens et qui déploient le paysage, la verbalisation du monde continue à se brouiller dans une mutation permanente. « Qu'est-ce que nous sommes réellement en train d'écrire avec nos formes de vie ? [1] », se demande Perejaume. Tout d'abord sous forme de gravure et à travers une question, ensuite sous l'aspect d'un énoncé puis comme installation dans l'espace public, constamment dans ses textes, il s'interroge quant aux traces que nous laissons lors de nos déplacements, graphisme construit par les allées et venues, les proximités et les désaccords des individus ; autrement dit, il nous parle du texte collectif de l'activité humaine. Le chevauchement de calligraphies et de narrations subjectives, les strates d'empreintes, les corrections, les *errata*, l'estompage du dessin, les migrations de mots : le grand texte indéchiffrable de l'humanité est traversé par une interrogation lyrique. Et de manière spectaculaire, il se demande à propos du paysage : « Tant de contorsions syntaxiques pour nous dire quoi exactement ? Quel est le sens graphique du territoire ? Que peut bien décrire la calligraphie des feuilles des arbres, ou le cheminement des cours d'eau ? » Que nous susurre la ligne brisée des montagnes lorsque le vent la dote de capacités sonores ? Et, après cette double question, Perejaume s'en va parcourir le monde avec un *Siurell / gep de poeta* [2] sur le dos afin de faire en sorte que ce soit le monde qui s'exprime.

Une autre écriture à l'échelle planétaire, celle du monde réseau mis en place par les nouvelles technologies et Internet, est fixée par la tendance à l'ubiquité d'un réseau informationnel. Le monde entier recouvert d'un entrelacs de communications, aussi infrastructurel, physique, de câblage, que d'information sous forme de signaux transmis via satellite. « Curieusement, la technologie nous a apporté une énorme prolifération de mots et d'images errants et instables qui se déplacent en format électronique, invisiblement. Un énorme volume de langage qui entoure le territoire, qui le modèle, sans y prétendre, comme jamais aucun langage descriptif n'y est parvenu. [...] Une masse

feréstega. Cada moment històric té plantejades unes qüestions bàsiques sobre el paisatge; en l'actualitat, una d'aquestes qüestions és la idea de paisatge com a camp transmissor.»[3] A l'obra *Del so. L'obra de Granollers*, 2002, un dispositiu reproduïa en forma d'acció teatral, en un escenari, senyals descodificats a l'atzar. Dotze aparells receptors, amb les seves antenes respectives situades al terrat del teatre, rebien els senyals de radiofreqüència en temps real. Amplificats i tractats amb diversos automatismes, eren enviats per canals de llum i so a l'escenari, de manera que, personificats davant dotze micròfons, construïen discursos entrellaçats d'una realitat atmosfèrica atzarosa.

L'escriptura dels desplaçaments i de les ones s'enreda en un cabdell idèntic al de les grafies pretècniques. Les lletres majúscules del *Llibre del Kells*,[4] per exemple. Món contemporani i món antic s'entrellacen, com si el significat d'allò que l'home ha estat fent no hagués canviat. Tan sols ha canviat la tècnica i, amb ella, l'escala: l'escala de motlluratge i d'escriptura. I aquesta saturació d'escritptura sonoro-informacional del món té un paral·lelisme en l'altra, més física. En aquest mateix punt conflueixen la lletra cabdellada del manuscrit irlandès del segle VIII amb la imatge planimètrica, en ortofotoplànol, d'un paisatge irreal saturat d'infraestructura.[5] L'escala de l'incunable i l'escala del món es retroben com metàfora d'un món escrit un cop i un altre, reescrit incansablement, amb insistència, travessat per línies d'escriptura infraestructural. L'home atrapat en una malla d'informació en trànsit, constant, i també emmallat físicament.

Al text *La xarxa majestuosa. Dels retaules calats i les arts de captura*, Perejaume descriu un dibuix de Jacopo Ligozzi en el qual es representa una escena de doble cacera: un esquelet que representa la mort i que captura amb una xarxa un grup de caçadors.[6] Compara la forma de la xarxa del dibuix en plegar-se sobre els caçadors amb les perspectives isomètriques del territori que s'utilitzen actualment en la cartografia, i en particular en la modelització en tres dimensions que fan els ordinadors a partir de la documentació planimètrica. L'esquelet apareix com una mena de cartògraf: «la figura del caçador, la

3. Extret de · Extrait de : *Oïsme*, Perejaume, Editorial Proa, Barcelona, 1998

4. Detall del *Llibre de Kells* · Detail du *Book of Kells*

5. Vegeu pàgines · Voir pages 134-135: *D'escriure així*, 2003 · *D'écrire ainsi*, 2003

6. Jacopo Ligozzi. *La Mort capturant uns caçadors en les seves xarxes*, 1625 · *La Mort capturant des chasseurs dans ses filets*, 1625

silencieuse de voix comprime aujourd'hui l'air, circonscrit le relief, câble les pics, les plateaux et les cols avec une farouche inventivité scripturale. Chaque moment historique voit l'apparition de questions de base quant au paysage. Actuellement, l'une de ces questions est l'idée de paysage envisagé comme champ de transmission. »[3] Dans l'ouvrage *Del so. L'obra de Granollers* paru en 2002, un dispositif reproduisait sous la forme d'une action théâtrale, sur une scène, des signaux décodés au hasard. Douze appareils récepteurs, avec leurs antennes de réception respectives situées sur le toit-terrasse du théâtre, recevaient des signaux de radiofréquence en temps réel. Amplifiés et traités avec divers automatismes, ces messages étaient envoyés par des canaux de son et lumière sur la scène, de telle manière que, personnifiés face à douze micros, ils constituaient autant de discours entrelacés d'une réalité atmosphérique hasardeuse.

L'écriture des déplacements et des ondes dans un enchevêtrement identique à celui des graphies pré-techniques : les lettres capitales du *Book of Kells*,[4] par exemple. Monde contemporain et monde ancien s'entrelacent, comme si le sens de ce que l'homme a fait n'avait pas changé ; seule a changé la technique et, avec elle, l'échelle : l'échelle de moulurage et d'écriture. Et cette saturation d'écriture sono-informationnelle du monde trouve son parallèle dans l'autre, plus physique. C'est le même point auquel confluent la lettre enchevêtrée du manuscrit irlandais du VIIIe siècle et l'image planimétrique, en plan ortho-photographique, d'un paysage irréel saturé d'infrastructure.[5] L'échelle de l'incunable et l'échelle du monde se rejoignent comme une métaphore d'un monde écrit et ré-écrit, encore et toujours, sans cesse, avec insistance, traversé par des lignes d'écriture infrastructurelle. L'homme attrapé par une maille d'information en transit, constante, et em-maillée physiquement aussi.

Dans son texte *La xarxa majestuosa. Dels retaules calats i les arts de captura* Perejaume décrit un dessin de Jacopo Ligozzi dans lequel est représentée une scène d'une double partie de chasse : un squelette, qui représente la mort, capture à l'aide d'un filet un groupe de chasseurs.[6] Il compare la forme du filet qui s'étend sur les chasseurs du dessin avec les perspectives isométriques du territoire qui sont utilisées actuellement en cartographie et, en particulier, dans la modélisation en trois dimensions réalisée par ordinateur à partir

figura de la mort, la figura del cartògraf i la figura del dibuixant —i, en general, la de tots els plenairistes que van als llocs a endur-se'ls en imatge— sembla que s'interpretin l'una a l'altra, sembla que es copiïn, que s'imatgin, elles amb elles, fregolianament».[7] Així, aquests caçadors del dibuix, que podrien estar armats amb el fusell d'Étienne-Jules Marey,[8] surten a caçar i resulten caçats per un paisatge dibuixat com una xarxa. L'esquelet, al seu torn, més que com una metàfora de la mort, pot veure's literalment com una estructura òssia, com la carcassa del cos, el marc, per exemple, d'un caçador o d'un perseguidor de paisatges. L'esquelet és aleshores una estructura fil·liforme en moviment per un territori igualment fil·liforme, pràcticament una fotografia del moviment en ell mateix, una fotografia, posem per cas, d'un home vestit de negre al qual li han pintat línies blanques als braços, al tronc i a les cames, i al qual es fa caminar sobre un fons negre; una fotografia com les que feia Marey per estudiar la locomoció humana, com les que més tard servirien a Duchamp per al seu *Nu descendant l'escalier*. Així doncs, tenim una imatge al punt de mira del fusell d'un perseguidor de paisatges, un territori fil·liforme que captura el caçador i un esquelet. Però, sobretot, el que tenim és una reverberació de les malles o, si es vol, una continuïtat. De manera que a aquestes alçades resulta difícil distingir on acaben les extremitats fil·liformes de l'esquelet i on comença el territori isomètric. Fins a un cert punt, podríem dir que el que s'està representant aquí és una estranya perspectiva que té l'origen al forat negre del canó del fusell, i que a mesura que es perllonga cap a l'infinit, aquest feix de línies que projecta tota perspectiva va enredant-se i esmicolant-se en una successió de malles les quals, més que no pas representar paisatges diferents, dibuixen els diferents estrats d'un únic paisatge, els diferents punts de vista, els diferents personatges involucrats i els diferents rostres que adopten el caçador i la presa. I com més llunyana és la perspectiva, més difús, més obscur és el paisatge, i més clara, més evident la xarxa que embolcalla els personatges.

7. Extret de · Extrait de : *Oïsme*, Perejaume, Editorial Proa, Barcelona, 1998.

8. Étienne-Jules Marey, fisiòleg, després d'estudiar la circulació sanguínia, la respiració i la locomoció humanes, decideix utilitzar la fotografia per descobrir com volar i, per fer-ho, construeix dos artefactes. Per un costat el pneumògraf, una gàbia-vitrina mitjançant la qual persegueix la captura visual dels moviments de l'aire i dels rulls de fum. Per l'altre, el fusell fotogràfic, amb el qual tracta de caçar els secrets del vol dels ocells mitjançant la fixació de la seva imatge. El fusell fotogràfic de Marey (el qual, i això no és casual, dóna origen al cinema) resumeix com no ho fa cap altra creació tècnica la voluntat de l'home modern d'aguaitar el món i engarjolar-lo en imatges. ▮ Etienne Jules Marey, physiologiste, après avoir étudié la circulation sanguine, la respiration et la locomotion humaines, décide d'utiliser la photographie pour découvrir comment voler et, pour ce faire, il construit deux appareils : d'une part, le *pneumographe*, une espèce de cage-vitrine lui permettant de capter visuellement les mouvements de l'air et des volutes de fumée ; de l'autre, le fusil photographique, avec lequel il tente de découvrir les secrets du vol de l'oiseau en fixant son image. Le fusil photographique de Marey résume comme nulle autre création de la technique, et ce n'est pas un hasard s'il est à l'origine du cinéma, la volonté de l'homme moderne d'observer le monde et d'en faire des images.

d'une documentation planimétrique. Le squelette apparaît comme une espèce de cartographe. « Le personnage du chasseur, la mort, le cartographe et le dessinateur –et, en général, tous les peintres paysagistes qui vont sur les lieux pour en emporter l'image– semblent s'interpréter l'un l'autre, se copier, se représenter en images, les unes avec les autres, *frégoliquement*. »[7] Ainsi, ces chasseurs dessinés, qui pourraient bien être armés du fusil d'Étienne Jules Marey[8], partent en battue et sont eux-mêmes capturés par un paysage dessiné sous forme de filet. Le squelette, à son tour, au-delà de la métaphore de la mort, peut être vu littéralement comme une structure osseuse, comme l'armature du corps, le cadre, par exemple, d'un chasseur ou d'un traqueur de paysages. Le squelette est alors une structure filiforme en mouvement dans un territoire également filiforme, pratiquement une photographie du mouvement en lui-même ; la photographie, pourrait-on dire, d'un homme vêtu de noir auquel on aurait peint des lignes blanches sur les bras, sur le tronc et sur les jambes, et que l'on ferait marcher sur un fond noir ; une photographie comme celles que réalisait Marey pour étudier la locomotion humaine, et sur lesquelles devait se baser plus tard Duchamp pour son *Nu descendant l'escalier*. Nous avons ainsi, par conséquent, une image dans laquelle le point de mire du fusil du traqueur de paysages est un territoire filiforme qui capture un chasseur et un squelette. Mais, surtout, ce que nous avons, c'est une réverbération des mailles ou, si l'on préfère, une continuité ; de telle manière que, à ce niveau, il est difficile de distinguer où se situent les extrémités filiformes du squelette et où commence le territoire isométrique. On pourrait dire, jusqu'à un certain point, que ce qui est représenté ici n'est autre qu'une étrange perspective ayant son origine dans le trou noir du canon du fusil. À mesure qu'il se prolonge vers l'infini, le faisceau de lignes projeté par toute perspective s'emmêle et s'émiette petit à petit en une succession de mailles ; elles-mêmes, au lieu de représenter des paysages distincts, dessinent les différentes strates d'un même paysage, les différents points de vue, les différents personnages mis en scène et les différents visages qu'adoptent le chasseur et sa proie. Et plus la perspective est lointaine, plus diffus, plus obscur est le paysage, et plus clair, plus évident est le filet qui enveloppe les personnages.

L'exposició *Retrotabula* Retrotabula té lloc en quatre poblacions: Vitòria, Granada, Sant Pol de Mar i Brusselles. A Vitòria, amb l'obra *Cambra-cambril*, l'experiència connecta dos espais diferents: el museu Artium i la muntanya Orixol. Perejaume situa al cim d'aquesta un mur blanc cilíndric que s'adapta per la seva cara inferior a l'orografia del penyal, i el pic hi sobresurt una mica. Es tracta d'una mena de sala de museu circular, de sis metres de diàmetre i amb una sola porta d'entrada, que es resitua a la natura. La intervenció es registra fotogràficament i es presenta, juntament amb la mateixa peça, al museu. Allà, sobre una base plana, el clindre apareixerà inclinat. A Granada es cobreix amb pa d'or un fragment de Sierra Nevada, i a Sant Pol de Mar una xarxa d'or teixida per l'Ester de Cal Negre es guarda una nit a la caseta que la confraria de pescadors posseeix a la platja. A Brusselles, una càmera construïda amb una malla de lents graduades s'instal·la al jardí de la casa d'Erasme de Rotterdam.

La característica d'*obra extensa* és pròpia de la manera que té Perejaume de concebre la majoria de les seves exposicions. Extensa perquè, des del mateix plantejament inicial s'organitza amb la intenció de propiciar un espai de col·lectivitat geogràfica o de sincronia de localitzacions i moments diversos. La noció d'interrelació entre diferents entorns afavoreix el succés múltiple de geografies, espais i formats que entren a la relació. L'obra, o exposició, es fa així inabastable a una sola mirada. Per tant, ha de ser recorreguda. La itinerància és entesa en un sentit que supera el que habitualment té aquest terme en l'àmbit museístic. Està lligada a una manera crítica d'entendre el context expositiu (museu) que es va eixamplant. Els límits físics, les parets de la sala d'exposició, adquireixen un format i una escala territorials.

Moltes de les seves obres ens semblen per aquestes raons una excursió pels límits del format, de la tècnica i del llenguatge, es desplacen per un espai que tindria la forma d'una malla vasocomunicada de límits: per la motllura d'un retaule de llenguatges expressius que fan impossible, en tants de casos, de tenir la certesa d'estar observant l'obra, o si més no la seva totalitat. El que veiem no és més que una ombra matèrica de l'obra mateixa que es troba, sempre, en un altre lloc, o en el llenguatge com a lloc final que permet que l'obra passi. No sabem ja si dir que l'obra existeix vagament, o que és moltes coses al mateix temps, en una ubiqüitat juganera, salvatgement culta, lingüística, sonora, desplaçada per un vent planetari i que només ha estat al museu un instant. El que queda aleshores és una ombra daurada de l'obra.

L'exposition *Retrotabula* a lieu dans quatre endroits différents : Vitoria, Grenade, Sant Pol de Mar et Bruxelles. À Vitoria, au Pays Basque espagnol, avec l'œuvre *Cambra-cambril*, l'expérience raccorde deux espaces distincts : le musée Artium et la montagne Orixol. Perejaume situe à Orixol un mur blanc cylindrique qui est adapté par sa face inférieure à l'orographie abrupte du rocher, le pic légèrement proéminent. Il s'agit d'une espèce de salle de musée circulaire, de six mètres de diamètre, ne possédant qu'une seule porte d'entrée, qui est à son tour resituée dans la nature. L'intervention est enregistrée à l'aide de photographies et elle est présentée dans le musée conjointement à la pièce elle-même. Là, le cylindre semble incliné, puisqu'il s'appuie maintenant sur un sol plan. À Grenade, un fragment de la Sierra Nevada est recouvert d'une feuille d'or, puis il est laissé à l'air libre. À Sant Pol de Mar, en Catalogne, un filet d'or pur tissé par Esther de Cal Negre est conservé une nuit durant dans la maisonnette dont dispose la confrérie des pêcheurs sur la plage. À Bruxelles, une chambre fabriquée avec une maille de lentilles de vue est disposée dans le jardin de la maison d'Érasme de Rotterdam.

La caractéristique de l'*obra extensa* (œuvre étendue) est propre de la manière dont Perejaume a conçu la plupart de ses expositions. Étendue parce que, depuis la conception originelle même, elle est organisée dans l'intention de donner lieu à un espace de collectivité géographique ou de synchronie de localisations et de moments divers. La notion d'interrelation entre différents environnements permet la succession multiple de géographies, d'espaces et de formats entrant en rapport les uns avec les autres. Le regard ne peut embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble de l'œuvre, l'ensemble de l'exposition. Il faut par conséquent la parcourir. L'itinérance est comprise dans un sens qui dépasse ce que ce terme implique habituellement dans le domaine des musées ; elle est liée à une manière critique de comprendre le contexte d'exposition –le musée–, qui est élargi : les limites physiques, les murs de la salle d'exposition acquièrent un format et une échelle territoriaux.

Nombre de ses œuvres nous apparaissent ainsi comme une excursion aux limites du format, de la technique et du langage. Elles se déplacent dans un espace qui aurait la forme d'une maille de limites reliées entre elles selon le principe des vases communicants : par la moulure d'une « maille » de langues expressives qui ne permettent pas, très souvent, d'avoir la certitude d'être en train d'observer l'œuvre, ou au moins la totalité de l'œuvre. Ce que l'on voit n'est pas plus qu'une ombre matérique de l'œuvre elle-même qui se trouve, toujours, dans un autre lieu, ou dans le langage comme lieu final permettant l'apparition de l'œuvre. Nous ne savons alors pas davantage si l'on peut dire que l'œuvre existe vaguement, ou s'il s'agit d'un grand nombre de choses en même temps, dans une ubiquité espiègle, sauvagement cultivée, linguistique, sonore, déplacée par un vent planétaire et qui ne s'est trouvée dans le musée qu'un instant. Ce qui demeure alors n'est qu'une ombre dorée de l'œuvre.