

**Jordi Erola: un món fet a mida**  
**Rosa Comes Casas**



## **L'home és la mesura de totes les coses**

"Geografia domèstica", de Jordi Erola (Calafell, 1977), és un projecte que esborra les fronteres que hem volgut construir entre "l'art" i "la poesia". El títol remet ja a una de les reflexions més interessants que ens aporta: a la capacitat dels éssers humans de fer-se un món a la seva mida, o més ben dit, a la impossibilitat d'habitar un món que no sigui el que un mateix cartografia, simplement perquè més enllà del propi ordre i judici no hi ha un món diferent que sigui el veritable universal.

La premissa de Protàgores, doncs, és a la base de la seva obra, com a pilar cultural incorporat i reinterpretat des de fa segles. Però la seva reflexió ens porta més lluny i té molts altres matisos. Tot seguit em proposo detallar la riquesa reflexiva que Erola transmet amb aquest projecte.



## **La construcció de la geografia**

Basant-se en la geografia, Jordi Erola reflecteix dos processos creatius, la gènesi i l'orogènesi, mitjançant la creació i la cartografia d'una bola de paper de diari convertida en planeta i d'un paper d'embalar que arruga i converteix en un territori ple de relleus, pics i serralades. El projecte no inclou, però, únicament el resultat final de tot aquest procés, és a dir, la bola de paper de diari i el tros de paper d'embalar cartografiats i maquetats a escala, sinó que la seva formació i les anotacions de l'artista-geògraf també es mostren, perquè són part de l'obra mateixa; l'obra és també el procés de construcció-creació.

Per tant, doncs, es poden diferenciar dos vessants que es complementen i obren diverses vies de reflexió: d'una banda, les fotografies que mostren el procés i, de l'altra, les maquetes que escenifiquen el "resultat". I el *procés*, al seu torn, es desdobra en dues parts: les imatges de les mans de l'artista arrugant i doblegant els papers, creant la forma desitjada, i els apunts i dibuixos del cartografiament. Així, doncs, fins i tot es pot parlar de tres fases de l'obra, clarament distingides, i que se sumen per conformar-ne la *identitat hermenèutica*, com diria Gadamer.



## **Primera fase**

### ***Apropiació de l'acte de creació artística***

Les imatges que fixen i testimonien diferents moments i detalls de l'acció d'arrugar el paper de diari i de convertir-lo en una forma rodona i compacta que es llança a l'aire susciten diverses idees en l'espectador: les mans recreen un gest que tots hem fet alguna vegada i remetem a l'anonimat i a la quotidianitat. Es tracta d'un gest que l'artista s'ha *apropiat*. No és evidentment una apropiació ben bé a la manera de Duchamp, és a dir, l'apropriació d'un objecte ja existent que es redefineix amb la intervenció de l'artista, però sí que suposa, a partir de la seqüència fixa (i descontextualitzada, doncs) del moviment, la inserció d'aquest fet útil i diari en un nou escenari, de manera que passa a ser considerat com un "personatge dins d'un relat" (Bourriaud, 25). En apropiar-se del gest, Erola obre un primer front de reflexió contradictori i complementari: l'acte creatiu, a la manera dels artistes de la postproducció, no es basa en l'habilitat manual, sinó en la mirada que l'artista dirigeix cap als objectes, però, alhora, des del moment que tria un gest fet per milers de persones, desmitifica l'activitat i la figura de l'artista, perquè vol mostrar que, encara que la intenció (la mirada) no hi sigui, el producte final és el mateix. De fet, en aquesta primera fase Erola s'apropia de l'acte mateix de la creació artística, per redefinir-lo com a acció intrínseca de l'ésser humà.

Al meu entendre, doncs, amb aquesta apropiació no fa al·lusió al relativisme que s'ha instaurat en la postmodernitat, sinó que més aviat el que vol és treure

transcendència a l'acció creativa. I, ahora, introduir el debat al voltant de la dicotomia entre artesà i artista, esborrar-ne les fronteres aïllant l'essència de la pràctica productiva.

El fet que l'obra inclogui les tres fases que he esmentat en un mateix pla d'importància és essencial a l'hora de captar la seva *pretensió d'intel·ligibilitat* (Vilar, 23) i la distingeix dels precedents clàssics de la poesia visual o de la poesia objecte. Hi està emparentada, sense dubte, però, més enllà de l'ocurrència final, jeroglífica i enginyosa, d'un poema visual o d'un poema objecte, permet la reflexió sobre l'acte de la creació i els paràmetres en què s'inscriu. Diríem, doncs, que proposa reflexionar sobre l'inici del mateix procés de la postproducció, tan pròpia del temps que vivim. I, de la mateixa manera, així com intuïm el *joc* en la transformació conceptual que experimenta un objecte en un poema visual, Erola, amb l'apropiació del gest creatiu, també converteix el *joc* en un dels motius de reflexió.

### ***Metareflexió sobre el concepte de joc***

Els conceptes de *joc*, *símbol* i *festa*, que, segons Gadamer, són la base antropològica de la nostra experiència de l'art, es detecten o es reflexionen en l'obra de Jordi Erola. Ho anirem veient al llarg de les tres fases. En la primera, com deia, la seqüència fragmentada i congelada del gest és una dissecció repetitiva i autoreferencial, que no s'entén com una línia successiva amb un principi i un final, sinó que disposa els fotogrames amb un cert ordre desordenat, barrejant els temps de les accions, provocant un efecte circular. Aquesta part de l'obra de Jordi Erola en què les

mans de l'artista se centren a arrugar els papers i transformar-los mostra totes les característiques de l'element del joc tal com Gadamer el descriu. Vegem-ho.

En primer lloc, el moviment de vaivé repetitiu que suggereix la disposició de les imatges, i, així doncs, l'automoviment, que ordena racionalment les accions a seguir (les regles del joc), però que és lliure de fins i que només tendeix a vincular-se sobre si mateix per reproduir-se i afirmar-se; tal com diu Gadamer (68), aquest fenomen de racionalitat lliure de fins es refereix a la identitat, i d'aquesta manera és com Erola comença a singularitzar l'anònim i la quotidianitat, la qual cosa és reforçada totalment en la segona fase del procés, quan cartografia els elements que canvia. En segon lloc, el *jugar-amb* que indica Gadamer com a propi del joc, és a dir, la participació interior i inevitable de l'espectador, que, en el cas de l'obra d'Erola es produeix immediatament, en el sentit que converteix en "joc" un gest comú i habitual.

Evidentment, el cojugador, aquí, ha d'omplir l'espai de joc que li deixa l'obra, perquè la participació real implica la identificació, la comprensió, la percepció de la seva identitat hermenèutica, però també un treball constructiu de reflexió, que resideix com a desafiament en l'obra com a tal (Gadamer, 76) i que determina el factor de variació. En el joc "alguna cosa és referida com alguna cosa" (70), ni que sigui la mateixa autonomia del moviment, i l'obra d'art també conté aquest component d'autoreferència a allò mateix que produeix. L'autonomia del moviment que l'artista mostra a través dels fotogrames implica dues lectures: d'una banda, una metareflexió sobre

l'autoreferència de l'obra d'art i, d'una altra, de manera encara incipient i que caldrà completar amb les dues fases posteriors, la visió del món que cada persona es construeix, autònoma, individual i intransferible, autoveritable. Tanmateix, aquest darrer missatge ve determinat, com he dit, per la globalitat de la proposta; la primera fase del procés, en fer visibles totes les seves característiques, es pot entendre bàsicament com una metareflexió sobre el joc.

### ***Reflexió sobre l'experiència estètica***

Per tancar l'anàlisi d'aquesta primera fase de l'obra, també ens haurem de referir a Jauss i a la seva *Petita apologia de l'experiència estètica*, al punt en què aquest teòric ens parla dels tres conceptes fonamentals de la tradició estètica (42): la *poiesi*, l'*aisthesi* i la *catharsi*. La capacitat poiètica, per a Jauss, designa l'experiència estètica fonamental de l'ésser humà a través de la qual, mitjançant la producció d'art, aquest pot satisfer la seva necessitat universal de "*trobar-se en el món com a casa*, privant el món exterior de la seva *estranyesa esquiva*, fent-lo obra pròpia". Ja hem vist com Erola s'apropia de l'acte de creació artística i com, d'aquesta manera, reflexiona sobre la capacitat poiètica que tenen tots els éssers humans. Ara, a la llum d'aquesta definició de Jauss, que inclou la citació directa de Hegel, la dimensió de la proposta de l'artista augmenta una mica en detall i la primera fase de l'obra, juntament amb les posteriors, també són una metareflexió sobre l'experiència estètica.

El contingut artístic que Jordi Erola ens proposa, és a dir, el fet de construir un petit món i un petit territori amb les

mans, fet a mida i redimensionable a partir de l'escala i la cartografia, esdevé una al·lusió a la definició de Jauss, i ens ensenya el següent: tots els éssers humans tenim una mirada creativa, performadora, fora i dintre de l'art, tots ens construïm el món a la nostra mida, segons els nostres ulls, i la creació artística és una mirada de la mirada, una mirada conscient de la performació dins de la performació instrínseca, lingüística, compartida parcialment.

Per tant, mitjançant la creació del planeta i del territori de paper a partir d'un gest quotidià, compartit per tots, l'artista mostra dues coses: que la mirada artística ens permet apamar el món i fer-lo nostre, efectivament; ara bé, també que el món és segons la nostra mirada i que la mirada artística no és més que una creació de la creació. D'aquí que l'*aisthesi*, l'experiència estètica segons la qual una obra d'art pot renovar la percepció de les coses, esmussada pel costum, també és motiu de reflexió en si mateixa. El fet d'exposar una bola de paper i un paper arrugat dins de dues vitrines (com fa l'artista a la tercera fase) ja té com a conseqüència que l'espectador tingui aquesta experiència estètica, però el fet d'exposar en una sala el gest tan freqüent d'arrugar un paper com a part d'una obra d'art és el que ens permet afirmar que el que s'exposa és la mateixa experiència de l'experiència de l'*aisthesi*.

Finalment, remarco un cop més la quotidianitat i la practicitat dels moviments que Erola concep com a part de l'obra completa perquè tornen a ser aspectes rellevants a l'hora d'entendre que la *catharsi*, la tercera experiència estètica fonamental segons Jauss, és igualment element de

reflexió. Jauss afirma que en l'acte del gaudi estètic el contemplador s'allibera dels vincles que té amb la praxi diària mitjançant allò imaginari (40). La *negació* del món fàctic dels objectes que ha de fer la consciència imaginativa per poder crear per si mateixa i capacitar l'ésser humà per a altres experiències més enllà de la quotidianitat (40) s'exemplifica en el sol fet d'*afirmar* i, per tant, de fixar fotogràficament i il·lustrativa un dels gestos més inconscients i pràctics i tot el procés de transformació (em refereixo aquí tant a la primera com a la segona fase). Dit d'una altra manera: Erola reivindica la imaginació focalitzant la mirada en el procés de canvi absolut que experimenta un material que encarna la vida quotidiana. Simplement arruga dos papers; un d'ells, a més, el del diari, ple d'informació efímera, vàlida només durant vint-i-quatre hores.

## **Segona fase**

### ***Representació del procés de representació***

A la segona fase del procés, Jordi Erola obre altres fronts de reflexió. És el moment en què veiem que l'obra i allò que vol transmetre s'insereix en el gir lingüístic de la filosofia, és a dir, en el paradigma en què vivim i que tan bé ja va definir Wittgenstein al seu *Tractatus*: "Els límits del meu llenguatge signifiquen els límits del meu món." És el moment de l'obra en què es produeix la cartografia de la bola de paper de diari i del paper d'embalar arrugat i, per tant, és, doncs, la fase en què es mostra com l'obra esdevé un signe. El mateix artista, de fet, considera que la cartografia és una forma d'escriptura i la convicció de Heidegger que "només on hi ha llenguatge hi ha món" (ens ho diu a *Hölderlin i l'essència de la poesia*) s'ajusta perfectament a la reflexió principal d'aquesta fase del projecte.

Que la cartografia és paral·lela al llenguatge escrit, que és una forma d'escriptura, ho demostra posant costat per costat un full que conté la paraula *territori* amb set tipus de cal·ligrafia diferents i les fotografies de tots els apunts, les anotacions numèriques de l'escala, els esquemes, els dibuixos orogràfics i les línies que representen els contorns geogràfics de l'objecte aplicats a la bola i al paper. Erola potencia la visibilitat de tots aquests elements que podrien semblar secundaris, eines per a la construcció de la maqueta final, perquè els considera essencials: és el que determina que la bola i el paper esdevinguin un *signe* i, remetent-nos a Danto, és allò que permet que distingim

l'objecte d'art de la mera cosa quan externament sembla que no es distingeixin. La reflexió que ens proposa l'artista, doncs, és aquí la de la lingüísticitat de l'art, vol que ens adonem que l'obra d'art no és *alguna cosa*, sinó *sobre alguna cosa*. Tota obra d'art *representa* una cosa que no és la mateixa cosa en si, de manera que, de fet, segons el punt de vista de Danto, la segona fase d'Erola, que és obra d'art en tant que part de l'obra global, no és només un testimoni documental del procés lingüístic i creatiu pel qual la bola i el paper passen a significar altres objectes, sinó la *representació del procés* pel qual un objecte passa a ser representació d'un altre i esdevé obra d'art.

### ***La poesia és lingüística i intrínseca***

Més enllà de la reflexió sobre l'*aboutness* de Danto, tot i així, Jordi Erola vol fer evident que la *poiesi* és intrínseca a l'ésser humà perquè és procés lingüístic. La cartografia és el que converteix la bola de paper en món i, així, doncs, el llenguatge és allò que crea la realitat, allò que funda el món que tenim. La lingüísticitat es reforça, en el cas de la bola arrugada, pel fet que el paper és precisament de diari, és a dir, un full ple de paraules i informació que, per a l'artista, simbolitzen també la memòria. I la pobresa del material original, la banalitat d'un full de paper, en comparació amb la transcendència del que passa a ser, un planeta, un paisatge, determinat per les grans dimensions de l'escala, fa que interpretem el seu missatge d'aquesta manera: els mots creen, formen la realitat. Més enllà de la reflexió teòrica sobre el caràcter de signe de l'art, Erola, per tant,

connecta amb les reflexions que proposava a la primera fase de l'obra i evidencia l'essència *poètica* de l'ésser humà, així com el fet que l'única manera de conèixer l'entorn és a través dels signes lingüístics; és més, l'entorn és en tant que el llenguatge l'anomena. I encara podem anar més lluny: hi ha tants entorns, tants mons, com cal·ligrafies, com individus lingüístics existents.

En aquest punt l'obra s'emparenta amb la investigació de Perejaume, amb el moment, per exemple, que aquest artista excava de manera literal la signatura de Verdaguer en un terreny dels afores del poble nadiu de l'escriptor, Folgueroles, i la transforma en un torrent exposat als canvis climàtics i on l'aigua flueix i avança. El canvi d'escala és un recurs que tant Erola com Perejaume utilitzen en l'obra pròpia per arribar a la mateixa reflexió: com l'ésser humà canvia el món i hi intervé. El procés és l'invers, però el missatge, similar. Perejaume cartografia el territori ampliant el nom del gran autor català i reproduint exactament la seva cal·ligrafia i intervé físicament el món, doncs, amb un element que sintetiza la seva identitat, tota la complexitat del seu pensament i, per tant, la seva estructura lingüística. L'obra explica la petjada que Verdaguer ha imprès en la cultura i en la concepció de Catalunya i del món, la intensitat d'una empremta que ha canviat la visió del nostre entorn, però també parla de la transformació que cada ésser humà, amb la pròpia identitat lingüística imprimeix a l'hora d'interpretar-lo. Erola, en canvi, no amplia físicament un element lingüístic per cosificar-lo en el terreny i simbolitzar-lo, sinó que l'element lingüístic és allò que utilitza per ampliar mentalment i resimbolitzar l'objecte.

Principalment, en el primer, el punt de vista és històric, heroic i individual, el punt de vista de l'art i de la transcendència del mot literari. En el segon, el punt de vista és atemporal, universal i anònim, el punt de vista de la quotidianitat i de la transcendència del gest que aparentment s'esborra en la multitud (inevitablement "anomenat"). Però, de fet, són intercanviables. I ho són, també, perquè en la segona fase Erola no introdueix el llenguatge amb una aparença neutra i científica, sinó que ho fa amb la pròpia cal·ligrafia manuscrita i, per tant, totalment connotada, un detall formal que té una incidència notable a l'hora de descobrir la seva pretensió d'intel·ligibilitat.

A través d'aquest matís retrobem la reflexió sobre l'autoreferència de l'art que l'artista ja havia encetat a la primera fase i que en aquest moment s'amplia amb la reflexió sobre l'autoreferència de la pròpia estructura lingüística, sobre la construcció intransferible que cada persona fa del món, existent únicament en tant que llenguatge. Cadascuna de les cal·ligrafies escriuen la mateixa paraula i comparteixen l'al·lusió a un concepte, però cadascuna dibuixa un perfil divers del/de *territori* i, per tant, malgrat els punts en comú, l'ésser humà no té més remei que *jugar* a crear un món amb unes coordenades pròpies.

### ***Il·lustració del procés de construcció del reconeixement***

Precisament la segona fase, a banda de ser la representació del procés lingüístic i creatiu pel qual un objecte passa a ser

representació d'un altre, com dèiem més amunt, és també una reflexió sobre la construcció del *símbol*, un altre dels conceptes que Gadamer situa a la base antropològica de la nostra experiència de l'art i que connecta l'art clàssic i l'art modern (65). Un símbol és "allò en què es reconeix alguna cosa" (113), tenint en compte que "tot *re*-coneixement s'ha després de la contingència de la primera presentació i s'ha elevat a ideal". El fet de *re*-conèixer implica captar la permanència en allò efímer i aquesta és la funció del símbol.

En la part en què Erola "anomena" la bola de paper de diari i el paper d'embalar arrugat amb la cartografia assistim, doncs, al moment de construcció del símbol, a la il·lustració del procés de conversió dels signes, que encarnen l'efímer d'una manera despietada, en l'autèntica realitat que aquests només representen (Danto, 71): la idea que podríem concentrar en el fet que tan sols tenim la possibilitat d'autocrear-nos un món i una veritat de les coses, que som déus d'un món limitat en nosaltres mateixos i la nostra estructura lingüística. L'artista mostra les etapes per les quals una pràctica quotidiana particular passa a representar-se "com un fragment de Ser que promet complementar en un tot íntegre al qui es correspongui amb ell" (Gadamer, 85). És a dir, de quina manera s'encamina l'assoliment de la integritat a què ens transporta tota obra d'art, que no és un acte que l'artista pugui fer del tot deliberadament.

Erola, amb l'evidència de la cartografia, evidencia com l'objecte adquireix el procés d'ocultació i revelació propi del símbol, el procés de construcció de significat que l'obra

d'art, única i insubstituïble, reté, i que, segons el que ell ens diu, és bàsicament lingüístic. La clau d'aquesta interpretació és en el fet d'entendre que la cal·ligrafia de l'autor s'identifica amb l'especificitat de cadascuna de les cal·ligrafies dels possibles espectadors de l'obra, enclosos en un espai de temps dins la història i en unes circumstàncies concretes, i de veure les seves anotacions i els seus càlculs com una materialització de les anotacions mentals a través de les quals l'espectador arriba a tenir l'experiència d'allò simbòlic en la tercera fase i, així doncs, a reconèixer-s'hi: el "resultat".

## **Tercera fase**

I, finalment, es féu la llum. El món ha estat creat i Erola condensa tota la seva dimensió en dues maquetes, dues vitrines tancades que contenen la bola de paper de diari i el paper d'embalar arrugat amb les indicacions de la seva escala. El planeta i el territori envoltats d'un vidre que els aïlla i els institucionalitza com a peces de museu. I que els atura en el temps; o millor dit, els omple de *temps propi* (Gadamer, 104). El signe objectiu, numèric, l'escala, redimensiona de tal manera l'objecte que l'extreu del "flux continu de temps que observem i calculem amb el rellotge" (Gadamer, 105) i el situa en l'àmbit de la celebració, és a dir, en la demora a què aquesta ens convida. Hi insisteixo: això passa perquè la grandària que se sintetitza dins la capsa que hi ha davant nostre se'ns imposa mentalment i ens fa ser conscients de la transcendència que el propi llenguatge i el propi temps tenen a l'hora de conformar el món, molta més que els signes i el temps acordats.

De fet, aquesta tercera fase, a part de provocar l'experiència del temps propi que tota obra d'art ens fa tenir i que també sentim i compartim en la *fiesta*, com diu Gadamer, recull les altres fases en si mateixa i és la conclusió d'un procés que igualment reflexiona sobre la manera com anem construint el temps de la vida viscuda (105); com ens aturem, per seguir la metàfora, en les serralades i els pics de la nostra trajectòria i com voregem també les fondalades més fosques.



Referències bibliogràfiques:

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo 2007.

Danto, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo*. Akal 2003.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós 2002.

Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós 2002.

Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Machado Libros 2005.

