

RES ÉS POSSIBLE, TOT ES MOU
Toni Giró



Què és un monument? Els monuments artístics o arquitectònics són obres creades per l'ésser humà en la seva voluntat de traçar la història d'un grup o una nació. Constitueixen testimonis de la història i la creativitat humana, i una representació simbòlica d'alguna cosa –o algú– que aspira a l'eternitat. Cada monument pretén ser una fita del temps històric que narra el desenvolupament de la nostra espècie, representa la història comuna i, en conseqüència, conté una il·lusió de progrés. L'estiu del 2010 es va dedicar la XIV Biennal d'escultura (Carra-ra, Itàlia) al tema del monument en l'actualitat. El títol de la Biennal era "Post-Monument" i al catàleg de la mostra el curador –Fabio Cavallucci– afirmava:

Portador d'una interpretació unívoca de la història, formidable instrument de propaganda i de construcció d'identitat política (local, nacional, transnacional), senyal col·locada per indicar conquestes i ocupacions. El monument ha representat el símbol de l'autoritat, de l'estat sobirà, del règim dictatorial.¹

La mostra documentava el pas de la necessitat del monument a la seva fi a la darrera dècada del segle XX i específicament a partir del 1991, data oficial del final de la Guerra Freda i de la dissolució del bloc soviètic. A partir d'aquests esdeveniments històrics, interpretava la crisi d'aquest gènere escultòric a la cultura contemporània com a signe d'una crisi més profunda: la de la cultura occidental i el naixement de la globalització. Arran d'aquest discurs podem aleshores interpretar la crisi del monument actual com un tipus d'iconoclàstia antioccidental, i dins d'aquesta, una iconoclàstia antiantropocèntrica.

En efecte, la fi de les grans narracions històriques correspon a la fi del monument, i podem dir que –almenys des del 1991– estem acostumats a la caiguda dels herois, de les estrelles i dels ídols. És en aquest moment que els monuments i l'escultura en general canvien la seva forma i es tradueixen en una dimensió fragmentada, esclatada i precària que posa en relleu la pròpia dimensió temporal i –per contra– la dimensió atemporal de la natura. És en efecte just a partir de finals del segle XX que s'inclou la categoria de monument natural a aquest gènere.

1. Fabio Cavallucci. *Monumenti e Ruine*. En *Post-Monument*. Milano, 2010 Silvana Editoriale.

Pàg. 14. Traducció pròpia: "Latore di un'interpretazione univoca della storia, formidabile strumento di propaganda e di costruzione dell'identità politica (locale, nazionale, transnazionale), segnale collocato a indicare conquiste e occupazioni, il monumento ha rappresentato il simbolo dell'autorità, dello stato sovrano, del regime dittatoriale".



Així, doncs, no és casual l'elecció del fragment de Walter Benjamin que revesteix un dels dos elements constitutius de la instal·lació de Toni Giró: la biga de fusta. Es tracta de la Tesi XVIII del filòsof alemany que ens recorda que, malgrat la seva vocació cap a l'eternitat, la vida de l'*homo sapiens* correspon als dos darrers segons del final d'un dia de vint-i-quatre hores.

TESIS XVIII

«Amb relació a la història de la vida orgànica a la Terra —escriu un biòleg contemporani— els miserables cinquanta mil anys de l'*Homo sapiens* representen alguna cosa com dos segons al final d'un dia de vint-i-quatre hores. En aquesta escala, tota la història de la humanitat civilitzada ocuparia una cinquena part de l'últim segon de la darrera hora. El "temps actual" que, com a model del temps messiànic, resumeix en un compendi immens la història de tota la humanitat, coincideix rigorosament amb la figura que constitueix en l'univers la història de la humanitat».

Això també ho recorda Quentin Meillassoux a *Después de la finitud*, quan introdueix l'«argument de l'arxifòssil» per sostenir l'existència —o realitat— de les qualitats primàries (matemàtiques i físiques) de la matèria notablement anteriors a la consciència fenomenològica humana, i trenca de forma no dogmàtica amb el cercle correccionalista. Mentrestant alhora, i pel que fa a aquesta exposició, ens permet argumentar la divergència evident entre la temporalitat geològica (objectiva) i la temporalitat històrica (subjectiva).

- l'origen de l'Univers (13,5 mil milions d'anys)
- la formació de la terra (4,45 mil milions d'anys)
- l'origen de la vida terrestre (3,5 mil milions d'anys)
- l'origen de l'ésser humà (*Homo habilis*, 2 milions d'anys)

Avui, la ciència experimental és capaç de produir enunciats que afecten esdeveniments anteriors a l'adveniment de la vida tant com de la consciència. Aquests enunciats consisteixen en la datació d'"objectes" de vegades més antics que qual-sevol forma de vida sobre la Terra. D'aquests procediments de datació es deia que eren relatius mentre no concernessin més que a les posicions en el temps dels fòssils els uns en relació amb els altres (s'obtenien, particularment, per l'estudi de la profunditat relativa dels estrats rocosos en els quals aquests fòssils eren desco-



berts). Les datacions van esdevenir en “absolutes” a partir del moment (és a dir, essencialment, des dels anys trenta) en què es van perfeccionar tècniques capaces de determinar la durada efectiva dels objectes mesurats.²

És a dir: l’eternitat del testimoni atge humà és una il·lusió, atès que l’espècie humana existeix des d’un període relativament breu posat en relació amb la història del planeta i és candidata a l’extinció com qualsevol altre ésser viu.

La historiadora de l’art Caterina Almirall, en un projecte titulat “Mesurar amb precisió els cims llegendaris” (EspaiDos, sala Muncunill 2017/2018), parlava de l’arqueologia com de l’estudi de la cultura material. Proposava comprendre la imaginació com una capacitat compartida amb el món material, així com amb les ciències que l’estudien. Presentava l’arqueologia com a reconstrucció del passat i relat productor de realitat: memòria material. Elucubrava sobre la transició des del temps històric vertical al temps arqueològic no-lineal que, com ens recorda Ariadna Guiteras –integrant d’aquest mateix projecte– té forma de plec a l’espai dels *strata*: plec geològic, estratificació temporal no seqüencial.

Un planeta és un organisme viu i en constant transformació. Amb el moviment dels estrats, les capes de matèria es pleguen unes sobre les altres i donen al temps una narrativa que no és lineal. Els plects generen situacions en què materials ancestrals es troben amb materials contemporanis, posant en contacte elements que mai abans ho havien estat i inferint moviment al que us sembla inert.³

La instal·lació que presenta Toni Giró arrenca d’aquesta condició i de la imatge del postmonument fragmentat i distribuït en un pla horitzontal i en una narrativa no lineal. El monument, nascut per deixar un signe perenne, acaba trossejat a la seva obra i podria ser vist com una troballa arqueològica més, entre altres provinents d’altres èpoques. A partir d’aquestes observacions, la instal·lació es presenta com un exercici d’arqueologia especulativa o ficcional. Té la doble funció de notificar el que és efímer del temps històric com a relat de la humanitat i de la seva aspiració a la infinitud, i alhora ser crítica disciplinària del gènere de l’escultura monumental. Tracta així de projectar cap al futur el monumentalisme de la modernitat i imaginar el present en el demà. Si la ciència s’ocupa de la datació i de l’arqueologia de períodes i materials prehumans, Toni Giró imagina una arqueologia de períodes posthumans. Amb una mirada especulativa se situa retrospectivament en un futur on el monument ja no és símbol d’eternitat, sinó troballa arqueològica, testimoni del pas del temps i de decadència.

2 Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires, Caja Negra Ediciones. Pàg. 35

3 Ariadna Guiteras. *Stata*. En *Mesurar amb precisió els cims llegendaris!* Terrassa, Edició de L’Ajuntament de Terrassa-Cultura, 2018. Pàg. 174







i
en el gest
neix allò impensat
res és possible
tot es mou

ii
la llum inversa dels objectes
reposant obscuritats
densitats del so en repòs
forma devenint imatge
en la partitura lumínica del silenci
cartografies

iii
entranyament
cal·ligrafia de l'instant
el grafit com una capa geològica del traç

iv
Benjamin
i la condensació
matèrica del text
rostre velat
en les vetes asimptòtiques
de les paraules
circundant el nus

v
la fal·lera del temps
la desbudellada claretat
de l'instant

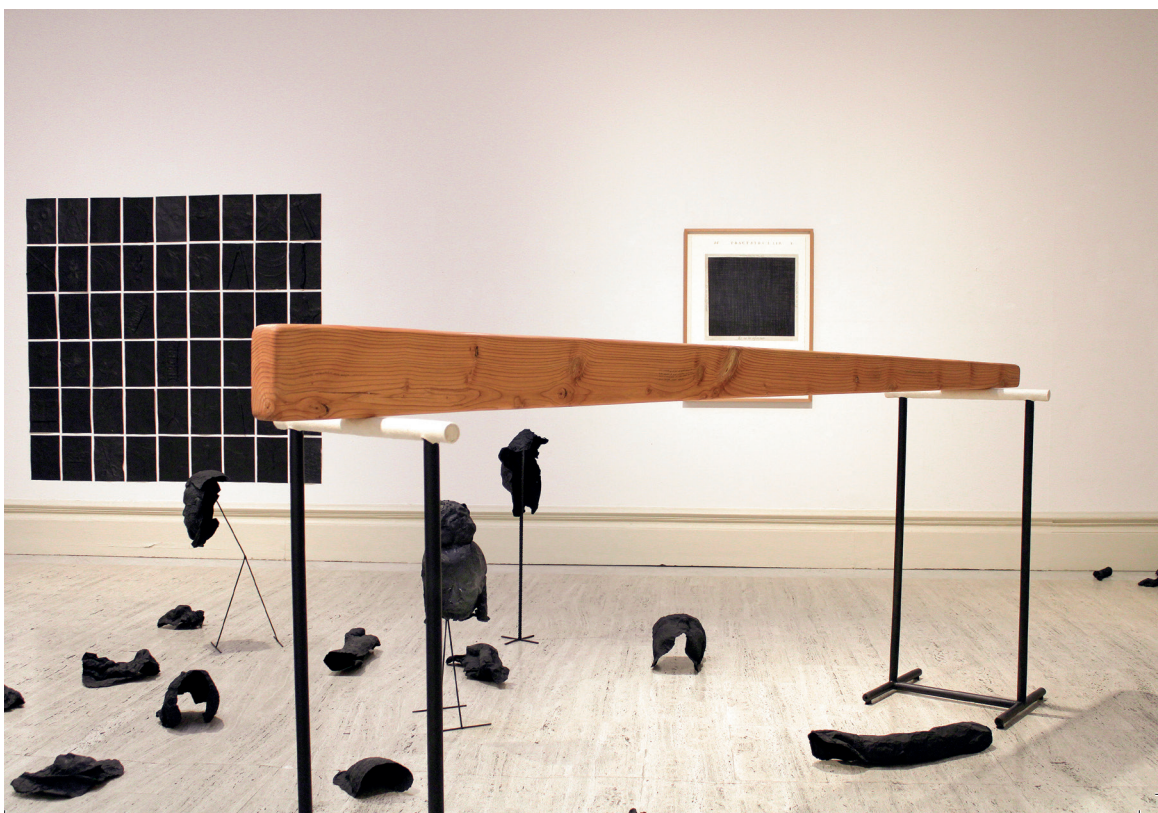
vi
en la veta mineral de la paraula
el grafit penetra la matèria viva del silenci
fusta viva
Smithson
i els abocadors del passat

vii
fragmentacions
traços
la tectònica de
la imatge i la paraula
en la pell de la memòria

viii
síncopes
emmaranyades
en el cabdell feréstec del temps
magmes

MARCOS TENESA









Una muntanya artificial a la qual es podia accedir fins al cim mitjançant diverses plataformes, una columna amb una estàtua d'Hèrcules, que simbolitzava la fortalesa del poble, i un carro de bous desbordant a vessar de productes de la collita, que evocava l'abundància que prometia l'època que s'encetava, eren els elements principals de l'escenografia que l'artista –i també diputat– de la Convenció, Jacques-Louis David va dissenyar per celebrar la Festa de l'Ésser Suprem al Camp de Mart, a París.¹ Era el 20 pradiat de l'any II –8 de juny de 1794– i la República francesa, en mans del Comitè de Salvació Pública que encapçalava un Maximilien Robespierre d'aïres dictatorials, semblava que començava a superar les adversitats de la guerra exterior i, alhora, aconseguia eliminar dràsticament les dissidències de l'interior. Els esdeveniments s'havien accelerat de manera imparable en una espiral que, paradoxalment, es nodria tant de violència extrema com de radicalització democràtica. Calia una pausa, va pensar el dirigent jacobí, que permetés prendre consciència del moment palingenètic que es vivia segons la seva percepció mediatitzada per una mena d'escatologia mil·lenarista de caire il·lustrat. El recomençament, doncs, s'encarnava simbòlicament en una mena de religió civil d'inspiració rousseauniana que hauria de conduir vers la felicitat en els nous temps republicans. Tot es movia ràpidament.

Poques setmanes després que, enmig dels cants revolucionaris dels cors, Maximilien Robespierre caminés al capdavant de la processó cívica amb una gavella de blat a la mà en direcció a la instal·lació efímera de Jacques-Louis David, tenia lloc el cop d'estat del 9 termidor –27 de juliol de 1794–. La conspiració cancel·lava el terror revolucionari i acabava amb la vida del líder jacobí i la dels seus col·laboradors més pròxims. Tanmateix, simultàniament, quedava frenat l'aprofundiment democràtic. El nou cicle “termidorà” s'imposava per tal que, entre altres coses, les possibilitats de més igualtat s'esvaïssin i, si era necessari, s'utilitzaria la repressió a fi d'evitar-ho.

Aquesta digressió introductòria reuneix diversos elements que permeten establir connexions amb el plantejament artístic i conceptual de Toni Giró. D'una banda, les relacions –i la il·lusió optimista de les capacitats humanes per modelar el destí com somniaven els revolucionaris francesos– entre vida humana i temps. En aquest sentit, la biga de fusta que té una centralitat en la instal·lació que es disposa en l'espai remet a la petitesa del temps històric de la humanitat en relació amb la cronologia geològica i biològica del planeta. Una afirmació, però, que en els darrers decennis ha perdut una part de certesa, si es té en compte que la huma-

¹ Esdeveniment narrat a Jeremy D. Popkin, *El nacimiento de un mundo nuevo. Historia de la Revolución Francesa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021, pàg. 454-459.

nitat, en el període actual –anomenat, de fet, antropocè–, ha adquirit el paper d’una força d’abast geofísic, impredecible en diversos vessants. Dit d’una altra manera, la compressió espaciotemporal, de què parlava David Harvey² com un dels trets distintius de la postmodernitat, ha arribat al seu zenit perquè les contingències històriques, protagonitzades pels homes i les dones, influeixen en l’esdevenir del temps planetari i, a l’inrevés, els factors mediambientals són cada vegada més determinants sobre les accions humanes. No hi ha, probablement, la possibilitat d’un defora en la mundialització capitalista. És més, el flux continu de mercaderies i d’informació confirma la culminació de la fi de la temporalitat dissolta en un presentisme perpetu en què el futur s’esvaeix de l’horitzó i el passat retorna en forma de pastitx nostàlgic. Mentre s’estenen l’entreteniment anestesiant i el consumisme individualista en els àmbits reals i virtuals, una carrera cap a un temps de tenebres emergeix com a inevitable. La pràctica artística de Toni Giró no és immune a aquest context i respon amb la creació d’una mena d’estructura de pensament materialitzada en l’espai. Exerceix la veritable condició del que se suposa que significa ser contemporani, tal com ha remarcat Giorgio Agamben.³ És a dir, se situa al marge

del corrent general i actua des d’una dissidència desemascaradora a fi de percebre la foscor d’aquesta època, en què el capitalisme ocupa l’horitzó sencer d’allò que és pensable.⁴ D’altra banda, a partir també d’aquesta postura “agambeniana”, el treball primigeni de “MONU#mentalismes”, que ha desencadenat la instal·lació global, desmunta els vincles entre la reafirmació dels valors i símbols sobre els quals s’erigeixen els règims polítics i les servituds i els usos de l’art. De manera inversa al Jacques-Louis David que va crear un dispositiu laudatori de l’adveniment republicà, Toni Giró, salvant les distàncies contextuals, no cau en la temptació de formular la creació d’un nou ordre. És conscient que no té la fortalesa per fer-ho, però no renuncia, des de la posició d’un avantguardista no heroic –tal com diria Hal Foster⁵–, a posar en evidència les fractures que conté l’ordre vigent. En aquest sentit, les restes d’una arqueologia postperformàtica, derivades d’un procés d’art participatiu entès com un mitjà i no com una finalitat vàcua, aconsegueixen crear una dislocació crítica sobre la configuració dels imaginaris socials, els quals es fonamenten en una suposada exemplaritat heretada que, sovint, s’escenifica en l’escultura pública. Per tant, el monumentalisme és la representació, sovint invisible i indiferent

2 David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.

3 Giorgio Agamben, *Què vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcàdia Editorial, 2008.

4 Donatella di Cesare, *Sobre la vocación política de la filosofía*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2021.

5 Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid, Ediciones Akal, 2017.

al cos social, d'un poder assentat en un document de barbàrie que es mostra com si fos una prova de cultura.⁶ Toni Giró, tot fent acta notarial d'aquesta paradoxa, revela aquesta incoherència per mitjà d'un gest arxivistista i iconoclasta –i també violent–, en què l'estatutística banal i quotidiana és posada arran de terra, com una ruïna i deixalla, a l'altura de la gent corrent. Perspectiva des de la qual es fa visible el rostre de la monstruositat i l'abjecció que ens envolta. Un final d'etapa, doncs, que té poc a veure amb el plantejament idealista d'una narrativa moderna lineal de progrés. Més aviat s'hi escau tant una dialèctica diabòlica enrevessada a la manera de la cinta de coure que es conforma en una al·legoria de les complexitats de l'estructuració del temps, com també una monumentalística alternativa volgudament traumàtica, que se suggereix en els collages que evoquen formes prostètiques de ressonàncies dadà i surrealistes.

Per últim, una tercera connexió entre els dos plans històrics, que emprem en aquest breu assaig interpretatiu, es trobaria en la similitud entre la imposició reaccionària propiciada pel cop del 9 termidor i una actualitat impregnada d'un malestar presentista, en què tot es mou endimoniadament per arribar sempre al mateix punt de partida, com si res ja no pogués canviar mai més. En altres paraules, l'època actual tindria aquest caire

d'estancament “termidorà”, en què allò que sembla nou –el neoliberalisme algorítmic– en realitat té els efectes d'una “restauració” permanent de les desigualtats i els privilegis, la qual no és altra cosa que la reafirmació del realisme capitalista catapultat per una mena d'estalinisme de mercat hiperburocratitzat.⁷ Enfront d'aquestes circumstàncies, el treball de Toni Giró proposa endinsar-se en les poques esclertes que romanen obertes, a fi d'albirar espurnes de claror més enllà de la obscuritat. És el combat, doncs, pel manteniment d'una llum feble que, des dels temps inaugurals de la Il·lustració, no progressa linealment, sinó que està sotmesa a curtcircuits i apagades freqüents i que, per tant, necessita de l'aportació energètica de la resistència crítica.

⁶ Walter Benjamin, *Sobre el concepte d'història*, Barcelona, Editorial Flâneur, 2019.

⁷ Mark Fisher, *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.

EXPOSICIÓ

ORGANITZA: CENTRE DE LECTURA DE REUS
CONSELL ASSESSOR D'EXPOSICIONS:
AURELI RUIZ, QUIM TORRES, JORDI VERNIS
COMISSARI: AURELI RUIZ

CATÀLEG

DISSENY GRÀFIC I MAQUETACIÓ: AURELI RUIZ
TEXTS:
FEDERICA MATELLI/ INVESTIGADORA I CURADORA INDEPENDENT
JORDI FONT AGULLÓ/HISTORIADOR I CURADOR D'EXPOSICIONS
I MARCOS TENESA
FOTOGRAFIES: AURELI RUIZ

MUNTATGE

TONI GIRÓ, ANDREU GIRÓ, CLR

AGRAÏMENTS:

EN RESIDÈNCIA (ICUB) A L'INSTITUT SERRAT I BONASTRE
PROJECTE COMISSARIAT PER L'ASSOCIACIÓ A BAO A QU

© DE L'EDICIÓ:

2022 CENTRE DE LECTURA DE REUS
CONSELL ASSESSOR D'EXPOSICIONS
CARRER MAJOR, 15
43201 REUS
TEL. 977 773 112
SECRETARIA@CENTRELECTURA.CAT
WWW.CENTRELECTURA.CAT

© DELS TEXTOS:

ELS SEUS AUTORS

© DE LES IMATGES:

AURELI RUIZ

IMPRESSIÓ:

A. G. RABASSA
DIPÒSIT LEGAL: T 534-2022

© TOTS ELS DRETS RESERVATS.

Del 25 de febrer al 2 d'abril

**Centre de Lectura de Reus
Cicle d'Art Contemporani a la Sala Fortuny
centrelectura.cat**



Ho organitza:



Amb el suport:

