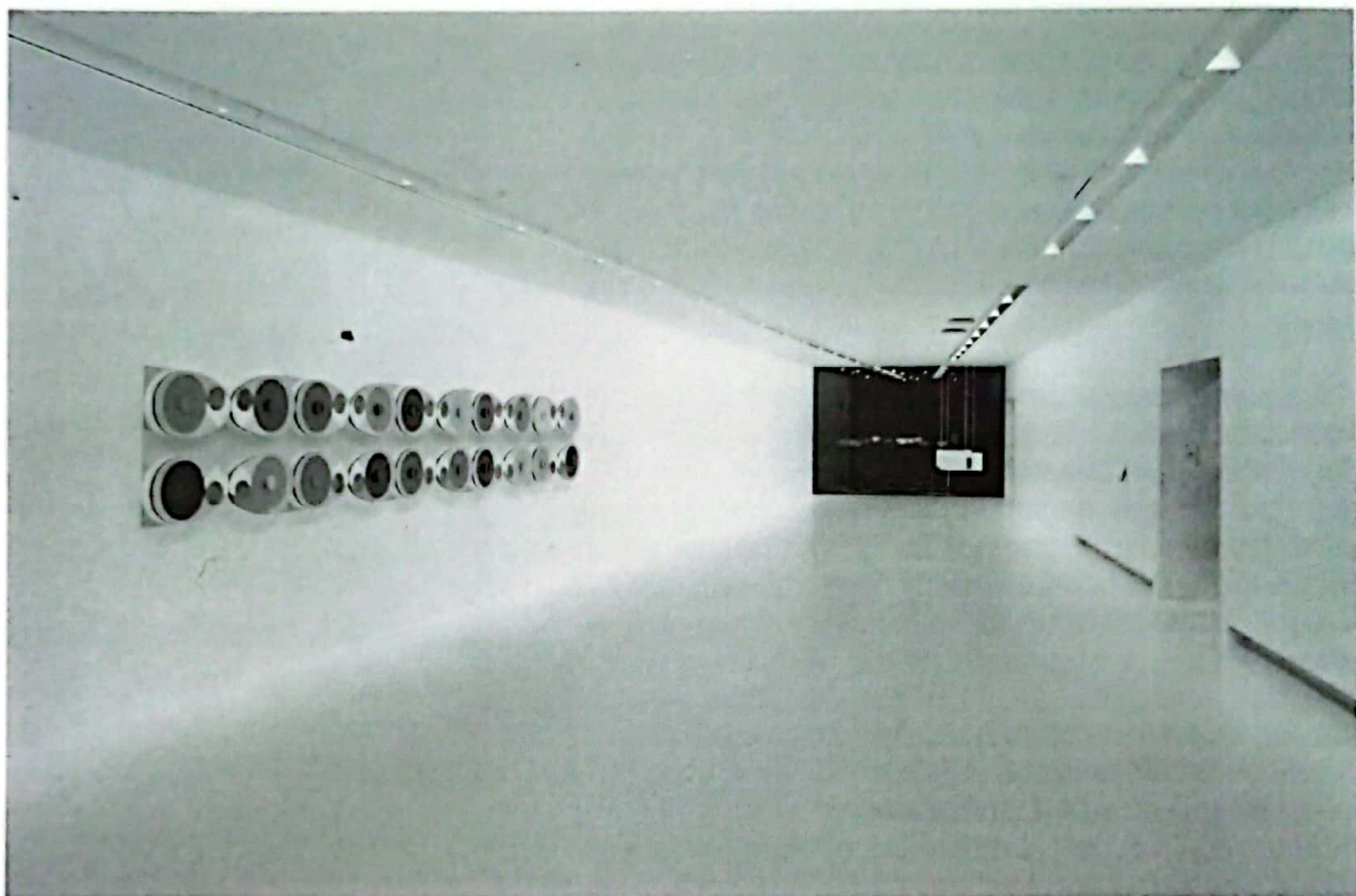




Exposición MITGA, CGAC 2002, vista xeral

A Escala

Mónica Alonso

Unha das claves fundamentais do traballo do arquitecto constitúeno as maquetas. Os traballos realizados a escala funcionan, por unha parte, como un laboratorio no que o deseño, a forma e a disposición dos espazos poden poñerse a proba, ó tempo que representan o primeiro chanzo na comunicación entre o autor do proxecto e os que participan do mesmo. Ó meu entender, tal vez sexa ese o aspecto máis importante a ter en conta á hora de achegarse ó traballo da artista galega Mónica Alonso. As maquetas tridimensionais permiten captar a disposición espacial dun vistazo, e polo tanto proporcionan unha información clara, lexible, a quen se achega a elas. Sen embargo, a maqueta non é o produto acabado, senón un primeiro ensaio da vontade do seu autor e, como todo ensaio, está na antecámara da súa execución final. Alonso decidiu deixarnos al. Unha posible resposta, tal vez de sentido común, podería ser que ó tratarse do traballo dunha artista e

non dun arquitecto, esa decisión queda xustificada.

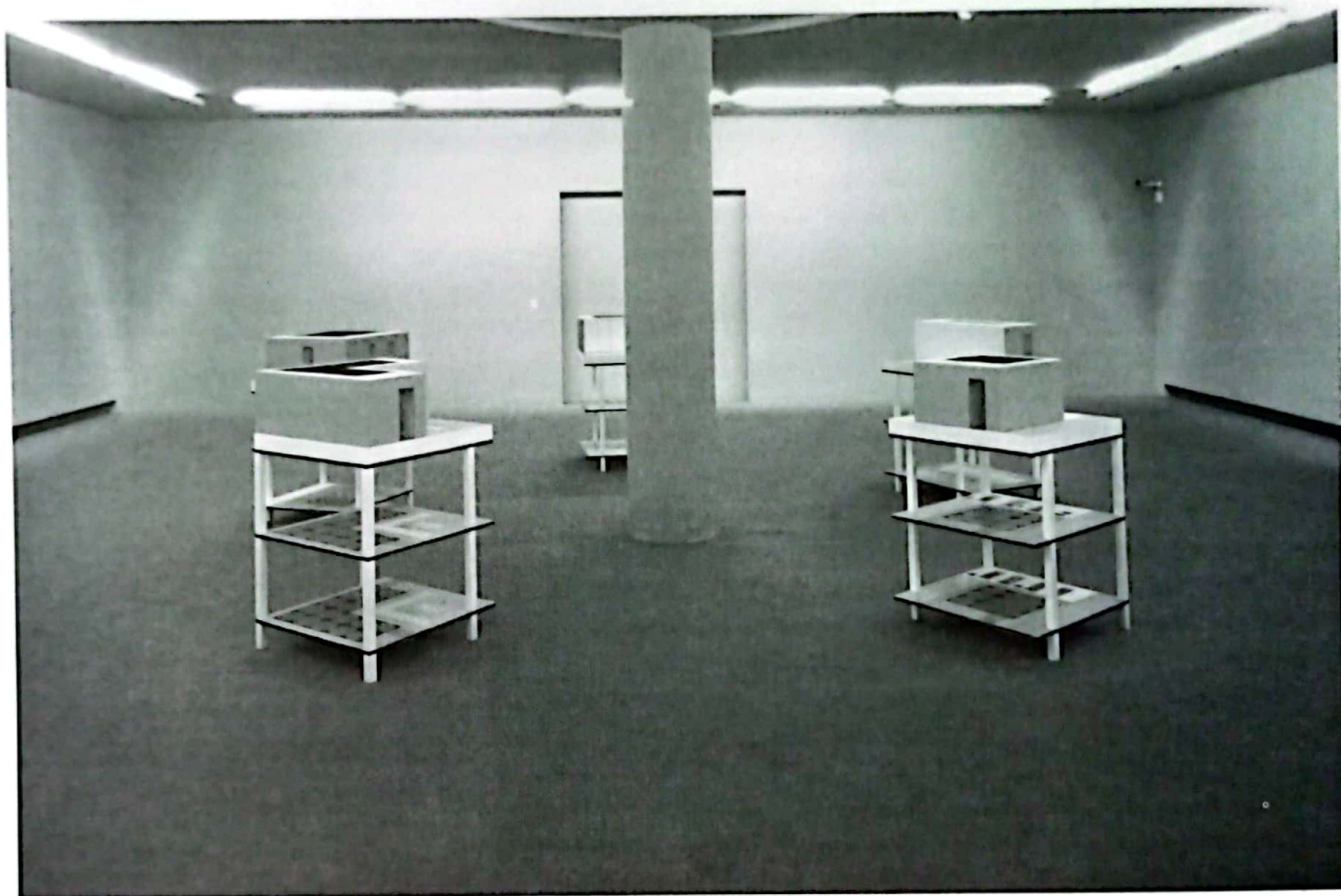
De ser esa a resposta, o certo é que nos carrexaría problemas maiores e, esta vez, non só de índole práctica, senón de natureza teórica, posto que nos remitiría ó vello problema que sitúa a diferenza entre arte e non-arte na función do obxecto. Se a intención coa que de antemán foi creado un obxecto é a de servir a un uso, entón este queda descartado da categoría "arte". Os membros dese grupo caracterízanse por carecer de meta e por proporcionar especulacións que en nada se asemellan ás de arquitectos e enxeñeiros. Non, a diferenza entre o traballo de Mónica Alonso e as maquetas que poderíamos atopar nun estudio de arquitectura, non reside en ser a expresión da frustración de non poder construír unha réplica a tamaño real, senón na vontade expresa de buscar neses modelos a escala a canle perfecta para se comunicar cos posibles "clientes", co público ó que os modelos van destinados.

A mediados dos anos 50, sobre todo en Inglaterra e os EE.UU. comezou a cualificarse de 'contemporáneas' aquelas casas que foran construídas segundo os preceptos e principios da nova arquitectura. Para ser exactos, o termo non se refería tanto ós elementos constructivos do edificio, senón ó deseño interior dos espazos. O contemporáneo sinalaba unha maneira de ordenar e decorar un interior no que nada, na estrutura formal ou no ornamento, facía referencia a un tempo pasado. A nova casa, que corresponde tamén a unha orde nova, social e politicamente falando, non debería partir de ningunha preconcepción espacial explicitada na súa fachada, impresa no módulo de vivenda de fóra a dentro,

senón de ordenar o espacio pensando exclusivamente en quen o vai habitar. Ese é o único principio regulador que o arquitecto debe ter en conta; lonxe de buscar unha arquitectura simbólica, a nova casa está feita á medida da pequena comunidade de individuos que a van ocupar. Mentres Alberti e Palladio eloxiaban as vantaxes de adoptar o estilo Grecorromano, polas vantaxes que este supuña para o espectador, Frank Lloyd Wright clamaba para si o mérito de destruír a idea clásica de vivenda contedor, *the box*, distanciándose así diametralmente dunha arquitectura para ser vivida. Tal como explica F.R.S. Yorkee no seu texto *The Modern House* (1934), o que conta é a felicidade dos habitantes desa vivenda, unha felicidade rebautizada baixo o concepto de *comfort*.

Dulce Hogar

A idea de que o espacio e os obxectos que poidan situarse neste deben adaptarse ás necesidades de quen o ocupa é relativamente nova. A ningún se nos escapa que a dimensión física dun espacio vai sempre acompañada dunha dimensión cultural que responde a novas pautas de comportamento individual e, por ende, social. Sería demasiado longo entrar nunha análise pormenorizada da tradución política da gramática espacial da modernidade arquitectónica, pero baste dicir que a controvertida idea de *comfort* non queda restrinxida á esfera privada senón que ten a súa tradución na vida pública, por un modelo de democracia liberal nos EE.UU. ou de corte máis social demócrata marcado pola vontade de construír desde abaixo un espacio que no público garanta un benestar equivalente ó que pode esperarse no espacio privado.



Cinco Terapias Combinables 1998-2002, CGAC 2002

Para iso, tamén necesitarán definir unha gramática que nos faga posible consensuar o que unha determinada comunidade universal entende por *comfort*. Estructuras, formas, principios reguladores do espacio, cores, materiais, todo axuda a conformar o espacio como vehículo privilexiado dunha mensaxe: o benestar, ó tempo que determina o intrincado proceso cognitivo mediante o cal aprendemos a recoñecer a natureza do espacio no que estamos, privado, público e, o que é tan importante, a decidir se este é axeitado ou non ás nosas necesidades físicas, sociais e políticas.

A obra de Mónica Alonso pode entenderse dentro deste contexto de preocupacións sensibles á construción persoal e á vez social do espacio que entroncan cunha concepción crítica da modernidade. Desde *Adosados 3* (1997) ata os *Dormitorios terapéuticos* (1999) pasando pola fundación dunha identidade corporativa, *Comfortworld*, a súa obra distínguese por unha exploración da dimensión emocional da construción do espacio habitación.

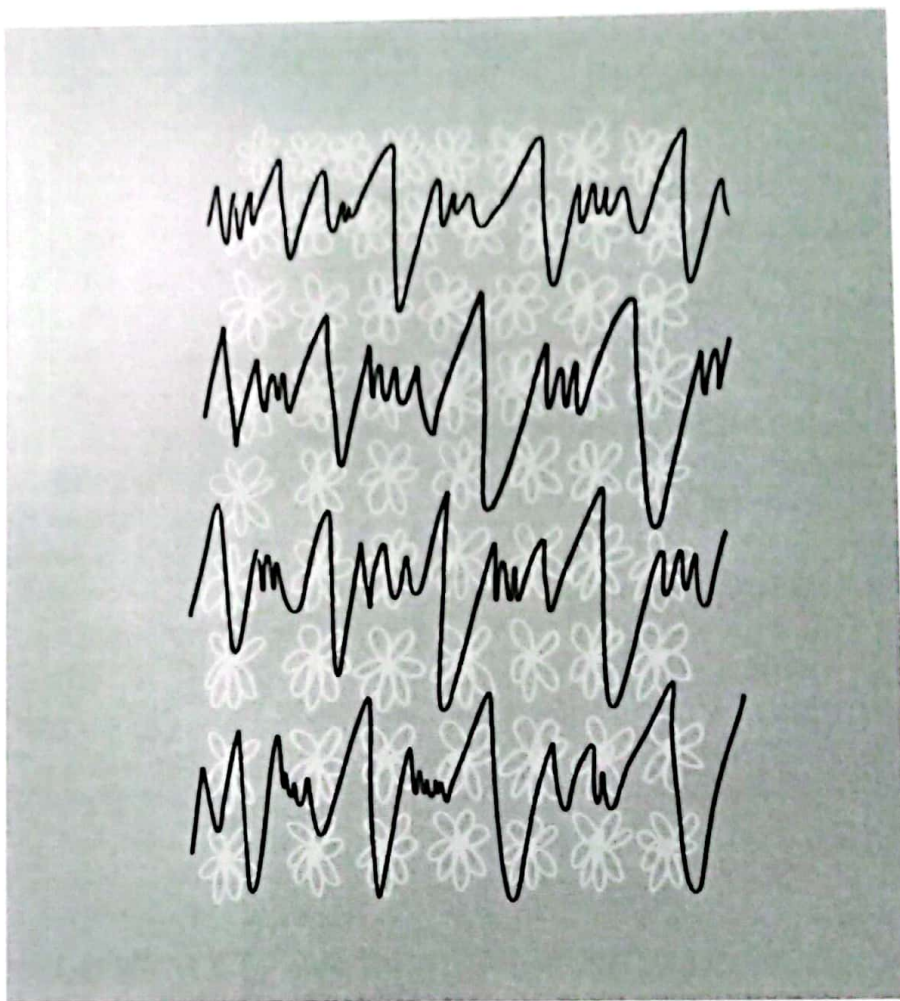
Os proxectos de Mónica Alonso formulan unha complexa investigación arredor da idea dun espazo total, a mínima distancia entre suxeito e obxecto. Os seus traballos están encamiñados a crear unha serie de premisas mediante as cales un poida acceder ó seu propio modelo espacial, e vital, por extensión. Un elemento central en todos os traballos de Mónica Alonso é a habitación, a estancia. O espazo que se define e se reconece como o máis privado da vivenda, o destinado ó descanso funciona como a unidade; elementos constructivos conforman tamén as regras dunha gramática que servirá como xeral. O feito de que a unidade do cuarto sexa o centro, non é casual. Simbolicamente este espazo, á parte de servir ás necesidades básicas que conleva habitar nun espazo, de estar única e exclusivamente definido pola súa función, ten unha dimensión psicolóxica e emocional que ten un peso específico á hora de achegarnos ás cuestións que a artista aborda na súa obra.

As habitacións que aparecen nos modelos son experimentos a escala sobre a dimensión do espazo, unha dimensión que como mencionei ten unha vertente persoal indisoluble da dimensión política que implica calquera exercicio arredor da ordenación do espazo. Unha habitación é un espazo delimitado e quen diseña ese espazo exerce tamén un certo poder sobre o mesmo. Se as habitacións de Mónica Alonso fosen realizadas a escala 1:1 dentro do espazo expositivo, esa operación quedaría en certo modo neutralizada pola dimensión institucional do dito espazo e por cómo cada espectador perciba o lugar. Ó tratarse de modelos a escala, a importancia do espazo no que se realiza a instalación ten importancia na medida en que

nos dá a escala das relacións entre o museo como continente e as maquetas como propostas que rebordan as limitacións físicas dos espazos en que se achan.

A maqueta acentúa o feito de que obras como *Cápsulas MAMA* (2002) ou *Cinco Terapias combinables 5TC* (1998-2002) son espazos construídos, destinados a explorar a posición do suxeito ó que potencialmente van destinados estes espazos cunha dimensión terapéutica. A pregunta pola situación, ónde estou eu, en relación ó que estou vendo, ou ónde debo colocarme está intimamente relacionada co recoñecemento tácito da habitabilidade do espazo delimitado polos elementos arquitectónicos. A maqueta e a intervención no espazo facilita unha lectura inmediata do feito de que a percepción da conveniencia do espazo pasa por recoñecer que material e espazo están relacionados. A natureza do material, a cor, a resistencia, etc. xoga un papel determinante. Habitar é un acto de asentamento, é a toma de posesión dun territorio. Deste modo, calquera unidade deseñada para ser ocupada representa un territorio. Na modernidade, a habitación é o símbolo do territorio individual, do espazo propio, do espazo doméstico se por doméstico entendemos un espazo que nos separa do traballo, da produción.

Sería erróneo, ó meu entender, interpretar as obras de Mónica Alonso como propostas utópicas, polo mero feito de que non teñan como fin a súa realización. O uso de prototipos a escala é unha ferramenta para pensar en cuestións concretas que nos afectan, non só como espectadores potenciais dunha obra, senón como individuos e cidadáns membros dunha comunidade. Resérvome o termo "comunidade demo-



Autorretrato 1993

crática" porque un podería imaxinarse que o sistema de organización da dita comunidade non se parece tanto á democracia electiva, senón ó modelo de organización corporativo. Un comité executivo que pon a disposición dos membros do grupo unha serie de produtos habitables destinados a mellorar a súa calidade de vida, a cambio de traballo, por exemplo. En 1999, sen ir máis lonxe, a artista crea *Comfortworld*, unha entidade corporativa presidida por ela mesma coa finalidade de elevar o benestar, a calidade da vida ata cotas impensables. Entender a provisión de certos medios, non tanto seguindo o modelo estatal do *Welfare*, senón a relación produto-consumo dunha empresa, significa xa de entrada cuestionar o modelo en búsqueda de novos parámetros para artellar un corpo social. Non é este o único caso. Desde que en 1995 Joep van Lieshout fundou o coñecido Atelier van Lieshout traballou tamén nunha dirección similar ata a fundación dunha vila, a ATV-Village nuns terreos do porto de Róterdam. Nunha entrevista publicada recentemente na revista norteamericana *Artforum*, Joep van Lieshout sinalaba a necesidade de entender este proxecto como un experimento social, non como unha utopía, cun modelo de organización social que se parecía máis ó da empresa privada que ó da administra-

ción pública. O Atelier poñía un terreo a disposición de todos os seus compoñentes, no cal cada un pode construír a súa casa segundo o seu propio deseño, e seguindo as pautas xerais da empresa. A diferenza de Mónica Alonso, a finalidade dos proxectos do Atelier é ser levados a cabo, pero hai moitos puntos de contacto entre ambos e outros moitos proxectos cunha filosofía similar, como o grupo N55 en Dinamarca ou as unidades de vivendas móbiles da norteamericana Andrea Zittel.

En todos os casos fórmulasenos unha reflexión moi concreta arredor do concepto de autosuficiencia, liberdade individual e comunidade. Por ese motivo non é casual, senón obvio que o punto de encontro sexa a arquitectura. O que estes traballos formulan non é só o grao de liberdade política das sociedades nas que vivimos, senón tamén os niveis de homoxeneidade ós que nos vemos sometidos para poder acadalo. Os proxectos de Alonso actúan como un laboratorio no que se pon en tea de xuízo, non o feito de que podemos elixir, senón entre qué podemos elixir, ata qué punto podemos organizar e reinventar o espacio habitado segundo as nosas necesidades. 5TC funcionaría neste senso. Existe un número de opcións para chegar ó benestar, as coordenadas que ordenan as potenciais necesidades do cliente están pensadas para que este decida que é o mellor para el, pero esa decisión é libre só dentro duns parámetros que de entrada non foron desenhados por el.

El Dolor

Jeremy Bentham está considerado como o pai do utilitarismo. Cría ter encontrado os

principios dunha nova ciencia do home que, tras lograr a súa educación segundo principios empíricos, podería formar as novas xeracións á marxe da ignorancia e da superstición e lograr así a meta última da vida: a felicidade. Jeremy Bentham e John Stuart Mill crían que a esta meta había que chegar a través da implantación de leis e educación; sen embargo, de conseguir un método máis rápido, máis eficaz para lograla, consentirían en aceptalo.

Puntos de dolor (2002) é unha peza que pode perfectamente lerse neste contexto. Anteriormente fundara unha empresa dedicada a acadar o equilibrio total entre espacio e individuo, como símbolo da felicidade, como a expresión máxima da ausencia de fricción que traduce a nivel doméstico un equilibrio que sobrepasa os límites encadrados no espacio dun recptáculo habitación. Tanto as Terapias combinables como as Cápsulas MAMA deben lerse máis como o resultado final dunha meta acadada, non só puntualmente nestas arquitecturas desconectadas do seu contexto, senón a un nivel colectivo que define que tales promesas sexan posibles. Ou dito doutra maneira, o contexto desas habitacións "flotantes" é a propia utopía de que aquilo que prometen é susceptible de ser acadado. Serían en arquitectura algo similar á píldora da felicidade á que antes aludía ó mencionar a Jonh Stuart Mill.

Puntos de Dolor é, neste sentido, unha peza fundamental no discurso que a artista foi tecendo coas súas obras anteriores. Alude explicitamente ós estraños malabarismos entre verdade e mentira que pon en xogo calquera exercicio utópico, e, por outra parte, a lexítima necesidade de querer acadar un sistema integrador no que a

harmonía de forzas entre contexto e individuo sexa idónea. A pregunta coa que ás veces nos deixan as obras de Mónica Alonso é a meta de tal idoneidade. A felicidade, como no caso do utilitarismo, podería ser considerada como un fin en si mesma, pero ben mirado, concibida como a ausencia de dor, convértese máis ben nun parámetro formal, nun marco que deba sevir, tal vez, para a construción dun proxecto común, a potenciación das posibilidades de cada individuo, etc. Neste sentido, esta peza en particular axuda a ler a crítica subxacente noutras obras ó baleiro de contido das promesas que pechan eses habitáculos para o uso persoal, esas felicidades adaptadas ó gusto do consumidor desvencelladas de ningún compromiso fóra do de facer feliz a cada un dos usuarios en particular.

Os Puntos de Dolor presentan a outra cara da moeda, un momento antitético. A artista conscientemente fórmulase boicotear abertamente ese proxecto de eudemonía personalizada e corporativa. Reverte os termos, aínda que ten a audacia de continuar apelando ós mesmos recursos de construción espacial, esta vez cunha meta totalmente diferente. Na miña opinión particular, este traballo culmina e abre á vez un ámbito de cuestións novas. Culmina un proceso, porque a obra pon en evidencia os límites de calquera búsqueda dunha gramática depurada de elementos constructivos ó servizo dunha meta universalmente posible, independentemente do contexto socio-político ou cultural no que se propón intervir, creando unha burbulla. Pero tamén significa un punto de inflexión no traballo desta artista, posto que suxire a incorporación de forzas antagónicas e a necesidade de dirimir cómo asumilas per-

soal e artisticamente. Se ben é certo que o plano da subxectividade individual fora sempre tratado nas obras de Mónica Alonso desde o suposto que este é o mellor traductor da situación política na que tal subxectividade se conforma, se desenvolve e nos fai posible falar en tales termos, nesta obra esta cuestión particular está no punto de mira. A dor alude obviamente á finitude e ó medo do ser humano á imposibilidade de escapar ó seu fin e, por outra, formula un nivel de conciencia, de agudización da sensibilidade cualitativamente distinto ó que formulaba a felicidade ataraxica das unidades terapéuticas. A cuestión non é tanto a da presentación ó espectador ou cliente futuro dese curioso produto, senón que o obxectivo que persegue é formular unha dúbida acerca da idea mesma do produto e, máis aínda, sobre a noción mesma de consumo. A dor é a antítese do desexo. A diferenza da felicidade, un concepto abstracto no punto de mira consciente ou inconscientemente de todos nós, a dimensión da dor é privada, en cada caso é diferente e en todos relevante para configurar a nosa propia historia e a daqueles que nos rodean. Por iso non é de estrañar que, de modo excepcional, a obra se vexa acompañada por un autorretrato da propia artista.

Non obstante, máis que incidir na dimensión vivencial que Habitación del dolor poida achegar ó resto das pezas de Mónica Alonso, creo que deberíamos quedarnos co interrogante que a obra formula: ¿onde encaixa a dor en ComfortWorld? Para recibir unha resposta, haberá que esperar a próximas entregas.

Chus Martínez
Barcelona 2002

Es, esta, una realidad ante la que deberemos admitir como justa, la imitación de aquellos creadores plásticos que pretenden investigar, a través de su obra, sobre aspectos de la realidad como el espacio y los materiales, no encontrando en el mundo de la arquitectura interés alguno por su trabajo.

¿Cómo podría, luego, concretarse una positiva actitud ante heterogéneas actividades sobre un espacio común?

Tal como nos recuerda Ben van Berkel, cuando afirma apoyarse en una forma de trabajo análoga a la de John Cage, no se trata de buscar nuevas formas en el mundo de las artes plásticas, sino nuevas vías y sistemas de reflexión y investigación.

No se trata de encontrar, en esas experiencias plásticas, un vademécum que nos indique si en un determinado momento el color debe ser rosa o rojo. Desde el ámbito de los arquitectos, se trata de absorber su positiva energía, su sensibilidad, sus sugerencias sobre mundos situados más allá de nuestra realidad inmediata para, desde investigaciones paralelas, afrontar nuestra actividad como diseñadores del futuro.

Con todas las lógicas indecisiones generadas por ese reencontro en el inicio de un nuevo tiempo, parece que arquitectos y artistas plásticos volvemos a intentar fundir la posible energía surgida de nuestras plurales ideas y restablecer la espontaneidad de unas, durante mucho tiempo desaparecidas, asociaciones creativas dirigidas a recobrar una a todas luces precisa integración de las artes.

Si son asumidas con una actitud rigurosa, propuestas creativas como las realizadas por Mónica Alonso tan solo podrán llevarnos a la convicción de que los límites entre los mundos de las designadas como artes plásticas, el diseño, la arquitectura, la poesía e, incluso, la filosofía se diluyen al encontrarnos con una nueva visión del arte centrada en la definición o intervención de espacios como escenario de la vida de una nueva sociedad

Pedro de Llano.

A Escala

Mónica Alonso

Una de las claves fundamentales del trabajo del arquitecto lo constituyen las maquetas. Los trabajos realizados a escala funcionan, por una parte, como un laboratorio en el que el diseño, la forma y la disposición de los espacios pueden ponerse a prueba, al tiempo que representan el primer peldaño en la comunicación entre el autor del proyecto y quienes participan del mismo. A mi entender, tal vez sea ese el aspecto más importante a tener en cuenta a la hora de acercarse al trabajo de la artista gallega Mónica Alonso. Las maquetas tridimensionales permiten captar la disposición espacial de un vistazo, y por lo tanto proporcionan una información clara, legible a quienes se acercan a ella. Sin embargo, la maqueta no

es el producto acabado, sino un primer ensayo de la voluntad de su autor, y como todo ensayo, está en la antecámara de su ejecución final. Alonso ha decidido dejarnos ahí. Una posible respuesta, tal vez de sentido común, podría ser que al tratarse del trabajo de una artista y no de un arquitecto, esa decisión queda justificada.

De ser esa la respuesta, lo cierto es que nos acarrearía problemas mayores, y esta vez, no sólo de índole práctica, sino de naturaleza teórica, puesto que nos remitiría al viejo problema que sitúa la diferencia entre arte y no-arte en la función del objeto. Si la intención con la que de antemano fue creado un objeto es la de servir a un uso, entonces éste queda descartado de la categoría "arte". Los miembros de ese grupo se caracterizan por carecer de meta y por proporcionar especulaciones que en nada se asemejan a las de arquitectos e ingenieros. No, la diferencia entre el trabajo de Mónica Alonso y las maquetas que podríamos encontrar en un estudio de arquitectura, no reside en ser la expresión de la frustración de no poder construir una réplica a tamaño real, sino en la voluntad expresa de buscar en esos modelos a escala el canal perfecto para comunicarse con los posibles "clientes", con el público a quién los modelos van destinados.

A mediados de los años 50, sobre todo en Inglaterra y los EE.UU. empezó a calificarse de 'contemporáneas' aquellas casas que habían sido construidas según los preceptos y principios de la nueva arquitectura. Para ser exactos, el término no se refería tanto a los elementos constructivos del edificio, sino al diseño interior de los espacios. Lo contemporáneo señalaba una manera de ordenar y decorar un interior en el que nada, en la estructura formal o el ornamento, hacía referencia a un tiempo pasado. La nueva casa, que corresponde también a un orden nuevo, social y políticamente hablando, no debería partir de ninguna preconcepción espacial explicitada en su fachada, impresa en el módulo de vivienda de fuera a dentro, sino de ordenar el espacio pensando exclusivamente en quienes lo van a habitar. Ese es el único principio regulador que el arquitecto debe tener en cuenta; lejos de buscar una arquitectura simbólica, la nueva casa está hecha a la medida de la pequeña comunidad de individuos que la van a ocupar.

Mientras Alberti y Palladio elogiaban las ventajas de adoptar el estilo Grecorromano, por las ventajas que éste suponía para el espectador, Frank Lloyd Wright clamaba para sí el mérito de haber destruido la idea clásica de vivienda contenedor, *the box*, distanciándose así diametralmente de una arquitectura para la contemplación, a favor de una arquitectura para ser vivida. Tal como explica F.R.S. Yorke en su texto *The Modern House* (1934), lo que cuenta es la felicidad de los habitantes de esa vivienda, una felicidad rebautizada bajo el concepto de *comfort*.

Dulce Hogar

La idea de que el espacio y los objetos que puedan situarse

en éste deben adaptarse a las necesidades de quienes lo ocupan es relativamente nueva. A ninguno se nos escapa que la dimensión física de un espacio va siempre acompañada de una dimensión cultural que responde a nuevas pautas de comportamiento individual y, por ende, social. Sería demasiado largo entrar en un análisis detallado de la traducción política de la gramática espacial de la modernidad arquitectónica, pero baste decir que la controvertida idea de *comfort* no queda restringida a la esfera privada sino que tiene su traducción en la vida pública, por un modelo de democracia liberal en los EE.UU. o de corte más social demócrata marcado por la voluntad de construir desde abajo un espacio que en lo público garantice un bienestar equivalente al que puede esperarse en el espacio privado.

Para ello, también necesitarán definir una gramática que nos haga posible consensuar lo que una determinada comunidad universal entiende por *comfort*. Estructuras, formas, principios reguladores del espacio, colores, materiales todo ayuda a conformar el espacio como vehículo privilegiado de un mensaje: el bienestar, al tiempo que determina el intrincado proceso cognitivo mediante el cual aprendemos a reconocer la naturaleza del espacio en el que estamos, privado, público y, lo que es tan importante, a decidir si éste es adecuado o no a nuestras necesidades físicas, sociales y políticas.

La obra de Mónica Alonso puede entenderse dentro de este contexto de preocupaciones sensibles a la construcción personal y a la vez social del espacio que entroncan con una concepción crítica de la modernidad. Desde *Adosados 3* (1997) hasta los *Dormitorios terapéuticos* (1999) pasando por la fundación de una identidad corporativa *Comfortworld*, su obra se distingue por una exploración de la dimensión emocional de la construcción del espacio habitación.

Los proyectos de Mónica Alonso plantean una compleja investigación en torno a la idea de un espacio total, la mínima distancia entre sujeto y objeto. Sus trabajos están encaminados a crear una serie de premisas mediante las cuales uno pueda acceder a su propio modelo espacial, y vital, por extensión. Un elemento central en todos los trabajos de Mónica Alonso es la habitación, la estancia. El espacio que se define y se reconoce como el más privado de la vivienda, el destinado al descanso funciona como la unidad; de aquí partirá el centro de su reflexión, la disposición, ordenación e importancia de los elementos constructivos conforman también las reglas de una gramática que servirá como general. El hecho de que la unidad de habitación sea el centro, no es casual. Simbólicamente este espacio, aparte de servir a las necesidades básicas que conlleva habitar en un espacio, de estar única y exclusivamente definido por su función, tiene una dimensión psicológica y emocional que tiene un peso específico a la hora de acercarnos a las cuestiones que la artista aborda en su obra.

Las habitaciones que aparecen en los modelos son experi-

mentos a escala acerca de la dimensión del espacio, una dimensión que como he mencionado tiene una vertiente personal indisociable de la dimensión política que implica cualquier ejercicio en torno a la ordenación del espacio. Una habitación es un espacio delimitado y quien diseña ese espacio ejerce también un cierto poder sobre el mismo. Si las habitaciones de Mónica Alonso fuesen realizadas a escala 1:1 dentro del espacio expositivo, esa operación quedaría en cierto modo neutralizada por la dimensión institucional de dicho espacio y por cómo cada espectador perciba el lugar. Al tratarse de modelos a escala, la importancia del espacio en el que se realiza la instalación tiene importancia en la medida en que nos da la escala de las relaciones entre el museo como continente y las maquetas como propuestas que rebasan las limitaciones físicas de los espacios en los que se encuentran.

La maqueta acentúa el hecho de que obras como *Cápsulas MAMA* (2002) o *Cinco Terapias combinables 5TC* (1998-2002) son espacios construidos, destinados a explorar la posición del sujeto al que potencialmente van destinados estos espacios con una dimensión terapéutica. La pregunta por la situación, dónde estoy yo en relación a lo que estoy viendo, o dónde debo colocarme está íntimamente relacionada con el reconocimiento tácito de la habitabilidad del espacio delimitado por los elementos arquitectónicos. La maqueta y la intervención en el espacio facilita una lectura inmediata del hecho de que la percepción de la conveniencia del espacio pasa por reconocer que material y espacio están relacionados. La naturaleza del material, el color, la resistencia, etc, juega un papel determinante. Habitar es un acto de asentamiento, es la toma de posesión de un territorio. De este modo, cualquier unidad diseñada para ser ocupada representa un territorio. En la modernidad, la habitación es el símbolo del territorio individual, del espacio propio, del espacio doméstico si por doméstico entendemos un espacio que nos separa del trabajo, de la producción.

Sería erróneo, a mi entender, interpretar las obras de Mónica Alonso como propuestas utópicas, por el mero hecho de que no tengan como fin su realización. El uso de prototipos a escala es una herramienta para pensar en cuestiones concretas que nos atañen, no sólo como espectadores potenciales de una obra, sino como individuos y ciudadanos miembros de una comunidad. Me reservo el término "comunidad democrática" porque uno podría imaginarse que el sistema de organización de dicha comunidad no se parece tanto a la democracia electiva, sino al modelo de organización corporativo. Un comité ejecutivo que pone a disposición de los miembros del grupo una serie de productos habitables destinados a mejorar su calidad de vida, a cambio de trabajo, por ejemplo. En 1999, sin ir más lejos, la artista crea *Comfortworld*, una entidad corporativa presidida por ella misma cuya finalidad es la de elevar el bienestar, la calidad de la vida hasta cotas impensables. Entender la provisión de ciertos medios, no tanto siguiendo el

modelo estatal del *Welfare*, sino la relación producto-consumo de una empresa, significa ya de entrada cuestionar el modelo en búsqueda de nuevos parámetros para articular un cuerpo social. No es éste el único caso. Desde que en 1995 Joep van Lieshout fundase el conocido Atelier van Lieshout ha trabajado también en una dirección similar hasta la fundación de un pueblo, el ATV-Village en unos terrenos del puerto de Róterdam. En una entrevista publicada recientemente en la revista norteamericana *Artforum*, Joep van Lieshout señalaba la necesidad de entender este proyecto como un experimento social, no como una utopía, cuyo modelo de organización se parecía más al de la empresa privada que al de la administración pública. El Atelier ponía un terreno a disposición de todos sus componentes, en él cada uno puede construirse su casa según su propio diseño, y siguiendo las pautas generales de la empresa. A diferencia de Mónica Alonso, la finalidad de los proyectos del Atelier es ser llevados a cabo, pero hay muchos puntos de contacto entre ambos y otros muchos proyectos con una filosofía similar, como el grupo N55 en Dinamarca o las unidades de vivienda móviles de la norteamericana Andrea Zittel.

En todos los casos se nos plantea una reflexión muy concreta en torno al concepto de autosuficiencia, libertad individual y comunidad. Por ese motivo no es casual, sino obvio que el punto de encuentro sea la arquitectura. Lo que estos trabajos plantean no es sólo el grado de libertad política de las sociedades en las que vivimos, sino también los niveles de homogeneidad a los que nos vemos sometidos para poder alcanzarlo. Los proyectos de Alonso actúan como un laboratorio en el que se pone en tela de juicio, no el hecho de que podemos elegir, sino entre qué podemos elegir, hasta qué punto podemos organizar y reinventar el espacio habitado según nuestras necesidades. 5TC funcionaría en ese sentido. Existe un número de opciones para llegar al bienestar, las coordenadas que ordenan las potenciales necesidades del cliente están pensadas para que esté decida que es lo mejor para él, pero esa decisión es libre sólo dentro de unos parámetros que de entrada no han sido diseñados por él.

El Dolor

Jeremy Bentham está considerado como el padre del utilitarismo. Creía haber encontrado los principios de una nueva ciencia del hombre que, tras lograr su educación según principios empíricos podría formar a las nuevas generaciones al margen de la ignorancia y la superstición y lograr así la meta última de la vida: la felicidad. Jeremy Bentham y John Stuart Mill creían que a esta meta había que llegar a través de la implantación de leyes y educación, sin embargo, de haber conseguido un método más rápido, más eficaz para lograrla, habrían consentido en aceptarlo.

Puntos de dolor (2002) es una pieza que puede perfectamente leerse en este contexto. Anteriormente había fundado una

empresa dedicada a alcanzar el equilibrio total entre espacio e individuo, como símbolo de la felicidad, como la expresión máxima de la ausencia de fricción que traduce a nivel doméstico un equilibrio que sobrepasa los límites encuadrados en el espacio de un receptáculo habitación. Tanto las Terapias combinables como las Cápsulas MAMA deben leerse más como el resultado final de una meta alcanzada, no sólo puntualmente en estas arquitecturas desconectadas de su contexto, sino a un nivel colectivo que define el que tales promesas sean posibles. O dicho de otra manera, el contexto de esas habitaciones "flotantes" es la propia utopía de que aquello que prometen es susceptible de ser alcanzado. Serían en arquitectura algo similar a la píldora de la felicidad a la que antes aludía al mencionar a John Stuart Mill.

Puntos de Dolor es, en este sentido, una pieza fundamental en el discurso que la artista ha ido tejiendo con sus obras anteriores. Alude explícitamente a los extraños malabarismos entre verdad y mentira que pone en juego cualquier ejercicio utópico, y, por otra parte, la legítima necesidad de querer alcanzar un sistema integrador en el que la armonía de fuerzas entre contexto e individuo sea idónea. La pregunta con la que a veces nos dejan las obras de Mónica Alonso es la meta de tal idoneidad. La felicidad, como en el caso del utilitarismo, podría ser considerada como un fin en sí misma, pero bien mirado, concebida como la ausencia de dolor, se convierte más bien en un parámetro formal, en un marco que debiera servir, tal vez, para la construcción de un proyecto común, la potenciación de las posibilidades de cada individuo etc. En este sentido, esta pieza en particular ayuda a leer la crítica subyacente en otras obras al vacío de contenido de las promesas que encierran esos habitáculos para el uso personal, esas felicidades adaptadas al gusto del consumidor desligadas de ningún compromiso fuera del de hacer feliz a cada uno de los usuarios en particular.

Los Puntos de Dolor presentan la otra cara de la moneda, un momento antitético. La artista conscientemente se plantea boicotear abiertamente ese proyecto de eudemonia personalizada y corporativa. Revierte los términos, aunque tiene la audacia de continuar apelando a los mismos recursos de construcción espacial, esta vez con una meta totalmente diferente. En mi opinión particular, este trabajo culmina y abre a la vez un ámbito de cuestiones nuevas. Culmina un proceso, porque la obra pone en evidencia los límites de cualquier búsqueda de una gramática depurada de elementos constructivos al servicio de una meta universalmente posible, independientemente del contexto socio-político o cultural en el que se propone intervenir, creando una burbuja. Pero también significa un punto de inflexión en el trabajo de esta artista, puesto que sugiere la incorporación de fuerzas antagónicas y la necesidad de dimitir cómo asumirlas personal y artísticamente. Si bien es cierto que el plano de la subjetividad individual había sido siempre tratado en las obras de Mónica Alonso desde el supuesto que

este es el mejor traductor de la situación política en la que tal subjetividad se conforma, se desarrolla y nos hace posible hablar en tales términos, en esta obra esta cuestión particular está en el punto de mira. El dolor alude obviamente a la finitud y al miedo del ser humano a la imposibilidad de escapar a su fin, y, por otra, plantea un nivel de conciencia, de agudización de la sensibilidad cualitativamente distinto al que planteaba la felicidad ataráxica de las unidades terapéuticas. La cuestión no es tanto la de la presentación al espectador o cliente futuro de ese curioso producto, sino que el objetivo que persigue es plantear una duda acerca de la idea misma de producto y, más aún, sobre la noción misma de consumo. El dolor es la antítesis del deseo. A diferencia de la felicidad, un concepto abstracto en el punto de mira consciente o inconscientemente de todos nosotros, la dimensión del dolor es privada, en cada caso es diferente y en todos relevante para configurar nuestra propia historia y la de aquellos que nos rodean. Por eso no es de extrañar que, a modo excepcional, la obra se vea acompañada por un autorretrato de la propia artista.

No obstante, más que incidir en la dimensión vivencial que Habitación del dolor pueda aportar al resto de piezas de Mónica Alonso, creo que deberíamos quedarnos con el interrogante que la obra plantea: ¿dónde encaja el dolor en Comfort World? Para recibir una respuesta, habrá que esperar a próximas entregas.

Chus Martínez
Barcelona 2002

ComfortWorld: Productos Terapéuticos, es el título de la conferencia que Monica Alonso presentó en el marco del programa de posgrado "Advanced Architecture and digital cities" organizado por la Fundació Politècnica de Catalunya y el Instituto Metápolis, Barcelona 2001. Fruto de este programa es la construcción a escala 1:1 de un prototipo de casa: Media House, Prototipo de Vivienda Informacional, que se presentó en octubre de 2001 en el Mercat de les Flors en Barcelona.

ComfortWord: Productos Terapéuticos es el título que yo he elegido para mi intervención. Aunque pueda parecer un título sofisticado, es en realidad muy explícito.

ComfortWorld es el nombre de la empresa que yo creo en 1999 para dar un cuerpo espacial y temporal a mi trabajo. Empresa que tiene su logotipo, una habitación con cuatro puertas que cierra el nombre. El logotipo más simplificado es un círculo dentro de un cuadrado, que significa la perfección.

Productos Terapéuticos, es lo que produce ComfortWorld, de la que yo soy su presidente, y como tal voy a intentar introducir en los grandes avances de nuestra empresa en la producción de todo tipo de productos confort. Nuestro primer objetivo es elevar la vida humana a dimensiones de bienestar hasta hoy inimaginables. Para ello hemos conseguido modelar los espacios en los que vivimos a nuestra voluntad, son

nuestros mundialmente conocidos Espacios Terapéuticos, y hoy tengo la primicia de presentaros nuestro último logro los Productos Terapéuticos Personalizados.

Podría seguir hablando desde la perspectiva de la empresa, pero esto nos impediría acercarnos a otras lecturas. Lo que me gustaría es poder llevaros de un terreno al otro, como las dos versiones de una misma historia. Iniciar un viaje que nos lleve constantemente de lo real a lo irreal, para descubrir que para unos puede ser completamente verdadero y para otros completamente falso, pero para ambos existente.

He pensado mucho en lo que mi trabajo puede aportar a otros intereses, incluso en el enfoque y la estructura de este texto, y me sentiría satisfecha si al final de mis palabras consigo abrir otra mirada sobre el espacio construido. Ver como mi intervención en el espacio es una intervención escultórica: mientras la arquitectura busca resolver la función y el disfrute placentero del espacio, yo más bien me dedico a deformarlo embelleciendolo, aunque parezca una contradicción.

La estructura del texto será la siguiente: presentar de una forma pormenorizada los proyectos correspondientes a los que yo llamo genéricamente Espacios Terapéuticos y la derivación en los Productos Terapéuticos Personalizados, para establecer finalmente una serie de conclusiones que tienen a la Maqueta como centro teórico.

Cambiar la palabra Espacios por Productos es consecuencia del propio trabajo, pero es también una idea presente que ve como el concepto espacio pierde elasticidad ante ciertas propuestas que se resuelven más como Productos.

Empiezo por tanto presentando el primer Espacio: *Dormitorios Terapéuticos*

Ven a nuestro mundo, un nuevo mundo de confort, es el primer reclamo publicitario.

ComfortWorld

ComfortWorld es hoy la empresa líder en el mercado de la comercialización de todo tipo de Productos Comfort. Nuestra posición de líder ha sido alcanzada tras más de medio siglo siendo los Guardianes de la Felicidad de miles de personas en todo el mundo. Nuestras avanzadas investigaciones son pioneras en la construcción de un Mundo de Bienestar.

Los laboratorios de ComfortWorld siguen trabajando con el objetivo de crear un Nuevo Mundo de Comodidad. Este Nuevo Mundo ya es posible gracias a la nueva línea de productos exclusivos: Terapia, fruto de la tecnología más avanzada.

Quiero hacer una cita sobre los Guardianes de la Felicidad. Estos son presentados por Ray Bradbury en su libro "*Fahrenheit 451*", como la brigada de los bomberos encargados de quemar los libros que hacen peligrar la establecida y

These are - as in the case of many other artists- poetic proposals with no intention of competing with architecture, but which could be used as ennobling energy on which to base our theoretical reflections.

However, in most cases, when such proposals leave the art gallery foreboding a possible interference with the territory of architecture in its utopian revision of inhabited space in terms of plastic needs, many architects can find it inconvenient, annoying, irritating...

They pretend not only to change their concepts of space, but also to criticise them by intervening in them.

It seems then as if the "real owners of space" felt jealous of some intruders who pretend to invade their sphere of influence by contradicting their architectonic truths, trying to bring back - always with more or less sharp justifications- their former "embellishing" function.

Considering this situation, we should understand the natural imitation of those plastic creators who try to investigate aspects of reality such as space and materials and find no interest for their work in the world of architecture.

How could we adopt a positive attitude towards heterogeneous activities taking place in a common space?

As Ben van Berkel reminds us, when he claims to have a working method similar to John Cage's, the question is not to seek new forms in the world of plastic arts but new ways and systems of investigation.

These plastic experiences don't try to provide a handbook that tells us if the colour to be chosen at a certain moment is pink or red. The architecture field should absorb their positive energy, their sensibility, and their suggestions about worlds that are beyond our immediate reality and face, form parallel investigations, our activity as designers of the future.

With all the logical indecision raised by this reunion at the beginning of a new era, it seems that we architects and plastic artists are trying again to melt the possible energy that emanates from our plural ideas and re-establish the spontaneity of creative associations -that had disappear for a long time- aimed at recovering an obviously necessary integration of the arts.

As long as creative proposals like Mónica Alonso are approached with a rigorous attitude, they can only lead us to the conviction that the boundaries between the worlds of the known as plastic arts, design, architecture, poetry and even philosophy will vanish the moment we face a new vision of art based on the definition or intervention of space as the scene for life in a new society.

Pedro de Llano

To scale

Mónica Alonso

Models are one of the key elements in the work of an architect. Firstly, works made to scale are a laboratory where design, shape and arrangement of space can be tested, and at the same time they represent the first step in the communication process between the author of the project and those taking part in it. As I see it, maybe this is the most important aspect to take into consideration when we approach the work of Galician artist Mónica Alonso. Three-dimensional models allow us to see the arrangement of space at a glance, thus providing the observer with clear legible information. However, a model is not a finished product but a first trial of the author's wish and, like every trial, is prior to the final execution of the project. Alonso has decided to leave us there. Our common sense makes us think that, this being the work of an artist and not an architect, this decision is justified. If that is the answer, it would cause more serious problems and this time of a theoretical rather than practical nature, as it would take us back to the old issue of establishing the difference between art and non-art depending on the function of the object. If the original intention was to create an object with a specific purpose, then this is ruled out as "art". The objects belonging to that category are characterised by the absence of a particular aim and they also provide speculations completely different from those of architects and engineers. But the difference between the work of Mónica Alonso and the models we could find in an architecture studio doesn't lay in its expression of the frustration of not being able to make a life size replica, but in the expressed wish of seeking in those models to scale the perfect channel to communicate with the potential "customers", the public the models are aimed at.

In the mid-50s, especially in England and the USA the term "contemporary" began to be applied to those houses that had been built according to the principles and precepts of the new architecture. To be more precise, the term didn't refer to the building elements but to the interior design of space. The term contemporary meant a way of arranging and decorating an interior in which nothing either in the formal structure or the ornament was related to a past time. The new house, which also corresponds to a new social and political order, shouldn't start from any space preconception made explicit in its facade, printed in the house module from the outside. It should be an arrangement of space specifically conceived for its future inhabitants. This is the only regulating principle the architect should bear in mind. Far from seeking a symbolic architecture, the new house is specially made for the little community that will live in it. While Alberti and Palladio praised the Greco-Roman style for the advantages it offered to the spectator, Frank Lloyd Wright claimed to have destroyed the classical idea of container-house, the box, thus distancing himself completely from an architecture conceived for contemplation and in favour of an architecture conceived for life. As F.R.S. Yorke explains in *The*

Modern House (1934), what really matters is the happiness of the inhabitants of the house, happiness renamed as comfort.

Sweet Home

The notion that both space and the objects placed in it should be adjusted to the needs of its inhabitants is relatively new. We all now that the physical dimension of space is always accompanied by a cultural dimension related to the new rules of individual, and then social, behaviour. It would be too long now to offer a detailed analysis of the political meaning of space grammar in modern architecture, suffice it to say that the controversial idea of comfort is not limited to the private sphere, but has its public expression in the liberal democracy model in the USA, or a more social democrat one marked by the will to build from the start a space that guarantees the same well-being in public life that one might expect in the private space. In order to do that, we will need a grammar that provides an agreement on what a universal community means by comfort. Structures, shapes, space regulating principles, colours, materials, everything helps to turn space into a privileged vehicle for this message: well being. And at the same time it determines the complex cognitive process by which we learn to recognise the nature of the space around us, both private and public. And last but not least, it helps to decide whether this space is suitable or not to our physical, social and political needs.

The work of Mónica Alonso can be understood in this context of special regard to personal as well as social construction of space connected with a critical conception of modernity. From *Semi-detached 3* (1997) to *Therapeutic bedrooms* (1999) and through the creation of a corporate identity, *ComfortWorld*, her work is characterised by an exploration of the emotional dimension in the construction of the room as space.

Mónica Alonso's projects present a complex investigation into the idea of total space, with a minimum distance between subject and object. Her works are aimed at establishing a series of premises by which one can access their own space and vital model. A key element in all the works by Mónica Alonso is the bedroom. A space defined and recognised as the most private in the house, used for resting, works here as a unit, the centre of her reflection. The arrangement, order and importance of the constructing elements will also set the rules for a general grammar. The fact of the bedroom unit being the centre is not accidental. This space fulfils the basic needs brought by inhabiting a space, and is defined just by its function. But from a symbolic point of view it has a psychological and emotional dimension that is vital in the approach taken by the artist in her work.

The rooms showed in the models are experiments to scale about space dimension, which, as I have already mentioned, has a personal significance that can't be dissociated from the political dimension involved in the arrangement of space. A bedroom is a delimited space whose designer exercises a certain power over it. If Mónica Alonso's bedrooms were created

to a scale of 1:1 in the exhibiting space, this operation would be somehow neutralised by the institutional dimension of that space and by the way the spectator perceives it. But these being models to scale, the space that holds the installation is important as far as it provides the scale in the relationship between the museum as container and the models as ideas that go beyond the physical limits of the spaces that hold them.

The model emphasises the fact that works such as *MAMA Capsules* (2002) or *Five Combinable Therapies 5TC* (1998-2002) are built spaces meant to explore the position of the subject they are aimed at with a therapeutic dimension. The question of where I am in relation to what I see, or where I should stay, is closely related to the tacit recognition of the inhabitability of the space delimited by the architectonic elements. The model and the intervention in space allow an immediate interpretation of the fact that the convenience of the space can only be perceived after stating the relationship between material and space. The nature of the materials, colour, resistance, etc plays a key role. To inhabit is an act of settlement, to establish a home in a certain territory. Therefore any unit designed to be inhabited represents a territory. In our modern times, the bedroom is the symbol for individual territory, for one's own space, for domestic space understood as the space that separates us from work, from production.

From my point of view, it would be a mistake to regard Mónica Alonso's works as utopian proposals just because they are not meant to be materialised. The use of prototypes to scale is a tool for dealing with questions that are important for us, not only as potential spectators but also as individuals and members of a community. I avoid the term "democratic community" because one could imagine the organisation system of that community as similar to a corporate model rather than an elective democracy. For instance, an executive committee that makes available to the members of the group a series of inhabitable products aimed at improving their standards of living, in exchange for a job. In fact, the artist creates *ComfortWorld* in 1999, a company presided by herself, with the aim of raising the well being and standards of living to unimaginable levels. To understand a supply of resources not based on the Welfare state model but on the relationship product-consumption in a company, means questioning the model in search for new parameters to articulate a social body. And this is not the only case. Joep van Lieshout, creator of the well known *Atelier van Lieshout* in 1995 has since then worked in a similar direction until he set up *ATV-Village* in Rotterdam port. In an interview recently published in *American Artforum* magazine, Joep van Lieshout pointed out the need to understand this project as a social experiment rather than a utopia, as its organisation model was more related to private business than to public administration. The *Atelier* made some land available to its members, and each of them could build their house according to their own design and following the guidelines established by

the company. Unlike Mónica Alonso's, the Atelier's projects are meant to be performed, but there are still many similarities between them and many other projects with a similar philosophy, such as N55 group in Denmark or the mobile house units of American Andrea Zittel.

In any case, we are faced with a very specific reflection on the concepts of self-sufficiency, individual freedom and community. And for this reason it is not accidental that the meeting point should be architecture. What these works bring up is not only the degree of political freedom in our society but also the level of homogeneity we are submitted to in order to achieve it. Alonso's projects act as a laboratory that calls into question not the fact that we can choose but the choices we have and to what extent we can organise and reinvent the inhabited space according to our needs. 5TC would work that way. There is a number of options for achieving well being, the co-ordinates that put into place the potential needs of the customer are set to allow them to decide on the best choice for them, but this decision is free only within certain parameters that haven't been decided by them.

Pain

Jeremy Bentham is considered to be the father of utilitarianism. He thought he had found the principles for a new science of mankind which, after managing to educate them according to empirical principles would keep the new generations safe from ignorance and superstition, thus achieving the ultimate goal in life: happiness. Jeremy Bentham and John Stuart Mill thought that this goal would be achieved through the introduction of law and education. However, had they found a quicker and more effective method they would have accepted it.

Aching Points is a fundamental piece in the discourse established by the artist in her former works. It refers explicitly to the juggling acts between truth and lie done in any utopian exercise, and also to the rightful need to attain an integrating system in which the forces between context and individual are in harmony. The question posed by the works of Mónica Alonso is the aim of such harmony. Happiness, as in the case of utilitarianism could be regarded as an aim in itself, but if understood as an absence of pain it rather becomes a formal parameter, a framework useful maybe for the construction of a common project or the strengthening of the potential in each individual. In this sense, this piece in particular helps to understand the underlying criticism we find in other works for the emptiness of the promises suggested by those dwellings for personal use, that happiness adjusted to the consumer's wish with no commitment other than bringing happiness to each user in particular.

Aching Points presents the other side of things, an antithetic moment. The artist consciously decides to boycott that project of eudemonia both personalised and corporate. She reverses the terms, though she dares to make use of the same resour-

ces for space construction, this time with a completely different aim. From my particular point of view this work is both a culmination and a door to new questions. It is the culmination of a process because it demonstrates the limits of any search for a grammar free from constructive elements, at the service of an objective universally possible, regardless of the social, political or cultural context where it means to operate, thus creating a bubble. But it is also a turning point in the work of this artist, as it suggests the incorporation of antagonistic forces and the need to resolve their assumption, both personal and artistic. The level of individual subjectivity has always been dealt with in the works of Mónica Alonso, by considering it to be the best reflection of the political situation in which such subjectivity develops and makes possible for us to speak in those terms. But this work seems to be specially focused on this issue. Pain is obviously related to our finite nature and the fear the human being feels at the impossibility of escaping their own end, and it also establishes a level of conscience, a sharpening of the sensibility qualitatively different from the that suggested by the ataractic happiness of the therapeutic units. The question is not the presentation of this curious product to the spectator or potential customer. The aim here is to raise doubt about the concept of product itself and specially the concept of consumption. Pain is the antithesis of desire. In contrast with happiness, an abstract concept we all aim at in a conscious or unconscious way, the dimension of pain is a private one, different in each case and always relevant to conform our own history and the history of those around us. It is not surprising then that this work should be accompanied -as an exceptional case- by a self-portrait of the artist.

Notwithstanding this, instead of stressing the experiencing dimension that the Pain room adds to the other works by Mónica Alonso, I think we should keep in mind the question raised by her work: where does pain fit in ComfortWorld? We'll have to wait for the next delivery to find the answer.

Chus Martinez
Barcelona 2002

ComfortWorld: Therapeutic Products is the title of the lecture given by Mónica Alonso within the framework of the postgraduate programme "Advanced Architecture and digital cities" organised by Fundació Politècnica de Catalunya and Metàpolis Institute (Barcelona 2001). The result of that programme was media House, Prototype of Informational House, a model made to scale 1:1 and presented at Mercat de les Flors, Barcelona, in October 2001.

ComfortWorld: Therapeutic Products is the title I have chosen for my lecture. Sophisticated as it may sound, it's actually very explicit.

ComfortWorld is the name of the company I created in 1999 to