

EFFECTOS Y AFECTOS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: UNA MIRADA RETROSPECTIVA SOBRE LA OBRA DE MÓNICA ALONSO

Leire Vergara

Toda mirada retrospectiva sobre una serie de acontecimientos (artísticos) se sitúa en la confrontación de dos temporalidades distintas, por un lado, la temporalidad del acontecimiento que permanece ligado al pasado, por el otro la de la propia acción de mirar o leer dicho acontecimiento que obviamente pertenece al presente y que con naturalidad también se proyecta hacia el futuro. En este sentido la retrospección o evaluación del pasado se relaciona con su antónimo, es decir, con la prospección o visión del futuro en el momento en el que el presente analiza el pasado desde sus anhelos de influir al futuro. Sin embargo el sesgo retrospectivo, o como lo llaman los psicólogos la diagonal de la retrospección, es una trampa cognitiva implícita en este tipo de reconstrucción del pasado. Se trata de un engaño propio de la mirada del cual no podemos escapar. Esto quiere decir que la reconstrucción de los relatos pasa por la interpretación selectiva que el lector o espectador realiza de las pruebas del pasado, simplificando en algunos casos las condiciones que dieron lugar al acontecimiento analizado. El contexto jurídico es el que más en cuenta tiene este tipo de trampa cognitiva, sobre todo cuando el relato a reconstruir establece una relación de dependencia clara con las pruebas presentadas en un litigio y que afectan directamente a la toma de decisiones del tribunal. En el contexto artístico la diagonal de la retrospección también tiene cabida sobre todo cuando las obras son leídas como pruebas de un relato que aspira abarcar toda una trayectoria. En el ejercicio de retrospección sobre una producción artística, al igual que en un pleito, la mirada también selecciona las pruebas y las somete a una dinámica de reconstrucción que premia el relato homogéneo y aglutinador. Por consiguiente, este tipo de interpretación y reconstrucción de las prácticas artísticas del pasado se plantea siempre desde el propio descarte. De esta forma, unas cualidades son separadas de otras e incluso algunas acaban eliminándose cuando contradicen o se alejan de esa imagen totalizadora de la obra. Otro de los males comunes propios de la retrospección tiene que ver con el sometimiento de la obra a la condición de objeto desestimando así su relación con el proceso artístico que de forma intermitente ha ofrecido al artista la oportunidad de configurar un léxico estético propio, pero que por su carácter informe comúnmente queda fuera del relato retrospectivo. Pero, ¿cómo huir de este tipo de mirada oblicua dentro del propio formato de la exposición retrospectiva? ¿Cuáles son las pruebas o testimonios que eviten la reducción? ¿Cuál es el relato a construir? ¿Cómo se pueden transformar las trampas en oportunidades para poder seguir propiciando nuevos encuentros con la obra tanto en la lectura presente como en las que estén todavía por venir? En definitiva, ¿cómo expandir en lugar de comprimir los límites de la retrospección?

Quizás debamos comenzar por el hecho de que una mirada retrospectiva antes que nada debería cuestionar las pruebas a partir de las cuales reconstruir el pasado. En este sentido el ejercicio no se centraría en evaluar el paso del tiempo en la obra, sino todo lo contrario, analizar la obra a través del tiempo. Con esto me refiero al hecho de que una mirada retrospectiva debería advertir no solamente los

cambios percibidos en la obra sino atender a las diversas correspondencias que ésta ha establecido con el contexto artístico y social del cual ha surgido. Esta forma de mirar atrás implicaría rebobinar, metafóricamente hablando, varias líneas del tiempo que durante la trayectoria artística han permanecido entrelazadas. Se trataría por lo tanto de atender simultáneamente a la propia evolución de la obra así como al desarrollo de los temas y preocupaciones estéticas que la han alimentado, a las relaciones que ha establecido con los discursos artísticos del momento, a los encuentros con la audiencia y a su forma de articular el espacio expositivo.

Sin embargo este texto quizás debería comenzar aceptando que la temporalidad de una exposición retrospectiva se ubica dentro de la propia excepcionalidad temporal, ya que a través del propio dispositivo de presentación actualiza las diversas líneas del tiempo implícitas en toda producción artística y las sitúa momentáneamente en unas coordenadas temporales inéditas a través de las cuales emprender nuevas miradas.

La exposición *Mónica Alonso Obras (1993-2011)* se inscribe dentro de este marco contradictorio de la retrospección con la intención de hacer de los problemas posibles virtudes. Alguna voz crítica puede pensar que es un poco pronto para realizar un análisis retrospectivo sobre la obra de una artista que todavía podemos denominar joven, aunque nos encontramos ante una trayectoria que recorre casi dos décadas y una producción intensa durante dicho periodo. Es importante clarificar que la mirada que se propone sobre la obra de Mónica Alonso no se ha estructurado cronológicamente sino que se ha configurado a partir de una serie de mapas vectoriales que han alineado las obras según diversos criterios no solamente estético-formales, sino también conceptuales y teóricos. En este catálogo las obras se han agrupado igualmente en base a estos mapas que, en definitiva, funcionan como agrupaciones abiertas que proponen un sistema relacional entre las obras. Esto no quiere decir que los argumentos que aquí se presentan sean los únicos, todo lo contrario, la intención es que dichas líneas de conexión faciliten otras nuevas y que la retrospección se vuelva prospección en cada instante.

Tercer espacio

La obra de Mónica Alonso desde comienzos de la década de los 90 se enmarca dentro de una línea de producción artística que investiga el concepto de espacio no como una entidad exclusivamente física o mental, sino como una realidad definida igualmente a partir de procesos de subjetivización. Esta concepción del espacio como un cruce entre procesos reales e imaginarios había sido debatida con intensidad a través de las aportaciones teóricas de algunos de los pensadores más influyentes durante la década de los 60 y 70. En aquel momento surgieron algunos términos que recogían esta nueva forma de concebir el espacio, como por ejemplo el concepto de *heterotopia* de Michel Foucault desarrollado en su conferencia titulada *De los espacios otros*¹ o el *otro espacio* introducido por Henri Lefebvre en su reconocido libro *La producción del espacio*². Ya en los 90 el geógrafo americano Edward Soja proponía el nuevo término de *tercer espacio* a modo de recuperar y reactivar dicho debate dentro del contexto contemporáneo.

Resulta curioso observar la correspondencia que este debate ha establecido con las prácticas artísticas de cada momento. Por ejemplo en el caso de Henri Lefebvre su propuesta coincide con la estrecha relación que establece con el Situacionismo Internacional, más en concreto con Guy Debord y con la posterior ruptura y división ideológica entre ambos. Esta disputa la desencadenará la conclusión a la que llegan conjuntamente sobre la idea de que la historia ha estado en todo momento dominada por una concepción capitalista del espacio. El hecho de concebir el espacio social y sus manifestaciones urbanas como una maquinaria dirigida a la supervivencia del modelo capitalista provoca en ambas partes posturas irreconciliables. En una entrevista a Henri Lefebvre realizada en 1983 por Kristin Ross³ el sociólogo francés expone la confrontación de ambos posicionamientos: por un lado, la de redescubrir el tiempo para liberar el espacio, o por el otro, la de reapropiar el espacio como actitud clave para liberar el tiempo. Esta disconformidad provocará dos líneas ideológicas diferentes. En el caso de las prácticas situacionistas supondrá el re-emplazamiento de sus teorías de la psicogeografía, la desviación o la deriva por la teoría del espectáculo y en el caso de Lefebvre se traducirá en un compromiso teórico con una formulación diferencial del espacio que promueva procesos de subjetivización y empoderamiento colectivo.

Edward Soja en la década de los 90 tratará de continuar con este proyecto de Lefebvre a través del término de *tercer espacio*, una idea sobre el espacio que supere el binomio establecido entre el espacio real y el imaginario. De esta forma esta nueva formulación surgía de la propia confrontación entre las condiciones materiales del espacio y sus representaciones simbólicas. Para Soja el *tercer espacio* será justamente el espacio vivido, el espacio que se constituye a partir de la experiencia subjetiva de habitarlo y que se contrapone al espacio concebido por los planificadores urbanos.

Me gustaría relacionar este concepto del *tercer espacio*, es decir, la noción del espacio a través de los distintos modos subjetivos de habitarlo con una serie de obras que Mónica Alonso va a producir principalmente entre los años 1993 y 2001. Un tipo de obra que en mi opinión funcionará como una marcada línea de trabajo dentro de su práctica y que permanecerá activa más allá de esos años. En la mayoría de los casos estas propuestas de habitabilidad se enmarcan en una serie de escenarios imaginados representados a través de la maqueta como un formato escultórico propio. De esta forma las maquetas pierden su funcionalidad dentro del espacio arquitectónico, ya que en ningún caso pretenden ser llevadas a una escala real. Las propuestas de habitabilidad que se plantean a través de la obra de Mónica Alonso aspiran trascender la crítica de la sociedad contemporánea con la intención de ahondar sobre los procesos de sensibilización y percepción subjetiva que moldean y producen el espacio tanto doméstico como social.

El dormitorio en estas obras funciona como el elemento desencadenante de dicha investigación. Su peculiaridad reside en su relación con la actividad onírica del sujeto. En este sentido el dormitorio y más en concreto la cama favorecen el descanso como un estado de inacción necesario para que el sueño se produzca. Se trata por lo tanto de una interrupción de doble influencia, por un lado, como un proceso vital reparador de la actividad diurna, por el otro, como un régimen inconsciente capaz de interrumpir

el régimen de lo sensible con la intención de posibilitar una nueva percepción fenomenológica. Las primeras maquetas de la artista concentran su atención sobre el descanso a través de la cama como su objeto representativo y se dedican a examinar sus cualidades y potencialidades. Destacan en este sentido obras como *Espacio Infinito* (1994) donde una pequeña cama amarilla se pierde sobre una amplia superficie plana del mismo color. En esta obra la referencia al color amarillo y su relación metafórica con la locura introduce una sensación de desasosiego respecto al descanso. *Construir el descanso 1* (1994) es la primera maqueta de una serie que plantea de manera crítica la construcción del espacio para un descanso óptimo. Esta serie en concreto sitúa la construcción del descanso como una cuestión no exclusivamente espacial, sino también como una actividad de importante calado social. En *Construir el descanso 2 y 3* (1995), la artista suspende la cama de una estructura endeble formada por gomas elásticas. En ambas piezas escultóricas se refuerza la confrontación del descanso individual frente al colectivo, añadiendo fragilidad tanto a la cama como al soporte que la sustenta. La serie *Construir el descanso amarillo, verde y gris* (1998) parte de una misma superficie del dormitorio donde se sitúa las tres camas en la misma posición respecto al plano de la habitación, su peculiaridad reside en el espacio intermedio entre la superficie del plano y el soporte donde descansa cada cama que queda ocupado por unos muelles de aluminio. Estas bases susceptibles a recoger cualquier movimiento no sólo provocan inestabilidad en las plataformas planteadas para el descanso sino que se convierten en estructuras sensibles a través de las cuales el sueño puede ser concebido como un contagio de la propia vigilia. Por último, *Somniurizado 1 y 2* (1998) trata de suspender el tiempo entre el descanso y el sueño, es decir, ambas esculturas se constituyen como espacios óptimos para el descanso, sin embargo su forma de contenedores protectores propician el sueño al mismo tiempo que aíslan al sujeto de su entorno. Esta obra funciona como un preámbulo a los *Dormitorios Terapéuticos* (1999), donde la artista comienza a concentrar su atención sobre la cualidad terapéutica del sueño. En esta serie, las variaciones formales son apreciables a través de la introducción de nuevos elementos constructivos dentro del habitáculo ideado para el descanso óptimo, se incluyen así una ventana y una puerta como vías de conectar el descanso con la realidad diurna, sin embargo el cambio más relevante se produce a través de la introducción de la cualidad terapéutica de los espacios propuestos. En realidad se trata de la primera propuesta teórica sobre la terapia representada a través del formato de la maqueta y que se introducirá a la audiencia a través de una retórica inspirada en el mundo empresarial que se formaliza en la empresa ficticia *ComfortWorld* y que Mónica Alonso propone como escenario a partir del cual desarrollar sus nuevos productos terapéuticos.

Resulta interesante analizar este nuevo escenario ficticio, el de *ComfortWorld*, en base a varias cuestiones, ya que por un lado propician la aparición de las teorías y su presentación pública a través de una serie de folletos que imitan el formato de los prospectos que acompañan a los medicamentos, y por otro conceden a la obra una nueva dimensión teórica a través de la cual las maquetas dejan de funcionar como meros objetos escultóricos para articularse como un elemento más dentro de una propuesta artística más compleja. Por último establecen las bases para desarrollar un método de trabajo centrado en la reflexión de la habitabilidad del espacio a través de la producción de afecto.

En relación a esta nueva línea de trabajo surge la obra *Terapia Lugar de Felicidad* (2000). A nivel escultórico esta pieza establece una relación desjerarquizada entre la maqueta tridimensional y la bidimensional. Con este gesto la representación del espacio queda simplificada en la maqueta plana como una forma de fortalecer el vínculo existente entre la escultura y la pintura. Mónica Alonso pone como ejemplo la idea de *Instalación total* de Ilya Kabakov para reforzar dicha relación. La artista lo expresa así:

La pintura es presentada por el artista ruso Ilya Kabakov como madre de la *Instalación Total*, la instalación hace posible un antiguo deseo de la pintura, el acceso al interior de una imagen. La maqueta toma todas las cualidades desarrolladas por la instalación, vuelve al espacio del cuadro, y presenta un espacio reducido que hace posible la visión de una totalidad⁴.

El escenario imaginario que propone *ComfortWorld* en esta ocasión proyecta un lugar idílico para pasar unas vacaciones frente al mar. Sin embargo este escenario distópico parece no querer ser entendido como pura crítica social, sino como una herramienta a través de la cual idear un conjunto de reflexiones y estudios sobre la forma en la que nuestras emociones, percepciones y afectos moldean nuestra experiencia del espacio. A partir de esta obra la artista concentra su atención sobre el control de dichos atributos afectivos y perceptivos como crítica y como potencialidad transformadora.

Terapia lugar de felicidad es una obra fundamental para entender otro tipo de propuestas relacionadas como *Terapia lugar de vacaciones* (1999), *Gran hotel* (2000), *Cápsulas MAMA* (2002), *Cinco terapias combinables* (1998-2002) y *Cápsulas terapéuticas individualizadas o Cápsulas TI* (2003-en curso). Sobre todas ellas destaca la última por su carácter interactivo con el espectador. Esta teoría está basada como las otras en la obtención de felicidad a través de la construcción del espacio e incluye un cuestionario ideado por la artista para poder adaptar la maqueta a las cualidades subjetivas del espectador. En el cuestionario el sujeto puede construir su propio espacio y decidir la organización y el color de los elementos constituyentes de las maquetas. Esta obra iniciada en el 2003 y desarrollada de forma continua hasta el presente se ha propuesto trascender la cualidad crítica de las teorías con la intención de investigar su capacidad terapéutica aplicable. Esto no quiere decir que las *Cápsulas TI* pretendan funcionar a un nivel exclusivamente real y por lo tanto aspiren a ser concebidas como una técnica más psicoterapéutica, ni tampoco lo contrario, es decir, que se quieran refugiar en el campo simbólico del dispositivo de la exposición. En este sentido esta obra en proceso se dirige a configurar otro tipo de campo de actuación que combine tanto procesos reales como simbólicos y que den cuenta del difuso régimen vital propio de los procesos de subjetivización contemporánea.

Bajo esta idea, surge una obra más reciente *Terapia Habitación de Hospital* (2011), un proyecto ideado para el Hospital Universitario de Santiago en colaboración con el departamento de educación del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC. Como el resto de terapias el proyecto responde a un tratamiento sobre el espacio habitado. En concreto se centra en el área de pediatría e intenta paliar el "hospitalismo", una patología relacionada con el ingreso hospitalario⁵. La terapia consiste en la entrega al paciente de

una maqueta que representa a una escala menor la habitación donde se encuentra hospitalizado y que libremente podrá manipular cambiándole el color y ordenando el mobiliario a su gusto. Con esta terapia a Mónica Alonso le interesa incidir sobre la representación mental de la habitación con la intención de que el paciente habite esta idea y construya un espacio individual para su experiencia en el hospital. Este nuevo espacio construido es un tercer espacio que se sitúa entre la habitación del hospital y las formas de poder ser habitada por los pacientes. La habitabilidad que plantea la artista con esta terapia se centra en la percepción y la experiencia del paciente con la intención de producir otro tipo de espacio diferencial.

Comunidad de afectos

Para contextualizar la forma en la que la obra de Mónica Alonso incide sobre el régimen de los afectos, quizás convenga situar conceptualmente el tipo de elementos y decisiones estéticas que se relacionan con dicho ámbito. La obra de esta artista ha tratado la afección tanto positiva como negativa como un elemento constitutivo de la percepción de la realidad. Si con el primer término que se proponía en este ensayo, el de *tercer espacio*, se trataba de analizar la capacidad subjetiva de producir un espacio diferencial a través de la experiencia vivida, opuesto así al espacio construido y diseñado de ante mano, el de *comunidad de los afectos* trata de abarcar el modo en que la obra de Alonso examina cómo los afectos moldean nos solamente dicha experiencia vital, sino también al propio cuerpo y a su relación con el entorno social que lo rodea. En esta interacción entre los cuerpos propiciada por los afectos, parece situarse una serie de obras que de forma paulatina van analizando dichas tendencias positivas o negativas de crear comunidad.

Algunos pensadores de la filosofía política nos han enseñado en los últimos años a prestar más atención sobre la potencialidad colectiva propia de los afectos. Este es el caso de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau quienes nos introducían el concepto de la pasión como impulsor de un posible cambio del imaginario social basado en alcanzar un estado de emancipación y liberación individual y colectiva. La pasión según Mouffe y Laclau funciona como una fórmula para abandonar la racionalidad a la hora de entender la subjetividad, pero también como una forma de trascender el orden social establecido⁶.

Uno de las contribuciones claves para la comprensión de la relación entre los afectos o afecciones y el pensamiento político se corresponde a la filosofía práctica de Spinoza, la cual ha sido releída bajo esta idea de potencialidad emancipatoria. Autores como Gilles Deleuze, Peter Pál Pelbart o Toni Negri van a encontrar en la definición spinoziana de las afecciones-imágenes o ideas, es decir, la forma en la que entendemos la realidad a través de dichas imágenes y los afectos-sentimientos o acciones, esto es, la forma en la que los cuerpos se relacionan entre sí, un modo comprometido de generar nuevas comunidades.

El conjunto de obras que me gustaría introducir en relación a esta dimensión política implícita en el régimen de los afectos establecen todas ellas una estrecha relación con el empleo del color y su función dentro de la obra como representación

simbólica de dichos atributos afectivos. Me refiero a algunos proyectos de la artista que se centran en la propia necesidad vital del sujeto de vivir en colectividad y de vivir en relación y comunicación con el otro. Algunas de ellas son: *Comunidad en rojo* (2002), *Comunidades en verde* y *Comunidades en azul*, un proyecto desarrollado en colaboración con los arquitectos Carlos Quintáns y Pablo Gallego para la Bienal de Venecia de arquitectura en 2003 o *Urbanización TI* (2003). El color es utilizado en estas obras como una herramienta de representación de las distintas relaciones y agrupaciones afectivas.

Sin embargo Mónica Alonso es conocida por el uso del color no sólo a un nivel simbólico, sino también a un nivel que ella denomina terapéutico. De hecho sus teorías sobre las cualidades terapéuticas del color van a ir evolucionando de manera paralela a las del espacio. No debemos olvidar que en las obras que reclaman una interacción con los espectadores como por ejemplo las *Cápsulas TI* o su más reciente proyecto *Teoría Habitación de Hospital*, la artista incide sobre el hecho de que sean los propios usuarios los que configuren el espacio habitable a partir de la ordenación del mobiliario dentro de los límites establecidos y de la definición del color.

La influencia el color en la obra de Mónica Alonso se puede apreciar en obras tempranas como *Aséptico 1* (1997) y *Adosados 3* (1997), donde la artista representa a través del color amarillo dos espacios aprendidos a partir de su propia experiencia, el primero la casa de su infancia y el segundo un edificio de 12 plantas de Lugo en la que la artista residió durante dos años. Ambos espacios están vinculados de forma muy estrecha a la artista a través de su experiencia de habitarlos y de la memoria de esas experiencias. Este interés por el color amarillo, que en un primer momento califica como el color de la locura, le llevará a la artista años más tarde a profundizar sobre la tristeza en obras como *Transplantes de Amor* (2004), *Transplantes de Fantasía* (2004), *Frios* (2008), *Solos* (2009), *Locos* (2009), *Calientes* (2008) y por último *Campos de experimentación de suicidio* (2004-2008). Obra en la que culmina su investigación sobre la tendencia de vida dentro de la pulsión de muerte. Sin embargo como más adelante explicaré con detalle, esta serie de obras funcionará como la antesala a una nueva producción donde el color dejará de centrarse en el espacio para situarse en el cuerpo.

Sin embargo antes de introducir la forma en la que la artista trabaja con el cuerpo, me gustaría continuar analizando el espacio a través del color y sus relaciones con los afectos. En este sentido podríamos distinguir dos vías diferentes de entender el color dentro de la obra de Mónica Alonso. En la primera, se aprecia la relación que establece el color con las cualidades específicas del espacio propuesto para ser habitado a través de las maquetas, en segundo lugar, el color incide directamente sobre el espacio expositivo u otro tipo de espacios institucionales donde éste ayuda a la artista a generar ambientes envolventes a través de los cuales presentar su obra. La artista llamará a este tipo de ambientes *burbujas*.

En relación a la vinculación entre el color y su influencia sobre el espacio de las maquetas, una vez más hay que citar la obra *Terapia Lugar de Felicidad* para ahondar sobre la influencia del color en la definición y la estructuración del espacio destinado a potenciar la felicidad. En este caso

en concreto el color ayuda a la artista a definir las distintas cualidades de la felicidad como por ejemplo el dormitorio rosa que representará la felicidad improductiva, o el rojo que amplificará la intensidad de las emociones desviándolas hacia la pasión y el entusiasmo. La incidencia del color en su aplicación directa sobre el espacio expositivo para crear un ambiente envolvente puede apreciarse en todas y cada una de las instalaciones que Mónica Alonso produce cuando exhibe su obra, sin embargo cabe destacar la obra *Clinica de Percepción* (2003) una instalación concebida para el Centro Torrente Ballester del Ferrol. Esta propuesta fue diseñada con la intención de incidir sobre las especificidades del espacio expositivo como un espacio que potencia un tipo de percepción concreta a través de lo que la artista denomina como *Programa PEP (Programa de Potenciación Espacial de la Percepción)*. La instalación consistía en intervenir sobre el espacio lo menos posible tan solo a través del empleo del color. El espacio expositivo quedaba de esta forma constituido por tres espacios complementarios: un espacio previo de depuración, una sala de expansión y otra de contracción. El espacio quedaba así marcado por la división del color entre las distintas salas y seguía el ritmo pausado de una respiración. Esta instalación funciona como un modelo ejemplar aplicable a todo espacio expositivo a través del cual la artista puede establecer de nuevo esta teoría de la percepción, aplicada exclusivamente al espacio expositivo como un lugar sensible a través del cual potenciar la percepción del espectador.

Otro ejemplo a señalar en relación a la aplicación de las teorías del color de Mónica Alonso sobre espacios fuera del ámbito expositivo es la intervención en el Centro de día en Maceda, Ourense (en curso). Este proyecto se inicia a partir de una invitación por parte del equipo de arquitectos que ha diseñado este edificio para elaborar una teoría cromática específica basada en los distintos usos que se van a llevar a cabo en el edificio de forma cotidiana. El color se ha aplicado al espacio arquitectónico intentando optimizar las funciones de cada unidad habitacional, teniendo en cuenta sus cualidades terapéuticas, es decir, estableciendo un ritmo fluido entre los distintos espacios y sus funciones?

Un cuerpo-sin-órganos

En este último apartado me gustaría centrarme en un conjunto de obras más recientes a partir de las cuales el cuerpo toma una mayor presencia en la obra de la artista. Hasta el momento éste apenas había tenido mucho protagonismo, ya que la mayoría de las veces su presencia había sido más bien latente y funcionaba como simple contenedor virtual de la propia actividad mental. Sin embargo, a partir de la obra *Los colores carne* (2006) la artista empieza a prestar mayor atención al cuerpo y a su carnalidad. Esta obra consiste en una gama del color carne compuesta por sus diversas variables y que son presentadas como muestras de laboratorio, aludiendo a un proceso previo de pruebas y descartes. La artista llega a obtener las distintas tonalidades de la carne a través de su propio cuerpo y a partir de ahí comienza a interesarse por otro tipo de colores carne que directamente reflejan la forma en la que el cuerpo se ve afectado por las distintas experiencias y emociones. Este es el caso de los colores *Carne triste*, *Carne fría*, *Carne ruborosa* o *Carne Caliente*. A partir de esta obra el color carne y su influencia sobre el resto de los colores parece inundar las instalaciones y la obra de la artista. Una de

las primeras propuestas que evidencian esto es la instalación diseñada ex profeso para el MARCO de Vigo en 2006 titulada *Máquina de color carne en un día de sol intenso*. La obra ideada para que ocupe la totalidad de la sala del panóptico del museo, aprovecha el gran torrente de luz que baja por la cúpula para ofrecer al espectador la oportunidad de experimentar y sentir el color de su propio cuerpo.

La idea de máquina y de cuerpo (sin-órganos) nos remite a la propuesta filosófica que Gilles Deleuze y Felix Guattari configuraron a través de su obra *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*⁸ en 1980. Dicho volumen relacionado por el subtítulo con una obra anterior de los mismos autores titulada *El Anti-Edipo* (1972) supuso según el teórico canadiense Brian Massumi una obra menos crítica pero que conseguía consolidar el pensamiento *nómada* introducido por primera vez en el *Anti-Edipo*. Esta obra ha supuesto un espacio teórico a través del cual entender la contemporaneidad a través de una nueva fenomenología crítica que se oponía al pensamiento estructuralista y que conseguía tambalear los cimientos de algunos presupuestos filosóficos incuestionables hasta el momento.

El concepto de subjetividad es introducido por estos autores a través de la idea de máquina o la del cuerpo-sin-órganos. En *Mil Mesetas* la máquina reclama nuestra atención sobre el proceso de ensamblaje como un proceso propio del propio sujeto a través del cual su subjetividad se configura justamente a través de su relación constante con otras subjetividades. Este tipo de entrelazamiento de los afectos, las experiencias y los deseos harán imposible retener la subjetividad en un solo cuerpo. De aquí surge por tanto la imagen del cuerpo-sin-órganos, un cuerpo que contiene la multiplicidad de relaciones y afecciones que promueven los procesos de subjetivización en la vida cotidiana.

Cuando el cuerpo aparece en la obra de Mónica Alonso lo hace a través de la huella impresa sobre placas lisas y de diversos colores pulidos. Este tipo de presencia por lo tanto, nos evidencia una irrealidad, la cual como espectadores nos hace dudar de su intencionalidad. Por lo general los soportes lisos donde se instalan cubren esquinas situando el caparazón corporal en una posición de inestabilidad respecto al espacio. Su presencia un tanto marginalizada trata de ocupar el espacio a través de su propia huella, es decir, a través de su ausencia. Este tipo de formas se aprecian en obras como *Frío 1, 2 y 3* (2008), *Frialdade* (2008), *Tristeza Profunda* (2008) y *Calor 1* (2008). Todas ellas surgen del interés de la artista por materializar sensaciones a través del color. Se trata por lo tanto de intentar contener una sensación o el recuerdo de una sensación a través de la forma escultórica no solo para representarla, sino también para que quede registrada y poder así volver a tener acceso a ella para poder estudiarla.

Este intento de aprehender las sensaciones térmico-afectivas a través del cuerpo queda recogido en la instalación *Angustia Fría y Angustia Caliente* (2008-2011) presentada por primera vez en formato instalación dentro del contexto retrospectivo de esta exposición. La instalación ocupa una de las salas del Museo Provincial de Lugo sobre el cual la artista ha ideado una de sus ambientes o *burbuja*s. En este caso, las paredes y el suelo de la sala han sido cubiertas con pintura de color *Carne triste 2*, un tono que proviene de la gama de *Los colores carne* (2006). Las piezas de *Angustia*

fría y Angustia caliente se han instalado sobre dos de las esquinas de la sala de forma enfrentada, reclamando así la oposición entre ambas sensaciones aunque en esta situación contenidas bajo la sensación de angustia. Ambas son piezas más bien abstractas donde la forma del cuerpo no tiene cabida, ya que tratan de acomodarlo entre sus pliegues. Parecen cortinas rígidas que albergan la angustia a través de la sensación de frío y calor que despiden sobre la altura de la nuca del espectador que las penetra. Esta obra forma parte de un largo proceso de investigación a partir del cual la artista ha ido anotando y estudiando sus propias sensaciones de calor y frío en países y continentes muy diversos. Las piezas recogen la intensidad de estas sensaciones que de forma inicial han atravesado el cuerpo de la artista.

Por último me gustaría destacar la intervención sobre las salas del Museo Provincial de Lugo que contienen la obra de la exposición retrospectiva y que la artista ha ideado para la ocasión. Esta intervención de carácter modesto consiste exclusivamente en la aplicación del color *Carne rosada 2* sobre el suelo de las salas con la intención de propiciar un nuevo ambiente que albergue el contexto retrospectivo de la muestra. Este gesto se puede entender como una forma de habitar y construir un espacio propio dentro del museo. Al mismo tiempo Mónica Alonso sitúa al espectador dentro de un contexto envolvente a través del cual la percepción sensorial va a funcionar como guía dentro del recorrido retrospectivo de su obra.

NOTAS:

¹ Título original: «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

² En inglés: *The production of Space*, Henri Lefebvre, Blackwell Publishing, 2005 Oxford UK.

³ Entrevista a Henri Lefebvre realizada y traducida por Kristin Ross. Publicada en el número 79 de la revista *October*. Invierno 1997.

⁴ En la conferencia de la artista *ComfortWorld: Productos Terapéuticos* impartida 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. Publicada en el catálogo Mónica Alonso por MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA) A Coruña, 2002, pág. 102.

⁵ En conversación con la artista, 2011.

⁶ En *Hope, Passion and The New World Order*, Mary Zournazi en conversación con Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, Sydney, Septiembre 2000.

⁷ En conversación con la artista, 2011.

⁸ En inglés: Gilles Deleuze Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*

EFFECTS AND AFFECTIONS OF THE ARTISTIC PRODUCTION: A RETROSPECTIVE LOOK AT MONICA ALONSO'S ARTWORK

Leire Vergara

Any retrospective look at a series of events (artistic ones) is located in the confrontation of two different temporalities; on the one hand, the transient nature of the event linked to the past, on the other hand, the action itself of looking or reading the event that obviously belongs to the present and naturally projects to the future. In this sense, the hindsight or evaluation of the past is related to its antonym, that is to say, to the forward-looking approach at the same time that the present analyses the past willing to influence the future. However, the retrospective slant, or what psychologists call the hindsight bias, is a cognitive trap implicit in this kind of reconstruction of the past. It is the characteristic illusion of the eye we cannot escape from. This means that the reconstruction of the story lies in the selective interpretation that the reader or the viewer makes of the past, simplifying the conditions that gave rise to the questioned event. This cognitive trick results in being held to a high standard in court, mainly when the story to reconstruct establishes a clear relationship of dependence with the evidences adduced in litigation and which directly affect the decision-making of the court. The hindsight bias also has its place in the artistic context especially when the works are read as evidence of a story aiming to cover an entire career. In the exercise of hindsight on an artistic production, as in a lawsuit, the eye also selects the evidences which are subjected to a dynamic of reconstruction in favour of the homogenous and global story. Therefore, this kind of interpretation and reconstruction of the artistic practices of the past is always considered from its own process of elimination. Therefore, some qualities are taken apart from others and even, some of them are eventually eliminated when opposed to the global picture of the work. It is also one of the common evils of hindsight the subjection of the work to the condition of object, thus rejecting its relationship with the artistic procedure which has intermittently offered the artist the opportunity to create its own aesthetic lexicon, but which is often left outside the retrospective story due to its imprecise nature.

But, how to escape from this diagonal look inside the own format of the retrospective exhibition? Which are the evidences and testimonies to avoid the reduction? Which is the story to construct? How to make traps become opportunities to foster new encounters with the work of art in this reading as well as in the ones to come? In short, how to expand instead of compressing the limits of hindsight?

Perhaps we should start stating that a retrospective look should mainly question the evidences from which to reconstruct the past. This way, the exercise would not focus on evaluating the passage of time in the work of art, but quite the contrary, on analyzing the work throughout time. By this I mean that a retrospective look should note not only the changes seen in the work of art but the various correspondences established with the artistic and social context it has emerged from. This way of looking back would mean to rewind, metaphorically speaking, some of the lines of the time which have been interwoven along the artistic career. Therefore, this would mean to pay attention to the evolution of the work in itself as well as the development of the aesthetic themes and concerns it is

based on, the relationship established with the current artistic discourses, and the encounters with the audience and its way of managing the exhibition space.

Yet, this text should start by accepting that the transient nature of a retrospective exhibition is placed inside the own temporary uniqueness, as it is through the own presentation that it updates the various lines of time involved in any artistic production and places them momentarily in unknown temporary coordinates through which it can undertake new looks.

The exhibition *Mónica Alonso Works (1993-2011)* is featured within the contradictory frame of the hindsight aiming to turn problems into possible virtues. Some critics may think it is still early to make a retrospective analysis on the work of such a young artist, although we face a career running nearly for two decades and a vast production throughout this time. It is important to clarify that the proposed look on Mónica Alonso's artworks has not been structured in chronological order but has followed a series of vector maps which have aligned her works of art according to different criteria not only aesthetic-formal but also conceptual and theoretical. In this catalogue, the works of art have also been grouped according to those maps which, in short, work as open clusters proposing a relational system among the works. This does not mean the arguments here presented are the only ones, but quite the opposite, the aim of these connecting lines is to enhance new ones and get the hindsight to become prospection in every moment.

Third space

Since the beginning of the 90's Mónica Alonso's artwork is part of a line of artistic production that investigates the concept of space not only as an exclusively physical or mental entity but as a reality defined from processes of subjectivation. This concept of space as a cross between real and imaginary processes had been intensely discussed through the theoretical contributions of some of the most relevant thinkers of the 60's and 70's. At that time, there appeared some terms that reflected this new way of conceiving space, such as the concept of *heterotopia* Michel Foucault explained in his lecture *Of Other Spaces*¹ or the *other space* Henry Lefebvre introduced in his well-known book *The Production of Space*². It was in the 90's that the American geographer Edward Soja proposed the new term *third space* with the intention of recovering and re-activating this debate in the contemporary context.

It is odd to observe the connection this debate has established with the artistic practices in each time. In the case of Henri Lefebvre, for example, his proposal coincides with the close relationship he establishes with the Situationist International, in particular with Guy Debord and the subsequent break-up and ideological division between both of them. The debate was initiated by the conclusion they both reach on the idea that history has always been dominated by a capitalist conception of the space. Their concept of the social space and its urban manifestations as fundamental to the reproduction of society, hence of capitalism itself led to irreconcilable positions from both sides. In an interview to Henri Lefebvre carried out by Kristin Ross³, the French sociologist exposes the confrontation of both positions: on the one hand, the rediscovery of time is the key to the liberation of space, or on the other hand, the

re-appropriation of space is the key to the liberation of time. This discrepancy will cause two different ideological lines. In the case of the Situationist practices the theory of the spectacle will replace the theories of the psycho geography, diversion or *la derive* (the drift) and in the case of Lefebvre it will mean a theoretical commitment with a differential formulation of space promoting processes of subjectivation and collective empowerment.

In the 90's Edward Soja tried to update this project of Lefebvre with the term *third space*, an idea of space beyond the duality of the real and the imaginary space. In this way, this new concept emerged from the confrontation between the material conditions of the space and its symbolic representations. In Soja's opinion the *third space* is the lived space, the space constructed from the subjective experience of inhabiting it in contrast with the space conceived by the urban planners.

I would like to relate this concept of the *third space*, that is, the idea of space through the different subjective ways to inhabit it with a series of works that Mónica Alonso produced mainly between 1993 and 2001. From my point of view, it is a kind of work that would determine a distinct line of work throughout her practice and that would be active beyond those years. In most cases, these proposals of habitability are framed in a series of imaginary scenarios represented through the model as a sculptural format of its own. Thus, the models lose their functionality within the architectonical space as, in no way, they are meant to be produced at real scale. The proposals of habitability Mónica Alonso features in her works, aspire to transcend the critics of the contemporary society to deeply analyse the processes of awareness and subjective perception that give shape and produce both the private and the social space.

The bedroom in these works is the triggering element in the investigation. Its peculiarity lies in its relationship with the oneiric activity of the subject. In this sense the bedroom and more particularly the bed, favours the rest as a state of inaction needed for the sleep to occur. It is therefore an interruption with two influences, on the one hand, it is a repairing vital process of the daytime activity, on the other hand, it is an unconscious system capable of interrupting the sensitive system with the intention of facilitating a new phenomenological perception. The first models of the artist are focussed on rest through the bed as its representative object and are dedicated to examine its qualities and potentialities. In this sense it is worthwhile pointing out works such as *Espacio Infinito (Infinite Space)* (1994) where a small yellow bed gets lost on a large flat surface of the same colour. In this work of art, the reference to yellow and its metaphorical relationship with madness creates a sense of distress in relation to the feeling of rest. *Construir el descanso 1 (Constructing the rest 1)* (1994) is the first model of a series that presents in a critical way the construction of the space for an optimum rest. In particular, this series sets out the construction of the rest not only as an exclusively spatial question but as an activity of mayor social significance. In *Construir el descanso 2 y 3 (Constructing the rest 2 and 3)* (1995), the artist hangs the bed from a flimsy structure made up of elastic rubber bands. In both sculptural works the confrontation between the individual and the collective rest is reinforced, adding fragility to the bed and the support holding it. The series *Construir el descanso amarillo, verde y gris (Constructing the yellow, green*

and grey rest) (1998) starts from a same surface of bedroom where three beds are placed in the same position in relation to the plan of the bedroom, lying its peculiarity in the fact that the intermediate space between the surface of the plan and the support on which each bed rests, is occupied by some aluminium springs. These bases likely to notice any movement not only cause instability in the platforms designed to the rest but they become sensitive structures through which the sleep can be conceived as a contagion of the own awake state. Finally, *Somniurizado 1 y 2* (1998) attempts to suspend time between the rest and the sleep, that is, both sculptures are made as perfect spaces for the rest; however, being shaped as protective containers they favour the sleep at the same time as they isolate the subject from its environment. This artwork is an introduction to *Dormitorios Terapéuticos (Therapeutic Bedrooms)* (1999), where the artist starts focussing on the therapeutic quality of the sleep. In this series, the formal variations are visible through the introduction of new constructive elements inside the room designed for the perfect rest; a window or a door are thus included as a way to connect the rest with the daytime reality; however, the most significant change lies in the introduction of the therapeutic quality of the proposed spaces. It is actually the first theoretical proposal on the therapy represented through the format of the model which will take the audience through an inspired rhetoric into the business world materialized in the fictional company *ComfortWorld* which Mónica Alonso depicts as a scenario from which to develop her new therapeutic products.

It is interesting to analyze this new fictional scenario, *ComfortWorld*, on the basis of several questions as on the one hand, they foster the apparition of the theories and their public presentation through a series of brochures that copy the format of the patient information leaflets, and, on the other hand, they endow the work with a new theoretical dimension through which the models are no longer mere sculptural objects but they articulate as another element within a more complex artistic proposal. Eventually, they establish the bases to develop a way of work focused on the reflection of the habitability of the space through the production of affection.

The work *Terapia Lugar de Felicidad (Therapy Place of Happiness)* (2000) is in this line of work. From the sculptural point of view this work establishes a non-hierarchical relationship between the three-dimensional model and the two-dimensional one. With this gesture the representation of the space is simplified in the flat model as a way to strengthen the link between the sculpture and the painting. Mónica Alonso mentions as an example the idea of *Total Installation* of Ilya Kabakov to reinforce the relationship. The artist puts it this way:

Painting is for the Russian artist, Ilya Kabakov, the mother to the *Total Installation*, the installation makes possible an old desire of the painting, the access to the interior of an image. The model takes all the qualities developed by the installation, comes back to the space of the painting, and represents a reduced space that makes possible the vision of the totality⁴.

The imaginary scenario proposed by *ComfortWorld* in this occasion features an idyllic place to spend a holiday by the sea. However, this dystopian scenario seems not to want to be understood as pure social criticism, but as a tool through which to devise a set of reflections and analysis on the way our emotions, perceptions and affections give shape to our

experience of the space. From this work on, the artist focuses on the control of those affective and perceptive attributes as criticism and transformative potentiality

Terapia lugar de felicidad (Therapy place of Happiness) is a fundamental work to understand other kind of related proposals such as *Terapia lugar de vacaciones (Therapy place of holidays)* (1999), *Gran Hotel (Grand Hotel)* (2000), *Cápsulas MAMA (MAMA Capsules)* (2002), *Cinco terapias combinables (Five combinable therapies)* (1998-2002) and *Cápsulas terapéuticas individualizadas or Cápsulas TI (Individualized Therapeutic Capsules or IT Capsules)* (2003-in progress). The latter stands out from the others by its interactive character with the viewer. As the other theories, this one is based on the acquisition of happiness through the construction of the space and it includes a questionnaire made up by the artist to get the model adapted to the subjective qualities of the viewer. In the questionnaire the subject can construct its own space and decide the organization and colour of the constituent elements of the models. This work of art started in 2003 and developed continuously up to date has aimed to go beyond the critical quality of the theories and investigate its applicable therapeutic capacity. This does not mean that *Cápsulas TI (IT Capsules)* attempts to function at an exclusively real level thus aspiring to be conceived as a more psychotherapeutic technique, neither otherwise, that is, that they want to hide themselves in the symbolic field of the setting of the exhibition. In this sense, this ongoing work wants to give shape to another field of action which combines both real and symbolic processes showing the diffuse vital field characteristic of the processes of contemporary subjectivation.

Under this idea, there is a most recent work *Terapia Habitación de Hospital (Therapy Bedroom of Hospital)* (2011), a project conceived for Santiago University Hospital in collaboration with the Department of Education of the Galician Centre of Contemporary Art, CGAC. As the rest of therapies, the project responds to a treatment of the living space. In particular, it focuses on the Paediatrics Area and tries to mitigate the "hospitalism", a pathology associated to hospital admission⁵. The therapy consists of delivering to the patient a model which represents at a lower scale the room where he is hospitalized and which he can freely manipulate by changing the colour and arranging the furniture however he likes. With this therapy Mónica wants to insist on the mental representation of the room with the intention that the patient inhabits such idea and constructs an individual space for his experience in hospital. This new constructed space is a third space placed between the room in the hospital and the ways it can be inhabited by the patients. The habitability the artist proposes with this therapy focuses on the perception and experience of the patient with the intention of creating another kind of differential space.

Community of affections

To contextualise how the artwork of Mónica Alonso influences the field of the affections, it may be needed to place conceptually the type of elements and aesthetic decisions related to this field. The work of this artist has dealt with both affirmative and negative affections as a constituent element of the perception of reality. The first term proposed in this essay, the *third space*, was meant to analyse the subjective capacity to create a differential space through the lived experience, thus

opposed to the space constructed and designed beforehand. The term *community of affections* tries to embody the way in which Alonso's work analyses how the affections mould not only such vital experience, but also the own body and its relationship with the social environment surrounding it. The result of this interaction among the bodies created by the affections gives as result a series of works that gradually analyse the positive or negative tendencies to build a community.

In recent years, some thinkers of political philosophy have taught us to pay more attention to the collective potentiality characteristic of the affections. Such is the case of Chantal Mouffe and Ernesto Laclau who presented the concept of passion as the driving force of a likely change in the social imaginary based on reaching a state of individual and collective emancipation and liberation. According to Mouffe and Laclau passion works as a formula to reject rationality when it comes to understanding subjectivity, but also as a way of transcending the established social order⁶.

One of the key contributions to the understanding of the relationship between the affects or affections and the political thought is deeply rooted in Spinoza's practical philosophy, which has so many times been read under this idea of emancipative potentiality. Authors such as Gilles Deleuze, Peter Pál Pelbart or Toni Negre found a committed way of creating new communities in the Spinozian definition of the affects-images or ideas, that is, the way in which we understand reality through such images and affects-feelings or actions, that is, the way in which the bodies relate to each other.

The set of works I would like to introduce in relation to this political dimension implicit in the field of the affections establishes a close relationship with the use of colour and its function within the work as a symbolic representation of such affective attributes. I am referring to some projects of the artist focussed on the vital need of the human being to live collectively and in relation and communication with each other. These include: *Comunidad en rojo (Community in red)* (2002), *Comunidades en verde (Communities in green)* y *Comunidades en azul (Communities in blue)*, a project developed with Carlos Quintáns and Pablo Gallego for the Venice Biennale of Architecture in 2003 o *Urbanización TI (IT Urbanization)* (2003). The colour is used in these works as a tool to represent the different relationships and affective clusters.

However, Mónica Alonso is known for the use of colour not only at a symbolic level but at what she calls a therapeutic level. In fact, her theories on the therapeutic qualities of colour have been evolving in parallel with the space ones. We must not forget works demanding interaction with the viewers such as *Cápsulas TI (IT Capsules)* or her most recent project *Teoría Habitación de Hospital (Theory Bedroom of Hospital)*, where the artists wants the users themselves to give shape to the inhabited space by arranging the furniture within the established limits and the definition of colour.

The influence of colour in the work of Mónica Alonso can be seen in early works such as *Aséptico (Aseptic)* (1997) and *Adosados (Semidetached)* (1997), where through yellow the artist shows two spaces learned from her own experience, the first being the house of her childhood and the second a 12 storey-building in Lugo where the artiste lived for two years.

Both spaces are very closely connected to the artist through her experience of inhabiting them and the memories of these experiences. This interest in yellow, which at first she identifies as the colour of madness, will take the artist some years later to deeply study the sadness in works such as *Transplantes de Amor* (*Transplants of Love*) (2004), *Transplantes de Fantasía* (*Transplant of Fantasy*) (2004), *Frios* (2008), *Solos* (2009), *Locos* (2009), *Calientes* (2008) and lastly *Campos de experimentación de suicidio* (*Fields of experimentation of suicide*) (2004-2008). This work puts the end to her investigation on the tendency of life within the pulsion of death. However, as I will later explain in detail, this series of works will be the prelude to a new production where the colour will no longer focus on the space but on the body.

Yet, before mentioning the way in which the artist works with the body, I would like to analyse the space through the colour and its relations with the affections. In this sense, we could distinguish two different ways of understanding colour within the work of Mónica Alonso. The first shows the relationship colour establishes with the particular qualities of the proposed space to be inhabited through the models; in the second place, colour shows the way it affects directly the exhibition space or any other institutional spaces where the colour helps the artist to create encircling atmospheres through which she can present her work. The artist calls this type of environments *bubbles*.

In relation to the link between colour and its influence on the space of the models, once again we must mention the work *Terapia Lugar de Felicidad* (*Therapy Place of Happiness*) to deeply analyse the influence of colour in the definition and organization of the space used to enhance happiness. In this particular occasion the colour helps the artist to define the different qualities of happiness such as the pink bedroom which will represent the unproductive happiness, or the red one which will amplify the intensity of the emotions diverting them to passion and enthusiasm. The influence of colour in its direct application on the exhibition space to create an encircling atmosphere can be seen in all and each of the installations that Mónica Alonso produces when she exhibits her artworks. Yet, it is worth mentioning the work *Clinica de Percepción* (*Clinique of Perception*) (2003), an installation conceived for the Centre Torrente Ballester in Ferrol. This proposal was designed to highlight the specific qualities of the exhibition space as a space that enhances a kind of particular perception through what the artist calls *SAP Programme* (*Programme of Spatial Activation of the Perception*). The installation attempted to intervene on the space as little as possible, only through the use of colour. The exhibition space was thus made of three complementary spaces: a previous purifying space, a room of expansion and another of contraction. The space was thus limited by the division of colour among the different rooms and followed the leisurely rhythm of breathing. This installation works as an example model applicable to any exhibition space through which the artist can once again set this theory of perception, only applicable to the exhibition space as a sensitive space through which the perception of the viewer can be enhanced.

Another outstanding work in relation to the application of the theories of colour of Mónica Alonso on the spaces outside the exhibition is the intervention in the Day Centre in Maceda, Orense (ongoing). This project starts from an invitation by the team of architects who have designed this building to develop

a chromatic specific theory based on the different uses to be carried out in the building daily. The colour is applied to the architectural space trying to get the best of each inhabited unit, taking into account its therapeutic qualities, that is, establishing a fluent pace among the different spaces and their functions.

A body-without-organs

In this last section, I would like to focus on a series of more recent works from which the body appears more frequently in the work of the artist. So far this had not been so much outstanding, as most times it had been rather latent and had worked as a mere virtual container of the own mental activity. However, from the work *Los colores carne* (*The flesh colours*) (2006) the artist starts to pay more attention to the body and its flesh like quality. This work consists of a range of flesh colours comprising its various variables which are presented as laboratory samples, making reference to a previous process of tests and eliminations. The artist obtains the different hues of the flesh through her own body and from there she starts to get interested in other kind of flesh colours which directly reflect the way the body is affected by the different experiences and emotions. This is the case of *Carne Triste*, *Carne Fria*, *Carne ruborosa* o *Carne caliente* (*Sad flesh*, *Cold flesh*, *Flush flesh* or *Hot Flesh*). From this work onwards the flesh colour and its influence on the rest of colours seems to fill the installations and the work of the artist. So, one of the first proposals is the installation designed ex profeso for MARCO in Vigo 2002 entitled *Máquina de color carne en un día de sol intenso* (*Machine of flesh colour in an intense sunny day*). The artwork conceived to occupy the whole of the room of the panopticon of the museum makes use of the great flood of light coming down through the dome to offer the viewer the opportunity to experience and feel the colour of their own body.

The idea of a machine and body (without-organs) refers to the philosophical proposal Gilles Deleuze and Felix Guattari presented through their work *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* in 1980. This volume related through its subtitle to a previous work by both authors entitled the *Anti-Edipo* (1972) meant, according to the Canadian theorist Brian Massumi, a less critical work but which managed to consolidate the *nomad* thought first introduced in the *Anti-Edipo*. This work has implied a theoretic space through which to understand the contemporaneity through a new critical phenomenology opposed to the structuralist thought which was able to shake the foundations of some unquestionable philosophical proposals so far.

The concept of subjectivity is introduced by these authors through the idea of machine or that of body-without-organs. In *A Thousand Plateaus* the machine draws our attention to the assembling process as a process characteristic of the own subject through which their subjectivity takes shape right through their constant relationship with other subjectivities. This kind of entanglement of affections experiences and desires will make impossible retain the subjectivity in just one body. From here thus emerges the image of the body-without-organs, a body which contains the multiplicity of the relations and affections that stimulate the processes of subjectivation in everyday life.

When the body appears in the work of Mónica Alonso it is through the printed trace on plain, polished, colourful sheets. Therefore, this kind of presence shows us a reality which makes viewers doubt of its intention. Usually, the plain supports where they are installed cover the corners placing the body shell in an unstable position in relation to the space. This somewhat marginalized presence attempts to occupy the space through its own trace, that is, through its absence. This type of shapes are seen in works such as *Frio 1, 2 and 3 (Cold 1, 2 and 3)* (2008), *Friedad (Coldness)* (2008), *Tristeza Profunda (Deep Sadness)* (2008), *Calor 1 (Heat 1)* (2008). All of them emerge from the interest of the artist to materialize sensations through colour. It is therefore an attempt to keep a sensation or the memory of a sensation through the sculptural shape not only to be represented but to have it registered so as to have the opportunity to go back to it and study it.

This attempt to grasp the thermal-affective sensations through the body is reflected in the installation *Angustia Fria y Angustia Caliente (Cold Distress and Hot Distress)* (2008-2011) first presented in installation format within the retrospective context of this exhibition. The installation occupies one of the rooms of the Provincial Museum of Lugo where the artist has created one of her environments or *bubbles*. In this case, the walls and the floor of the room have been covered with painting of the colour *Carne triste 2 (Sad flesh 2)*, a shade from the range of *Los colores carne (The flesh colours)* (2006). The artworks *Angustia Fria (Cold Distress)* and *Angustia Caliente (Hot Distress)* have been installed in two of the corners of the room facing each other, thus claiming the opposition between both sensations though in this occasion being contained under the sensation of distress. Both pieces are rather abstract where the shape of the body has no room as they try to settle it in their folds. They look like rigid curtains housing the distress through the cold and hot sensations they liberate at the neck level of the viewer who enters in them. This work is part of a long researching process from which the artist has been taking notes and studying her own sensations of cold and heat in various countries and continents. The pieces depict the intensity of these sensations which have firstly gone through the body of the artist.

Finally, I would like to highlight the intervention in the rooms of the provincial Museum of Lugo containing the work of the retrospective exhibition and which the artist has featured for the occasion. This intervention of modest character consists exclusively of the application of the colour *Carne rosada 2 (Pink flesh 2)* on the floors of the rooms with the intention of activating a new environment to house the retrospective context of the exhibition. This gesture can be understood as a way of inhabiting and constructing a personal space inside the museum. At the same time Mónica Alonso places the viewer inside an encircling context through which the sensorial perception is going to work as a guide within the retrospective tour of her work.

NOTAS

¹ Original title: "Des espaces autres", lecture given in the Centre d'Études architecturales on 14th March 1967 and published in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, October 1984, pg. 46-49. Translated into Spanish by Luis Gayo Pérez Bueno, published in *Astrágalo* magazine, n° 7, September 1997.

² In English: *The Productions of Space*, Henry Lefebvre, Blackwell Publishing, 2005 Oxford UK.

³ Interview to Henry Lefebvre made and translated by Kirtin Ross. Published in *October* magazine, n° 79, Winter 1997.

⁴ In the lecture *ComfortWorld: Therapeutic Products (Comfort-World Productos Terapéuticos)* given by the artist in the framework of the post-graduate program: *Advanced Architecture and Digital Cities* organized by Fundació Politécnica de Catalunya and Instituto Metápolis, Barcelona, 2001. Published in Mónica Alonso catalogue by MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa) A Coruña, 2002, pg. 102.

⁵ In conversations with the artist, 2011.

⁶ In *Hope, Passion and The New World Order*, Mary Zournazi in conversation with Chantal Mouffe and Ernesto Laclau, Sydney, September 2000.

⁷ In conversations with the artist, 2011.

⁸ In English: Gilles Deleuze-Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, The Athlone Press, London, 1988.