

A CAMA GRANDE DE ALICIA > MARTÍ PERAN >

(nota breve e salpicada sobre o traballo de Mónica Alonso)

Entre as reportaxes fotográficas de Eugene Atget, unha das máis singulares compóñena as súas imaxes de "Intérieurs parisiens"; unha auténtica colección de estancias privadas nas que destaca a expresa vontade dos propietarios por articula-la célebre casa-estoxo da que falou Walter Benjamín. En efecto, estes espacios domésticos son ante todo unha modalidade de refuxios camuflados de amabilidade; levantados máis pola necesidade de construír un espacio controlado fronte ás anomalías propias da exterioridade que non por cumprir un soño optimista de habitabilidade. Son espacios nos que a presenza opulenta e ordenada das artes decorativas denota, sutilmente, o seu aspecto de espacio alternativo e atemorizado fronte ó desorde exterior.

Desde entón a idea da casa non se puido librar desta radical ambivalencia. Así como nos remite ó ideal de dispor dun lugar onde ancorarnos -acoplarnos ó mundo das cousas- e desde onde enmarca-la visión de todo o ignoto, tamén se constitúe como unha especie de escondedoiro desde o cal procuramos paliar, precisamente, a ausencia dun mundo habitable e a insensatez dos seus propios espectáculos. É un dobre xogo, ó fin e ó cabo, semellante ó que caracteriza o mito da caverna: forma parte do estar nela, implica o vernos obrigados a saír para almacena-las provisións necesarias.

As habitacións de Mónica Alonso no son en absoluto alleas a esta natureza paradoxal. Dun lado ofrécense como a posibilidade para modelar un espacio ó noso antollo, cos complementos e os servizos necesarios para garanti-la súa eficacia; pero esta promesa de comfort esixe unha suspensión do tempo, exprésase case ó modo de prescrición dunha experiencia mental, como dando a entender que se trata, ante todo, de liberarnos de calquera dor, aquilo que nos encomendaría a un absoluto presente.

En efecto, a dor é algo así como a factualidade mesma; o instante de presente puro, sen capacidade de evocación nin de proxectos. Esta é a dobre natureza destas habitacións mentais: son pantones para construírno-lo recinto de suposta felicidade que non é senón a burbulla para excluí-la dor aínda a costa de eliminar tamén o tempo.

As "Burbullas" son en verdade unha paráfrase das mónadas: esa instancia puramente intransitiva, sen portas nin ventás, que de Leibniz a Lévinas se utilizou para defini-la posibilidade mesma de definir unha identidade estricta: "É para ser que son mónada". No interior desta burbulla -cela hospitalaria- constitúese pois un eloxio da privacidade, afastado da equívoca defensa da transparencia segundo a cal o ámbito público e o propio deberían permanecer en contacto permanente. Nada máis lonxe da realidade. A idea de comfort sinala precisamente cara ó pracer do repregue. O comfort no é máis que outra paráfrase da torre de marfil, só que agora esta felicidade de

illamento non se funda na construción dun mundo único senón na particularización dunha oferta xeral. Desde os interiores fotografados por Atget ata os servicios ofertados pola empresa ComfortWorld, as tácticas para habilitar un refuxio son distintas, pero en ámbolos extremos non poden evita-lo dobre aspecto que delata calquera promesa de melloría: a necesidade de reparar un estado previo de cousas.

As habitacións representan unha boa parte dos interiores privados fotografados por Atget. Na medida que son espacios testemuñais dunha burguesía asustada que necesita demostrar urxentemente a súa notoriedade, as camas destas habitacións aparecen impecables, cal obxectos preciosos dun bodegón. Non será ata moito máis tarde cando das habitacións privadas se nos mostren as sabas engurradas polos corpos ausentes. Un par de bos exemplos son as "Sombras sobre lençol" (1969) de Lourdes Castro ou os "Empty Beds" (1979) de Nan Goldin. Baixo estes novos modelos, en efecto, a noción da casa reduciuse ata a esencia da habitación, onde é previsible que deba triunfa-la especificidade absoluta do propio; así mesmo, a vontade de enfatiza-la identidade persoal, fai recaer toda a atención sobre as camas usadas. A diferenza entre as camas documentadas por Atget e as sabas pregadas polo peso duns corpos parece estridente; sen embargo, a súa veracidade é plena. En ámbolos casos trátase de executar retratos persoais, xa sexa mediante un escenario de talante iconográfico ou por unha poetización das pegadas.

Nas habitacións de Mónica Alonso as camas non teñen propietario nin están marcadas por ningún corpo aínda. Nesta ocasión as camas xa non son o documento de nada senón un instrumento. Como nas habitacións de Atget, Castro ou Goldin, as camas auguran a radical privacidade do espacio en cuestión -de aí que nada teñan que ver coa cama compartida por Sophie Calle en "The sleepers"(1979) ou as almofadas expostas na vía pública por Félix González Torres- pero máis como recinto que o usuario haberá de construírse a medida para cultiva-los seus soños que non como habitación histórica cargada de memoria. Baixo a aparencia dun rexistro empresarial, o traballo de Mónica Alonso adopta o rol dunha explícita produción de servizos que, nesta ocasión, está especializado na construción de mundos particulares. A cama é pois algo así como a tribuna para o soño; a garantía de que o espacio que ha de materializarse non só será un recinto inviolable senón, máis importante aínda, que a experiencia que ha fertilizar neste espacio disporá dunha natureza practicamente onírica. Non é pois de estrañar que a aparencia de estes espazos estea en ocasións moi próxima á psicodelia.

En 1991 Vito Acconci ocupou todo o recinto expositivo posto á súa disposición cuns "Multi-Beds" que convertían a sala nunha maraña de camas extravagantes que deberían facilitar novas formas de soño. Sen embargo, a analoxía deste traballo coas propostas de Mónica Alonso que agora queremos subliñar non se detén nin na

utilización do mesmo tipo de mobiliario nin na apelación á experiencia mental. O que nos interesa agora é destacar como as camas construídas por Vito Acconci se dispoñen de tal modo que a totalidade do espazo expositivo se converte en “espacio axiomático”, é dicir, en espazo adherido á sorte de composición escultórica do conxunto de camas. En efecto, na tesitura en que se colocou o traballo de Mónica Alonso hai unha dobre posibilidade formal: ou a oferta se encarna nun formato de maquetas –como fixo tradicionalmente a venta do comfort inmobiliario– ou a construción real do espazo obriga a solaparse absolutamente sobre o espazo de exposición ata impedir que se poidan distinguir. É nesta perspectiva que a invitación de Mónica Alonso se asemella á cama grande coa que tropeza Alicia nos seus sonhos regresivos, uns sonhos nos que do mesmo modo que o seu corpo se axiganta, poden de inmediato empequenecela de novo.

LA CAMA GRANDE DE ALICIA > MARTÍ PERAN >
(nota breve y salpicada sobre el trabajo de Mónica Alonso)

Entre los reportajes fotográficos de Eugene Atget, uno de los más singulares lo componen sus imágenes de "Intérieurs parisiens"; una auténtica colección de estancias privadas en las que destaca la expresa voluntad de los propietarios por articular la célebre casa-estuche de la que habló Walter Benjamín. En efecto, estos espacios domésticos son ante todo una modalidad de refugios camuflados de amabilidad; levantados más por la necesidad de construir un espacio controlado frente a las anomalías propias de la exterioridad que no por cumplir un sueño optimista de habitabilidad. Son espacios en los que la presencia opulenta y ordenada de las artes decorativas denota, sutilmente, su aspecto de espacio alternativo y atemorizado frente al desorden exterior.

Desde entonces la idea de la casa no ha podido sacudirse esta radical ambivalencia. Así como nos remite al ideal de disponer de un lugar donde anclarnos -acoplarnos al mundo de las cosas- y desde donde enmarcar la visión de todo lo ignoto, también se constituye como una especie de escondite desde el cual procuramos paliar, precisamente, la ausencia de un mundo habitable y la insensatez de sus propios espectáculos. Es un doble juego, al fin y al cabo, semejante al que caracteriza el mito de la caverna: forma parte del estar en ella implica el vernos obligados a salir para almacenar las provisiones necesarias.

Las habitaciones de Mónica Alonso no son en absoluto ajenas a esta naturaleza paradójica. De un lado se ofrecen como la posibilidad para modelar un espacio a nuestro antojo, con los complementos y los servicios necesarios para garantizar su eficacia; pero esta promesa de comfort exige una suspensión del tiempo, se expresa casi al modo de prescripción de una experiencia mental, como dando a entender que se trata, ante todo, de liberarnos de cualquier dolor, aquello que nos encomendaría a un absoluto presente.

En efecto, el dolor es algo así como la factualidad misma; el instante de presente puro, sin capacidad de evocación ni de proyectos. Esta es la doble naturaleza de estas habitaciones mentales: son pantones para construirmos el recinto de supuesta felicidad que no es sino la burbuja para excluir el dolor aún a costa de eliminar también el tiempo.

Las "Burbujas" son en verdad una paráfrasis de las mónadas: esa instancia puramente intransitiva, sin puertas ni ventanas, que de Leibniz a Lévinas se ha utilizado para definir la posibilidad misma de definir una identidad estricta. "Es para ser que soy mónada". En el interior de esta burbuja -celda hospitalaria- se constituye pues un elogio de la privacidad, alejado de la equívoca defensa de

la transparencia según la cual el ámbito público y el propio deberían permanecer en contacto permanente. Nada más lejos de la realidad. La idea de comfort señala precisamente hacia el placer del repliegue. El comfort no es más que otra paráfrasis de la torre de marfil, solo que ahora esta felicidad del aislamiento no se funda en la construcción de un mundo único sino en la particularización de una oferta general. Desde los interiores fotografiados por Atget hasta los servicios ofertados por la empresa ComfortWorld, las tácticas para habilitar un refugio son distintas, pero en ambos extremos no pueden evitar el doble aspecto que delata cualquier promesa de mejoría: la necesidad de reparar un estado previo de cosas.

Las habitaciones representan una buena parte de los interiores privados fotografiados por Atget. En la medida que son espacios testimoniales de una burguesía asustada que necesita demostrar urgentemente su notoriedad, las camas de estas habitaciones aparecen impecables, cual objetos preciosos de un bodegón. No será hasta mucho más tarde cuando de las habitaciones privadas se nos muestren las sábanas arrugadas por los cuerpos ausentes. Un par de buenos ejemplos son las "Sombras sobre lençol" (1969) de Lourdes Castro o los "Empty Beds" (1979) de Nan Goldin. Bajo estos nuevos modelos, en efecto, la noción de la casa se ha reducido hasta la esencia de la habitación, donde es previsible que deba triunfar la especificidad absoluta de lo propio; así mismo, la voluntad de enfatizar la identidad personal, hace recaer toda la atención sobre las camas usadas. La diferencia entre las camas documentadas por Atget y las sabanas plegadas por el peso de unos cuerpos parece estridente; sin embargo, su vecindad es plena. En ambos casos se trata de ejecutar retratos personales, ya sea mediante un escenario de talante iconográfico o por una poetización de las huellas

En las habitaciones de Mónica Alonso las camas no tienen propietario ni están marcadas por ningún cuerpo todavía. En esta ocasión las camas ya no son el documento de nada sino un instrumento. Como en las habitaciones de Atget, Castro o Goldin, las camas auguran la radical privacidad del espacio en cuestión -de ahí que nada tengan que ver con la cama compartida por Sophie Calle en "The sleepers" (1979) o las almohadas expuestas en la vía pública por Félix González Torres- pero más como recinto que el usuario habrá de construirse a medida para cultivar sus sueños que no como habitación histórica cargada de memoria. Bajo la apariencia de un registro empresarial, el trabajo de Mónica Alonso adopta el rol de una explícita producción de servicios que, en esta ocasión, está especializado en la construcción de mundos particulares. La cama es pues algo así como la tribuna para el sueño; la garantía de que el espacio que ha de materializarse no sólo será un

recinto invisible sino, más importante todavía, que la experiencia que ha fertilizar en este espacio dispondrá de una naturaleza prácticamente onírica. No es pues de extrañar que la apariencia de estos espacios este en ocasiones muy próxima a la psicodélica.

En 1991 Vito Acconci ocupa todo el recinto expositivo puesto a su disposición con unos "Multi-Beds" que convertían la sala en una maraña de camas extravagantes que deberían facilitar nuevas formas de sueño. Sin embargo, la analogía de este trabajo con las propuestas de Mónica Alonso que ahora queremos subrayar no se detiene ni en la utilización del mismo tipo de mobiliario ni en la apelación a la experiencia mental. Lo que nos interesa ahora es destacar como las camas construidas por Vito Acconci se disponen de tal modo que la totalidad del espacio expositivo se convierte en "espacio axiomático", es decir, en espacio adherido a la suerte de composición escultórica del conjunto de camas. En efecto, en la tesitura en que se ha colocado el trabajo de Mónica Alonso hay una doble posibilidad formal: o la oferta se encarna en un formato de maquetas -como ha hecho tradicionalmente la venta del comfort inmobiliario- o la construcción real del espacio obliga a solaparse absolutamente sobre el espacio de exposición hasta impedir que puedan distinguirse. Es en esta perspectiva que la invitación de Mónica Alonso se asemeja a la cama grande con la que tropieza Alicia en sus sueños regresivos, unos sueños en los que del mismo modo que su cuerpo se agiganta, pueden de inmediato empequeñecerla de nuevo.

BURBUJAS > MÓNICA ALONSO >

Con esta palabra -Burbujas- presento los espacios que he ido creando en los últimos años y que sirvieron de contenedores para los Espacios Terapéuticos y Productos Terapéuticos Personalizados, hasta llegar a tener ellas mismas entidad propia con el desarrollo del Programa PEP, Potenciación Espacial de Percepción. Burbujas que pueden ser llamadas de percepción o de color, y que al visualizarlas desde la distancia hacen literalmente referencia a su condición de pequeño espacio que surge de otro medio de mayores dimensiones. Aquí un sinónimo de burbuja sería microclima. La densidad de lo presentado parece no ser posible de contener en la burbuja, y en este interior crece una presión que incide sobre el espectador.

La revisión de todas estas Burbujas tiene como objetivo observar su comportamiento en los últimos años, a través de proyectos seleccionados, como aportación al discurso de la totalidad de la obra. Un recorrido que inicio en 1997 con la que considero la primera burbuja, creada en la Sala Montcada, La Caixa, Barcelona, para

presentar la obra Adosados 3. Una burbuja blanca que precisa para crearse la extensión de las paredes blancas al suelo. Burbujas azules, verdes, rojas, contienen las más variadas experiencias en felicidad, ilusión, relax, enfermedad, vida diaria, etc. Recreación de Comunidades que basan su existencia en un color. Productos diseñados para el placer. Localización de puntos de dolor y placer. Burbujas dentro de Burbujas, como funciona la exposición MITGA 1932-2020, en el CGAC 2002: la transformación de todo el espacio expositivo en una gran burbuja blanca y el nacimiento de dos interiores, rojo y azul, CV02 y 5TC.

Las Burbujas contienen productos que explican sus excelentes cualidades a través de folletos publicitarios que forman parte de la obra. Esto incrementa la elaboración del microclima, la sensación de haber entrado en otra estética, de sentir con intensidad. La atenta lectura de estos folletos hace que las intenciones de ComfortWorld, empresa que comercializa los productos, se hagan claras, y el espectador se mueva con comodidad por unos espacios reconocibles como productos de fantasía.

El recorrido llega hasta el proyecto Clínica de Percepción 2003, Centro Torrente Ballester, Ferrol. En este proyecto ComfortWorld aplica el Programa PEP -Potenciación Espacial de Percepción- y el resultado es una transformación espacial que prescinde de cualquier tipo de referencia objetual. Con la realización de este proyecto las Burbujas, que permanecieron como potenciadoras de percepción de las obras que contenían, pasan a alcanzar su propia identidad e independencia como lugares de percepción. Es el Programa PEP el que las convierte en proyecto independiente.

Así en la lectura de las Burbujas puedo concluir en la presentación de un proceso: de su cualidad como Potenciación de Percepción de la Obra a Potenciación Espacial de Percepción PEP.

ALICE'S LARGE BED › MARTÍ PERAN

Among Eugene Atget's photographic articles, one of the most singular ones is made up of his images of "Intérieurs parisiens", a genuine collection of private rooms in which we can see the owners' express wishes of organizing the famous case-house mentioned by Walter Benjamin. In fact, these domestic spaces are, above all, a kind of shelter camouflaged as kindness. They were put up due to the necessity of building a controlled place in contrast to the characteristic anomalies of the outside, but not to make an optimistic dream of habitability come true. These are spaces where the opulent and ordered presence of decorative arts subtly denotes its look of alternative and frightened space in opposition to the outward disorder.

Since then the idea of the house was not able to get rid of this radical ambivalence. On the one hand, it refers to the ideal of having a place where we can anchor ourselves, adapting to the material world, and set the view of the unknown within a framework. On the other hand, it becomes a kind of hiding place from where we try exactly to mitigate the lack of a habitable world and the foolishness of its own shows. After all, it is a double-dealing similar to the myth of the cave: as we are inside it, we are obliged to go out for the necessary provisions we must store.

Mónica Alonso's rooms are not alien to this paradoxical nature at all. They are a possibility of modelling a space our own way, with the complements and services necessary to guarantee its effectiveness. However, this promise of comfort demands a suppression of time; it is like the prescription of a mental experience, as if above all it tried to free us from any pain or from what would place us in the hands of an absolute present. In fact, pain is quite like action itself: the moment of pure present which cannot evoke or refer to projects. This is the double nature of these mental rooms - they are pantones for us to build the premises of our supposed happiness, a happiness which is nothing but a "bubble" that leaves pain out at the expenses of excluding time as well.

The "Bubbles" actually are a paraphrase of the monads: that purely permanent element, without any doors or windows, which has been used from Leibniz to Levinas in order to define the possibility of defining a strict identity: "It is for being that I am a monad". Inside that bubble - a hospital cell - we have a praise of privacy far away from the equivocal defense of transparency, a transparency which says that public and private spheres should keep in permanent contact. That is quite far away from reality. The idea of comfort is nothing but another paraphrase of the ivory tower, even though here this happiness of isolation is not founded on the construction of a unique world but in the

individualisation of a particular offer. From the interiors photographed by Atget to the services offered by the firm ComfortWorld, the strategies in order to fit out a refuge are different. However, we cannot avoid the double facet which gives any promise of improvement away: the need of repairing a previous state of things.

Rooms are a great part of the private interiors photographed by Atget. Being a symbolic space of a scared bourgeoisie which needs to show its outstanding position urgently, the beds in these rooms have an impeccable presentation, as if they were precious objects of a still life. It will only be much later when we will be shown the sheets creased by some missing bodies. A good couple of examples are the "Sombras sobre lençol" (1969) by Lourdes Castro or the "Empty Beds" (1979) by Nan Goldin. According to these new models, the notion of house has been reduced to the essence of the bedroom, where its absolute specificity is likely to triumph. Also, the wish of stressing the personal identity highlights the used beds. The difference between the beds documented by Atget and the sheets creased by the weight of some bodies is shocking. However, they are very close to each other. In both cases we have a kind of personal portraits either by means of an iconographic stage or by a poeticization of the marks left behind.

In Mónica Alonso's rooms, beds have no owner nor are they marked by any body yet. Here beds are no longer a document of anything but an instrument. Like in Atget, Castro or Goldin rooms, beds give the prediction of a radical privacy for the space in question. Therefore, they have nothing to do with the bed shared by Sophie Calle in "The Sleepers" (1979) or the pillows exhibited in the public way by Félix González Torres. They are the premises the users will have to build to their measure in order to make their dreams grow and never using it as a historical room full of memories. Under an appearance of a commercial tone, Mónica Alonso's work adopts the role of an explicit service production which this time is specialized in building particular worlds. So the bed is like the platform for dream. This is the guarantee that this space is not only an inviolable place, but also, and more important than that, a field where experiences will be fertilised creating an almost oniric nature. So it is no wonder that these spaces sometimes look quite like psychedelia.

In 1991 Vito Acconci occupied all of the exhibition space at his disposal with some "Multi-Beds". These turned the space into a tangled web of extravagant beds which should provide new ways of sleep. Nevertheless, the analogy of this work with Mónica Alonso's proposals underlined here is not focused either on using the same kind of furniture or on appealing to mental experience. What we would like to emphasize now is that the beds by Vito Acconci are

arranged in such a way that all of the exhibition space turns into an "axiomatic space", i.e. a space linked to a kind of sculptural composition of a collection of beds. In fact, there is a double formal possibility in the frame of mind adopted by Mónica Alonso's work: either the offer takes a scale model format -like comfort property business has always been- or the real construction of space makes it necessary to completely overlap the exhibition space in order to avoid any distinction between them. It is from this point of view that Mónica Alonso's work looks like the large bed Alice bumped into in her regressive dreams, dreams where she can become a giant and all of a sudden make her smaller again.

BUBBLES › MÓNICA ALONSO

With this word -Burbujas (Bubbles)- I introduce the spaces I have created in the last years and which have been of use as receptacles of the Espacios Terapéuticos (Therapeutic Spaces) and the Productos Terapéuticos Personalizados (Personalised Therapeutic Products) until they had an own entity with the development of the PEP Program (Potenciación Espacial de Percepción-Perception Spatial Potentiation). They can be called perception bubbles or colour bubbles and, when regarded from the distance, they literally refer to being a small space arising from other surroundings with greater dimensions. Here a synonym of bubble could be microclimate. The density of what is presented seems impossible to be contained inside a bubble and a certain pressure on the public grows in this interior.

Reviewing all of the Burbujas (Bubbles) has the objective of observing their behaviour over the last years. Using some selected projects we can analyse their contribution to the meaning of the whole work, a work which began in 1997 with the first bubble, created at the Sala Montcada (La Caixa, Barcelona). It presents the work Adosados 3, a white bubble which needs the spreading of the white walls to the floor to be created. Blue, green and red bubbles contain the greatest variety of experiences of happiness, joy, relaxation, illness, daily life, etc. The recreation of Communities which base their existence on one colour. Products designed for giving pleasure. Location of pain and pleasure points. Bubbles inside bubbles, that is how the MITGA 1932-2020 exhibition unfolds at the CGAC 2002: the transformation of the whole space of the exhibition into a big white bubble and the birth of two interiors, red and blue, CV02 and 5TC.

We know the Burbujas (Bubbles) use products of excellent quality by means of advertising brochures which are part of the work. This

increases the formation of the microclimate, the sensation of having entered a different aesthetics, of having intense feelings. An attentive reading of those brochures sheds light on the intentions of ComfortWorld, the firm which commercialises those products, and so the public can move at ease through spaces recognisable as fantasy products.

The work's trajectory progresses to the project called Clínica de Percepción 2003 (Perception Clinic 2003) at the Centro Torrente Ballester in Ferrol. In this project ComfortWorld uses the PEP Program (Potenciación Espacial de Percepción-Perception Spatial Potentiation) and the result is a spatial transformation which ignores any kind of object reference. After carrying out of this project, the Burbujas (Bubbles), which had enhanced the perception of the works they contained, achieved their own identity and independence as perception places. It is the PEP Program that turned them into an autonomous project.

After understanding the Burbujas (Bubbles), we end up in the presentation of a process: we have moved from a Work Perception Potentiation (Potenciación de Percepción de la Obra) to a Perception Spatial Potentiation (Potenciación Espacial de Percepción-PEP).