

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 retrospectiva 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 retrospectiva, 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 retrospectiva 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 retrospectiva 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 retrospectiva 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 retrospectiva?

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 retrospectiva 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 retrospectiva 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 subjetivación. 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 representado 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 Monica 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 aficción 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 del 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), *Fríos* (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 funciones⁷.

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 *burbujas*. 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 y Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*.