

# Mónica Mays

## Fueled, Oasis, Fueled

7 de noviembre — 20 de diciembre, 2024

Madrid

*Este lado del Paraíso (puntos suspensivos)*

El Paraíso es un concepto escurridizo. Uno que está ligado a connotaciones de encierro, pero a su vez excesivo, desbordándose con símbolos, tropos y narrativas. *Fueled, Oasis, Fueled* expande el interés de Mónica Mays por este concepto como una noción ambivalente impregnada de una semántica de finitud y, por extensión, de pérdida. Para su primera exposición individual en Pedro Cera, la artista presenta una serie de esculturas y de lienzos encerados que postulan el concepto de paraíso como un marco para entrelazar una genealogía de dominación histórica con lógicas de deseo, extracción y comodificación.

\*

Una colección de ensamblajes puebla los dos pisos de la sede madrileña de la galería, trepando por las paredes u oscilando inquietamente en desequilibrio sobre sus pedestales. Estos híbridos de deshecho industrial despojados de su funcionalidad están recubiertos con telas funerarias, yeso, cera, resinas de árbol, mirra, goma damar y pieles de animales reseca, materiales cargados con cualidades tanto preservativas como ritualistas. De su escala y superficie emana una ambigua carnalidad a través de la cual flujos orgánicos y afectivos parecen atravesar los sistemas de escape de automóviles que sirven como esqueletos para sus extremidades embalsamadas.

La primera teoría sobre los flujos económicos modernos, impulsada por la aparición del comercio global y la expansión colonial, se apropia de vocablos como suministro, corriente, presión, drena o estrechez de los descubrimientos científicos sobre el sistema sanguíneo humano, y por extensión del cuerpo. En su trabajo, Mays traza un paralelismo entre el Paraíso que se concreta a través de imaginarios populares y escrituras religiosas, y las lógicas de dominación y extracción inherentes a los sistemas de comercio contemporáneos. La palmera, uno de los símbolos paradisiacos más comunes, adorna oasis y escrituras. Cuando se reduce a la mercancía líquida del aceite de palma, el árbol se convierte en una presencia inodora, insípida y ubicua que impregna y lubrica productos y cuerpos por igual, saturando tanto arterias como estrechos marítimos, y adoptando la forma y el sabor de todo lo que infiltra. Escribiendo sobre Dios, Heráclito confesó: “Él toma diversas formas, como el fuego. Cuando se mezcla con especias, [se] nombra según el sabor de cada una.”

Fuego y combustible son materias recurrentes en el proceso de Mays, aunque solo se manifiestan en la obra terminada como trazos, quemaduras y goteos. La combustión y la lubricación son lógicas que pertenecen tanto a los flujos de mercancías como a la retórica cristiana y a lo erótico. Hay una curiosa mezcla de cuidado y sadismo en la forma en que la artista ensambla sus esculturas en su taller de Madrid, envolviéndolas con cataplasmas mientras los derrite y moldea a su voluntad.

Mays desmantela muebles escolares, reutilizándolos como pedestales para las esculturas. Se presentan como vestigios de su función, sosteniendo fantasmagóricamente las piezas. Estos ensamblajes están

**Pedro Cera**

Lisboa  
Rua do Patrocínio 67 E  
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid  
Calle de Barceló 13  
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com  
www.pedrocera.com

recubiertos de trazos de narrativas íntimas y gestos confesionales de su uso anterior. Las extremidades de las obras están ornamentadas con suspensiones, partes de camas, máquinas de coser, escritorios... sugiriendo tanto la lactancia como la erección, imbuyendo las piezas con un sutil fetichismo.

Principios de rigidez y flexibilidad guían las composiciones. *Feeding, flying, falling (III)*, 2024, se encuentra elevada por un pedestal de cartón que evoca el flujo moderno de mercancías, apareciendo tanto enfurecida y excitada ante la promesa de su próximo envío, esperando ambivalentemente un Rapto moderno a bordo de un anónimo barco de carga. Los sistemas de escape que utiliza Mays están montados con segmentos flexibles de fibras metálicas tejidas, evitando que la estructura rígida se agriete por la tensión de la circulación. Alternativamente, *Suspensions are shock absorbers on the terrain where we are rolling*, 2024 se perfecciona por suspensiones, dispositivos de resorte destinados a mitigar el peso que la gravedad ejerce sobre un vehículo. La suspensión de la incredulidad fue un concepto recurrente en mis conversaciones con Mays, ya sea aplicado al arte o a la fantasía, como un pacto que suspende la implausibilidad de la narrativa y que permite una fe poética. La ficción, al igual que el Paraíso, requiere de un pacto. Como relato recurrente de moralidad y poder, la caída del cielo es un ejemplo donde la belleza y la perfección son despojadas por un poder superior, ya sea desde una montaña sagrada o de un jardín de las delicias, hacia el infierno o hacia el caos.

Una montura de equitación suspendida y ornamentada con hojas de palma trenzadas y correas transportadoras desechadas bloquea parcialmente la escalera de la galería, sugiriendo un léxico de dominación sexual, industrial y animal, mientras evoca imágenes más piadosas: Jesús entrando en Jerusalén en burro, recibido por una multitud que agita palmas, una fecha que ahora se celebra como el Domingo de Ramos. En puntuación, los puntos de suspensión se usan para transmitir ya sea una interrupción del pensamiento o un exceso de significado. Cuando se usan en un intercambio epistolar, lo más frecuente es que sugieran insinuaciones. Mays utiliza la suspensión de ambas formas, además de una tercera que ubicaría entre lo fetichista y lo místico, algo que sugiere tanto la levitación religiosa como el subespacio erótico.

\*

El poeta inglés Rupert Brooke escribió su famoso poema *Tiare Tahiti* en las costas de la isla del Pacífico donde pasó tres meses en 1914. Una oda ahora desfasada y exótizante de la promesa de la otra vida, el texto contrasta los placeres terrenales encontrados allí con su verdadera forma en el reino de los cielos:

Ahí están los Eternos, y ahí  
El Bueno, el Hermoso y el Verdadero,  
y Tipos, cuyas copias terrenales  
eran las cosas rotas y tontas que conocíamos.

Más adelante:  
Atrapa en flores, y besa, y llama,  
Con labios que se desvanecen, y risa humana  
Y rostros individuales,  
¡Pues este lado del Paraíso! ...

Los puntos de suspensión dejan la línea abierta, como si no estuvieran seguros de qué lado elegir. Esta vacilación es central en la práctica de Mays. Como si fuesen los personajes de una fragmentada comedia de costumbres, sus esculturas asumen el papel de ángeles caídos de un desguace de las delicias donde el placer y la gracia se entrelazan irrevocablemente. Alternativamente frágiles y robustas, devotas e irreverentes, sumisas y dominantes, plantean la pregunta: ¿de qué lado? ¿de qué orilla?

En un ensayo sobre marionetas que envié a Mays antes de nuestras conversaciones, Kleist escribió: “El paraíso está cerrado a cal y canto. Nosotros debemos recorrer el mundo y determinar si quizás al final hay una apertura que redescubrir.” A través de una exhibición de apetitos no resueltos, su trabajo para *Fueled, Oasis, Fueled* ofrece una experiencia estética de deseos conflictivos: placeres terrenales o dicha celestial. Lejos de reiterar la dicotomía moral de la disciplina cristiana frente al hedonismo, su interés en las lógicas de dominación, domesticación y placer, junto con su canalización a través de narrativas históricas y personales, permiten un tercer camino. Uno que permanece indefinido, abogando por la indeterminación como protocolo para la afectividad (si no el paraíso). Uno que abole sin reservas la distancia entre el pensamiento crítico y el impulso erótico, entre lo discursivo y lo visceral, y tal vez entre ambos lados del Paraíso.

Simon Leibenson