





C

Fonds

TEOR/ética

arte + pensamiento

Fundación Príncipe Claus *para la*
Cultura y el Desarrollo



Agradecemos a las colecciones
We thank the collections



FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

CONACULTA · INBA

Diana Berezdivin, Puerto Rico
Celia de Birbragher, Colombia
Ignacio Gil, Costa Rica
Virginia Pérez-Ratton, Costa Rica
Daniel Yankelewitz, Costa Rica
Grupo Nueva, Costa Rica
Thomas Cohn Arte Contemporanea, Brasil
Galería Jacok Karpio, Costa Rica
TEOR/ética, Costa Rica
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España

La Directora de TEOR/ética y curadora de esta muestra desea dejar patente un agradecimiento especial a su equipo de trabajo: Tamara Díaz, Ruth Sibaja, Pedro Leiva, Carmen Chaves, Oscar Zúñiga y Luis Fernando Quirós, sin cuyo apoyo esta exposición no hubiera sido posible.

Priscilla MONGE Armas Equívocas

Curaduría Virginia Pérez-Ratton

1 9 9 4 - 2 0 0 2



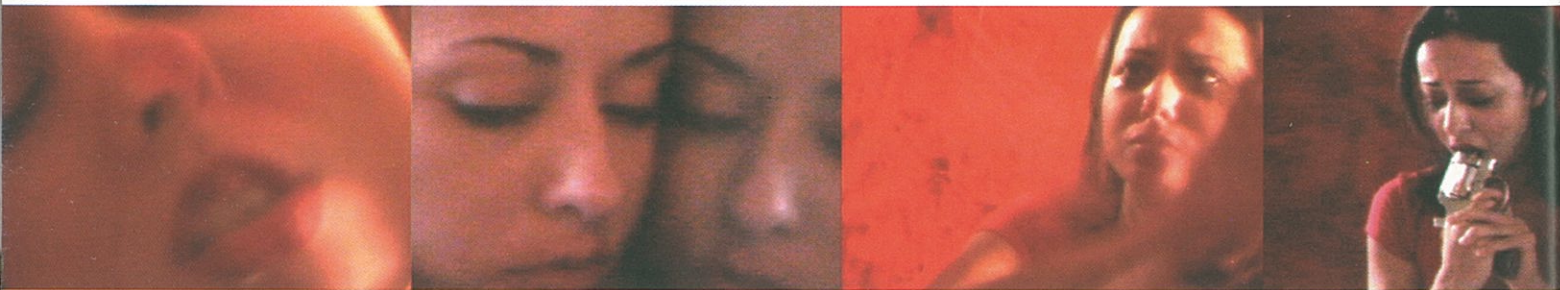
PARA
ENCONTRAR
EL AMOR

PARA
PERDER EL
CABALLO



PARA
PERDER LA
VIDA





**Las armas equívocas
de Priscilla Monge**

Virginia Pérez-Ratton

Esta exposición de Priscilla Monge se organizó en respuesta a la invitación de Luis Lama, Presidente de la Bienal Iberoamericana de Lima, a participar en las Salas Especiales de 2002. Sin embargo, lo que se inició como la curaduría de una exposición individual se ha ido transformando poco a poco en una muestra antológica de carácter itinerante, y las obras seleccionadas abarcan desde 1994 hasta el 2002.

La reflexión del proceso curatorial, también, condujo a modificaciones de su inten-

This exhibition of Priscilla Monge attends an invitation by Luis Lama, President of the III Lima Iberoamerican Biennale 2002, for us to participate as artist and curator in the special guest section of the biennale. However, a curatorial project which started out as the selection of a series of works for a personal show, has gradually turned into an itinerant exhibition covering work from 1994 to 2002.

The reflection during the curatorial process, also, lead to modify its first intention, and made evident the need to

ción inicial, y se fue perfilando la necesidad de rastrear ciertas piezas claves en la articulación de un discurso sostenido que, como una suerte de variaciones sobre un tema, Priscilla Monge ha desarrollado desde hace casi diez años. El conjunto de cerca de 30 piezas revela un hilo conductor en permanente refrescamiento, que va engarzando los diversos componentes de la obra de esta artista, de una forma sorprendentemente coherente y sistemática, atípica en un medio con pocos precedentes conceptuales.

Al ir reuniendo las obras, unas remitían a otras y este diálogo mutuo condujo a la búsqueda de piezas que inicialmente no se habían considerado y que de pronto parecían indispensables en la intención de investigar el andamiaje conceptual de los íres y venires de Monge entre la pintura, el objeto, el video, el performance y la fotografía, y vuelta a la pintura o al dibujo. Retrospectivamente, sus trabajos han adquirido el carácter de capítulos de un mismo libro, basado sobre el equívoco como instrumento y la ambigüedad como tono; sobre la vecindad significativa y las posibilidades semióticas; sobre el horror de lo cotidiano y lo banal de lo extraordinario; sobre la transformación de lo indecible y lo reprimido en mecanismos liberadores.

Amparada en la apariencia de una inmediatez material, con el revólver cargado de humor, Priscilla Monge se ubica obviamente en el terreno de la ironía y de lo engañoso para enfrentar el desencanto con elegancia y distancia. Sin pretender

search for certain key pieces in the articulation of a sustained discourse that Priscilla Monge has developed, as variations on a theme, for almost ten years. The selection of around 30 pieces reveals a conducting thread in continuous refreshing, linking the various components of the work of this artist, in a surprisingly coherent and systematic manner, atypical of an environment with few conceptual precedents.

As the works were put together, some would refer to others, and this mutual dialogue lead to find subsequent pieces which were not considered initially, but all of a sudden seemed essential to the intention of exposing the conceptual framework which has driven Monge back and forth comfortably from painting to object to video to performance to photo and drawing. In retrospect, her works acquire the character of chapters of one same book, based on the equivocal as instrument and the ambiguous as tone, on signifying vicinity and semiotic possibilities, on the horror of everyday and the banal of the extraordinary, on the transformation of the unmentionable and the repressed into liberating mechanisms.

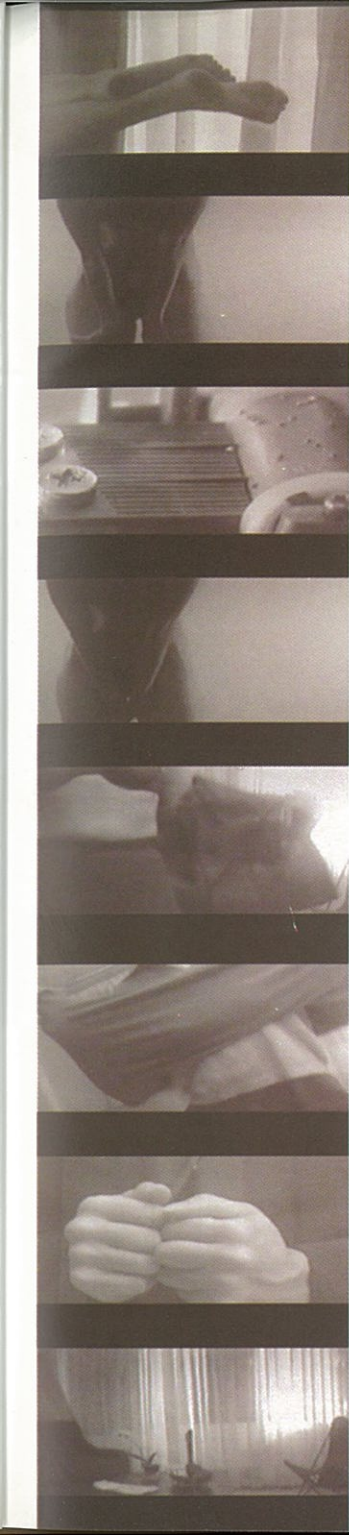
Protected by the appearance of a material immediacy, with her gun loaded with humour, Priscilla Monge situates herself obviously in the field of irony and deceit, in order to face disenchantment with elegance and distance. Without any pretension of offering clear answers, she does not place herself beyond the society she puts into evidence, rather, she

respuestas claras, tampoco se sitúa por encima ni por fuera de la sociedad que pone en evidencia, sino que asume su complicidad (in)voluntaria en los mecanismos de dominio/subordinación que rigen los códigos sociales tradicionales, pero aun en plena vigencia. Sin embargo, si bien acepta su parte de responsabilidad, de igual forma plantea la mayor rebelión, pues osa mencionar, decir, declarar lo inmencionable. Si Gayatri Spivak habla del silencio del subalterno, Priscilla entonces justamente asume una posición de insurrecta ante los discursos dominantes, desde el punto de vista del comportamiento social en general pero sobre todo y específicamente desde la subalternidad de la mujer. Es por ello que he sostenido desde hace tiempo que desde su irrupción en la escena artística contemporánea regional y su proyección hacia la arena internacional, el discurso desde y sobre lo femenino en Centroamérica ha sido desplazado hacia un ámbito en el cual las lecturas lineales o unívocas, o la adhesión a postulados pre-establecidos ya no son posibles. La denuncia del binomio víctima-victimario, pero uno en el que nadie está libre de culpa, hace bascular la posición tradicional del feminismo, pues justamente logra desenmascarar las complicidades que permiten la dominación, estableciendo así otro nivel de discusión.

Desde sus primeras pinturas, así como en muchos de sus objetos posteriores, parte de la iconografía deportiva como metáfora de estas reglas de convivencia/coerción en las cuales se intersectan confusamente el amor, la violencia, la agresión y el juego.

assumes her (in)voluntary complicity in the mechanisms of domination/subordination ruling the traditional –but still much in practice– social codes. However, while accepting her share of responsibility, at the same time she poses a major rebellion, as she dares mention, say, declare the unspeakable. If Gayatri Spivak talks about the silence of the subaltern, Priscilla then would assume the position of the insurrect in front of dominating discourses, from the point of view of social behaviour in general, but overall and specifically from the subalternity of woman. It is why I have often said that from the time of her irruption in the regional artistic scene, and her projection towards the international arena, the discourse from and about the feminine in Central America has been displaced towards a domain in which linear or univocal readings, or the adherence to pre-established precepts are not possible any more. The denouncement of the victim-victimizer binomy, but one in which no one is free of guilt, unbalances the traditional feminist position, as she achieves the unmasking of the complicities which allow domination, and thus establishes another level of discussion.

From her first paintings, as well as in many of her following objects, she picks up the iconography of sports as a metaphor of these cohabitation/coercion rules in which love, violence, aggression and play are confusely intersected. On the other hand, based on the anecdotal within the seduction scheme, she transcends it to put forth ambiguity and contradiction –a



Por otro lado, basada sobre lo anecdótico del esquema de la seducción, lo trasciende para plantear la ambigüedad y la contradicción –una cierta opacidad– como estrategias de supervivencia. En varias ocasiones he caracterizado su discurso como una «polisemia de lo ambiguo».

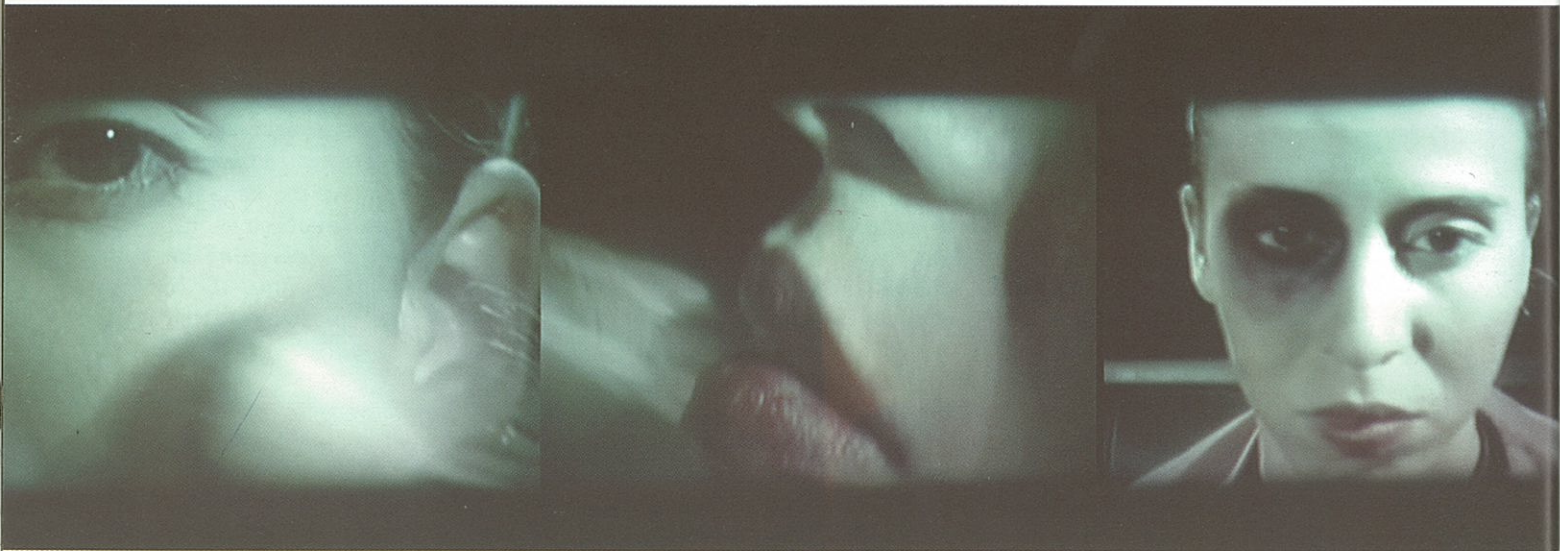
De modo general, su trabajo a lo largo de este período remite formalmente a un cierto minimalismo, pero, como lo ha expresado Gerardo Mosquera en relación a una serie de artistas latinoamericanos, solo para pervertirlo, a través de la contaminación de elementos que se originan en otro tipo de sensibilidad y percepción humana y con un planteamiento estético personal, que no se arredra frente a lo ecléctico. El juego objetual de Priscilla parte del principio de que todo objeto, por más común que sea, o tal vez justamente por su banalidad, es capaz de engendrar el más profundo terror, y que basta establecer un contrapunto en los materiales o desviarlo de su funcionalidad más obvia, para que se transforme en algo desestabilizador o escalofriante. Sin embargo, también funciona dentro del registro poético y lúdico, como en los *Huevos de Oro* (1998) o más recientemente en *Piedra para tomar decisiones* (2002), piezas en las cuales se cruzan referencias a expresiones comunes, cuentos infantiles o sabiduría popular. Priscilla, por otro lado, si sabe dosificar eficazmente el humor, también puede burlarse de sí misma, del mundillo artístico, y referirse, un poco en serio y un poco en broma a ciertos mitos: su más reciente serie de fotografías lleva el título de «Los artistas nos develan verdades místicas»...

certain opacity- as a strategy of survival. On several occasions, I have written that her discourse is a "polysemy of the ambiguous".

In general, her work over this period remits formally to a certain minimalism, but, to use Gerardo Mosquera's terms in relation to a series of Latinamerican artists, only to pervert it, through the contamination of elements originating in another kind of human sensibility or perception, as well as a different aesthetic statement not fearing eclecticism. The objectual game in Monge is based upon the idea that anything, however common or even because of its commonness, is capable of generating the deepest terror, and that just by establish a particular counterpoint or by deviating it from its obvious functionality, it can be transformed into something destabilising and blood-curdling.

She also navigates within the poetic and playful registers, as proven by pieces like Golden Eggs (1998), or more recently, Decision Stone (2002), where she mixes references to children's stories, popular wisdom and common expressions. And if Monge knows how to efficiently dose out humour, she can also make fun of herself, of the art world and refer, half seriously, half jokingly, to certain myths: her most recent photographic series is titled "Artists reveal mystic truths"...

This detached humour has also influenced her attitude as a person. During her first years, there was a kind of self-perception



De la serie Lecciones:
Lección No1. de Maquillaje, 1998 (16)

Este humor distanciado ha influenciado su actitud como ser humano: en sus inicios, había una especie de autopercepción en tanto que sujeto pasivo, receptor, pero en los últimos años, su discurso paulatinamente la ha llevado a una posición más segura, en tanto que sujeto actuante. Es significativo que en el primer video, *Lección de Maquillaje*, la modelo que recibe el golpe que debe maquillar y esconder, sea otra persona, mientras que en *Cómo (des)vestirse* y en *Cómo morir de amor* sea la propia artista quien aparece, esta vez en control de la situación: es ella quien procede al engaño del *strip-tease* invertido, que interrumpe o subvierte –o tal vez aumenta!- la excitación del inicio del video al cubrirse obsesivamente con varias prendas, de manera que las formas sugerentes del cuerpo quedan escondidas bajo ropa «anti-sexy». También es ella, que suspira y espera melodramáticamente al que nunca llega, para luego suicidarse, de mentira, y terminar simplemente limpiándose la boca, logrando una parodia más de la tragedia amorosa: en el fondo, nadie muere de amor en esta historia.

Virginia Pérez-Ratton
Curadora

as a passive subject, a receptor; lately, her discourse has gradually led her to more self-assured position, that of an acting subject. It is significant that the model for the first video Make-up Lesson (1998) the one who must make-up to cover the bruise, is another person, and that in How to (un)dress (2000) and How to die of love (2000) it is the artist herself performing, this time in full control of the situation: it is she who proceeds to fool the (male) spectator with an inverted strip-tease, who interrupts or subverts (or maybe exacerbates) the excitement of the first seconds of the video, by covering up obsessively with several pieces of clothing, and hiding her suggestive body curves under "anti-sexy" clothes. It is also she who waits and sighs melodramatically for the one who never comes, to then commit a fake suicide and end the story by just cleaning up the blood in her mouth, in yet another parody of the amorous tragedy: actually, nobody ever dies of love in this story.

Virginia Pérez-Ratton
Curator

Más allá del Ballet mécanique
Cauhtémoc Medina



¿Qué hubiera sentido Edgar Degas, quien pensaba que la pasión moderna por la velocidad habría de traer consigo "el fin del arte y la humanidad"(1), de haber visto la *Bailarina* (2000) de Priscilla Monge rotando a cientos de revoluciones por minuto montada en un taladro manual? Lo cierto es que la desmaterialización que sufre ante nuestros ojos la bailarina de plata de Monge genera un efecto similar al del barrido de las fotos del futurista Arturo Bragaglia, los cuadros tempranos de Marcel Duchamp, y la vibración de la *Construcción cinética: ola parada* (1919-

Beyond the «Ballet Mécanique»

Bailarina, 2000 (21)

*What would have felt Edgar Degas, who believed that modern passion for speed would entail «the end of art and humanity» (1), had he seen Priscilla Monge's *Ballerina* (2000) rotating at hundreds of rpm on top of a manual drill? The truth is, that the dematerialisation Monge's silver ballerina undergoes before our eyes, generates an effect similar to the sweeping of futurist Arturo Bragaglia's photos, Duchamp's early paintings and the vibration of Naum Gabo's *Cinetic Construction: standing wave* (1919-1920). Indeed, *Ballerina* poses a settling of*

1920) de Naum Gabo. En efecto, *Bailarina* plantea un ajuste de cuentas, irónico y retroactivo, tanto con la obsesión del arte vanguardista por el movimiento y la velocidad, como con las fantasías sexuales de la modernidad. Cientismo y erotismo: Monge bien podría haberse robado el título de *Ballet mécanique*, la película de 1934 con la que Fernand Léger exploró obsesivamente el montaje entre el cuerpo femenino y las alusiones fálicas del movimiento de las máquinas, y que culminaba en la imagen fragmentaria de Kiki de Montparnasse alternada con el movimiento de unos pistones.

Éste es un objeto que, sin recurrir a ninguna cita directa, nos conduce hacia el campo de las metáforas y alegorías mecánicas y masturbatorias de las "máquinas célibes": su poética cabe dentro de la tradición de la "nueva forma de relación sexual" que Marcel Duchamp, Francis Picabia o Hans Bellmer (2) introdujeron al explorar la "belleza de precisión" del objeto industrial. El taladro de Monge alude, evidentemente, a una cópula imaginaria: al ponerlo en operación, el espectador estimula la bailarina a emprender una interminable danza orgiástica, un despliegue hipotéticamente inagotable de placer. Sería factible comparar las dos partes de la *Bailarina* (la mujer transfigurada en lo alto, la máquina fálica de movimiento circular en la base) con la novia y los solteros del *Gran vidrio*. En un nivel metodológico y material, tanto como en su corrosivo sentido del humor, la obra también nos remite a las máquinas de Jean Tinguely, en especial a sus muchas

scores, ironic and retroactive, both in relation to the obsession of the avant-garde with movement and velocity, as with the sexual fantasies of modernity. Scientism and eroticism: Monge could have stolen the title of "Ballet Mécanique", the 1934 film where Fernand Léger obsessively explored the montage between the feminine body and the phallic allusions of the machinery movements, ending with the fragmented image of Kiki de Montparnasse alternating with the movement of pistons.

Ballerina is an object that, without referring to any direct citation, leads us to the field of mechanical and masturbatory metaphors and allegories, of the "bachelor machines" (NT): its poetic fits into the tradition of the "new form of sexual relation" that Marcel Duchamp, Francis Picabia or Hans Bellmer (2) introduced when exploring the "precision beauty" of the industrial object. Monge's drill evidently suggests an imaginary copulation: when put into operation, the spectator stimulates the ballerina to engage in an endless orgiastic dance, an hypothetically inexhaustible display of pleasure. The two parts of the Ballerina (the transfigured woman on top, the rotating phallic machine at the base) can be realistically compared to the bride and the bachelors of the Large Glass. On a methodological and material level, as well as to its corrosive sense of humour, the piece also remits us to Jean Tinguely's machines, particularly his constructions activated by a pedal, as his Débricolages

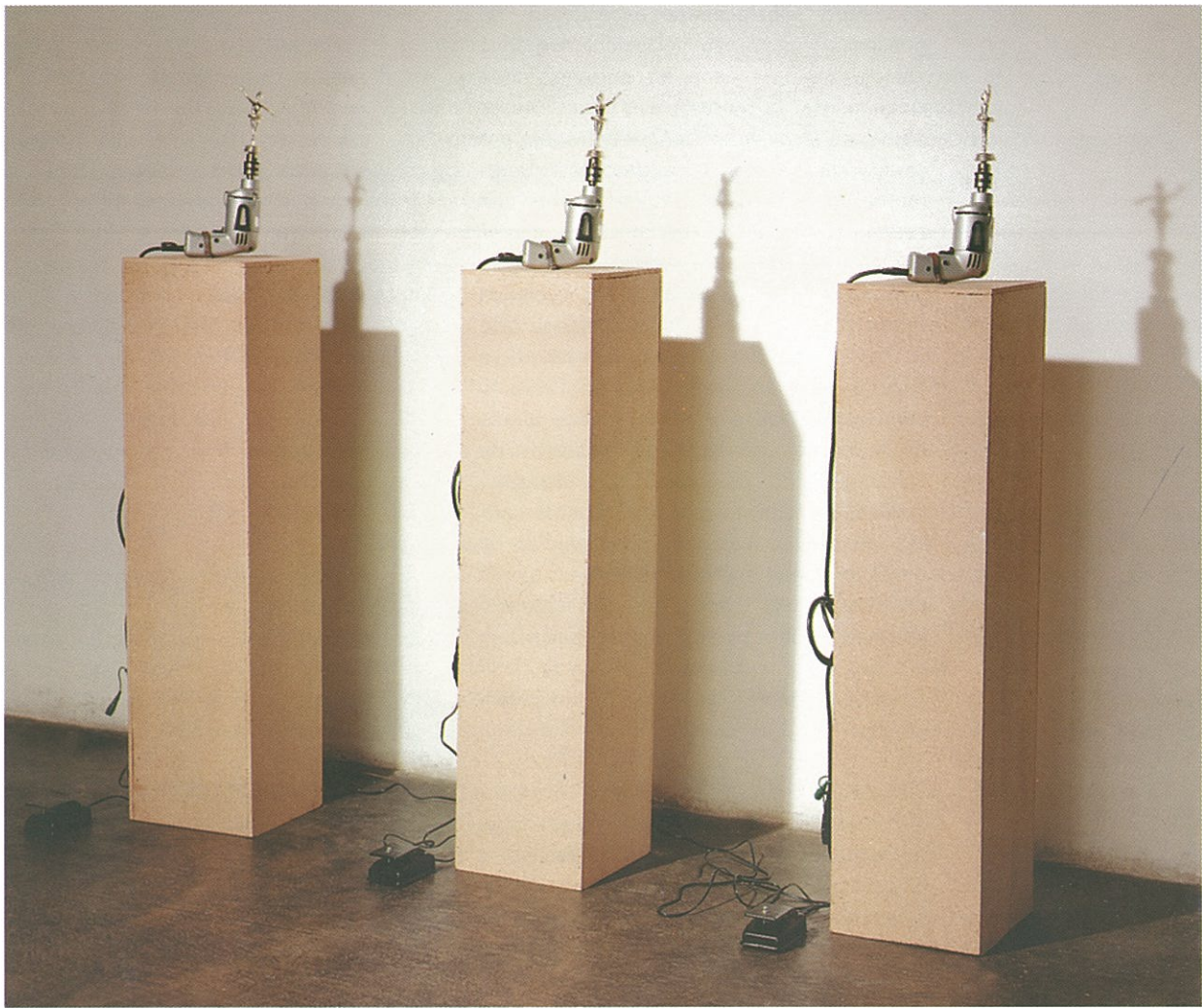
construcciones hechas a partir de taladros accionados por un pedal, como los *Débricollages* de 1974 (3). Pero como gran parte de las obras de Monge, *Bailarina* es por encima de todo un mediador/provocador entre diversos contextos sociales y psicológicos. A la *Bailarina* de Priscilla Monge no le interesa la velocidad *per se*, ni tampoco abundar sobre la circularidad de la historia del arte. Su función es perforar (finalmente, ésta es una broca conceptual) las implicaciones de género de lo maquinal.

Salta a la vista que *Bailarina* nos ofrece una versión paródica y exacerbada de una cajita de música: esas delicadas bailarinas de metal o porcelana que solían tener las jovencitas burguesas adornando los pudores de su tocador. Irrupción de varios "caballos de fuerza" en el secreto del altar de lo femenino: el sitio de la reinención cotidiana de la apariencia, el espacio ritual del maquillaje y el perfume ante un espejo, son perturbados por la fantasía fálica de un instrumento de trabajo moderno. Por un lado, podría uno pensar que el taladro hace presente el objetivo por el cual ocurre la seducción: ésta sería una máquina célibe, pero en lugar de hablarnos del deseo incumplido de los solteros, cifraría los anhelos de "la novia". Pero al someterla a la violencia consistente en hacerla dar piruetas con una rapidez desquiciante, sugiere quizá el exceso de una demanda. Por ejemplo, la presión de satisfacer las demandas del *voyeurismo* masculino, ya a la hora de maquillarse para alcanzar la imagen ideal, pero también como artista

of 1974 (3). But as many works by Monge, *Ballerina* is above all a mediator/provocateur between various social and psychological contexts. Monge's *Ballerina* is not interested in speed *per se*, nor in elaborating on the circularity of the history of art. Its function is to perforate (finally, it is a conceptual bit) the implications of gender in the mechanical.

It is clear that *Ballerina* offers us a parodic and exacerbated vision of a music box: those delicate metal or china ballerinas that bourgeois young ladies would have to decorate the chastity of their dresser. It is the irruption of several "horse power" into the secret of the feminine altar: the place of everyday re-invention of looks, the ritual space of make-up and perfume in front of a mirror, upset by the phallic fantasy of a modern working tool. On one hand, one could think the drill brings out the objective behind seduction: this would be a celibate machine, but instead of speaking of the unaccomplished desire of the bachelors, it would encode the longings of the "bride". But subjecting her to the violence of making her turn in pirouettes at a maddening speed, maybe suggests the excess of a demand. For instance, the pressure to satisfy the demands of masculine voyeurism, while making up to attain the ideal image, or as an artist wishing to satisfy the public's expectations.

Obviously, the fantasy which formulated this object is not isolated: Monge does not work in series, rather in pieces and objects



Bailarina, 2000 (21)

queriendo satisfacer la expectativa del público.

Obviamente, la fantasía que formuló este objeto no es aislada: Monge no trabaja por series, sino en obras y objetos aparentemente únicos que están unidos en una cadena simbólica donde cada uno completa y expande las implicaciones de obras precedentes, como si fueran los capítulos de un libro. En 1997, Priscilla Monge hizo otro ensamble que bien pudiera pensarse como el *pendant* de la *Bailarina*. Para la instalación *Cállese y cante*, Monge alineó en la pared una serie de máscaras de entrenamiento de boxeo que llevaban insertas a modo de cara una serie de cajitas musicales. Las máscaras aludían al modo en que el maltrato sobre las mujeres coexiste con la exigencia de su gracia y felicidad. Aludía pues a una situación que no sólo exige enfrentar la violencia, sino además alimentar la ficción de un orden ideal.

Belleza bajo presión: taladro y máscara describían en otro plano la misma situación de perpetua agresión que en 1999 llevó a Priscilla a escribir sobre los pizarrones de la instalación *Pensum*, una serie de mandamientos, que iban desde la obligación de negarse a tolerar tonterías hasta rehusar tener relaciones sexuales con curadores y directores de museo, como si se tratara de una serie de ejercicios de castigo impuestos a alumnos de escuela primaria. En esas y muchas obras, Monge nos ofrece una visión del mundo donde la "gracia" es el efecto de una coacción o un

*apparently unique which are bound in a symbolic chain where each one completes and expands the implications of preceding works, as if they were the chapters in a book. In 1997, Priscilla Monge produced another assemblage that could be considered the pendant of the *Ballerina*. For the installation *Shut up and sing*, Monge aligned a series of boxing masks on the wall, each one with a music box inserted in the mouthpiece. The masks referred to the way that abuse of women coexists with the imperative of their grace and happiness. The piece spoke of a situation that not only requires to face violence, but also to maintain the fiction of an ideal order.*

*Beauty under pressure: drill and mask described on another plane the same situation of permanent aggression that in 1999 drove Priscilla to write on the blackboards of the installation *Pensum*, a series of mandates, all the way from the obligation of not tolerating nonsense, to the refusing of sex with curators and museum directors, like an exercise of punishments imposed to school children. In these and in many other works, Monge offers us a vision of the world in which the "grace" is the effect of a coercion or subjection. Beauty, as Monge suggests in her video of 1998, *Make-up lesson*, is the perverted side of an aggression. Just by proceeding to a collage of several notes by Virginia Pérez-Ratton to accompany the reproduction of these two last works in a catalogue published in 1999, to clarify the dialectics operating in these dialogues*

sometimiento. La belleza, como sugiere Monge en su video de 1998, *Lección de maquillaje*, es la cara perversa de una agresión. Basta hacer un collage de diversas notas con que Virginia Pérez-Ratton acompañó la reproducción de estas dos últimas obras en un catálogo publicado en 1999 para hacer explícita la dialéctica que viene operando en estos diálogos entre la gracia y la fuerza:

"Seducción/agresión, no hay uno sin el otro. juego/tortura, víctima/victimario". (4)

Por cerca de un decenio, Priscilla Monge ha creado un número conciso de objetos e imágenes que, casi sin excepción, exploran aspectos del conflicto de los roles sociales y sexuales. En el universo de Monge "masculino" y "femenino" no son una oposición semiótica regulada por la mera diferencia y la oposición: masculino y femenino son dos construcciones psicológicas y políticas enlazadas por la intersección y reciprocidad de las fantasías y poderes que rigen la sociedad contemporánea. Bajo la mirada de Monge, hombre y mujer son los componentes de una dialéctica del amo/esclava. Su arte explora la relación de recíproca desigualdad que impera en los roles sexuales que está inscrita hasta en concordancias del lenguaje, en la medida en que en español "víctima" sea siempre femenino y "victimario" un sujeto macho.

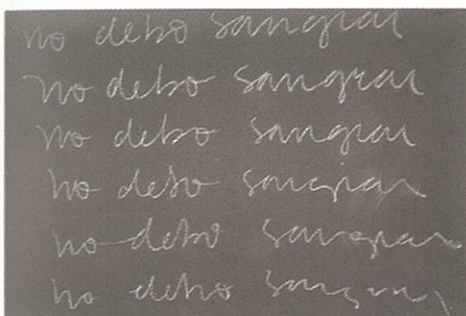
Sin embargo, el arte de Priscilla suele despertar en quienes escriben sobre ella una

between grace and force:

"Seduction, aggression, one does not exist without the other play/torture, victim/aggressor" (4)

For nearly a decade, Priscilla Monge has produced a compact number of objects and images that, almost without exception, delve into the conflict of social and sexual roles. In Monge's universe, "masculine" and "feminine" are not a semiotic opposition regulated by the mere difference and antagonism: masculine and feminine are two psychological and political constructions tied linked by the intersection and reciprocity of the fantasies and powers ruling contemporary society. Under Monge's gaze, man and woman are the components of a master/slave dialectics. Her art examines the relation of reciprocal inequality that prevails in sexual roles, which is even embedded into language equivalences, inasmuch as in Spanish, "victim" be always feminine and "victimizer" a male subject.

However, in those who analyse her work, Priscilla's art produces a certain reticence to situate it in relation to the history of feminist culture and politics. Her interventions depend, evidently, of the malleability of everyday signs and objects. But although the body of work does not allow to wipe out the question of her militancy, something seems to forbid an open and transparent definition. Virginia Pérez-Ratton writes:



Pensum, (fragmento) 1999-2002 (18)



Bloody Day, 1998 (17)



Pantalón, 1996 (9)

cierta reticencia a la hora de situarlo en relación a la historia de las políticas y cultura feministas. Sus intervenciones dependen, evidentemente, de la maleabilidad de los signos y objetos de lo cotidiano. La obra no permite escamotear la cuestión de su militancia, y sin embargo algo pareciera también prohibir una definición abierta y transparente. Escribe Virginia Pérez-Ratton:

"La obra de Priscilla Monge no es feminista ni deja de serlo, sino todo lo contrario... así se dice por estos lados cuando no se quiere arriesgar la lengua..." (5)

¿Es ésta ambigüedad un efecto intrínseco de la obra de Monge, o habla más bien de los límites que tanto el contexto artístico, como el social, impondrían a una posición abiertamente feminista de parte de una artista latinoamericana? Es posible que no sea siquiera legítimo que un escritor varón pretenda dirimir cómo la obra una artista se ajusta o no a las expectativas políticas de las mujeres en una determinada cultura. Pero tampoco es factible dejar de pasar la cuestión.

En Latinoamérica la cultura y arte contemporáneos han sido particularmente evasivos en relación a las discusiones de género y sexualidad. Este silencio, se debe en gran medida a la represión que ejerce una sociedad tradicionalista y católica, pero también al modo en que las inmensas barreras de clase y cultura del subcontinente dificultan las coaliciones de las que depende cualquier política feminista

"Priscilla's work is not feminist, nor ceases to be, it is all the opposite...as the saying goes around here when one does not wish to risk one's tongue..." (5)

Is this ambiguity an intrinsic effect of Monge's work, or does it rather talk about the limits imposed by the artistic and social context on a openly feminist position on the part of a latin american artist? Maybe it is not even legitimate that a male writer pretend to settle how an artist's work adjusts or not to the political expectations of women in a specific culture. But it is impossible to let the issue go by.

In Latin America, contemporary art and culture have been particularly evasive in relation to the discussions of gender and sexuality. This silence is due to a great extent to the repression exerted by a traditionalist and catholic society, but also to the way in which the enormous class and culture barriers of the sub-continent hinder the coalitions on which any generalised feminist politics depend. As all artists, Monge does not use her work to merely expand the public discourse, instead, she drives it to usually unnoticed areas. It could be in this direction then, that we might be able to understand her contribution, as the effort to make way for a feminist discourse in an environment marked by hostility or indifference.

In 1996, Priscilla fabricated a series of Trousers made of sanitary napkins. The clothing suggested the possibility of overcoming taboos, to the point of turning

generalizada. Como todo artista, Monge no utiliza su obra para meramente expandir el discurso público, sino para llevarlo a terrenos usualmente desapercibidos. Es en esta dirección que quizá podamos comprender su contribución, como el esfuerzo por abrir paso a un discurso feminista en un ámbito atravesado por la hostilidad o la indiferencia.

En 1996, Priscila Monge fabricó unos *Pantalones* hechos de toallas sanitarias. La prenda sugería la posibilidad de vencer los tabúes, al punto de convertir la menstruación en una declaración de moda. Dos años más tarde, Monge completó la operación. Durante el performance *Bloody Day* (Día sangriento) (1998), recorrió las calles de San José, Costa Rica al tiempo que los pantalones se iban manchando con su regla, como si Monge hubiera querido transgredir, al mismo tiempo que subrayar, el silencio sobre la cuestión femenina del continente. En el hermetismo de ambas operaciones, que sin embargo intenta romper el ocultamiento de lo femenino, se cifra quizá el espacio efectivo de la política feminista latinoamericana.

No se trataba para Monge de demostrar ninguna clase de partido, sino explorar las posibilidades intelectuales, éticas y prácticas de una poética-política contemporánea. Y, por supuesto, el resultado solo puede ser un discurso paralelo al análisis académico sobre lo político o las construcciones de la opinión pública. "Politizar" en arte contemporáneo no significa "comprometer" una obra con un determinado

menstruation in a fashion statement. Two years later, Monge repeated the operation. During the performance Bloody Day (1998), she walked around the streets of downtown San José, Costa Rica, clad in the pants which started to stain with her period, as if she wished to transgress, at the same time underline, the silence around the feminine issue in the continent. The hermetic quality of both operations, which try, however, to end the concealment of the feminine, might pin down the effective space of the feminist latinamerican politics.

It was not for Monge a question of taking sides, instead it is delving into the intellectual, ethical and practical possibilities of a contemporary poetics-politics. And of course, the result can only be a parallel discourse to the academic analysis of the political or the constructions of public opinion. "Politisation" in contemporary art does not mean committing a work to a particular ideological project. It is more about intervening the public sphere with a discourse which is normally hidden or scorned, expecting until it becomes part of the politically usual.

How to translate the demand implicit in these works? Just as the blood stealthily stains her trousers, the work of Priscilla Monge is that feminine transgression permeating a public space defined from and for masculinity. It is our responsibility to arrive at not having the word "feminism" be dealt in Latin America with the same

proyecto ideológico. Se trata más bien de usarlo para intervenir lo público con un discurso normalmente ocultado o desdeñado, en espera de que algún día pase a ser parte de lo político usual.

¿Cómo traducir la demanda implícita en estas obras? Como la sangre que sigilosamente mancha sus pantalones, el trabajo de Priscilla Monge es esa transgresión femenina permeando un espacio público definido desde y para la masculinidad. A los demás nos corresponde lograr que la palabra "feminismo" deje de abordarse en Latinoamérica con el mismo desprecio, horror o frialdad clínica con que se alude a la regla menstrual.

Notas

- (1) Georges Janniot: "Recuerdos de Degas" en: Richard Kendall (ed.) *Degas por sí mismo. Dibujos, grabados, pinturas, escritos*. Madrid: Plaza & Janés, Editores, 1987. p. 301
- (2) Ver al respecto: el catálogo de *féminin-masculine. Le sexe de l'art*. Paris: Éditions du Centre Pompidou- Gallimard/Electa, 1995. esp. p. 188-189.
- (3) Ver: Jean Tinguely. *Catalogue raisonné*. Volume 2. *Sculptures and Reliefs 1969-1985*. Compiled by Christina Bischofberger. Zürich. Galerie Bruno Bischofberger, 1990. p. 66-75.
- (4) Priscilla Monge. *Polisemia/ambigüedad*. San José, Costa Rica, TEOR/ética, 1999. 16, 20.
- (5) Virginia Pérez-Ratton: "Priscilla Monge" en: *Trans Sexual Express*. Barcelona, Centre d'Art Santa Monica, 2001. p. 118-119.

contempt, horror or clinical coldness reserved for the menstrual flow.

Notes

- (1) Georges Janniot: "Recuerdos de Degas" in: Richard Kendall (ed.) *Degas por sí mismo*. Dibujos, grabados, pinturas, escritos. Madrid: Plaza & Janés, Editores, 1987. p. 301
 - (2) See in relation to this the catalogue: *féminin-masculine. Le sexe de l'art*. Paris: Éditions du Centre Pompidou- Gallimard/Electa, 1995. esp. p. 188-189.
 - (3) Ver: Jean Tinguely. *Catalogue raisonné*. Volume 2. *Sculptures and Reliefs 1969-1985*. Compiled by Christina Bischofberger. Zürich. Galerie Bruno Bischofberger, 1990. p. 66-75.
 - (4) Priscilla Monge: polisemia/ambigüedad. *Texts by V. Pérez-Ratton, San José, Costa Rica, Publicaciones TEOR/ética #1, 1999. 16, 20.*
 - (5) Virginia Pérez-Ratton: "Priscilla Monge" en: *Trans Sexual Express*. Barcelona, Centre d'Art Santa Monica, 2001. p. 118-119.
- (NT) *The 1916 catalogue of Duchamp's show at the Stéphane Bourgeois Galleries in New York listed this work as "celibate utensil", however, Bachelor Machines is the most common translation.*



Las seducciones de Priscilla Monge

Rosa Martínez

A Priscilla Monge no le gusta que su trabajo sea etiquetado como "feminista". Las etiquetas comprimen el significado, borran la polisemia de los mensajes; los encajillan; los castran. Las etiquetas suelen provocar una reacción visceral de adhesión o rechazo que no permite la reflexión crítica sobre los contenidos. En contrapartida, crean sensación de seguridad y certeza. Sin embargo, nada más alejado del trabajo de Priscilla Monge que la taxonomía fácil. Nada más extraño a su mundo que la pura complacencia en la sensación epidérmica. Bajo la aparente sencillez de sus

Balón de gajos, 1996 (10)

Priscilla Monge does not like her work to be labeled as "feminist". Labels curtail meaning, they erase the messages' polysemy, categorizing and castrating them. Labels tend to cause a visceral reaction of acceptance or rejection, preventing critical reflection on contents. On the other hand, they create a sensation of security and assurance. However, nothing is farther away from Priscilla Monge's work than easy taxonomy, nothing stranger to her world than mere self-satisfaction through epidermal experiences. Under the apparent

creaciones subyace una tremenda carga de profundidad, tanto lingüística como existencial y, por lo tanto, ideológica. Desde mi perspectiva, subyace también una mirada femenina que va más allá del juego de oposiciones duales característico del pensamiento de la Modernidad.

Su trabajo se ha englobado bajo la definición de "minimalismo barroco". Esa aparente paradoja es bien precisa pues, formalmente, la serialidad y la repetición propias del minimalismo se conjugan con la gran densidad conceptual y con la exuberancia lingüística propias del Barroco. Priscilla se sitúa en una encrucijada común a muchos otros creadores: usa lenguajes del *mainstream* estadounidense pero los reinterpreta, los hibrida y los subvierte desde la tradición de su propia mirada latina. El tránsito por diferentes medios como la pintura, el bordado, la instalación, la escultura o la performance y el video hablan también de la ductilidad y de la flexibilidad de una artista que no quiere dormirse en el confort de una sola disciplina.

En las creaciones de Priscilla Monge palpitan una polisemia inquietante, una ambivalencia y una ironía que abren el sentido de sus piezas en múltiples direcciones. Creo bien fundadas sus conexiones con la realidad política y social de Costa Rica, pues critican el confort de una estereotipada tolerancia y hablan de una violencia latente. Pero son también amplias sus relaciones con la historia, la antropología y el psicoanálisis. Y son contundentes sus

bareness of her creations lies a tremendous depth both at the linguistic and the existential levels and, therefore, an ideological charge. From my perspective, there is also a feminine gaze underlying the work, one that goes way beyond the binary game of oppositions that characterise Modernism.

Her work has been defined as belonging to a "baroque minimalism". This apparent paradox is in fact quite precise, as she fuses seriality and repetition typical of minimalism with the great conceptual density and linguistic exuberance of Baroque. Priscilla positions herself at the crossroads many other artists encounter: she appropriates languages of the American mainstream but in order to re-interpret them, hybridising and subverting them from the tradition of her own latin point of view. Her transit through different media, such as painting, embroidery, installation, sculpture or performance and video, speak of the ductility and flexibility of an artist who refuses to doze in the comfort of a unique discipline.

Priscilla Monge's productions vibrate with ambivalence, irony and a disquieting polysemy, widening the scope of her pieces towards multiple directions. I believe her connections with Costa Rica's political and social reality are well founded, as they criticise the comfort of a stereotyped tolerance and speak of a latent violence. However, she also frequently refers to history, anthropology and psychoanalysis.

referencias a la Escuela y el Estado como instrumentos de domesticación basados en la culpa y el castigo. En todos los territorios mencionados, están presentes las relaciones de intercambio, de dominio y de sometimiento, es decir: de poder. En cualquier actividad humana -desde la interpretación de los signos, los juegos deportivos, los intercambios amorosos o el maquillaje- subyace un orden que no es natural, sino que responde a construcciones culturales, a estructuras simbólicas de un inconsciente androcéntrico en el que el valor máximo se le supone al que tiene mayor capacidad de castigar y someter al otro.

El crimen es siempre desobedecer al Padre, cuestionar los atributos del jefe de la tribu, engañar al líder del equipo, desviarse del camino de los guías de la patria. El castigo es escribir mil veces en una pizarra, o recibir un golpe en un ojo, o tener que tragarse una sopa indigerible...

Las *Cartas de San Judas* son un ejemplo de la fluctuación entre la obediencia de seguir el juego y la amenaza por romper la cadena. Pero solo rompiendo la cadena es posible la liberación. Sentirse culpable o atemorizado es una forma de perpetuar el castigo y la dinámica de sometimiento. En las referencias al deporte palpita también la agresión. El deporte es de hecho la sublimación de la guerra, uno de los juegos socialmente atribuidos a la virilidad, al ejercicio de la libido dominante inscrita en el orden social. Los *Boomerangs*, con sus insultos, aluden a ese círculo vicioso de la

And her references to School and State as domestication instruments based on guilt and punishment are convincing. Relationships of exchange, domination and subjugation, that is, of power, are present in all the above-mentioned fields. In any human activity -from interpretation of signs, sports, love relations or make-up- there underlies an unnatural order that responds to cultural constructs, to symbolic structures of an androcentric unconscious in which the maximum value is attributed those more capable of punishing and subjugating others.

The crime is always disobedience to the Father, questioning the qualities of the tribe's chief, fooling the team's leader, straying from the way of the fatherland's guides. The punishment is to write a thousand times on a blackboard, to receive a blow on the eye, or having to swallow an indigestible soup.

San Judas's Letters are an example of the fluctuation between complying to follow the game and experiencing the threat for interrupting the chain-letter. But liberation is only possible by breaking the chain. Feelings of guilt and fear perpetrate punishment and the subjugation's dynamics. Aggression is also present in references to sports. In fact, sports are the sublimation of war, one of the games socially attributed to manhood, to the exercise of the dominating libido inscribed in the social order. The boomerangs, with their insults, refer to a vicious circle of violence difficult to stop once it starts.

Chaîne de Saint Judas

Si vous êtes dans une situation difficile pour raison de maladie, de problème économique ou psychologique, je suis heureux de vous annoncer que Saint Judas vous assistera dans n'importe quelle circonstance. Personne ne pourra rompre cette chaîne de solidarité pour ceux qui croient en ses bienfaits.

Saint Judas vous demande d'envoyer cinquante exemplaires de cette lettre à cinquante personnes. Après l'envoi de chaque lettre, accompagnée d'un dollar, vous aurez la surprise, sous trois jours, de profiter des bienfaits de Saint Judas.

La personne qui reçoit cette lettre et ce dollar devra faire don de cette somme à une église catholique.

Vous devez également réciter un "Notre Père" à l'intention de Saint Judas et un autre pour les âmes du Purgatoire.

Cette chaîne, créée par un prêtre de Toledo ne doit pas être prise à la légère. Suivez les instructions indiquées et, dans les trois jours, vous aurez la surprise de recevoir un témoignage de la gratitude de Saint Judas.

Témoignages

- Le président du Brésil l'a envoyée sans y croire vraiment : trois jours après, il gagnait à la loterie.
- Isabelle Nancel a perdu son exemplaire : elle a failli perdre l'enfant qu'elle attendait.
- Un employé de banque n'a pas brisé la chaîne : neuf jours plus tard, il a gagné 300.000 à la loterie.

violencia que, una vez comienza, es difícil de parar. En ellos se perfila también una esperanza para la liberación: la de que ese arma arrojada se vuelva contra el agresor. Las pizarras, los textos del código penal del siglo XIX en Costa Rica, se remiten a la represión y a la ejemplaridad de los castigos para expiar la culpa por salirse del orden establecido.

Pero es sobre todo *Lección de Maquillaje* (1998), a pesar de su precariedad de medios y su corta duración, donde la artista expone de una forma más contundente cómo las formas de opresión en la vida cotidiana no son problemas individuales sino formas de sometimiento social de las mujeres. No es casual que sea un hombre el que dicte las pautas para un maquillaje perfecto, porque es la ideología patriarcal la que promueve el maquillaje que esconde las marcas, tanto de la violencia cotidiana como de la violencia histórica. Durante los tres minutos que dura el video el espectador queda sometido al "poder hipnótico de la dominación", en palabras de Virginia Woolf, a esa forma de actuar que parece lógica y natural solo porque durante siglos de repetición se ha convertido en un eje simbólico admitido tanto por el dominador como por el dominado.

Priscilla Monge es desde su país una pionera. La seducción y la conciencia crítica son sus armas. Para las mujeres, los mecanismos de seducción son la contrapartida erótica negada en la madre asexuada, altruista y abnegada, pero hacer del "poder

hope of liberation is also implicit in them: the thrown weapon can turn back against the aggressor. The blackboards and the Costa Rican penal code's extracts from the 19th century remit to the repression and exemplary punishments intended to expiate the guilt for betraying the established order.

But it is above all in Lección de Maquillaje (Make-up Lesson) (1998), in spite of its precariousness and briefness, where the artist exposes in the most convincing way how forms of oppression in daily life are not individual problems but forms of social subordination of women. It is not casual that it is a man who dictates the guidelines for a perfect make-up, as it is the patriarchal ideology the promoter the make-up that hides the traces of everyday violence as much as of historical violence. During the three minutes of the video, the spectator is submitted to the "hypnotic power of domination", in Virginia Woolf's words, to that way of acting that seems logical and natural just because during centuries of repetition it has become a symbolic focus admitted by the dominator as much as by the dominated.

From her country, Priscilla Monge is a pioneer. Her weapons are seduction and critical conscience. For women, the mechanisms of seduction are the erotic counterpart, denied through the asexual, altruistic and abnegated mother, although turning "the hidden power" into one of femininity's myths is equivalent to maintaining patriarchal models of power

oculto" uno de los mitos de la femineidad es mantener los modelos patriarcales de la distribución del poder. La seducción ha de ser un instrumento consciente para el juego y no un arma para compensar la falta de poder legítimo y explícito. La libertad para movernos y para emitir mensajes contribuye a repensar el poder y a exigir su redistribución igualitaria. Crear nuevos espacios de discurso y luchar contra la discriminación simbólica demuestran que hay otros espacios de convivencia posibles y que hay formas de lenguaje más allá de la palabra del Padre. Y eso es lo que, a su manera, hace Priscilla Monge.

distribution. Seduction must be a conscious instrument for the game playing and not a weapon to compensate for the lack of legitimate and explicit power. Our liberty to move and emit messages contributes to re-think power and demand its even re-distribution. To create new spaces for discourse and to fight against symbolic discrimination shows that there are other possible spaces of cohabitation and that there are forms of language other than the word of the Father. And Priscilla Monge does exactly that, in her own way.



Boomerang, 1999-2000



Manos arriba, 1994 (1)

Textos críticos
(fragmentos)

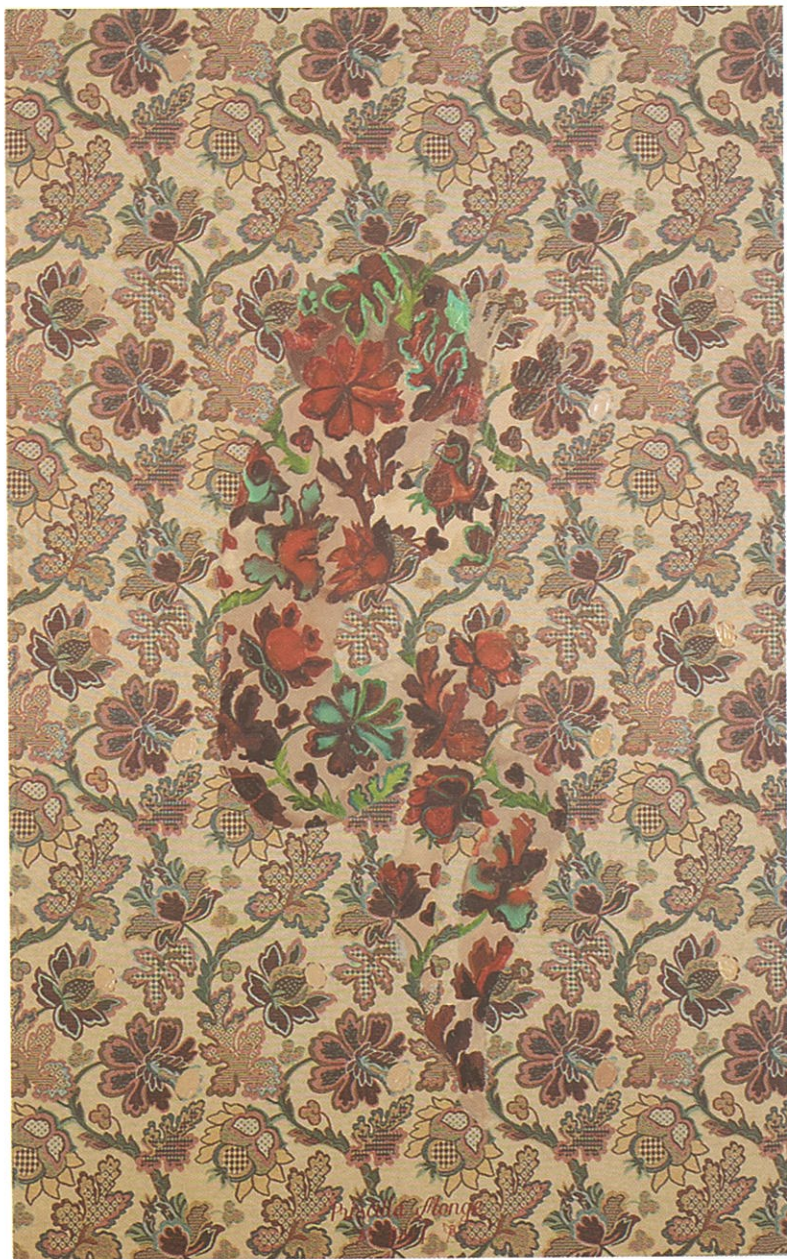
"Priscilla Monge tiene una percepción especial y personalísima del cliché y lo tabú y denuncia los supuestos de 'femenino y masculino' con un refinamiento muy sutil y acerado, prefiriendo la insinuación y el humor a la postura radical. Puede representar el cliché de lo masculino con el recurso del deporte y el de lo femenino en referencia al quehacer hogareño.

Habiendo observado que la mujer, desde el origen de la historia, en lugar de inventar, de crear, de protagonizar los hechos, se vio sistemáticamente apartada de la acción y de la creación, siendo reducida al rol pasivo de espectadora y si acaso de testigo por escrito; en lugar de pintar sobre una tela empezó por utilizarla a modo de hoja de papel, valiéndose del pincel para escribir textos".

"Priscilla Monge has a special and highly personal view of cliché and taboos, and denounces the givens of "the feminine and masculine" with a very subtle and biting refinement, preferring insinuation and humour over cutting or radical postures. She can represent the cliché of masculinity by turning to sports, and that of femininity by making reference to domestic and artistic chores.

Monge observed that women, from the beginning of time, instead of inventing, of creating, of playing the lead role in events, have been systematically pushed to one side of the action and of creation, reduced to the passive role of spectators and perhaps witnesses in writing. In response, rather than painting on canvas, she began using it as a sheet of paper and taking up the brush to write texts".

María Lluisa Borrás, 1999 (I)



Soñé que era una pintora
que bordaba, 1994 (2)

*Me dijo Salomón
que dos policías lo
encontraron borracho, lo
metieron a la terna comisaría, lo
golpearon hasta quebrarle
todos los dientes y en
la mañana lo soltaron.*





*Luego de saber que
los michachos son culpables,
se les lleva a un cuartito se les
patea hasta quebrarles
las costillas, cuando
están seguros... los
esconden en el bosque.*



El asesino, traidor y parricida, llevaria ademas los pies descalzos y la cabeza descubierta y sin cabellos. El asesino y parricida vestiran tunica blanca con mangas encarnadas. El traidor llevaria en la espalda un cartel, en que con letras grandes se anunciase su delito de "Traidor"



Luego de que el hombre ha sido ahorcado se le mete dentro de un saco junto con una vibora, un  un mono y un  y se tira todo a la Laguna del Hospital San Juan de Dios.

*Como si la tortura y la asquerosidad
no fueran suficientes, si ella no obe-
dece, se la lleva a la Sabana a toda
velocidad casi matandose, luego la pone
de rodillas y le pega con la pistola.
Se necesitan dos para bailar tango.*

*Para cumplir sentencia
de muerte en caso de que sea
una mujer embarazada, se
esperará hasta cuarenta dias
despues del parto para cumplirla.*



Costa Rica es el país anti-latinoamericano. Las épicas de la independencia, tan importantes en la construcción de las nacionalidades, el caudillismo y la retórica fundacional de América Latina, allí no existieron: sus habitantes se enteraron de que eran independientes de España al comunicárselo un mensajero enviado desde Guatemala. Hace más de medio siglo una revolución triunfante tomó la medida, insólita para cualquier revolución, de disolver el ejército hasta hoy. El país posee una larga estabilidad democrática, seguridades sociales, y una economía pequeña relativamente bien establecida.

Pero, como dice en broma un amigo, los costarricenses están en el fondo desesperados por tener ejército y violencia. El estereotipo de Costa Rica como paraíso esconde una situación mucho más compleja, donde la coerción se ejerce de forma más sutil, y donde florecen el desinterés social, la hipocresía, y una superficialidad aburrida. La obra de Priscilla Monge puede ser vista como una reacción a las ambivalencias de la vida costarricense basada en esas mismas ambivalencias. Esto, sin declaración alguna en tal sentido y sin denotar una crítica social. Más bien se trata de una poética nacida de esta misma situación, pero que se estructura como una crítica desde dentro de sí misma. Es un arte que critica pero a la vez reproduce una manera de ser. [...] Lo más sobrecogedor es que todo parece correcto, apacible, en su lugar. [Las] obras connotan la vida de la violencia en lo cotidiano, y los cruces a menudo imperceptibles entre violencia, placer, amor, ternura.

Otro aspecto es que las piezas pueden ser reversibles, en el sentido de dulcificar lo terrible mediante el tratamiento estético, o, en la dirección contraria, volver terrible lo estético. Esta posibilidad proviene de su aparente neutralidad presentacional, y multiplica su doble sentido hacia una pluralidad de significados.

[...]

un discurso feminista [pero] también un juego de desplazamientos más general, [...] se sigue a lo largo de toda la obra de Monge, proveyéndola de un filo crítico de más amplio alcance.

Costa Rica is the anti-Latin American country. The epics of independence, so important in the construction of nationalities, the caudillismo (the doctrine of government by a strong man) and the Latin American foundational rhetoric, do not exist there. Its inhabitants only learned they were independent from Spain when a messenger sent from Guatemala informed them. More than half a century ago the army was dissolved and has never been reinstated. This was a triumphant revolution, unusual for any country. Costa Rica has a history of long democratic stability, social security and a small but relatively well-established economy.

But the stereotype of Costa Rica as paradise conceals a much more complex situation, where coercion is exercised in a more subtle form, and where social apathy, hypocrisy and ennui flourish. Priscilla Monge's work may be seen as a reaction to the ambivalences of Costa Rican life, though it does not announce itself as a social critique. It is more a poetics of the situation, with the critique lurking within. It is an art that simultaneously criticises and reproduces a way of life.

[...]

What makes the work particularly frightening is that everything looks right, peaceful, in its place. These works connote the violence existing in daily life, and the often imperceptible junctures between aggression, pleasure, love and tenderness. But the works can also have an opposite effect, softening the terrifying through aesthetic treatment, and, in a further twist, make the aesthetic terrifying. Through apparent presentational neutrality, the original double meaning becomes a plurality of meanings. [...] a feminist discourse, but also a game of displacements [...] runs throughout Monge's work as a whole, providing it with a more far-reaching and universal critical edge.

Gerardo Mosquera, 2000 (II)

Como ganar mucho dinero

Ingredientes:

una bolsa de cuero negro
7 monedas
un puñado de tierra
4 candelas largas hechas de cera virgen

Método:

Esta receta se debe hacer la noche de San
año viejo. Pon un puñado de tierra
en el piso colocando las monedas en
el centro. Enciende las candelas y coloque
las marcando los 4 puntos cardinales.
Al dar la media noche apague las velas
y guardelo todo dentro de la bolsa y en
un lugar secreto.

Cómo hacerlo tu esclavo

Esta receta necesita de pocos ingredientes, «la puedes usar en distintas ocasiones y sólo la tienes que diluir en su bebida»

Ingredientes:
gotas de regla, una botella y un gotero

Método:
1. el primer día de la regla recoja una cantidad razonable en una botella
2. diluyala en agua para evitar que enagule
3. tenga la botella en la nevera, al usarla sólo saque 3 gotas y pongalas en la bebida.