

Priscilla Monge. La palabra, el amor y el arte son cosa de vida o muerte

Priscilla Monge. Words, Love, and Art Are Matters of Life and Death

Bonilla Elizondo, Pablo 

Universidad de Costa Rica
pablo.bonillaelizondo@ucr.ac.cr

Recibido: 23-10-2025

Aceptado: 04-03-2026

Publicado: 31-03-2026



Citar como: Bonilla Elizondo, Pablo. (2026). Priscilla Monge. La palabra, el amor y el arte son cosa de vida o muerte. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 18, pp. 37-49, marzo. 2026. ISSN 2530-9986. <https://doi.org/10.4995/aniav.2026.24865>

PALABRAS CLAVE

Artes visuales; fotografía; arte conceptual; arte contemporáneo; Costa Rica.

RESUMEN

El presente artículo analiza la obra *La palabra es cosa de vida y muerte* (2005a) de la artista costarricense Priscilla Monge con el propósito de reflexionar cómo, en ella, se articula la violencia de género y las hegemonías discursivas en el arte de Costa Rica; para dicho propósito se problematiza la inscripción de los conceptualismos en Latinoamérica en el marco poscolonial optando por una metodología basada en la lectura cercana de la obra y en el cruce de referencias teóricas y visuales, enmarcadas por la semiótica postestructuralista y el psicoanálisis.

KEYWORDS

Visual arts; photography; conceptual art; contemporary art; Costa Rica.

ABSTRACT

This article analyzes the work *La palabra es cosa de vida y muerte* (2005a) by cost Rican artist Priscilla Monge with the purpose of reflecting on how, through it, gender violence and discursive hegemonies are articulated in cost Rican art; for that purpose the inscription of conceptualisms in Latin America within the postcolonial framework is problematized, opting for a methodology based on a close reading of the work and the intersection of theoretical and visual references, framed by poststructuralist semiotics and psychoanalysis.

INTRODUCCIÓN

Priscilla Monge (1968-) es una artista costarricense cuya obra, en uno de sus ejes más relevantes, explora la relación entre la imagen y la escritura, enfocada en las relaciones de poder y las formas de violencia, sobre todo dirigidas hacia las mujeres. El análisis de sus obras se ha realizado, mayoritariamente, desde la sociología y los estudios de género, aquí, desde la semiótica y la teoría del arte, el propósito de esta investigación es profundizar en las formas de articulación que conectan su foco temático con la reflexión sobre la propia práctica artística y visibilizar las formas en que el arte en Costa Rica participa de las dinámicas discursivas hegemónicas y sus disidencias.

En dicha lectura, enmarcada en el contexto del arte costarricense, se vuelve necesario la reflexión sobre la teoría poscolonial, que algunas veces se ha planteado desde nacionalismos, ávidos de esconder las formas de colonialismo interno y de sostener hegemonías discursivas propias bajo la excusa culturalizante, culpando en lugar al extranjero. Precisamente, se considera que la obra de Monge atraviesa fronteras discursivas para poner en cuestión dichas hegemonías. En coherencia, para este escrito se ha planteado una metodología de cruces teóricos y visuales que se suman como un tejido estratificado que posibilita columpiar las formas de subversión más allá de las fronteras nacionales y, con ello, habilitar la valoración de diferencias y de articulaciones. La metodología se apoya en el análisis semiótico y la utilización de fuentes secundarias en tanto estas permiten, más que un desentrañamiento, la lectura del impacto de su obra en su contexto de exhibición.

HISTORIAS, FRONTERAS Y COLUMPIOS

El libro de Luis Camnitzer, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2009), es una lectura imprescindible por su ambición, como cartografía extensa del arte de toda una región. Camnitzer no se limita con colocar a artistas y obras en un mapa, hacerlos visibles, sino que traza historias, saberes, teorías y procesos culturales que posibilitan distinciones locales y conexiones desde una metodología del *salpicón* y la *compota* (Camnitzer, 2009, p. 23).

La decisión metodológica de Camnitzer de escribir una historia del conceptualismo latinoamericano sin poner el ojo en Estados Unidos o Europa parece justificada, más si se piensa en su época de concepción y publicación con sus interlocutores y la prolijidad de discursos prevalecientes en Museos, Facultades y Academias de Artes Plásticas, que operados (mayoritariamente) por élites burguesas privilegiaban la derivación o la tropicalización de los movimientos de vanguardia y postvanguardias como lo contemporáneo en Latinoamérica. Sin embargo, veinte años después y con los discursos de la decolonialidad algo más instaurados, amerita re-desviar la mirada hacia los fragmentos dispersos, los trayectos en fuga, migrantes muchos de ellos, de lo que fueron algunos centros. Quizá así, se puedan salvar y reinventar cruces, resonancias y diálogos omitidos por el dibujo de una frontera.

Ahora bien, el dibujo severo de dicha frontera se puede interpretar como cómplice de la tajante definición que propone Benjamin Buchloh, quién entiende el arte conceptual

como un movimiento formalista de posvanguardias estadounidenses y británicas, opuesto a la noción abierta de conceptualismos, con la que Camnitzer comulga para Latinoamérica (Camnitzer, 2009, p. 39). Si bien es cierto, el propósito de Camnitzer es contar una historia propia, “la impredecibilidad local de cada obra” (Camnitzer, 2009, p. 43), sin suponerla derivada, la concesión a Buchloh no deja de ser contradictoria, en tanto deja de lado la crítica transversal para coincidir con los fundamentos de la hegemonía. Construir la propia historia no siempre implica descolonizarse, ya que, por una parte, las formas de colonización interna siempre están al acecho y, por otra, se evade la posibilidad de conversar y relacionarse con quienes luchan en los territorios colonizadores. En oposición a Buchloh, los abordajes de Alexander Alberro (1999) son más prudentes, quién revisitando la etiqueta de arte conceptual evidencia que no hay un movimiento ni una categoría, sino un conjunto de tensiones y discusiones irresueltas que se extienden en múltiples direcciones con intersecciones intermitentes en territorios no homogéneos. Noción que habilita disputar la etiqueta de arte conceptual, desprenderla de los rincones positivistas, regionalistas e historicistas, robarla y apropiarla para quitarle su peso desde la pequeña ficción llamada Costa Rica; acto necesario y urgente para revelar la densidad de una opresión que no solo viene de afuera, sino que también nace desde adentro.

En el registro temporal, también es importante desentenderse del historicismo que propone un protoconceptualismo, conceptualismo y postconceptualismo bajo la lógica del auge, el esplendor y la decadencia. En el marco del arte conceptual estadounidense, la supuesta decadencia se situaría en su militancia política, en la “pérdida de su pureza” dado su vínculo con las perspectivas críticas marxistas, las luchas sociales y las reivindicaciones de las minorías que cruzará el arte global posterior a Mayo del 68. Camnitzer, quizá sin concienciarlo, asume dicha premisa en sus páginas iniciales al afirmar que el arte conceptual en Estados Unidos es apolítico como marca diferenciadora del conceptualismo latinoamericano (Camnitzer, 2009, pp. 13-14). Sin embargo, bajo una mirada atenta, es claro que el vínculo del arte conceptual con la política se precisa desde los antecedentes del Black Mountain College, Ed Ruscha (1937-) e incluso con los conceptualistas más ortodoxos como Lawrence Weiner (1942-2021) y Joseph Kosuth (1945-), en tanto se plantea una ruptura con el formalismo para cuestionar el sistema del arte modernista, sus contextos, mercados, sujetos y objetos. En ese sentido, no son ajenas a los sesenta y exclusivas de los setenta las prácticas conceptualistas de enganche político, aunque, en esa última década, se aseste el golpe final a la etiqueta formalista asignada al arte conceptual.

Esto no quiere decir que la política inherente al arte conceptual en Latinoamérica fue derivada y alimentada unidireccionalmente desde Europa o Estados Unidos. Es más, como se puede sospechar por las cronologías que presenta Camnitzer, el influjo muchas veces fue a la inversa; por ejemplo, el Group Material fue influenciado por las luchas de América Latina, sobre todo el sandinismo (Ault, 2010).

Por ello, se propone como metodología pendular los columpios como los que Ronald Rael y Virginia San Fratello (2019) logra atravesar por las rendijas del muro que separa México de Estados Unidos, o mejor dicho Latinoamérica, si se dimensionan los recorridos

de las caravanas migrantes desde Suramérica. Columpios que se arman y desarmen para el juego, en ellos nada permanece ni debería permanecer, tampoco totalizan las relaciones posibles, ni hacen sucumbir un lado por el otro. Lo que interesa es el vaivén y los que lo provocan, metáfora de una relación en continuidad que el muro fracasa en interrumpir. Más cuando se reconoce que del otro lado, lo latinoamericano también se expresa en Ana Mendieta (1948-1945) o en Félix González-Torres (1957-1996), por solo mencionar algunos.

Lo que interesa aquí es adversar el dogma metodológico y aspirar a una decolonialidad de los cruces que permita una transversalidad sin desestimar lo propio y, más bien, otorgando el valor y autonomía suficiente para que pueda resistir; algo que ya el mismo Dussel (2019) proponía al reconocer la necesidad de los intercambios sin olvidar “la ilusión de la simetría inexistente entre culturas” (p. 140) que tiende a subrayar repetidamente hegemonías locales (y su condescendencia con lo ajeno) en contra de lo insistentemente marginado.

En ese sentido, un análisis transversal puede evidenciar las formas de colonización interna que se ocultan y validan bajo el rechazo de lo otro. Como indica Gayatri Spivak (2010):

Los estudios sobre el discurso colonial, cuando se centran sólo en la representación de los colonizados o en el tema de las colonias, pueden servir en ocasiones para la producción del saber neocolonial actual, colocando el colonialismo/imperialismo a salvo en el pasado... (p. 13).

Se concuerda en que una investigación dogmática de lo propio, a pesar de sus buenas intenciones, puede perpetuar dominaciones que refuerzan inequidades de etnia, clase, género y otras; más sí, como afirma Spivak, se excluye o se supone superado la evaluación de lo colonizado. Al contrario, arriesgar cruces e intercambios permite contrastar realidades (simbólicas y materiales) sin suponer que la disimetría entre las prácticas sociales y culturales se soluciona con la forclusión del sistema de opresión que, a la larga, conlleva a un colonialismo interno de orden complaciente.

Como afirma Rita Segato (2013), la intrusión colonial no cambió radicalmente el orden y la hegemonía pre-intrusión, entendido como pliegue fragmentario de “realidades que continuaron caminando junto y al lado del mundo intervenido por la colonial modernidad” (p. 78). Sino que, en muchos casos se “exacerbaron y tornaron perversas y muchos más autoritarias las jerarquías que ya contenían en su interior, que son básicamente las de casta, de estatus y de género...” (p. 78). Como narra la autora, la negociación de los colonizadores con los pueblos originarios se llevó a cabo con las organizaciones masculinas, algunas institucionalizadas por los colonizadores mismos y de ahí, perpetuadas en detrimento de la participación de las mujeres en la vida pública. A partir de estas observaciones, se toma de Segato la crítica directa al argumento culturalista como justificación a las formas de opresión o subalternidad.

Ante el supuesto de que la cultura no tiene historia, sino que solo una permanencia a conservar, Segato plantea repensar la idea de “cultura” por la de “pueblo” entendido como la autopercepción de una historia común, “que viene de un pasado y se dirige a un futuro, aún a través de situaciones de disenso interno y conflictividad” (Segato, 2013, p. 75). Una historia que no es lineal, sino un tejido colectivo, en ocasiones interceptado y que, ante eso, requiere ser suturada, pero no borrada:

Cuando la historia que tejía colectivamente, como el tramado de un tapiz donde los hilos diseñan figuras, a veces acercándose y convergiendo, a veces distanciándose y en oposición, es interceptada, interrumpida por fuera de una intervención externa, ese sujeto colectivo pretenderá retomar los hilos, hacer pequeños nudos, suturar la memoria y continuar (Segato, 2013, p. 76).

En esta investigación se pretende evitar la excusa “culturalizante” que bloquea el potencial de las historias cruzadas y transversales: formas de encuentro entre resistencias, pero también formas de sutura y reconfiguración de la memoria bajo el reconocimiento de lo intrusivo como parte de ese tejido histórico que no se deshace por simple exclusión.

Aprovechando la metáfora de la historia como un tejido colectivo, se vuelve pertinente valorar la obra de Faith Ringgold (1930-2024), artista afrodescendiente, resistente de opresión sistemática por ser mujer negra, en el contexto amplio estadounidense y en el contexto educativo de la formación artística universitaria. Su mirada sobre Picasso es significativa: en una primera instancia Ringgold reconoce la influencia estilística en su mural *American People* (1967), como parte natural de la formación que recibe en el City College de Nueva York. Sin embargo, responde a ella posteriormente con: *Picasso's studio* (1991). En esta obra, la artista representa a Picasso pintando a *Las Señoritas de Avignon* (1906) en su estudio, teniendo de modelo a una mujer negra que sobresale entre dibujos de máscaras africanas. Rodeando la escena, se observan párrafos de escritura que refieren a correspondencia que la modelo negra tiene con su tía, en la que se describe su deseo de ser artista:

“You go ahead, girl, and try this art thing,” they whispered to me in a women-of-the-world voice straight from the evening. “We don’t want HIM to hear us talking, but we just want to let you know you have to give up nothing.” [«Adelante, muchacha, y prueba eso del arte», me susurraron con voz de mujer-de-mundo llegada directamente de la noche. «No queremos que Él nos oiga hablar, pero queremos que sepas que no tienes que renunciar a nada».] (Ringgold, 1991, párr. 8).

En esta obra, las conversaciones entre mujeres son ajenas a Picasso, pintadas por el “genio”, pero desinteresadas de ser oídas por él, lo que importa son sus intercambios, la escucha resistente entre las voces del pasado, el presente y el futuro: la misma modelo-artista que devendrá responsable de la obra. En ese sentido, se toma de Ringgold la necesidad de un discurso decolonial consciente de la opresión que perdura, pero ante la que se resiste gracias a las historias locales y a su capacidad de resonar y subvertir los procesos históricos que susurran desde el pasado y alcanzan el presente.

Como se demostrará, la obra de Priscilla Monge (1968-) *La palabra es cosa de vida o muerte* (2005a) Figura 1, brinda luces sobre el desarrollo de la fotografía conceptual en Costa Rica como una práctica de subversión que, en función de abordar la violencia contra las mujeres, posibilita, también, cuestionar los discursos hegemónicos sobre el arte y su función social. En similitud con Ringgold, en ella se escuchan las historias como huellas escritas, silenciosas pero remanentes en la sobremesa, una interpelación a los que mantienen su mirada y la posibilidad transformadora de esta.



Figura 1. “La Palabra es cosa de vida o muerte”, Priscilla Monge, 2005a. Fotografía a color sobre papel metalizado, 50” x 60”. Colección de la artista.

PRISCILLA MONGE. LA PALABRA ES COSA DE VIDA O MUERTE (2005a)

La fotografía, índice en sí, captura un segundo índice: la sobremesa. Huellas de una conversación entre mujeres, de confidencias que se compartieron con una taza de café pero que la persona espectadora ya no puede escuchar: para ella, no hay acceso al enunciado, sólo a la certeza de una enunciación pasada, gracias a la vajilla usada y las servilletas desordenadas.

Tercer índice, detallando lo mostrado, se perciben palabras escritas con el dedo en los restos de café de las tazas, silenciosas pero visibles. Ahora bien, esta escritura no está por “debajo de la mesa”, los significantes indiciales no señalan lo oculto, sino a lo que está en la mesa misma, no es el inconsciente oscuro sino su manifestación en el lenguaje, evitado, aunque indicado siempre, como la carta robada que interesó tanto a Lacan (2009). Ese texto, de cara al espectador remite a una violencia tácita, tanto en su sentido enunciado (*la palabra es cosa de vida o muerte*), como en la densidad de la sustancia que ahora hace notable la escritura. Gracias al dedo que marca, el café se percibe denso y rojizo, sangriento. El enunciado también es enfático al referir a la condición performática del lenguaje. Las palabras no son ajenas a los sucesos, sino que los produce; la vida y muerte oscilan entre ellas.

Para ser explícitos, falta decir todas las correspondencias presentes en esta obra. El dedo que indica la densidad de las sustancias, el mismo que escribe palabras sobre las palabras, todo mostrado en la sobremesa (huellas de conversaciones pasadas). Todo eso, hecho foto.

La fotografía, como indica Barthes (1990), se sostiene sobre el “esto ha sido”, la inevitable condición de una enunciación pasada que ahora sobrevive cristalizada en el tiempo, capturada por la copresencia de la luz que iluminó la escena y de la densidad de las sustancias reveladoras que, como el café en las paredes de la taza, fijó la escritura en la imagen. Quizá la obra de Priscilla Monge, sin negar los sentidos más usuales, también es sobre la fotografía en su identidad bordeante, no solo de la violencia que en silencio representa, sino del medio y su capacidad desestabilizadoras de los discursos dominantes y las hegemonías representativas del arte, de las complicidades e indulgencias que conectan ambos registros bajo el acto de mirar.

Claudia Mandel en *Estéticas al borde* (2016), a partir de la obra *La sombra de Jessica Lagunas* (1999), analiza las formas de sujeción que viven las mujeres ante sus cónyuges, no como sujetos del matrimonio sino como objetos bajo un pacto entre otros-masculinos, ante quienes se ocupa una posición de subalternidad. Un fotograma de la instalación de Lagunas muestra un par de zapatos rojos de vestir para mujeres, fáciles de asociar con su sexualización. Sus tacones incrustados en el concreto los mantiene erguidos permitiéndoles proyectar sus sombras, las que adquieren claro protagonismo por la luz del espacio, el cemento crudo y el mismo título de la obra. Las dicotomías marcan el camino simbólico de la obra entre lo visible y lo proyectado como sombra, lo erguido y lo pasivo, lo usado y lo desechado, lo apresado y lo liberado. Dicotomías que prefiguran la sujeción del ser mujer, entre la opresión y las formas de resistencia.

Judith Butler (2019) indica que el término «subjetivación» “denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder” (p. 95). Añade Butler que “para Foucault, por consiguiente, el aparato disciplinario produce sujetos, pero, como consecuencia de esa producción, introduce en el discurso las condiciones para subvertirlo” (2019, p. 113).

Ahora bien, en el conjunto del *performance* de Lagunas, estos zapatos serán arrancados del concreto y usados para reinscribir los nombres propios de decenas de mujeres; ahora sin el peso del apellido conyugal, en un acto que renombra desde el ser mujer y hacia mujeres, explicitándose como un acto de liberación. Por ello, en este texto se ha optado por analizar la idea de la sujeción en la obra de Monge, no como contenido sociológico asignado, sino como significación derivada de los signos indiciales que se tejen desde el medio fotográfico hasta lo escrito y que posibilitan leer su obra como una reflexión sobre la misma práctica artística.

Es anecdótico si Priscilla Monge conoce la obra de Faith Ringgold; las relaciones pueden establecerse no para un descifrado hermenéutico, ni para cancelar la singularidad de su obra —*ya eso está muy visto*—, sino para situarla en el ámbito de su enunciación y así desplegar todo aquello que es diferente.

Se retoma de Ringgold la escena silenciosa representada del pintor y su modelo negra en *Picasso Studio* (1991). La escritura, ajena a Picasso, encuentra a sus espectadores en confluencia o complicidad con aquellas que intercambian correspondencia. Si en Priscilla Monge se observa una concordancia entre lo escrito, la escritura, el dedo sobre la sustancia y el índice fotográfico, en Faith Ringgold se plasma entre lo escrito,

la correspondencia, el texto como pluralidad de voces y el tejido del *quilt*, como práctica cultural colectivizante de mujeres, que en el contexto norteamericano se vincula a la opresión y a simbolizaciones codificadas de resistencia. Margaret Atwood en *Alias Grace* (1996) usa el *quilting* para expresar el lenguaje “secreto” de su protagonista, único espacio codificado desde donde habla al fin, sin ser objeto de juicio por la sociedad puritana que la sujeta. También es desde el Black Mountain College (heredera de la Bauhaus y con una filosofía pedagógica del arte para la vida) que artistas como Ruth Asawa (1926-2013) posicionaron los tejidos como parte de los lenguajes contemporáneos, con arraigo cultural e identitario de peso, asumido sobre todo por mujeres.

En la obra de Faith Ringgold el tejido asume de lleno dichos sentidos como práctica ancestral y de codificación secreta para el encuentro de mujeres, espacio de construcción de lo común y resistencia ante la dominación. Con Picasso, no como creador, sino como personaje creado, el tejido es también una crítica a la hegemonía del arte, tanto hacia el medio legitimado de la pintura, como a la ideología representativa del autor: el gusto europeizante, lo masculino y el consumo burgués de lo exótico.

En la obra de Monge, la fotografía en el contexto regional cumple una función similar de resistencia ante las hegemonías de los medios. Sin el peso histórico de la fotografía modernista estadounidense o del fotoconceptualismo, su consideración en el arte costarricense (ya sea en eventos como las Bienartes¹ o en los espacios de educación formal) se da hasta finales de la década de los noventa y no sin resistencia de las élites académicas y la burguesía conservadora. De la mano de fotógrafas resonantes con las tendencias posmoderna estadounidense como Victoria Cabezas (1950-) y Rebeca Alpizar (1968-) la fotografía introdujo una perspectiva intimista que hacía roncha con la pintura abstracta y la escultura modernista mayoritariamente masculina.

Es fácil unir a Priscilla Monge a este grupo de artistas, aunque quizá su interés por la fotografía sea menos estetizante y más documental. Algo patente en el registro de su *performance* *Bloody Day* (1998) presente en la Figura 2, en el que la artista viste un pantalón de toallas sanitarias el día de su menstruación y camina por las calles de San José. En esta pieza, por obvias razones, lo fotográfico refiere a la mirada *voyeur* o persecutoria, en vez de la técnica fotográfica calculada. Conceptual y estéticamente similares a los encuadres presentado por Cindy Sherman (1954-) en algunas tomas de su serie *FilmStill* (1977-1980), lo que las une es lo que la imagen no muestra o calla, la mirada que estando fuera de cuadro, encuadra. El potencial indicador de la fotografía aquí se muestra contundentemente, el “esto ha sido” (Barthes, 1990) se complementa con el “esto ha sido mirado”, y esa mirada a sujetado, ha hecho sujeto.

¹ La Bienarte o Bienal Internacional del Arte Contemporáneo fue una exhibición Nacional y Centroamericana realizada en la primera y segunda década de los años 2000, con al menos 8 eventos, organizada por la agrupación Empresarios por el Arte. Esta, a lo largo de los años, se constituyó como el espacio reconocido y legitimado para los lenguajes contemporáneos, generando controversias y discusiones muy variadas.



Figura 2. “Bloody Day / Un día en la ciudad”, Priscilla Monge, 1998. Fotografía color sobre papel Hahnemühle, 30cm x 40cm. Colección CEGAC.

Por otra parte, la diferencia rotunda entre ambas obras es la representación de la soledad, en *FilmStill* (1977-1980) lograda por el peso de la arquitectura funcionalista y los espacios vacíos; en Monge, al contrario, construido por la cantidad de gente que la rodea y a la que le resulta indiferente su “accidente”: la ciudad latinoamericana. Hay también una Latinidad en la mesa de café de la obra *La palabra* es cosa de vida o muerte (2005a): en el mantel rojo barroco y en la vajilla algo kitsch de flores rosa... *mi madre tenía una igual que solo sacaba con las visitas*. Bajo esa lógica, el registro documental en la obra de Monge introduce una lógica no estetizante de la imagen fotográfica en el marco costarricense, que remite a lo cotidiano y que socava los muros del museo, en resonancia con Crimp (1993).

Heather Diack (2020), reafirma el potencial crítico de la fotografía en su condición contingente y ambigua: de representar lo real y evadirlo por su imposibilidad de recrearlo existencialmente. Del “esto ha sido” que se conserva y se mantiene abierto “to endless alterations in meaning through its relationship to the world outside... [a infinitas alteraciones de significado a través de su relación con el mundo exterior]” (p. 16). En ese sentido, la condición multitemporal de la fotografía induce a un tipo de irracionalidad contradictoria con lo que se desea ver en ella: la representación objetiva de lo real. Como afirma la autora, la fotografía “is figured as a space of resistance to science, and to traditional concepts of art, logic, and progress... [se considera un espacio de resistencia a la ciencia y a los conceptos

tradicionales del arte, la lógica y el progreso]" (p. 23). Así, la conclusión que presenta Diack, es que la fotografía asumida desde el conceptualismo se refuerza y constituye desde esa irracionalidad, pero no como parte de una crítica tautológica que la autonomía del arte haría inocua, sino más bien, "as a strategy for confronting conventional ways of looking, framing, and depicting that were increasingly understood as an orchestrating system of hegemonic control. [como una estrategia para hacer frente a las formas convencionales de ver, enmarcar y representar, que cada vez más se entendían como un sistema orquestado de control hegemónico" (Diack, 2020, p. 24).

En ese sentido, cruzando la teoría de Diack con la obra de Monge, en *La palabra es cosa de vida o muerte* (2005a) esa ambigüedad entre la imagen posible, pero falsa, como registro de potenciales eventos del pasado que atraviesan el tiempo para reflexionar sobre la normalización violenta del silencio en las relaciones de sujeción, es tejida con la pregunta sobre el medio fotográfico y la práctica artística como partícipe (condescendiente o crítica) en figurar las formas de lo que es debido representar y ver. Algo también presente en *Bloody Day*, donde lo que no se debería mostrar como Arte, lo abyecto, se muestra. Esos elementos liminales entre lo interno y externo que Mandel (2013) ubica en la obra de Monge como crítica "a los ideales estéticos del cuerpo femenino como superficie sellada y acabada" (p. 11).

En el contexto del arte costarricense de finales del siglo XX, dominado por la pintura y escultura abstracta, la obra de Priscilla participa de una crítica radical al gusto moral de la burguesía vallecentralina costarricense y la autonomía estética rentable en el mercado nacional, no solo por lo mostrado, sino también por los mecanismos visuales que se abrían espacio y cuestionaban la institucionalidad que muestra y legitima.

Los juegos de palabras en la obra de Monge son recurrentes, en el conjunto de su obra, la tensión entre lo visible y lo decible se conforma por pequeñas sustituciones que permiten desestabilizar o anclar lo que se ve. En otra obra similar: *El amor es cosa de vida y muerte* (2005b), la palabra «palabra» se sustituye por «amor». Barthes en *Fragmentos del discurso amoroso* (2008) afirma que decir "te amo" es una proliferación, un llamado imperioso, esperar una respuesta. Decir te amo es también amar como verdad: "decir te-amo es hacer como si no hubiera ningún teatro de la palabra, y esa expresión es siempre verdadera (no hay otro referente que su proferición: es un performativo)" (2008, p. 271). En ese sentido, en esta segunda obra, lo que se presentaba como una referencia al lenguaje y su potencial vínculo con los actos se concreta sin aparente teatro alguno bajo la rúbrica del amor. Sin embargo, la escritura indicial, vuelve a darle peso a esas palabras, las vuelve a inscribir en la imagen como su lugar de captura. Es en ella donde se encuentran raptadas, están tomadas —de vida o muerte—.

Sobre el rapto, Barthes recuerda la vieja relación de vocabulario entre el amor y la guerra: estar flechado, estar herido, conquistar, capturar. Este último, con clara resonancia con la fotografía y la pintura: "amamos primeramente un cuadro. Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (...) el cuadro consagra el objeto que voy a amar" (2008, p. 240); así la pintura también se entromete. Sobre recordar las pinturas históricas sobre raptos inspiradas en los mitos grecolatinos, porque también un cuadro es la incitación imperiosa para ver, el llamado despótico que dice: "¿Quieres mirar?

¡Pues aquí tienes, ve esto!” (Lacan, 1987, p. 108). Pero no sin mostrar sus líneas de fuga, como con Ganimedes deseado por Zeus en la Crátera del Pintor de Berlín (500-475 a.C.) que lo enmarca, pero mantiene siempre inalcanzable en la otra cara. O como Grativa (Freud, 1977), la que avanza, que, aunque enmarcada en un antiguo friso, caminaba libre y se escabulle por las grietas de Pompeya. En la obra de Monge, las líneas de fuga son precisamente la consistencia indicial que atraviesa la puesta en escena hasta la mirada que la hace posible: de la elaboración detallada de estos bodegones y su fractura en dirección al espectador. Porque, ante todo, quizá se ha tenido prisa, y no se ha advertido que estamos ante bodegones, cuyos rastros de escritura han desestabilizado.

En ese sentido, la escritura también juega un rol crítico en torno a la idea de la autonomía discursiva de lo visual que se estereotipa en el dicho: ¡una obra tiene que hablar por sí misma! En la obra de Monge, la persona espectadora pareciera tener el deber de hacerla hablar, de reconocer en ella las formas en que la escritura participa no solo de un enunciado, sino de una enunciación que la ha gestado. Aquí lo escrito se vuelve visible y lo visible escrito, catexis entre semióticas o regímenes de signos.

Como indican Deleuze y Guattari (2015), hay múltiples semióticas, cada una entendida como un régimen de signos difícil de ser pensado en sí mismo, dado que su plano de contenido y expresión hacen constante agenciamiento con otros signos. Desde esa idea, la obra de Monge se puede relacionar con la potencia discursiva del arte como un entramado de signos fluctuantes, en la que la mirada tiene el deber de perseguir esas líneas de fuga, de situar irrupciones en el continuo de las experiencias preconditionadas de lo visual. Como afirma Juan Martín Prada (2023), el arte puede ser desilusionador, en tanto “sofisticada práctica de problematización de los modos de relacionarnos con lo visual” (p. 12). Y es que precisamente, como acota el mismo autor, la saturación de lo visual paradójicamente conlleva a una inadvertida ceguera social. Una ceguera social más cercana a un no querer ver que a un no poder ver. Lo mostrado en la obra de Priscilla Monge, en ese sentido, no es solo la violencia, sino las formas en que se muestra y se calla, los que la producen y dejan de producir fuera de cuadro, los regímenes de imágenes, del arte y sus complicidades.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Tzvetan Todorov en la Pintura de la Ilustración (2014) menciona como desde el siglo XV se instituyó el bodegón como género al omitir las figuras humanas, pero no completamente. Como afirma dicho autor, en los bodegones se “representa objetos materiales de tamaño reducido, fabricados por el hombre o procedentes del mundo mineral, vegetal o animal, pero siempre resultado de la intervención humana” (2014, p. 64). Explicará así su estatus intermedio como una escena que, sin mostrar al ser humano, en realidad lo muestra por medio de sus acciones pasadas, fuera del cuadro. Cuestión que encuentra coherencia en algunos de sus nombres como *stilleven* (vida silenciosa) o naturaleza muerta: “La vida sin duda ha estado ahí, pero sus efectos están inmovilizados, y por lo tanto como muertos” (2014, p. 64).

Esa vida silenciosa, sobre todo en el bodegón flamenco inscrito en el marco protestante, refiere a un estatus social y a un bienestar moral y económico. Los excesos en alimentos, los libros, los instrumentos musicales refieren a las vanidades que deben cultivarse, pero

con sus debidas advertencias: calaveras y relojes siempre merodean para evocar “el paso del tiempo y la finitud de todas las cosas” (2014, p. 66). Así, desde su independencia como género, el bodegón articula una vanidad, una condición de clase y la inevitable muerte: *memento mori*.

Pero quizá no es algo que ha quedado en el pasado de la historia y la iconografía. En *Retórica de la Imagen* (1986), Barthes demuestra cómo en una de sus últimas connotaciones, la publicidad francesa de unas pastas y de la compra matutina, remite al bodegón artístico para anclar la imagen a lo que en el texto se afirma contundentemente: *A l’italienne de luxe* o estilo italiano de lujo. Esta demostración permite reconocer una asociación marcada y aún incrustada en el marco social, de la pintura de bodegón como referente a un estatus social.

Antes de Priscilla Monge, debemos a Clara Peeters (1580/89- 1636/o posterior) uno de los mejores cuestionamientos al género del bodegón y a la pintura. Dada la exclusión sistemática patente de las mujeres artistas (Nochlin, 1971), Peeters encontró en los reflejos de la cristalería y la plata la forma de volver hacer presente eso que el bodegón había excluido y que lo hacía moralmente seguro para las pintoras mujeres: el cuerpo, su cuerpo. Pero, además, firmó no como quién observó y pintó a distancia la escena, sino integrada a ella: su nombre se inscribe en la cubertería más fina, afirmando su dominio.

Monge, como una gran cantidad de mujeres artistas, continúa el radical gesto de Peeters: afirmando que la disputa del territorio del arte es fundamental para encontrar una subversión personal e intersubjetiva, en la que bajo el recogimiento de lo propio y lo singular, ahora vuelto una mesa compartida, se posibilite configurar un espacio común, de lo que mira y es mirado, de lo que habla y calla. Todo ello bajo la certeza de una muerte venidera y la urgencia de romper con los círculos de violencia y dignificar la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberro, A. (1999). Reconsidering conceptual art, 1966–1977. En A. Alberro, & B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology* (pp. XVI-XXXVII). Massachusetts: The MIT Press.
- Atwood, M. (1996). *Alias Grace*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- Ault, J. (2010). *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. London: Corners Books.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos del Discurso Amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Butler, J. (2019). *Mecanismos psíquicos del poder*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: The MIT Press.

- Deleuze, G., & Guatarri, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Diack, H. (2020). *Documents of doubt. The Photographic conditions of conceptual art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dussel, E. (2019). Transmodernidad e interculturalidad. En J. M. Contreras, *Teorías Críticas y Eurocentrismo* (pp. 117-151). Ciudad de México: La Guillotina.
- Freud, S. (1977). *El delirio y los sueños en Gradiva de W. Jensen*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Lacan, J. (1987). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lagunas, J. (1999). *La sombra* [Instalación].
- Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas. *Escena*, 36(72-73), 7-12.
- Mandel, C. (2016). *Estéticas del Borde*. San José: Editorial UCR.
- Monge, P. (2005a). *La palabra es cosa de vida o muerte*. [Fotografía].
- Monge, P. (2005b). *El amor es cosa de vida o muerte*. [Fotografía].
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Artnews*, 22.
- Pintor de Berlín. (500–475 a. C.). *Crátera de Ganimides* [Cerámica].
- Prada, J. M. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Madrid: Akal.
- Rael, R., & San Fratello, V. (2019). *Muro sube y baja*. [Instalación.].
- Ringgold, F. (1991). *Picasso's Studio* [Quilt].
- Segato, R. (2013). Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad. En R. Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (pp. 69-110). Buenos Aires: Prometeo.
- Sherman, C. (1977-1980). *Filmstill* [Serie Fotográfica].
- Spivak, G. (2010). *Crítica a la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Todorov, T. (2014). *La pintura de la ilustración*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

BIOGRAFÍA

Pablo Bonilla Elizondo es catedrático e investigador en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Especialista en Teoría del Arte y Semiótica, su labor académica se centra en el estudio de la imagen y su impacto en la cultura contemporánea.