

La poética del exilio en la obra de Mona Hatoum: recursos y narrativas

Introducción

En la exposición *Turbulence* llevada a cabo entre el 7 de febrero y 18 de mayo de 2014 en Mathaf: Arab Museum of Modern Art (Doha, Katar), se plantea la noción de “turbulencia” como marco conceptual, donde se muestra por primera vez en un espacio expositivo en el mundo árabe un resumen de 30 años de trayectoria artística de Mona Hatoum. La exposición tomó su nombre de la obra *Turbulence*^[1] (2012) como pretexto para defender la idea de la dificultad de trazar un hilo conductor temático o formal de la obra de Hatoum.

Precisamente es en este punto donde reside la hipótesis de este estudio, creemos que, a pesar de esa turbulencia a la que hacen referencia los comisarios de esta exposición Sam Bardaouil y Till Fellrath, podemos clasificar dos periodos bien diferenciados en la trayectoria de la artista. El primero, a nuestro parecer, se sitúa temporalmente en el periodo post-formación de Hatoum en The Slade School of Fine Art (Londres), entre principios y finales de los 80, concretamente hasta la materialización de la obra *Measures of Distance* (1988). A partir de este momento comienza un segundo período que consiste en el cambio sustancial en las estrategias narrativas de la artista, donde detectamos un distanciamiento de la conciencia de la condición de la otredad en pro de un discurso universal que parte de lo autobiográfico y de la condición del exilio para generar lecturas poéticas, abiertas para ofrecer múltiples interpretaciones.

Este cambio radical en el discurso de Hatoum también se manifiesta en la formalización estética de su trabajo. En los

80 su obra se caracterizó por el uso de la performance y el video como recursos narrativos, pero a partir de su primera exposición individual en 1989 en The Showroom de Londres su obra comienza por primera vez a tomar otros cauces de hacer e interactuar con el espectador. Aquí es donde observamos un giro hacia la escultura, el objeto tridimensional y la austeridad compositiva.

1. Contextos autobiográficos

Antes de comenzar a indagar en aspectos formales o conceptuales de la obra de Hatoum, consideramos imprescindible tener una visión previa de su biografía. Hatoum como artista tuvo que exiliarse al igual que muchos palestinos de los cuales podemos citar a sus compatriotas Edward Said, Mahmoud Darwish o la artista visual Emily Jacir entre otros. Hatoum nació en 1952 en una familia palestina exiliada en Líbano tras la creación del Estado de Israel y la expulsión masiva del pueblo palestino de 1948, lo que comúnmente se ha llamado "La Nakba" palestina ("catástrofe" en árabe). Después de años de residencia en Líbano, donde comenzaría sus primeros estudios de diseño gráfico entre 1970 y 1972, en 1975 Hatoum se traslada a Londres para una visita puntual. Durante este periodo comienza la Guerra Civil Libanesa, circunstancia que le obliga a establecer su residencia en Londres, matriculándose primero en la Byam Shaw School of Art y más tarde en The Slade School of Fine Art con la esperanza de una posible vuelta a casa. Sin embargo, durante esta larga guerra que duró hasta 1990, Líbano sufre en 1982 otro conflicto, esta vez provocado por los ataques del Estado vecino, Israel, a los campamentos de refugiados palestinos situados en el sur de Líbano (Chouati y Muñoz del Amo, 2017). En referencia al impacto de este último conflicto, Said explica que "durante el verano de 1982 todos los palestinos se preguntaban qué necesidad no expresada llevó a Israel, tras haber desplazado a los palestinos en 1948, a expulsarlos continuamente de sus hogares y campos de refugiados en Líbano" (2013: 185).

Sin duda estas circunstancias marcaron decisivamente el trabajo de la artista, especialmente durante sus estudios universitarios y en los inicios de su Trayectoria artística. Cuando identificamos en el discurso de Hatoum una sensibilidad hacia “el contexto” que se materializa poniendo el foco en dos problemas: “el feminismo y la cuestión de la otredad”. En esta línea y a lo largo de los siguientes apartados, ilustraremos, en detalle, la visión de Hatoum hacia dichos aspectos durante su trayectoria artística.

2. Discursos y estrategias narrativas en los años 80

2.1. La vigilancia, el cuerpo como matriz de intervención

Después de ir a la universidad, que fue mi primer encuentro con una gran institución burocrática, me involucré en el análisis de las estructuras de poder, primero en relación con el feminismo, y luego en términos más amplios, como en la relación entre el Tercer Mundo y Occidente. Esto me llevó a realizar trabajos de performance de confrontación basados en problemas que fueron alimentados por la ira y una sensación de urgencia (Antoni, 1998).

Este fragmento pertenece a una declaración realizada por Hatoum en abril de 1998 en el marco de una conversación con la artista Janine Antoni^[2]. En estas líneas, Hatoum hace referencia a obras como *Don't smile you're on camera*^[3] (1980), que fue llevada a cabo en respuesta al sistema de vigilancia instalado en Londres, una de las ciudades con más cámaras de videovigilancia (Hatoum, 2009).

En este caso, la performance consistía en filmar en directo, desplazándose con la cámara y captando las intimidades del público que se encontraba sentado en la sala de intervención. Hatoum buscaba, según explica “una imagen sexualizada” (Hatoum, 2009); tratando de invadir los espacios privados superponiendo las imágenes que grababa con otras imágenes de cuerpos

desnudos. Esta obra sirvió como punto de partida para materializar una de sus videoinstalaciones más espectaculares, *Corps étranger*^[4], que se gestó como idea en 1980, pero se materializó en 1994 por un encargo del Centro Pompidou. En esta obra la filmación deja de rodar lo exterior para introducirse en lo interior, simulando las imágenes de los desnudos de *Don't smile you're on camera* pero esta vez llegando a una mayor profundidad introduciendo cámaras de uso quirúrgico en los cuerpos. El cuerpo en este caso se convierte en vulnerable, pero al mismo tiempo extraño cuando estamos en su interior, contradiciendo algunos cánones impuestos, sobre todo, para el cuerpo de la mujer (Hatoum, 2009).

De hecho, esa mirada particular, y un tanto visionaria que aboga por la necesidad de poner en tela de juicio las estructuras del poder, pretende desmontar aquellos límites impuestos por la retórica habitual de la subalternidad de la mujer que se plantea en el video *So Much I Want to Say*^[5] (1983). Esta pieza audiovisual, formalizada en Vancouver y visualizada en directo en Viena, se transmitió por satélite. En ella se proyectaban una serie de imágenes fijas, que cambiaban cada ocho segundos, mostrando la cara de la artista en primer plano con un par de manos masculinas que le tapan la boca y le impiden hablar. Mientras tanto, su voz crea un bucle diciendo "So Much I Want to Say".

2.2. La otredad

La otra faceta de Hatoum se manifiesta en su conciencia de la problemática de la otredad, que comienza a revelarse de manera evidente en *The Negotiating Table*^[6] (1983), donde la artista aparece acostada e inmóvil, envuelta en plástico y gasa, atada con una soga a sus pies y cubierta de sangre y entrañas. Dicha obra fue acompañada con un registro sonoro que recoge

fragmentos de los discursos de líderes occidentales hablando sobre la paz. Naturalmente, es un claro manifiesto que indica que la obra surgió como reacción a los ataques de 1982 de Israel a los campamentos de refugiados palestinos en Líbano y haciendo referencia a la pasividad de los políticos occidentales ante estos actos (Masters, 2008).

En línea con la obra anterior, en 1985, en respuesta a una serie de disturbios raciales contra las comunidades afrocaribeñas Hatoum llevó a cabo *Road Works*, una performance que consistía en caminar descalza en un barrio de Brixton de mayoría inmigrante durante una hora, arrastrando unas pesadas botas atadas a los tobillos que se asemejaban a las llevadas por la Policía Metropolitana o a las de las pandillas de Skinheads que también participaban en los disturbios.

Apoyándonos en estos dos ejemplos que acabamos de exponer, hallamos un trabajo narrativo con cierta linealidad con los acontecimientos, característica que será remplazada por la artista a través de lo formal y lo estético, donde su trabajo “se convirtió en un sistema más abierto” (Antoni, 1998).

Estas primeras obras de carácter performativo surgían, como afirma la artista, de su condición de ciudadana no occidental que inicia su carrera artística “en los márgenes del mundo del arte” (Antoni, 1998), donde se mantiene aún la visión de dominación que no permite el reconocimiento de las capacidades del “Otro.” Según Peter Weibel el Otro ha sido siempre una entidad subordinada y por lo tanto resulta complejo para Occidente aceptar argumentos que pongan en tela de juicio su narrativa histórica (2017: 9-22), una crítica que hoy en día plantea Stéphane Eliard en su ensayo *L'art contemporain au Burkina Faso* (2002), diciendo:

(...) encontramos artículos sobre éste o aquel artista en particular o sobre el arte contemporáneo en África de una manera más general, estos textos analizan menos las condiciones de producción de las obras que sus condiciones

de recepción por Occidente. Todo sucede como si en las obras mismas hubiera poco que decir. La tentación de evitar la otredad es fuerte, para una cierta crítica, al relegar estas obras en categorías que no dependen de ella (artesanías, art brut, arte aeroportuario (2002:11)).

Es menester recordar también los aspectos introspectivos relacionados con la experiencia vital de la artista. El trabajo de esta etapa ha sido, tal y como explica la artista, fruto de su frustración e impotencia frente al poder, tal como afirma la artista al declarar que:

Con las primeras performances me vi a mí misma como una persona marginal interviniendo desde dentro de los márgenes del mundo del arte, y parecía lógico utilizar la performance como una crítica de lo establecido (Antoni, 1998).

2. 3. El porqué de la performance como acción espontánea

A partir de una entrevista publicada en *Artspace* (2016), llegamos a comprender que el salto a la escultura era inevitable. En ella, Hatoum afirma que hubo intentos de un acercamiento a dicha disciplina durante su periodo de formación. Sin embargo, se frustraron a causa de la burocracia que existía en The Slade School of Fine Art:

Llegar a la performance fue un proceso bastante gradual y el resultado de una serie de coincidencias. Cuando estaba en The Slade, después de Byam Shaw, la experimentación que estaba haciendo era bastante peligrosa. Estaba usando 240 voltios de electricidad pasando a través de un "circuito" de objetos metálicos domésticos; o una corriente eléctrica que atraviesa el agua para conectar electrodos para encender una bombilla de forma intermitente. No pude realizar estos trabajos sin obtener el permiso de los oficiales de seguridad y los bomberos, y muy rápidamente me

cansé de toda la burocracia (Artspace Editors, 2016).

Estos obstáculos que impedían a Hatoum desarrollar sus obras escultóricas en el inicio de su carrera artística le llevaron a escoger la performance como herramienta de creación, donde se observa de forma evidente la influencia de su profesor Stuart Brisley. De hecho, encontramos similitudes entre los trabajos de ambos artistas. Ejemplo de ello son las acciones performativas *And for today... nothing*^[7] (1972) de Brisley y *Under Siege*^[8] (1982) de Hatoum. En la primera obra Brisley se sumerge en un baño de agua negra, rodeado de despojos podridos con gusanos que eclosionan dentro, mientras en la segunda Hatoum se introduce en una caja alta y transparente en la que se encierra cubierta de arcilla y manchala las paredes mientras lucha por levantarse y moverse alrededor de este reducido espacio.

Como resultado del análisis de ambos trabajos, se podría afirmar que tanto una idea como la otra representan estrategias narrativas que abogan por tener un margen de experimentación sin forzar una teatralización de la performance como actividad artística premeditada.

2.4. Measures of Distance

Cabe destacar que antes del salto a la escultura existe un periodo de transición en la trayectoria de Hatoum que comienza a partir de su vídeo *Measures of Distance*^[9] (1988). Probablemente es la obra más narrativa y autobiográfica de toda la producción de la artista. *Measures of Distance* es un diálogo sincero entre la artista y su madre. Esta última se presentaba desnuda tras una cortina, donde Hatoum había reescrito las cartas que recibía de ella desde Beirut. Mientras su madre narraba aspectos ligados a su intimidad sexual, Hatoum leía las cartas en inglés, generando de tal

modo una banda sonora entre las conversaciones que tenía con su madre (en árabe) y la lectura de las cartas en la lengua de su país del exilio (Reino Unido).

En esta obra la artista pretendía contradecir la identidad fija sobre las mujeres musulmanas y las madres árabes representadas a menudo como pasivas y carentes de instinto sexual. Sin embargo, a nivel visual este trabajo se estructuró en capas que implican la dualidad de la característica de la proximidad y el distanciamiento al mismo tiempo. En opinión de Hatoum, los grandes planos de la intimidad muestran la proximidad mientras la distancia se manifiesta a partir de las letras escritas en árabe, que de una manera paradójica pueden ser vistas por el espectador en primer plano, pero también sirven para distanciar la proximidad y esconder el cuerpo desnudo de su madre (Hatoum, 2009).

La unión entre el arte y la vida que presenta *Measures of Distance*, implicó para Hatoum dos aspectos importantes: Primero, el comienzo de una nueva estrategia basada en profundizar en la desestabilidad emocional que implica la experiencia del desarraigo y en segundo lugar, tras el esfuerzo emocional que conllevó *Measures of Distance*, era necesario realizar un cambio en cuanto al modo con el cual la obra de Hatoum se dirigía hacia el espectador. Es decir, adoptar un lenguaje distanciado de la linealidad de los hechos, dando el salto a la manipulación física y al objeto tridimensional.

3. El salto a lo escultórico

Se ha de tener en consideración que, aunque es evidente la ruptura formal y conceptual entre la primera y la segunda etapa de la obra de la artista objeto de estudio, existe una coherencia y cohesión entre los inicios y su trabajo

escultórico e instalativo. Concretamente dicha coherencia y cohesión se encuentran en el lenguaje de “lo desagradable y lo grotesco” empleado por la artista, que se manifiesta tanto en sus obras performativas como en las escultóricas (Said, 2011: 233- 236). En este sentido cabe aquí realizar una comparativa entre la performance *Variation on Discord and Divisions*^[10] (1984) y la instalación *The Light at the End*^[11] (1989). En la primera, Hatoum aparece con una máscara opaca, arrastrándose entre las filas de espectadores para llegar al espacio de intervención. Luego realiza una serie de acciones que culminan cuando Hatoum saca riñones crudos de debajo de su ropa, los corta y los ofrece al público. Algo similar sucede en *The Light at the End*, al situar a los espectadores en la dicotomía de la repulsión y la atracción. El título “La luz al final” y el aspecto minimalista de la instalación sugieren confianza y belleza. Desde esta óptica y, si nos situamos a una distancia lejana, solo vemos una obra instalativa en un espacio triangular en la parte posterior de la galería como una habitación vacía y oscura y pintada de rojo en la que solo se ve una simple cuadrícula rectangular incrustada en la pared del espacio expositivo. A unos tres metros de distancia de la esquina más alejada vemos cinco barras verticales de color naranja brillante y un solo accesorio tenue en el techo que arroja dos siniestras alas de luz a cada lado de la rejilla. No obstante, dicha apariencia agradable esconde tras ella una situación amenazadora que pone en peligro físicamente a los espectadores. A medida que el espectador se acerca a la obra se da cuenta de que lo que parecía bello se convierte en algo caliente y sofocante, y que el calor aumenta a medida que se aproxima a la obra. No hay nada que le impida caminar hasta la cuadrícula y tocarla, pero el hecho de hacerlo supondría un posible daño físico, ya que las barras no están pintadas como aparentan desde la distancia, sino que son metales al rojo vivo que consiguen llegar a esa temperatura al estar conectados a la red eléctrica.

Es obvio que la atracción en la obra de Hatoum seduce al espectador y aplica la paradoja “del fasma” de Didi- Huberman donde “lo que parece se entrega a algo parecido a una disimulación (...) del infierno del mundo visible” (2015:17). “El fasma” según Didi-Huberman es “un mundo visual que se burla de nosotros y entonces nos convierte en la presa, rozamos el terror” (2015: 19). En este estado de incertidumbre y terror comienza la obsesión de la apariencia reconocible y es allí concretamente donde reside el sentimiento compartido de la incertidumbre del exilio. También esa incertidumbre supone distanciarse y dejarse llevar para poder sentir, imaginar y tener una visión flotante.

3.1. Del mensaje lineal a lo circular

Según Said un elemento característico de los artistas exiliados, y concretamente de aquellos que experimentan el exilio individual, es la presencia de la metáfora y la visión flotante construida sobre “lo bello y lo desagradable.” (2013: 191).

Los artistas en el exilio son decididamente desagradables y su abstención se insinúa incluso en sus exaltadas obras. La perspectiva de Dante en la Divina comedia es tremendamente poderosa por su universalidad y detalle, pero hasta la beatífica paz que se alcanza en el Paraíso presenta rasgos de su afán de venganza y la severidad del juicio personificado en el infierno. ¿Quién sino un exiliado como Dante, desterrado de Florencia, pensaría la eternidad como lugar donde ajustar cuentas pendientes? (2013: 190).

En este sentido, Said coincide con la evolución conceptual de Hatoum, que insiste en salir del lenguaje activista para dirigirse hacia lo poético. En *Light Sentence*^[12] (1992), vemos precisamente esa apertura del lenguaje que requiere de participación por parte del espectador, donde la artista no

cuenta absolutamente nada determinado, sino que comparte la experiencia traumática del exilio, generando experiencias variopintas a través del movimiento de la bombilla que hace que las sombras de los casilleros de malla de alambre estén en movimiento perpetuo, lo que crea una sensación muy inquietante para el espectador. Cuando este último se introduce en el espacio, tiene la impresión de que toda la habitación se balancea y que el suelo se mueve bajo sus pies: “Este es un entorno en constante cambio: sin un solo punto de vista, sin un marco de referencia sólido (...)” (Antoni, 1998).

Por otro lado, aunque podemos tomar como referencia la experiencia biográfica de Hatoum, su obra nos invita a abandonar los prejuicios y las etiquetas preestablecidas como grandes verdades de una artista palestina o libanesa exiliada en Londres.

Ahora que he pasado la mitad de mi vida viviendo en Occidente, así que cuando hablo de obras como Light Sentence, Quarters y Current Disturbance como una referencia a algún tipo de violencia institucional, estoy hablando de encontrar estructuras arquitectónicas e institucionales en las ciudades occidentales, relacionadas con la reglamentación de las personas, su fijación en el espacio y su vigilancia. Lo que estoy tratando de decir aquí es que las preocupaciones en mi trabajo son tanto sobre los hechos de mis orígenes como sobre una reflexión o una visión de las estructuras institucionales y de poder en occidente en las que me he encontrado conviviendo durante los últimos 20 años. (Antoni, 1998).

Basándonos en el análisis anterior, podríamos afirmar que existe un salto evolutivo en la obra de Hatoum en cuanto a su comprensión de la diferenciación entre el exilio como aislamiento que resiste a todos los esfuerzos de mejora y aculturación, y el exilio que cultiva la subjetividad escrupulosa que formula el filósofo judío alemán Theodor Adorno en *Reflexiones desde la vida dañada*, donde Adorno:

(...) sostenía que todo lo que uno dice o piensa, así como todo objeto que uno posee, es en última instancia una mera mercancía. (...). La misión intelectual del exiliado es rechazar este estado de cosas, es contemplar la realidad a partir del desapego del exilio con discrepancias con las ideas cerradas (Said, 2013: 192-193).

3.2. La seducción del espectador

Como hemos podido comprobar, en las obras de Hatoum realizadas a partir de 1989, el mensaje se transmite a través de la seducción del espectador y mediante el recurso de la ficción. Esto quiere decir que la estrategia narrativa de Hatoum se distancia de esa forma de crear narrativas que representan la realidad de manera descriptiva (Said, 2013) y que no producen placer en el espectador. (Barther, 1982)

Para alcanzar ese placer poético, según Barther, es necesario que el artista “busque al lector (que lo rastree) sin saber dónde está” con el fin de generar “la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una improvisación de goce: que las cartas no estén echadas, sino que haya juego todavía” (1982: 8). La visión de Barther, en este caso, está dirigida más específicamente a la escritura literaria, aunque podría aplicarse a la obra de Hatoum, ya que la obra parte del mismo principio que es “no reproducir lo real.” Dicho de otro modo, Hatoum proporciona un arte relacional donde el espectador no es un elemento ajeno a la elaboración del discurso y del dispositivo artístico, sino que forma parte de él y que sin su existencia la obra de arte queda incompleta y vacía.

Para conseguir esa comunicación con el espectador, Hatoum cuestiona las nociones de pertenencia y memoria colectiva, manteniendo una investigación continua sobre la expansión de las cualidades formales y materiales de la expresión artística, desmontando así el argumento de la idea del mensaje

de denuncia política esperado del artista e intelectual del Sur al que hace referencia diciendo:

(...) si vienes de un entorno en conflicto, a menudo existe la expectativa de que tu trabajo de alguna manera articule la lucha o represente la voz de la gente. Esa es una tarea difícil en realidad. Me encuentro a menudo queriendo contradecir esas expectativas (Antoni, 1998).

3.3. Reducción y alteración, más allá del texto

La interacción con el espectador en la obra escultórica de Hatoum se materializa a través de dos conceptos: la reducción y la alteración:

En lo referente a la reducción en la obra de Hatoum, esta cualidad está relacionada con la sutileza a la hora de componer sus instalaciones y elegir sus materiales para intervenir en objetos cotidianos con el fin de ofrecer una mirada exterior agradable que esconde tras ella un mundo desordenado y caótico que busca absorber al espectador y situarle en un estado de inestabilidad. En este sentido, Hatoum se desmarca del minimalismo porque según ella “*los objetos mínimos no son autorreferenciales*” (Antoni, 1998).

Por otro lado, y en lo concerniente a la segunda cualidad y que se refiere a la alteración, se puede afirmar que lo alterado de la obra de Hatoum se presenta en el hecho de modificar la función originaria de los objetos cotidianos representados, donde las formas pueden verse como abstractas estructuras estéticas, pero también pueden ser reconocidas como jaulas, armarios, sillas, camas, jabón, pelos, platos, etc.

Un ejemplo que resume esta relación binaria de lo alterado y lo reductivo es la instalación *Interior Landscape*. (2008). En ella vemos una relación horizontal e indivisible entre la

reducción y la alteración. La reducción se manifiesta en una serie de cambios minúsculos en la estructura de una cama de hierro, mientras la alteración consiste en transformar la base de esta cama en un soporte cortante, usando alambre de púas e instalando encima del mismo una almohada suave, en la cual la artista vuelve a la estrategia de lo reductivo al dibujar con su pelo el mapa histórico de Palestina como si estuviera respondiendo a su sueño como exiliada que ha tenido que abandonar su patria de origen.

Mediante estas dos estrategias complementarias la artista nos proporciona un lenguaje potente que no requiere explicaciones teóricas, ya que según ella:

No existe una interpretación única, por lo que siempre me resulta problemático cuando los museos y galerías quieren colocar un texto explicativo en la pared. Fija el significado y limita la lectura de la obra y no permite al espectador tener esta interpretación imaginativa (Antoni, 998).

El espectador al ver *Interior Landscape* se da cuenta en seguida de que todos los objetos que forman parte del espacio han abandonado su naturaleza y no cumplen su función. La habitación se presenta como un espacio lleno de conflictos e incertidumbres. Ningún mueble de los que conforman el espacio cumple su funcionalidad: una cama sin colchón con una base de alambre de púas, una mesa rota, una bolsa construida de recortes de papel y una percha con la forma del mapa de Palestina. Todas las piezas que forman la instalación producen en el espectador una sensación de desolación que recuerda a la afirmación de Wallace Steven, de que el exilio:

es una mente invernal en la que el pathos del verano y el otoño, en igual medida que el potencial de la primavera, se encuentran próximos, pero son inalcanzables. Quizá esta sea otra forma de decir que una vida de exilio transcurre de acuerdo con un calendario diferente, y es menos estacional

y está menos asentada que la vida en casa (Said, 2013: 195).

La alteración, por lo tanto, en la obra de Hatoum no solo se manifiesta a través de la modificación de los objetos de uso cotidiano como ya hacían los artistas surrealistas, sino en convertir estos objetos en elementos agresivos y en ocasiones exagerar sus dimensiones para enfatizar aún más la amenaza y mantener al espectador en un estado de inestabilidad como podemos observar en *Grande broyeuse*^[13] (2000), donde la artista amplía la escala para crear una realidad alternativa donde lo doméstico se vuelve irreconocible. La obra consiste en una representación magnificada de una picadora para carne o verduras a gran escala, una estructura que se eleva sobre los espectadores. Hatoum en *Grande broyeuse* amplía la escala de este utensilio 17 veces respecto a su tamaño original para que el espectador se encuentre en un estado de vulnerabilidad ante un objeto de uso cotidiano que al alterar sus dimensiones corta y amenaza como si fuera un gran escorpión preparado para atacar (Mikdadi, 2008: 46).

3.4. El surrealismo

La poética del exilio en la obra escultórica de Hatoum no solo se presenta en lo bello, lo desagradable, lo reductivo y/o lo alterado sino también en su humor surrealista. A través del humor Hatoum, pese a la seriedad de los temas desarrollados en sus trabajos, es capaz de abrir una puerta hacia una comprensión renovada de la existencia humana ante la incertidumbre sentida al enfrentarse a verdades que han sido defendidas a lo largo de la historia como absolutas (Ohlin, 2008). En la obra instalativa *Jardin Public* (1993) se transmite ese humor negro, mediante el juego etimológico de las palabras "púbico" y "público" que provienen de la misma

raíz (Antoni, 1998).

Desde otra óptica y a nivel formal, la obra consiste en una silla de hierro forjado similar a las que podemos encontrar en cualquier “jardín público francés”, cuyo significado se enfatiza a través del gesto de colocar en el centro del asiento vello púbico en forma triangular como si “fuera hierba que crece en los agujeros” (Antoni, 1998). Esta visión surrealista que recuerda particularmente a la obra del pintor René Magritte, se percibe en la mayor parte del trabajo escultórico de Hatoum, no solo a nivel formal sino también en lo simbólico.

3.5. Lo simbólico

El trabajo de Hatoum no realiza asociaciones azarosas entre los objetos o los artefactos que utiliza para construir sus obras instalativas, puesto que cada material o composición aporta un significado ligado a su experiencia vital.

En *Present Tense* (1996) se presenta precisamente esta idea sobre la que estamos profundizando a través de un trazado cartográfico del mapa palestino acordado en *Oslo* en 1993 entre el gobierno israelí y las autoridades palestinas. Este trazado se materializa mediante cuentas de vidrio de color rojo que la artista incrusta en 2.200 bloques cuadrados de jabón que procede de Nablus, un tipo de jabón producido en Palestina, fabricado a base de aceite de oliva puro. Esta obra a nuestro juicio representa un prototipo que podría ayudar a aproximarnos a la complejidad de la obra de Hatoum, sabiendo de antemano que gran parte de los significantes de sus obras tridimensionales se cimientan en múltiples capas de significado que invitan al espectador a salir de su pasividad. La primera capa de *Present Tense*, a nuestro juicio, se manifiesta en el hecho de cartografiar el territorio que, como explica la historiadora argelina Zahia Rahmani en el catálogo

de la exposición *Made in Algérie* (2016), siempre ha sido usada para hacer la guerra. Esta visión de Rahmani se encuentra conectada con el contexto en el cual se genera la obra de Hatoum y a su biografía. La segunda capa se podría definir en la elección del material con el cual se dibuja el mapa, un elemento de carácter religioso como son las cuentas de vidrio, que podría referirse a la particularidad de Palestina como la tierra de las tres religiones del libro. La tercera capa sería el color rojo de las cuentas de vidrio que nos remite al uso paradójico que se hace de la religión en este área del mundo como argumento para derramar sangre. La cuarta capa es la del uso del jabón como soporte que se divide a su vez en dos aspectos. En primer lugar, las características físicas del jabón, un material soluble y frágil, al igual que el mapa palestino, que se encuentra en constantes cambios, y por último la procedencia del jabón de Nablus, una industria que se encuentra ligada al aceite de oliva, una sustancia procedente del árbol que representa el símbolo de resistencia del pueblo palestino (Darwish, 1993).

Mediante el ejemplo de esta obra nos damos cuenta de que existe una recuperación de elementos simbólicos empleados en los inicios de la artista y particularmente cuando estos hacen referencia a sustancias que proceden del cuerpo como la sangre, que encontramos en *The Negotiating Table*, cuando Hatoum aparece envuelta en una bolsa manchada de sangre encima de una mesa. Otro ejemplo de obras, en esta misma línea, es *Deep Throat* (1996) y que consiste en una reactualización de *Corps étranger* transformando aquellas imágenes sacadas del interior del cuerpo de la artista en un objeto comestible con el propósito de desmontar la mirada masculinizada y superficial que intenta objetivizar el cuerpo femenino.

Conclusión

Como posibles conclusiones, podríamos afirmar que,

efectivamente, existen dos periodos bien diferenciados en el recorrido artístico de Mona Hatoum que se manifiestan tanto en el cambio de la videoperformance a la escultura como a nivel estético y conceptual.

Asimismo, cabe destacar que en los inicios de Hatoum se denota una clara influencia de su periodo de estudios en The Slade School of Fine Art de Londres, particularmente en la visión de la performance como acción espontánea. En efecto, dicha espontaneidad a la que hacemos referencia se encuentra conectada con la sensibilidad ante los acontecimientos políticos y la conciencia de la condición de mujer artista procedente de un contexto no occidental en perpetuo estado de conflicto. Por lo tanto, se podría decir que la performance en este periodo era más bien una respuesta directa con cierta inclinación al carácter activista político, cuestión que encerraba el trabajo de la artista en categorías determinadas y afirmaba, aún más su diferencia como artista palestina exiliada, consecuencia que le lleva a reflexionar sobre el modo de generar el mensaje y de interactuar con el espectador.

Concretamente en este periodo intermedio reside la relevancia de su obra *Measures of Distance* que se convirtió en el fin de su trabajo performativo y audiovisual y el inicio de su producción escultórica e instalativa.

Sin embargo, este salto a lo tridimensional no significa una ruptura radical como hemos afirmado en la hipótesis de este estudio, puesto que hemos podido detectar y demostrar que se mantuvieron algunos rasgos característicos de sus inicios como el uso de lo desagradable y lo grotesco como recurso de interacción con el espectador. En la segunda etapa, en vez de mantener al espectador pasivo como sucedía en *Variation on Discord and Divisions* o *Don't smile you're on camera*, en el caso de la obra escultórica, es el espectador quien tiene que tomar la iniciativa de formar parte de la obra.

Por lo tanto, y desde la óptica del análisis detallado de la

artista, se puede comprobar que estamos ante unos recursos estéticos y conceptuales que parten de la dualidad entre lo bello y lo desagradable. En este sentido, lo bello en la obra de Hatoum se encuentra en consonancia con lo reductivo a través del aspecto atractivo que se percibe desde la distancia. En otras palabras, esa austeridad que transmite la obra escultórica e instalativa de Hatoum es un espejismo que nos lleva a “lo desagradable”, que pretende situar al espectador frente a una realidad opresiva que amenaza y le convierte en un sujeto vulnerable. Para conseguir este propósito, Hatoum altera la función originaria de los objetos cotidianos como recurso de interacción con el espectador. Dicha estrategia, como explica la artista, proviene del surrealismo, especialmente en cuanto al uso del humor como incentivo de entrada que permite interrogar aquellas ideas solidas en las cuales argumentamos nuestros comportamientos (religiosas, culturales, ideológicas, etc). Es decir, mediante la ficción como un vehículo que traslada la obra hacia el espectador a través de la seducción, de contar y no contar nada concreto y de dejar que los significantes fluyan a través de experiencias variadas, sin forzar una dirección concreta del mensaje. Como afirma la artista en “los inicios trataba de dar muchas vueltas a las cosas y que a medida que iba haciendo mayor, genero las obras y luego trata de buscar el significado” (Antoni, 1998); volviendo a esa espontaneidad que le llevó a desarrollar obras tan rompedoras como *Road Works*.

Para cerrar este último apartado y como se ha podido constatar, podríamos decir que este trabajo representa solo unas pinceladas sobre la obra de una artista de especial interés y complejidad, tanto en los significantes que representan sus obras como en los modos con los cuales comunica su experiencia de desolación y perdida con el espectador, sin que ello se convierta en una descripción autorreferencial. Se trata por tanto de mensajes incrustados y contruidos a través de múltiples capas que requieren mayor profundidad como hemos podido ver en el uso que hace de la

materia como referencia simbólica.

^[1]
_Enlace:

<https://www.maxhetzler.com/exhibitions/mona-hatoum-shift-catalogue-2012/zoom-w/4>

^[2]
_En este diálogo que realizó Mona Hatoum en abril de 1998 con la artista Janine Antoni publicado en la revista Bomb, nº 63, habla de su obra de manera más cercana, ya que no se trataba de una entrevista habitual, sino de un diálogo entre dos artistas que comparten puntos de vista y que incluso compartieron espacios de exposición en diciembre de 1994 en el Museo Reina Sofía de Madrid.

^[3]
_Enlace:

<https://pulitzerarts.org/program/screening-of-films-by-mona-hatoum/mona-hatoum-dont-smile-youre-on-camera-1980/>

^[4]
_Enlace:

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdj4RE/reaB5y>

^[5]
_Enlace <https://vimeo.com/262094223>

^[6]
_Enlace: <https://vimeo.com/217220004>

^[7]
_Enlace: <https://vimeo.com/15627672>

^[8]
_Enlace:

<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&wid=291&e=t&v=&a=&t=de>

^[9]
_Enlace: <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

^[10]
Enlace: <https://vimeo.com/243377299>

^[11]
Enlace:
<https://www.artscouncilcollection.org.uk/artwork/light-end>

^[12]
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7coVEysw2Eo>

^[13]
Enlace: <http://search.it.online.fr/BIGart/?p=84>