

MONA HATOUM

EL TERCER LUGAR



ANA TISCORNIA

“For someone who comes from the Third World, I was acutely aware of the fact that the flow of information that shapes our notion of the world actually comes exclusively from Western reports interpreting the world for us”.
[1]

Ese occidente al que se refiere Mona Hatoum, más que un hemisferio, es toda una línea argumental; aquella que gobierna las relaciones socio-económicas, culturales, raciales y/o sexuales en el mundo de hoy. Consecuentemente, también gobierna las miradas y buena parte de los discursos interpretativos sobre la obra de Hatoum, que oscilan entre polos distantes pero no por eso sustancialmente disímiles.

El péndulo se inclina por desconocer toda influencia tercermundista y convertirla en una artista londinense más o, por el contrario, tratarla con el paternalismo de descubrir en la otredad (esta vez palestina) una verdad intocada y definitiva. Pero tal vez sea precisamente la confluencia de una vivencia tercermundista con la consciencia de esa direccionalidad en el mundo global, la que hace a esta artista la artífice permanente de un tercer lugar, una arena donde confluye la controversia, donde la tensión entre opuestos está extremada al límite de lo paradójico. Un espacio conceptual con su propia lógica de conocimiento, donde todas las miradas son sabedoras de complicidades y cada gesto está citando a otro, a menudo, al contrario. Este tercer lugar habita en Mona Hatoum, se desplaza con ella, está en su mente y su mirada. Es ya una manera de experimentar el mundo y de ahí que el cuerpo –protagonista omni-



Mona Hatoum. *Hair Necklace*, 1995.
Colección Eileen y Peter Norton, Santa Mónica. Foto: Edward Woodman

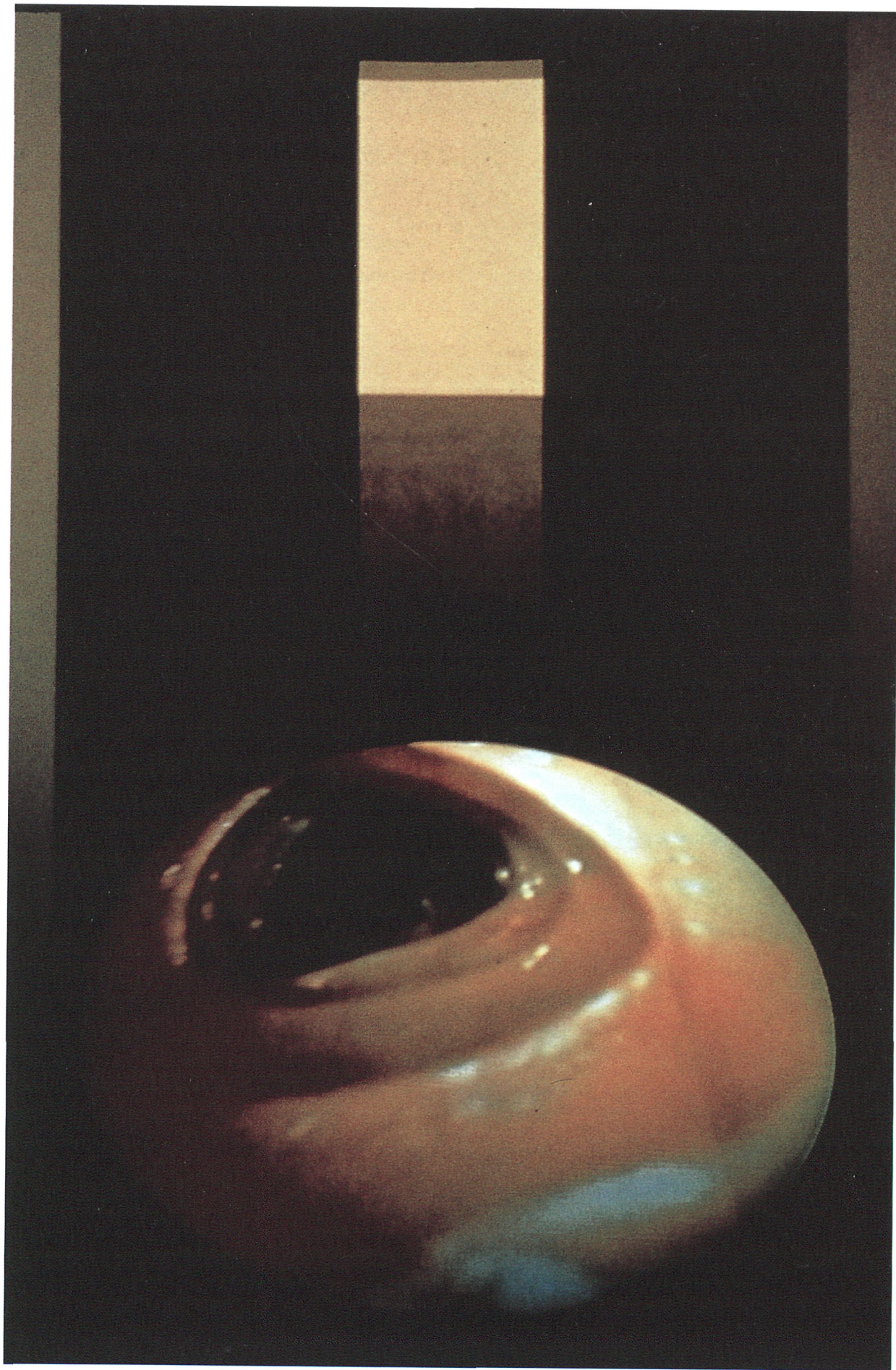
presente en su obra–, pueda volverse la actuación de una geografía. Una geografía particular, un mapa con fronteras accidentadas, con guerras, con exilios, con asedios, con opresión y también un espacio donde redimirse, un campo semántico en perpetuo flujo.

Sus primeras performances, más directas y más narrativas que sus actuales trabajos, son un paradigma al respecto. En *The Negotiating Table* de 1983, Hatoum se empaquetó en plástico, junto a tripas sanguinolentas. Su cuerpo instalado sobre una mesa de madera con sillas a los lados, estaba iluminado centralmente por un solo bombillo intenso, que, como en otras obras suyas, convoca la idea de interrogatorio y

tortura. Una banda de sonido transmitía información sobre la guerra civil, acoplada a los discursos sobre la paz pronunciados por los líderes políticos de occidente. Era un corte transversal a los argumentos paralelos que nunca encontrarían el horizonte en que juntarse.

So Much I Want to Say, 1983, es otro ejemplo entre sus obras tempranas. Mona Hatoum se filma en una pelea por sacarse las manos de un hombre que cierran su boca y le impiden el habla, mientras se escucha su voz que repite insistente el título de la obra. Un vídeo que sin duda sostiene una lectura feminista pero que no puede soslayar otro anclaje político, y no sólo aquél más inmediato que connota a todas las minorías impedidas de tener voz en este mundo. También el que deviene de la transmisión vía satélite entre Vancouver y Viena que Hatoum planea para la difusión de este vídeo, introduciendo una nue-

Mona Hatoum. *Corps Etranger*, 1994. Cortesía Alexander and Bonin.





Mona Hatoum. *Incommunicado*, 1993.
Cortesía Alexander and Bonin.

va faceta crítica: la relativa a una supuesta relación horizontal auspiciada por la expansión de los “comunicantes”. Quince años atrás ella estaba usando la tecnología para problematizar esa idea, bastante difundida en el presente, de que la globalización conlleva una democratización de las comunicaciones o para ponerlo en palabras de Christov-Bakargiev, “subvierte la noción de un libre flujo de información a través de la media electrónica que rompe barreras hacia la aldea global”. [2]

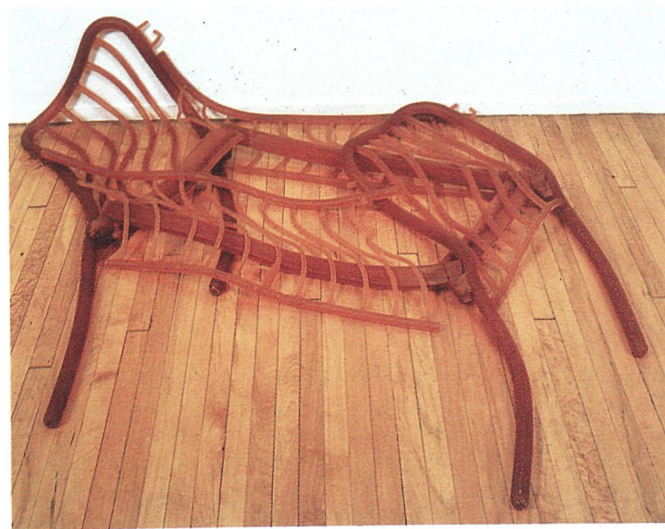
En ese mismo año 1983, en *Under Siege*, se metía desnuda en un cubo traslúcido lleno de barro arcilloso y peleaba infructuosamente por escapar del encierro –un encierro que obviamente es físico, psicológico y político–. Desde esas performances, a su instalación *Corps étranger* de 1994, donde se somete a un minucioso recorrido por una cámara endoscópica y proyecta en un círculo en el piso esta travesía por su interior, Hatoum nos confronta a un cuerpo que ya no es sólo metáfora sino, como dice Felix Guattari “it is that ground that we wish to work on for the liberation of society” [3]. En ese lugar, lo individual y lo social, lo privado y lo público, lo psicológico y lo sociológi-

co, lo micro y lo macro, sólo pueden existir juntos, ser partes indisolubles de una dialéctica compleja –no necesariamente binaria– donde frecuentemente uno mismo asume el rol de “lo otro”. Precisamente ese “otro”, ese “cuerpo extraño” (y extranjero) que en este caso es nuestro interior, y que como la sensación del vértigo nos repele y atrae a la vez, es esencial a la existencia misma y, no obstante, lo propio es ajeno.

La linealidad implícita en el recorrido de la cámara (aunque discontinuo), impone el fragmento en el tiempo y en la materia, una forma de volver el interior todo más inaccesible, más extraño y menos tranquilizador.

Pero este cuerpo, este lugar del pensamiento, es un campo magnético en acción donde cada polo está vigilante de su antagonista y ningún fenómeno puede emanciparse de la red de implicaciones en la que tiene existencia. Aflora aquí también el tema del control, un sujeto latente siempre, que atraviesa todos los estratos semánticos que tienen cabida en estas obras. No se trata sólo del control que se ejerce calladamente desde el yo y su carnalidad sino del que lo adoctrina en la materia. En este caso, son la tecnología (el instrumental médico) y el espectador dispuesto alrededor y por encima de la proyección en el cilindro que contiene la proyección, quienes actúan de y atestiguan la sociedad intrusa, castrante, modeladora, “the new society of surveillance” de Gilles Deleuze.

Mona Hatoum nació en el exilio de sus padres palestinos, en Beirut. Estudió en Londres como consecuencia de una circunstancia fortuita, un segundo exilio cuando la guerra civil estalla en el Líbano y la sorprende viajando por Europa. Sus



Mona Hatoum. *Marrow*, 1996.
Cortesía Alexander and Bonin.

trabajos, como ella misma lo declara, están hechos para una audiencia occidental y responden a códigos de articulación visual de igual procedencia, pero son informados por su “experiencia de haber crecido en Medio Oriente” [4]

La simultaneidad de vivencias auspiciadas por las circunstancias del exilio, el pertenecer y constituirse de dos partes, el saberse crecida en un lado y a su vez saberse creciendo en otro, se filtra en sus estrategias artísticas. No se trata sólo del desplazamiento, sino del emplazamiento en una perspectiva que le permite a Hatoum subvertir cualquier antinomia y hacerla funcionar en una especie de unidad entrópica, donde todo desorden gesta nuevas direcciones y cada dirección es el núcleo de otro universo. De alguna manera, las estrategias posmodernas se pervierten a sí mismas, nuevamente estamos en un tercer lugar donde nos está permitido visitar la modernidad con un pie dentro y otro fuera.

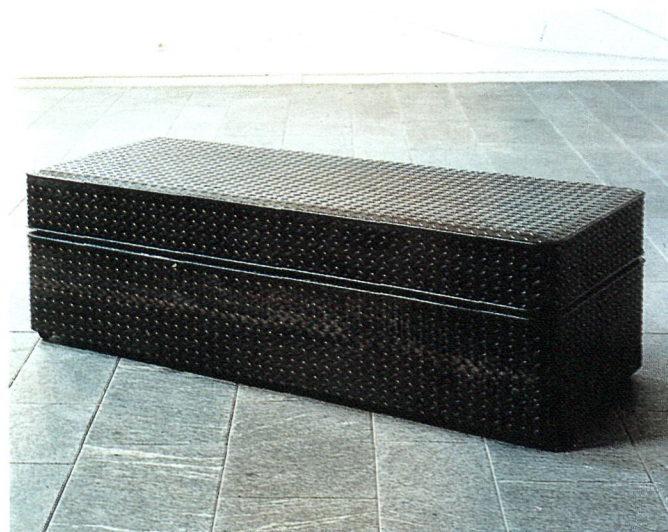
Mona Hatoum puede mirar con los ojos de Jürgen Habermas y ver la totalidad como una fuente de enfrentamiento a la autonomía de los sistemas, pero también puede hacerlo desde la perspectiva de François Lyotard que, escéptico de la posibilidad de consenso, declara la guerra a la totalidad.

De todas formas el énfasis de Hatoum no está tanto en dilucidar controversias sino en exponerlas y hasta exacerbarlas. Los conflictos son para ella una relación de pronunciamientos que sólo pueden ser entendidos a través de la relación misma.

Esta tendencia a subvertir dogmas también se advierte en las frecuentaciones al minimalismo del que su obra, indudablemente permeada por una economía formal y expresiva, es



Mona Hatoum. *Entrails Carpet*, 1995.
Cortesía Alexander and Bonin.



Mona Hatoum. *Divan Bed*, 1996.
Cortesía Alexander and Bonin.

deudora. La repetición, la grilla constructiva, el aspecto tecnológico de ciertas piezas, son citas, pero citas hechas para ser transgredidas. Son señales a autorreferencias aparentes pero que esencialmente, tienen un referente en un mundo vivo, orgánico, sensual y amenazante. Si es posible distinguir una línea divisoria que caracterizó las desavenencias entre minimalismo y conceptualismo, Hatoum la volvió una presencia esquiva. No la borró sino que instauró otra vez su tercer lugar, rarificó la frontera, dibujó la paradoja, enfatizó la consciencia y borró la evidencia.

Obras como *Socle du Monde*, 1991-92, titulada siguiendo a Manzoni, un gran cubo imantado espolvoreado con polvo metálico que toma la forma de un *patern* asociable al cerebro o a los intestinos y exhibe, a través del campo magnético, la actividad entre atracción y repulsión, o *Entrails Carpet* y *Pin Carpet*, 1995, un par de alfombras, una de entrañas plásticas traslúcidas y otra de millones de clavos de acero que convierten la superficie en terciopelo, son elocuentes de ese perfil crítico. En la medida que Mona Hatoum no esquiva, sino que por el contrario trabaja con notoria estima los aspectos formales y estéticos pero al mismo tiempo enfatiza las referencias contextuales de su quehacer artístico, se mantiene tan cerca como lejos de los minimalistas, en su tercer lugar, desde el que le hace una guiñada irónica. También la cuadrícula y la repetición son presentadas por la artista, más que como una totalidad, como varias unidades, siempre con el potencial de continuar sumándose: unidades de tortura, unidades de encarcelamiento, unidades de miedo. Porque Hatoum lejos de esquivar temas, los teje



Mona Hatoum. *Quarters*, 1996.
Cortesía Alexander and Bonin.

y los sitúa en el mundo con un sentido agudo de cómo las construcciones socioculturales tienen lugar en ciertas circunstancias políticas y en ciertas relaciones de poder.

Si en los años 80, Hatoum usa su propio cuerpo y lo hace en forma directa, en los 90, usa el cuerpo del espectador, y lo hace de forma más compleja, mediatizado por el espacio que genera el objeto y que implica al público físicamente. Pasa del espacio de la representación al de la presentación, o mejor dicho, al de la experiencia, ya que muchas veces el espectador es también manipulado para volverse una representación mientras mira. La transmisión de información implícita en la narrativa de sus performances se transforma ahora en la recreación de sensaciones inminentes en el espectador. Esta inminencia, esta “revelación que nunca se completa” que a juicio de Jessica Morgan “engendra una profunda incomodidad en el espectador” [5], es también una forma de lo que el escritor argentino Jorge Luis Borges definió como “la experiencia estética”.

Dan crédito de este abordaje obras como: *Light Sentence*, 1992, un muro en forma de “U” de jaulas metálicas que proyectan su sombra agigantada o empuñecida a través del movimiento de una lamparita central que baja pausadamente hasta tocar el piso para volver a subir. Una vez más la referencia al interrogatorio policial que involucra al espectador física y emocionalmente. No es necesario habitar cada una de estas pequeñas cárceles, para estar atrapado, la sombra de una cárcel es otra y no hay cómo escaparle a esa genealogía. La belleza formal que exhibe esta obra no hace otra cosa más que acentuar la

dimensión tramposa, esa seducción que llama a ser tragado por este espacio sin salida. Algo similar a la atracción-repulsión en *Current Disturbance*, 1996: una estructura de madera y malla de alambre, que ahora connota más que denota las jaulas, se cierra en un aro. Cada espacio guarda una lamparilla que se enciende y apaga arbitrariamente, en cuestión de segundos sin ninguna aparente coordinación. El ruido de los filamentos cargándose y descargándose de energía, está amplificado y es devuelto al público como un testigo amenazante. El orden tranquilizador de la geometría, la repetición, la sistematización, son revertidos por la interferencia de la luz, la oscuridad y el ruido, generando un espacio del control/descontrol como pares complementarios.

Los paradojas no son menos en los objetos de Hatoum. Empezando por el hecho de que aparenta abandonar el cuerpo cuando en realidad lo está convocando por ausencia ya sea en las cunas que enfatizan la fragilidad amenazada, ya en las alfombras, la de agujas que esconde en su aterciopelada apariencia el recuerdo del faquir o la de entrañas que llama a visitar el cuerpo con otros ojos.

A la recurrencia de la contradicción, se suma otra característica que recorre estos objetos al igual que toda la obra: es la belleza. Aquella condición buscada por la artista que se detiene en las cualidades físicas del trabajo, y desarrolla un sentido poético de las construcciones visuales que la diferencia de otras corrientes del presente artístico que proclaman una estética del desagrado o que no ponderan la forma como un factor que estructure el significado.

Este aspecto de la obra de Mona Hatoum es un factor más en la configuración de una especie de tratado de las paradojas. Cada obra es como una hoja de papel, no hay separación posible entre sus caras salvo a costa de crear una nueva hoja, esclavizada a seguir la misma ley.

[1] “Notes on Mona Hatoum by Carolyn Christov-Bakargiev”. *Arte identita Confini*, catálogo, p. 173

[2] *Ibid.*, 173

[3] *Soft Subversions*. Edited by Sylvere Lotringer, 1996. p. 30

[4] Manifestación de la artista en la exhibición en el New Museum, Nueva York 1998.

[5] Jessica Morgan. *The Poetics of Uncovering*. Catálogo de la exposición en el New Museum. p. 1.