

“So much I want to say”.
The introspective dimension of Mona Hatoum’s
artistic practice

Abstract

This article examines the artistic trajectory of the British Palestinian artist Mona Hatoum, with a particular focus on the role of her experience of exile in shaping her artistic practice. In her artistic work, Hatoum transforms her personal experience into a visual discourse that challenges conventional notions of contemporary art. Her stylistic evolution has led her towards a minimalist approach that emphasises the melancholy of exile and the fragility of existence. The article’s methodology is a comprehensive examination of the artist’s work over several decades, accompanied by a critical analysis of the existing literature on her practice. This approach elucidates the multifaceted meanings inherent in her work and investigates how her subjective experiences, shaped by introspection, serve as sources of creativity and emotional resonance. Hatoum is known for her ability to convey complex experiences through evocative visual language inviting reflection on one’s identity and sense of belonging.

Keywords

Art, exile, introspection, Mona Hatoum, poetic

“So much I want to say”.
La dimensión introspectiva de la práctica artística
de Mona Hatoum¹

Resumen

Este artículo examina la trayectoria artística de la artista británico-palestina Mona Hatoum, con especial atención al lugar que ocupa su experiencia del exilio en la configuración de su práctica artística. En su obra, Hatoum transforma su experiencia personal en un discurso visual que desafía las nociones convencionales del arte contemporáneo. Su evolución estilística la ha conducido hacia un enfoque minimalista que hace hincapié en la melancolía del exilio y la fragilidad de la existencia. La metodología del artículo comprende un examen exhaustivo de la obra de la artista a lo largo de varias décadas, acompañado de un análisis crítico de la literatura existente sobre su práctica. Este enfoque dilucida los polifacéticos significados inherentes a su obra e investiga cómo sus experiencias personales, moldeadas por la introspección, sirven como fuentes de creatividad y resonancia emocional. Hatoum es conocida por su capacidad para transmitir experiencias complejas mediante un lenguaje visual evocador que invita a reflexionar sobre la propia identidad y el sentido de pertenencia.

Palabras clave

Arte, exilio, introspección, Mona Hatoum, poética

¹ Recibido: 3 de junio de 2024. Aceptado:
7 de octubre de 2024

Cómo citar este artículo: Chouati, Y. (2025).
"So much I want to say". La dimensión
introspectiva de la práctica artística de Mona
Hatoum. *Revista 180*, 55, (páginas 8 a 23).
[http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-55.
\(2025\).art-1482](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-55.(2025).art-1482)

INTRODUCCIÓN

Tras la generación de artistas árabes modernos del período poscolonial de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, quienes buscaron reconstruir las identidades culturales de sus naciones recién emancipadas mediante el uso de recursos estéticos y simbólicos del patrimonio local (Powers, 2015; Shabout, 2009), emerge un nuevo impulso artístico en el panorama árabe durante las décadas de 1980 y 1990. Este nuevo movimiento, liderado inicialmente por artistas contemporáneos de la diáspora árabe en Europa y Estados Unidos (Boullata, 2015), marcó un cambio significativo. Confrontados con una experiencia colectiva de dislocación (Adnan, 1995; Kholeif, 2015), estos artistas orientaron su trabajo hacia un proceso de transición caracterizado por una compleja interacción de dimensiones temporales y espaciales. Homi Bhabha describe esta dinámica en *El lugar de la cultura* (2014) como el ‘espacio intersticial’ o ‘tercer espacio’, refiriéndose a la situación cultural de los sujetos desplazados, quienes no habitan un ‘lugar’ fijo, sino que están inmersos en un proceso de hibridación. En este contexto, las categorías binarias (como dentro/fuera, pasado/presente) se desdibujan, dando lugar a nuevas formas de identidad y significado cultural (Bhabha, 2014).

Dentro de este espacio híbrido de la diáspora, surge la obra de Mona Hatoum, quien se establece como una de las figuras más destacadas de su generación. Utilizando medios como el vídeo, la performance, el sonido y la instalación, Hatoum transforma el trauma del exilio en una fuente de expresión creativa. Su obra desafía los prejuicios normativos del *establishment* curatorial, que a menudo proyecta estereotipos orientalistas sobre la práctica de artistas de origen árabe (Bardaouil & Fellrath, 2014a; McDonald-Toon, 2015; Ramadan, 2004). En palabras de Hatoum:

Si vienes de un entorno conflictivo, 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 de verdad. A menudo me encuentro queriendo contradecir esas expectativas. (Antoni & Hatoum, 1998, p. 56)

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo Hatoum, en el contexto de la hibridación, aborda temas clave como el exilio, el poder y el desarraigo a través de estrategias visuales y conceptuales. Su obra provoca una respuesta dual en el espectador, ya que entrelaza una estética cautivadora con una incomodidad palpable, reflejando la complejidad emocional que implica su particular experiencia de vida. Esta tensión lo invita a cuestionar su relación con la identidad y el desplazamiento, fomentando un diálogo que trasciende las barreras culturales.

Para profundizar en estos temas, el artículo se estructura en tres fases. En primer lugar, se examinan los primeros años de la carrera de la artista, donde la influencia del feminismo artístico de los años setenta y ochenta es evidente en su práctica artística. Durante esta etapa, Hatoum utiliza acciones performativas y el vídeo como medios para desafiar las normas establecidas y explorar temas como la identidad, el género, la guerra, la violencia y el poder. En segundo lugar, se analiza el concepto de introspección, un enfoque clave en su proceso creativo que implica un análisis profundo de sus pensamientos, emociones y experiencias. Este enfoque comienza a manifestarse a finales de los años ochenta y se consolida a principios de los noventa, cuando su obra se orienta hacia el objeto. En esta etapa, Hatoum crea instalaciones de estética minimalista utilizando elementos cotidianos que adquieren formas surrealistas, alterando así la percepción habitual de los objetos. Finalmente, se analizan ejemplos artísticos clave para demostrar cómo, a pesar de su giro hacia una mayor abstracción, Hatoum mantiene un compromiso político constante, especialmente con su identidad palestina. Este compromiso, sin embargo, no se manifiesta de manera evidente, sino a través de la poética: la difuminación de los límites entre realidad y ficción.

TRANSFORMANDO LAS EXPERIENCIAS BIOGRÁFICAS EN PENSAMIENTO ARTÍSTICO.
LA PERFORMANCE, LOS AÑOS OCHENTA: DEL FEMINISMO A LA COMPLEJIDAD DE LAS TEMÁTICAS SOCIALES

En 1983, a la edad de 29 años, Hatoum presenta su performance audiovisual titulada *So Much I Want to Say* (Figura 1). La proyección consta de imágenes estáticas que se alteran a intervalos de ocho segundos. Estas imágenes muestran el rostro de la artista en primer plano, con unas manos masculinas tapándole la boca de forma violenta, impidiéndole hablar (Wilson-Goldie, 2006). Mientras tanto, su voz amortiguada genera un bucle en el que repite “So Much I Want to Say” (Hay tantas cosas que quiero decir), como si insistiese en mostrar esa imagen de autorretrato ya presente en su obra *Over My Dead Body* (1988-2002). En esta última, aparece de perfil en un cartel, mirando hacia la frase

Figura 1

Mona Hatoum, 1983, So Much I Want to Say
Vídeo, proyección, blanco y negro y sonido (mono). Londres (Reino Unido), Tate Modern.

2 La terminología árabe *al-Nakba* se emplea para referirse al éxodo de aproximadamente 700.000 palestinos que tuvo lugar en 1948, durante la creación del Estado de Israel. Se trata de un acontecimiento profundamente arraigado en la historia del pueblo palestino y se considera uno de los momentos más traumáticos y definitorios del conflicto árabe-israelí. Para entender en profundidad este acontecimiento, invitamos al lector a leer la obra literaria *Returning to Haifa* (1969) del escritor palestino Ghassan Kanfani, asesinado en el exilio en 1972 por sus ideales políticos. En esta narración, Jalid es abandonado por sus padres cuando huyen de Haifa en 1948, dejándole atrás en su huida. Posteriormente es adoptado por una familia judía en Acre, Haifa. No es hasta muchos años después, en 1967, cuando Jalid se reúne con sus padres biológicos.



“Over my dead body” (Sobre mi cadáver), mientras un soldado de juguete equilibra sobre el puente de su nariz. Ambas obras ilustran claramente la alquimia con la que Hatoum transforma sus experiencias biográficas en pensamiento artístico.

Hatoum nacida en 1952 en Beirut, en una familia procedente de Haifa, la que junto con otros muchos refugiados palestinos es expulsada de Palestina en 1948, durante *al-Nakba*² (catástrofe) hacia al Líbano (Chouati, 2021; Giudice, 2016), un país donde los palestinos nunca pudieron obtener documentos de identidad libaneses y donde se aplicaron medidas de disuasión encaminadas a evitar el asentamiento e integración social. Como es posible imaginar, Hatoum creció en una familia que había sufrido pérdidas y vivía con una sensación de dislocación identitaria causada por el trauma del desarraigo y la pérdida del hogar (Antoni & Hatoum, 1998). Escribe Edward Said sobre este punto: “el destino del palestino es que, primero, no es parte de un Estado soberano propio. Y segundo, está el hecho de la dispersión. Estamos desperdigados por todas partes, no tenemos un lugar central” (2020, p. 365).

Después de terminar el bachillerato en 1970 en el Líbano, Hatoum quería estudiar Bellas Artes, pero no pudo hacerlo hasta 1975 debido a la oposición de su padre, que le recomendó una carrera con más oportunidades. Entre 1970 y 1972, estudió diseño gráfico en la Universidad Norteamericana de Beirut y trabajó como diseñadora gráfica hasta 1975. Al darse cuenta de que su verdadera vocación no era el arte aplicado, decidió matricularse de nuevo, esta vez en Bellas Artes, cumpliendo así su deseo inicial. Sin embargo, antes de embarcarse en su siguiente aventura, quería hacer su primer viaje a Europa. El diseño del itinerario inicial constaba de unas cortas vacaciones en Londres y la posterior visita a su primo en París, antes de regresar a casa. Pero, a los pocos días de llegar a Londres, estalla la Guerra Civil Libanesa, que no finaliza hasta 1990 (Adami, 2019, p. 170). Por esta razón, Hatoum se quedó atrapada en la capital del Reino Unido, experimentando otra forma de dislocación: el miedo y la incertidumbre de no saber cuándo podrá volver a reunirse con sus seres queridos. Así es como se inscribió en la Byam Shaw School of Art de Londres para preparar el examen de ingreso que requiere The Slade School of Fine Arts, donde finalmente se matriculó en 1979 (Arrambide, 2017).

Una vez dentro de esta institución de educación artística, en el marco de un compromiso político marcado por la ideología feminista, desarrolla su primera obra performativa y audiovisual *Don't Smile, You're on Camera* (1980) (Figura 2). En ella, cuestiona problemas ligados al poder y sus tecnologías de control (Accelerator SU, 2022). La performance implica al público visitante. Para ello, Hatoum empuña una cámara de video con la que recorre los cuerpos de los espectadores, mientras transmite el contenido a tres asistentes que se esconden detrás de la escena. Estos asistentes se filman desnudos para mezclar sus imágenes con otras radiográficas, junto con las tomadas por la artista, proyectando el resultado en un monitor ubicado en la pared opuesta en tiempo real. Ello genera la sensación de que la artista, con solo una cámara, puede ver las intimidades de los espectadores. Una vez terminada esta situación de confusión, Hatoum concluye enfocando la cámara hacia su propio cuerpo y comienza a desabotonar seductoramente su blusa, dando a entender que con este acto va a enseñar sus senos. Pero, contrariamente a lo esperado, solo aparecen las palabras “The End” proyectadas en su camiseta interior negra.

Explorando cuestiones como los roles de género, el sexo, la identidad, el poder o la tecnología, a partir de *Don't Smile, You're on Camera*, Hatoum inicia tempranamente su reflexión en torno a las videoinstalaciones. Como parte del desarrollo, la artista crea *Corps étranger* (Figura 3), una videoinstalación que realiza en 1994 por encargo del Centro Pompidou, aunque había sido concebida en 1980 (Sawchuk, 2014). En esta obra emplea cámaras de uso quirúrgico para filmar las cavidades internas de su propio cuerpo y mostrarlas al público, reproduciendo esa última escena de conclusión de *Don't Smile, You're on Camera*, donde la artista parece buscar intencionadamente frustrar las expectativas de los espectadores. En palabras de Hatoum:

hubo un plano continuo de barrido de la superficie del cuerpo a través de varios orificios como el estómago, los intestinos y la vagina, que proporcionaba en términos de imagen tomas en un primerísimo plano que transmitían una sensación claustrofóbica. (Accelerator SU, 2022)

Recapitulando, esta introspección física que la artista realiza al explorar su propio cuerpo de manera simultáneamente fascinante y perturbadora (Roberts, 2016) obliga al espectador a confrontar la vulnerabilidad y extrañeza del cuerpo. Este proceso resuena con la noción de ‘lo abyecto’, que según Julia Kristeva (1982) desestabiliza la idea de un yo unificado. Así, se erosionan las nociones fijas de identidad, pertenencia y corporalidad, creando un espacio donde el espectador debe lidiar con lo que no puede ser fácilmente categorizado o comprendido dentro de lo normal o aceptable.

Cabe destacar que, en Occidente, en los años ochenta, la performance y el uso del cuerpo era ya una práctica en proceso de asentamiento, aun cuando los debates sobre la desmaterialización del arte propios los años 1960-1970, que proponían sacar el arte de los auspicios del mercado y de las instituciones, estaban ya resueltos. En otros términos, se plantea la conceptualización de la performance y su incorporación como medio directo para la intervención social. Así que, en medio de este contexto que exigía necesariamente la emancipación de las mujeres artistas, Hatoum se incorpora al escenario artístico feminista de Londres, que había empezado a conformarse en la década de 1970 y del que formaba parte la artista conceptual Mary Kelly. Según la historiadora de arte y profesora en The Queens College de la Universidad de Oxford, Anna C. Chave, en *The Devices of Mona Hatoum* (2018, p. 49), un texto escrito en el marco de la exposición “Mona Hatoum: Terra Infirma” (2018), la incorporación de la artista a la ola feminista le permite entrar al escenario del arte por la puerta trasera (teniendo en cuenta que el panorama artístico del momento estaba dominado por hombres y que los discursos feministas permitieron a muchas mujeres entrar a formar parte de él). Sin embargo, como mujer artista no occidental siempre se mostró escéptica sobre la aplicabilidad de los discursos feministas del Primer Mundo a las mujeres del Tercer Mundo, por lo que, pese a sus asociaciones, seguía sintiendo una profunda soledad al no terminar de encajar en los patrones discursivos de aquel momento (Stein, 2019). De ahí que, gradualmente, fuera yuxtaponiendo su historia personal al discurso feminista con el que había iniciado su carrera, adhiriendo al mismo aspecto específico del exilio como la melancolía, el racismo, la dislocación y la impotencia ante determinados hechos históricos (Bardaouil & Fellrath, 2014b). Encontramos en esta etapa la performance *The Negotiating Table* (1983), en la que el cuerpo de la artista se presenta en una habitación oscura, acostado e inmóvil, envuelto en plástico y gasa, atado con una soga a los pies y cubierto de sangre y entrañas encima de una mesa, iluminado por solo una bombilla y rodeado de sillas vacías, mientras en paralelo se escuchan reportajes sobre la Guerra Civil Libanesa y una serie de discursos de líderes occidentales masculinos hablando de la paz (Figura 4).

Figura 2

Mona Hatoum, 1980, Don't Smile, You're on Camera

Performance, Betacam, PAL, blanco y negro, sonido. París (Francia), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

Figura 3

Mona Hatoum, 1994, Corps Étranger

Videoinstalación, 30 minutos, color, sonido, dos pantallas. Helsinki (Finlandia), Kiasma.

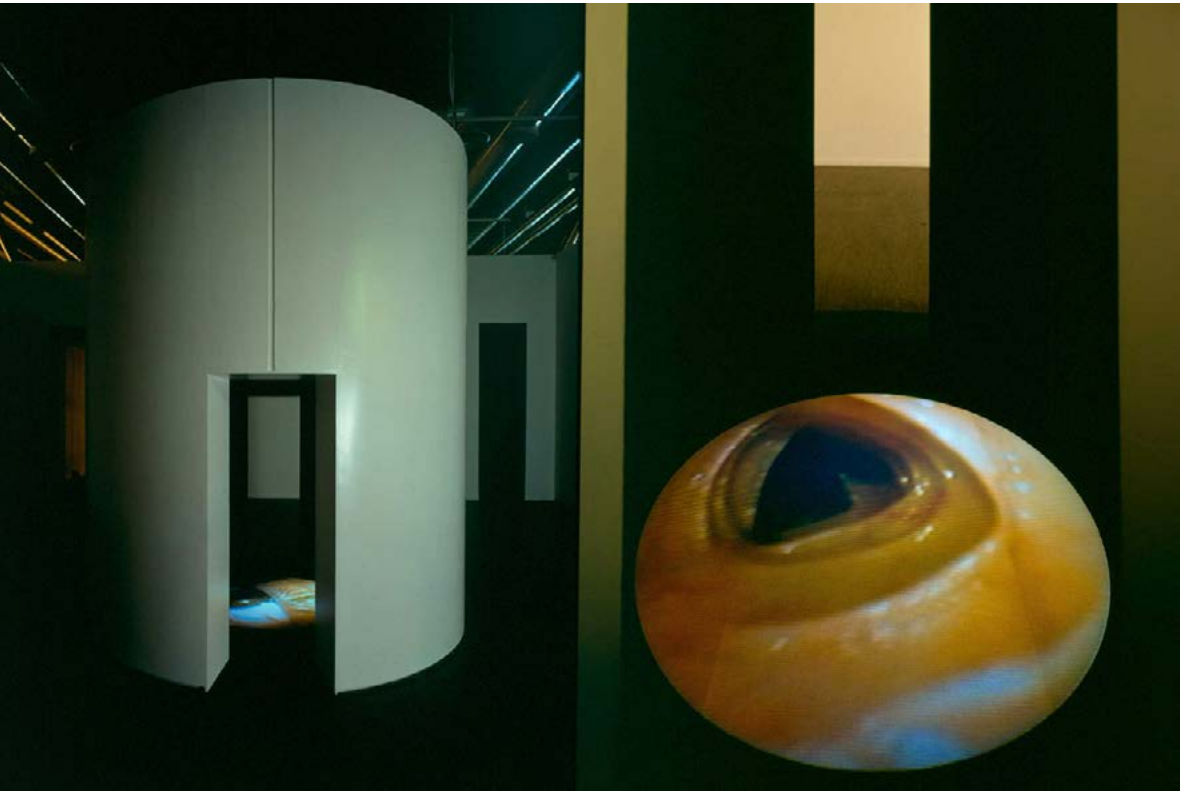


Figura 4

Mona Hatoum, 1983, The Negotiating Table
Performance, mesa, tres sillas, lámpara colgante, cinta sonora, lámina de plástico, riñones de res cruda, gasa quirúrgica y pintura roja. Vancouver (Canadá), Western Front.

Figura 5

Mona Hatoum, 1985, Roadworks
Impresión en gelatina de plata sobre papel montado sobre aluminio, 194,1 × 274,3 cm. Londres (Reino Unido), Tate Modern.



3 El título de la obra está tomado del proyecto de Szczelkun, *ROADWORKS*, una propuesta curatorial que consistió en llevar a cabo un ciclo diario de reuniones entre artistas, acciones desarrolladas en el espacio público y la documentación de estas. El objetivo era desafiar las nociones convencionales de la función del espacio de la galería. Este enfoque buscaba transformar la interacción entre los artistas y el público, promoviendo un diálogo dinámico que trascendiera los límites tradicionales del arte expositivo. A través de estas acciones en el espacio público, se invitó a los espectadores a participar activamente en el proceso creativo, en lugar de ser meros observadores pasivos. Además, el proyecto enfatizó la importancia de la temporalidad y la fugacidad en el arte contemporáneo, planteando preguntas sobre la memoria, la identidad y el contexto social en el que se inscriben las obras. Así, *ROADWORKS* redefinió el espacio de la galería y reflejó críticamente el papel del arte en la vida cotidiana y en la construcción de comunidades

4 Las botas Dr. Martens son las usadas comúnmente por policías metropolitanos y cabezas rapadas del Frente Nacional.

Otra obra que continúa en la misma línea de *The Negotiating Table* es la acción performativa *Roadworks* (1985)³, que es llevada a cabo en el marco del proyecto expositivo del artista Stefan Szczelkun en la Brixton Art Gallery londinense. Hatoum participa en la propuesta curatorial de Szczelkun a la que se unen también Rasheed Araeen, John Hewitt, Kasia Januszko, Marc Elmes, Carlyle Reedy, Kumiko Shimizu y Gennaro Telaro (Brixton 50, 1985). Como forma de reacción a la violencia policial contra la comunidad afrocaribeña de Brixton, Hatoum, vestida con mono de trabajo, lleva a cabo una intervención en el espacio público el 21 de mayo de 1985 (Szczelkun, 1987). La intervención consiste en atar unas Dr. Martens a sus tobillos desnudos y andar descalza por las calles arrastrando tras sus pies las pesadas botas durante una hora. Se trataba de una metáfora donde las botas aluden a la persecución y el hostigamiento continuo al que las comunidades extranjeras radicadas en Reino Unido se veían sometidas con frecuencia, tanto por parte de las autoridades policiales como por grupos xenófobos *skinhead*⁴. Con esta acción la artista proyecta una idea del arte que va más allá del habitual espacio de la galería, dirigiéndose a un tipo de público periférico, habitualmente olvidado y al margen de este (Figura 5). Declara Hatoum al respecto: “Me encontré en esta rara situación de crear un trabajo que, aunque personal/autobiográfico, tenía una relevancia inmediata para la comunidad de personas a la que se dirigía” (Szczelkun, 1987, p. 17).

UN PUNTO DE INFLEXIÓN EN EL DISCURSO DE HATOUM: EL INICIO DE UN PROCESO DE INTROSPECCIÓN

La investigadora, escritora y productora cultural Chrisoula Lionis señala en su trabajo *A Past Not Yet Passed: Postmemory in the Work of Mona Hatoum* (2014) que, detrás del envoltorio político deliberado del arte de Hatoum, se encuentran “huellas de una forma particular de ‘posmemoria’ de la experiencia palestina” (2014, p. 78). Con el término posmemoria, Lionis alude a la distancia temporal que separa a la artista de los eventos traumáticos del exilio forzoso de Palestina.

La memoria de estos hechos críticos, que impregna su obra e influye en sus compromisos artísticos, está filtrada por una subjetividad condicionada por diversos factores. Estos incluyen la naturaleza de su acogida en el Líbano tras *al-Nakba*, las condiciones en las que creció, los traumas familiares, la Guerra Civil Libanesa, y un fuerte sentimiento de dislocación. Además, la evolución de su percepción del exilio —ese proceso que Edward Said en *Reflexiones sobre el exilio* (2013) define como un ‘exilio del exilio’, donde el sujeto exiliado toma conciencia de su condición— y la experiencia de ser mujer en una sociedad marcada por discriminaciones de género también juegan un papel crucial en su obra.

Para profundizar en el análisis del trabajo de Hatoum, es fundamental integrar conceptos teóricos más desarrollados sobre el exilio, como la melancolía, el desarraigo y la poética del trauma. Estos enfoques permiten anclar el análisis en un contexto académico más sólido, ofreciendo una comprensión más profunda sobre cómo estas experiencias personales y colectivas se manifiestan en su producción artística. En este sentido, el uso de la melancolía puede ilustrar la complejidad emocional que enfrenta la artista como persona exiliada, mientras que el desarraigo resalta la sensación de pérdida y desconexión que permea su narrativa. Al mismo tiempo, la poética del trauma puede servir como un marco para explorar cómo los recuerdos y las historias de dolor se entrelazan en su trabajo, generando un espacio de reflexión crítica sobre la experiencia palestina.

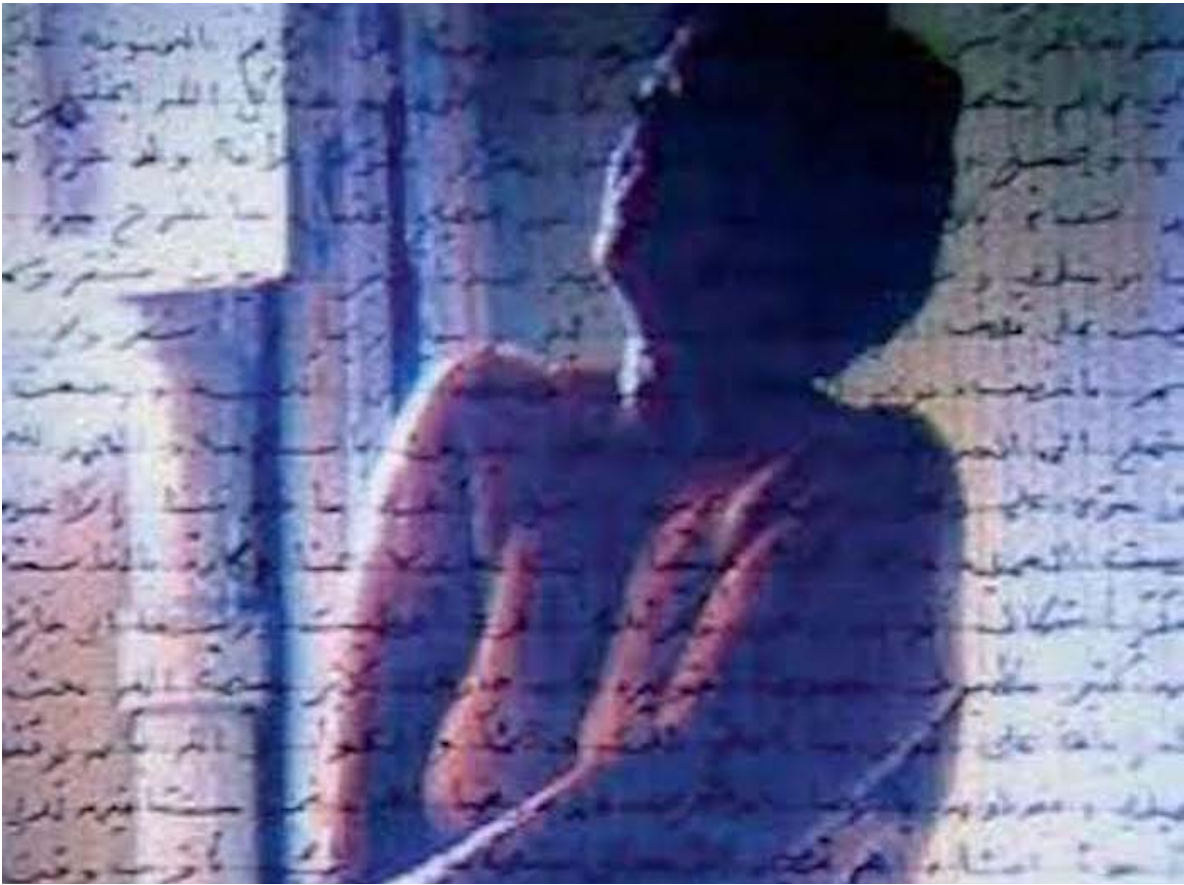
En efecto, después de las declaraciones generales y objetivas sobre el estado del mundo, a finales de los ochenta, esa primera capa de carácter político que observa Lionis, se reemplaza por un interés cada vez más acuciante de exploración del trauma. Con esta intención indagatoria nace *Measures of Distance* en 1988 (Figura 6). En esta obra audiovisual, Hatoum propone reconstruir su memoria familiar a través de la narración oral (Monterrubio Ibáñez, 2022). En el video su madre hace las veces de archivo histórico viviente y es a través de ella que recupera historias íntimas tejidas mediante “una trama en la que coexisten complejos niveles de narración” (Di Paola, 2017, párrafo. 3). Explica Hatoum en este sentido:

estructuré la obra en torno a las cartas de mi madre, porque las cartas implican distancia, pero se trata de cuestiones muy íntimas. Y tienes nuestras voces animadas hablando en árabe y riendo, lo que se contradice con la tristeza de mi voz, leyendo las cartas de mi madre, traducidas al inglés (...) quería explorar las complejidades a través de la yuxtaposición de varios elementos formales y visuales que crean capas paradójicas de significado. (Antoni & Hatoum 1998, p. 58)



Figura 6

Mona Hatoum, 1988, Measures of Distance
Video de definición estándar (color, sonido),
15:26 min. Oakland, California (Estados
Unidos), Mills College Art Museum.



En uno de los fragmentos de las cartas que Hatoum lee en inglés le dice su madre:

ojalá esta maldita guerra termine pronto para que tú y tus hermanas podáis regresar y estemos todos juntos de nuevo como en los buenos viejos tiempos. Disfruté mucho todas esas íntimas conversaciones que tuvimos sobre las mujeres y cosas y todo eso que sabes que nunca lo había contado así.
¿Por qué no vuelves y vives aquí? y podemos hacer y grabar todas las fotografías y cintas. Adelante, úsalas y no le digas nada a tu padre [La risa]. (Hatoum, 1988)

Recapitulando, después de siete años de carrera centrados en el feminismo y en sus problemáticas relaciones con el poder, Hatoum se da cuenta de que sus aproximaciones a la memoria familiar hablaban de las complejidades del exilio, el desplazamiento, la sensación de pérdida y separación que provoca la guerra (Antoni & Hatoum, 1998). Así que, tras revisar su producción hasta el momento, decide inventar nuevos procedimientos de acceso a lo real, cuestionando las relaciones que damos por sentadas y, para ello, introduce formas extrañas, donde lo familiar se aparta de su función original y adquiere connotaciones simbólicas que hacen alusión al trauma del exilio (Robertson, 2016). Hatoum buscaba así crear unidades de términos contradictorios. No en vano, ella misma entendió que su práctica debía girar en torno a las situaciones de urgencia, en las que no existe estabilidad y arraigo. Consideremos, por ejemplo, la superposición de la voz de la madre de la artista con su lectura de cartas en inglés en *Measures of Distance*. Ahí podemos comprobar que, a través de su práctica, la artista intenta transmitir un estado específico de exilio. En este estado, propone recomponer la imaginación, haciendo de los elementos familiares del día a día cosas que parecen extrañas.

La primera obra que emerge de esta posición, que engloba tanto el aspecto formal como el conceptual, fue la instalación *The Light at the End* (1989). Aquí es donde, por primera vez en la trayectoria de Hatoum, aparece el exilio como noción abstracta. La cuestión del exilio adquiere así un papel central en su práctica artística, al mismo tiempo que abandona “el modelo narrativo de articulación de la obra, basado en hacer visible un mensaje político, a un público presente que mira, pero no interviene” (Lumbreras, 2011, p. 197). En consecuencia, su producción se convierte en una suerte de síntesis exteriorizada del mundo interno. Un mundo que, como pudimos leer en las cartas de la madre de la artista en *Measures of Distance*, es insoportable y está repleto de estructuras grotescas en las que conviven experiencias contradictorias y opuestas. Véase cómo Hatoum en *The Light at the End*, crea simulacros y sensaciones iniciales engañosas al ubicar la obra en la parte trasera de The Showroom de Londres, un espacio que “comienza siendo muy ancho y luego las paredes convergen y se estrechan hasta llegar a una pequeña pared” (AA School of Architecture, 2015). El espectador, a unos tres

Figura 7

Mona Hatoum, 1989, The Light at the End
Hierro, acero, latón, vidrio, aluminio y
elementos eléctricos. Londres (Reino Unido),
Arts Council Collection.



metros de distancia de la esquina más alejada de la sala, debido a la oscuridad de la escena recreada, con las paredes pintadas de color rojo oscuro (color sangre), solo ve cinco o seis líneas brillantes de color naranja flotando en el aire y un accesorio tenue en el techo que arroja dos siniestras halos de luz a cada lado. Sin embargo, a medida que su curiosidad aumenta y se va acercando a la estructura, comienza a sentir una gran cantidad de calor, que llega a ser sofocante, descubriendo así que la imagen idílica inicial que podría haber asociado con el título de la obra *La luz al final* no es más que una mera ilusión que conduce a unas barras metálicas al rojo vivo, conectadas directamente a la red eléctrica (Figura 7).

DESPLAZANDO EL RECHAZO CONSCIENTE A ECHAR NUEVAS RAÍCES HACIA EL ESPECTADOR

Al desplazar conscientemente hacia el espectador la negativa a establecer nuevas raíces en el seno de otra cultura, Hatoum consigue que se produzca una suerte de dislocación, de alteración del orden esperado. Así, su práctica se torna en un espacio metafórico, sin recorridos precisos, un laberinto donde “la familiaridad y la extrañeza se entrelazan de la manera más extraña, adyacentes e irreconciliables al mismo tiempo” (Said, 2011, p. 107). Véase como ejemplo de ello *Light Sentence* (1992). En esta instalación la lenta cadencia del movimiento de las sombras de las mallas de alambre genera la impresión de balanceo e inestabilidad donde la tenue luz penetra en todos los rincones, creando una especie de efecto de vigilancia. De modo que se recrean esas tensiones del exilio que describió Eten Adnan afirmando que desde fuera las comunidades exiliadas “parecen llevar vidas ‘normales’ pero que, mientras tanto, habitan un paraíso privado, imaginado, prohibido y cercano, en el que deambulan como fantasmas de otra edad” (1995, p. 14). Coincidiendo con el punto de vista de Adnan, escribe Said sobre la obra de Hatoum:

La cuestión es que el pasado no puede recuperarse por completo de tanto poder que se le opone desde el otro lado: sólo puede reafirmarse en forma de un objeto sin conclusión ni lugar final, transformado por elección y esfuerzo consciente en algo simultáneamente diferente, ordinario e irreductiblemente otro y el mismo, teniendo lugar juntos: un objeto que no ofrece ni descanso ni respiro. (2011, p. 110)

Para ser más precisos aquí, la idea que defiende Said es que el arte de Hatoum, es un reflejo de una realidad inabarcable, que podría recordar a la escena que cita Bertolt Brecht en *Narrativas completas*, 7. *Diálogos de refugiados* (1994), en la que recrea cómo el afamado actor Charlie Chaplin aparece

5 Observamos aquí una clara relación entre la obra de Hatoum y *The Green Line* (2004), de Francis Alys. En esta obra Alys pasea en Jerusalén durante 24 km con una lata de pintura verde goteando, dejando tras él una línea que sigue la llamada “Línea verde”, frontera de referencial entre el territorio palestino y el israelí desde 1967, que desde hace ya años se ha difuminado debido a las ambiciones de Israel y su continua expansión. Hoy en día, como refleja la obra *Where we come from* (2002-2003) de Emily Jacir, muchas familias palestinas están separadas por fronteras artificiales que hacen imposible los encuentros.

llenando de prisa y desorganizadamente su maleta y, de repente, la cierra de una vez, dejando parte de su ropa medio fuera. En vez de volver a abrir y reorganizar, coge unas tijeras y corta sin pensar en la parte sobresaliente. Así, el aspecto minimalista y sereno que transmite a primera vista el objeto artístico esconde tras de sí una realidad turbulenta (véase la obra *Turbulence*, 2012) que se presenta ante nosotros solo por partes y no por condensación, como sucede en *Measures of Distance*. En consecuencia, como espectadores, esto hace que, a la hora de contemplar, todo nos resulte extraño e incluso lleguemos a sentir esa sensación de dislocación y miedo con la que trabaja Hatoum. Véase cómo el pasapurés de la madre la artista se transforma en una suerte de escorpión negro gigante con la cola levantada en actitud amenazante en *La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne X 17)* (1999) (Figura 8). Los utensilios de cocina en *Home* (el hogar) (1999), por ejemplo, se unen por cables conectados a la red eléctrica con una intensidad que sube y baja rítmicamente, generando luces y sonidos amenazantes (Macedo, 2019) (Figura 9).

En torno a referencias al hogar se construye *Present Tense* (1996) (Figura 10). Se trata de una obra profundamente simbólica. Lo primero que el espectador percibe al entrar en la sala de exposición, es una suerte de dibujo dispuesto en el suelo. Al acercarse, se aprecia que este está hecho mediante diminutas cuentas rojas de vidrio incrustadas en 2.200 pastillas de jabón cúbicas, que delinean el mapa de Palestina, según las fronteras acordadas en 1967 entre las autoridades palestinas e Israel ratificadas en el acuerdo de Oslo de 1993 (Said, 2020; Schulenberg, 2014; Yuksel, 2023). En una segunda observación más profunda de la obra derivan preguntas conectadas con otras muchas de sus obras, como: ¿qué connotaciones simbólicas de los materiales —el jabón y las cuentas rojas—? ¿Qué relación tiene la solubilidad del jabón con las diferentes modificaciones que ha ido sufriendo el territorio palestino desde 1948? ¿Tiene alguna relación con la biografía de la artista o con *Nature morte aux grenades* (2006-2007), donde las piezas de cristal fundido de diferentes colores presentadas encima de una camilla de hospital sin colchón tienen forma de granadas explosivas? ¿Por qué la marca del jabón Nablus y no otra? ¿Tiene alguna relación con la poesía nostálgica del exilio de Mahmoud Darwish, “Añoro el pan de mi madre” (1966, p. 24)? ¿Acaso es una forma de reivindicar la identidad? ¿Tiene esto algo que ver con la casi obsesión de la artista por recolectar su pelo caído, el mismo que se enreda entre las dos maletas de viaje en *Compressed card* (2002) y dibuja el típico pañuelo palestino *Keffieh* (1993-99), símbolo de resistencia? ¿Acaso Hatoum se refiera también a la inmigración y la violencia que se ejerce contra la diferencia, como hizo en *Roadworks*? ¿Es tal vez su estrategia la de introducirnos en la situación que sufren “los refugiados, los exiliados, las masacres, los campamentos y los civiles que huyen” (Said, citado por Judáh, 2007, párrafo. 5), como sucede en la instalación *Interior/Exterior Landscape* (2010)?

Es en esa segunda observación sobre *Present Tense* a la que nos referíamos antes cuando, como espectadores, descubrimos que las cuentas de vidrio rojas que describen el perímetro cartográfico de Palestina se encuentran incrustadas sobre bloques de jabón de Nablus. Este jabón, elaborado con aceite de oliva puro, solo se produce en la citada ciudad Palestina, habiendo constituido el epicentro de su riqueza comercial desde el siglo XIV hasta el XX, cuando la intervención militar de Israel sobre la ciudad, durante la Segunda Intifada, casi termina con esta industria jabonera que, antaño, fue símbolo de la riqueza de la ciudad. Las cuentas rojas se pueden convertir en pequeñas balizas de alarma sobre un territorio saponáceo resbaladizo y soluble que recalcan lo inestable de las fronteras palestinas o en gotas de sangre vertidas sobre una especie de piel mortecino que habla del sufrimiento de un pueblo. La relación simbólica entre ambos elementos —cuentas y jabones— nos invita a establecer paralelismos con el conflicto allí abierto desde la creación del Estado de Israel en 1948, con el sentimiento de alienación que sufre la población afectada y con la nostalgia que supone no tener un hogar al que regresar, Palestina.

Como estamos comprobando, la producción artística de Hatoum —especialmente a partir de los noventa— es compleja en cuanto a simbología. No en vano, ella, como artista, es consciente de que su trabajo involucra al espectador a diferentes niveles. La manera en la que este lee su obra es fundamental para Hatoum. De hecho, con frecuencia discrepa de las formas expositivas habituales de museos y galerías, que suelen presentar sus trabajos acompañados de un texto explicativo en la pared; un acto que, en su opinión, fija el significado y anula la autonomía imaginativa del espectador. Además, en este sentido, critica el intento sistemático de mercantilizar a la alteridad, de empujar a las y los artistas procedentes de las periferias de la historia del arte a producir según lo que el público occidental visualiza a través de las noticias, en una dinámica autoexotizante (Antoni & Hatoum, 1998). En otras palabras, sostiene que su trabajo ha de leerse desde una perspectiva que no conciba el exilio de los palestinos como un hecho específico, sino como el resultado de un proceso colonial

Figura 8
Mona Hatoum, 1999, La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne X 17)
Metal, motor eléctrico, cuchillas, luz, 231 x 186 x 98 cm.

Figura 9
Mona Hatoum, 1996, Present Tense
Jabón y cuentas de vidrio de color rojo, 4,50 x 299,00 x 241,00 cm. Jerusalem (ciudad en disputa entre Palestina e Israel), Gallery Anadiel.

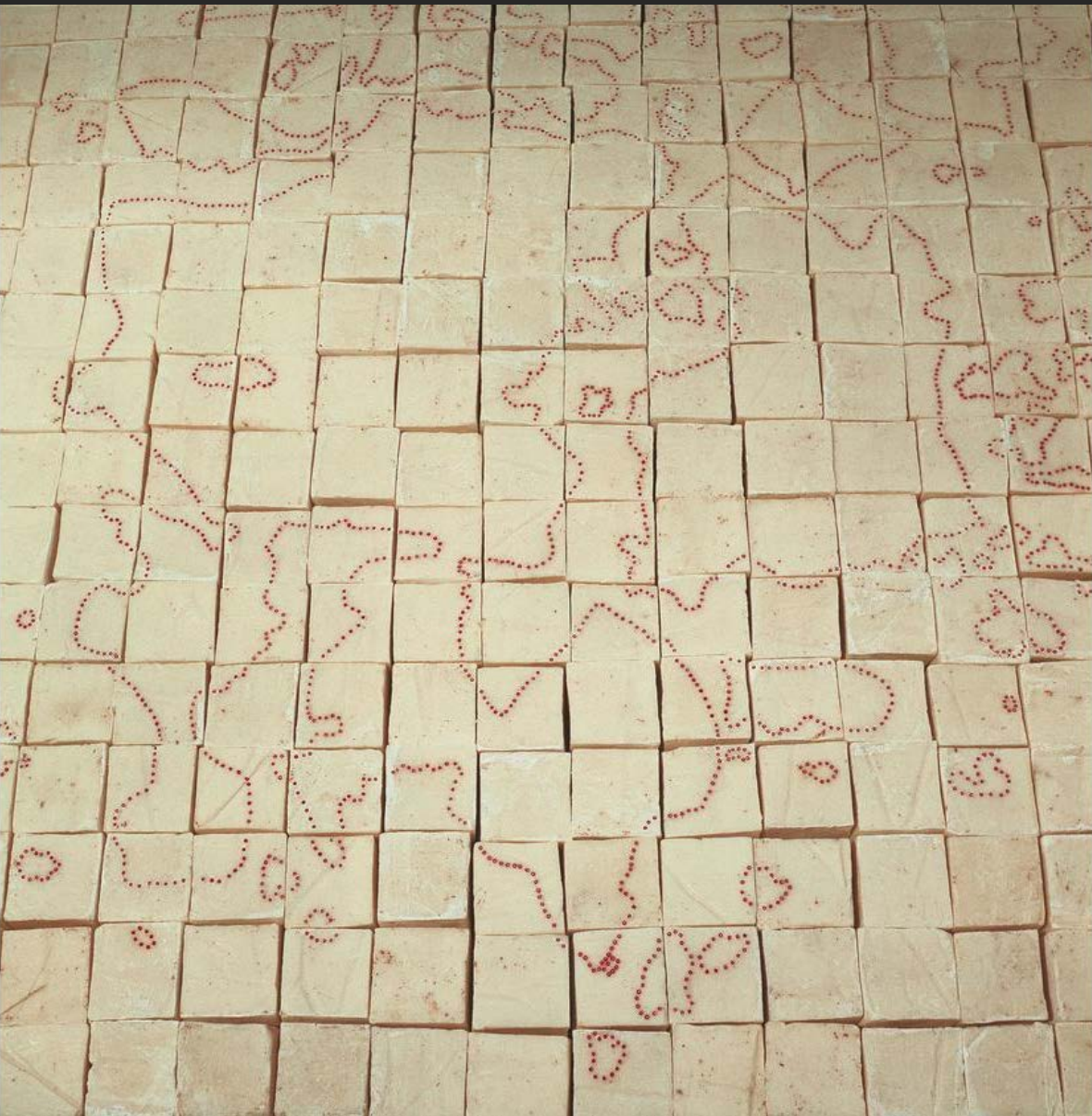


Figura 10
Mona Hatoum, 2006, Hot Spot
Metal, luz. 230 × 223 × 223 cm. Vancouver
(Canadá). Rennie Museum.



no resuelto; una relación desequilibrada Norte-Sur que afecta a toda la humanidad por igual y no solo a algunas zonas del planeta en litigio. Véase cómo la artista resalta con neón rojo la totalidad geografía del mundo en *Hot Spot* (punto caliente) (2006) (Figura 10) o cómo en *Misbah* (2006-2007) convierte un objeto aparentemente decorativo, como es una lámpara, en una instalación lumínica inmersiva, donde las figuras que proyectan los recortes del farol, por donde sale la luz, dibujan soldados armados en las paredes circundantes.

REFLEXIONES DESDE EL EXILIO: LA SUTILEZA EN EL ARTE DE NARRAR LA GUERRA Y EL DESPLAZAMIENTO

En ausencia de un marco conceptual cerrado que facilite la comprensión, y en presencia de una metodología que opera mediante la yuxtaposición de diferentes temas —es decir, mediante la superposición de capas en las que se entretajan simultáneamente diferentes experiencias— percibimos que, para abordar el compromiso político presente en la obra de Hatoum, la noción de ‘poder que vigila’ sobre la que trabaja en *Don’t Smile, You’re on Camera* y en *Roadworks* está imbuida de lo personal. Por ello, es crucial que el espectador tenga en cuenta la voz entrecortada que se escucha en *So Much I Want to Say*, donde el compromiso feminista se cruza con una postura decolonial y con la experiencia del exilio, lo que marca una distancia con el activismo. Dicho en otros términos, la comprensión de la obra de Hatoum no debe reducirse a una especie de traducción estética del contexto geográfico o del conflicto de Palestina, que informa de manera antropológica sobre lo que está ocurriendo en Oriente Medio, en la propia Palestina o en el Mundo Árabe, sino como un relato repetitivo, que reitera desde el exilio “una y otra vez la historia de una pérdida en la que la idea de repatriación, de regreso a casa, es en el fondo imposible” (Said, 2020, p. 516).

En consecuencia, Hatoum, en respuesta a las típicas preguntas que suelen hacerle en las entrevistas (Antoni & Hatoum, 1998), se niega a etiquetar su trayectoria artística bajo la categoría de activista que actúa como voz del pueblo, ya que considera que eso sería pasar por alto la poética subyacente de su práctica. En su opinión, al centrarse demasiado en el paralelismo entre lo personal y lo contextual, el espectador puede perder de vista el humor presente en muchas de sus obras y quedarse solo con una idea equivocada que, probablemente, no tenga nada que ver con su arte. En palabras de Hatoum:

Es como si la gente no quisiera aceptar que miro la historia del arte, lo que pasa en el mundo del arte. Por supuesto, mi experiencia es el exilio, el desplazamiento, la guerra, pero se aborda de manera sutil. No hago ilustraciones. Me ocupo de la forma, que tiene un vínculo con el minimalismo, el arte conceptual, incluso con un toque de surrealismo, formas que también remiten a otros artistas como Piero Manzoni, Marcel Duchamp, Magritte. Quiero que la gente experimente las obras, que se abra el significado. (Azimi, 2015, pp. 5-6)

Para acercarse a la obra de Hatoum de forma más o menos objetiva, es por tanto esencial sumergirse en el tema del exilio. No se trata de abordar el exilio únicamente como una experiencia traumática, sino como un filtro, una perspectiva desde la que se estimula la intuición. Un claro ejemplo de ello es la ya citada *Present Tense*, donde Hatoum nos ofrece diferentes niveles de lectura a través de asociaciones simbólicas cuidadosamente elegidas entre objetos de aspecto precario. Estas asociaciones, que hacen referencia a la necesidad de reorganizar experiencias pasadas (como vimos en *Measures of Distance*), permiten una comprensión más profunda de la obra. Así mismo, la experiencia del exilio se concreta en sensación de inestabilidad en la instalación *Light Sentence*, de la que también hemos hablado anteriormente, donde, a través del movimiento de una bombilla ubicada en mitad de una construcción de jaulas, Hatoum logra crear una escena en la que las sombras titilantes provocan en el espectador un efecto por el que el suelo parece moverse bajo sus pies, como si el espacio que ocupa se balanceara.

CONCLUSIONES

En este artículo hemos explorado la relación entre la biografía de Mona Hatoum y su práctica artística. Obligada a exiliarse en el Reino Unido en 1975, Hatoum vivió la desorientación del desarraigo, que se manifestó en la fase inicial en los años ochenta por medio de acciones performativas. Sin embargo, a partir de su obra audiovisual *Measures of Distance* (1989), comenzó a perfilarse una transformación radical en su práctica artística, donde a través de la introspección decidió distanciarse de su pasado, concibiendo el arte como una declaración colectiva. Esta evolución le permitió enfrentar las problemáticas expectativas del mundo del arte, que a menudo la veía como portavoz

REFERENCIAS

AA School of Architecture. (3 de diciembre de 2015). *Mona Hatoum - Recent Work* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VIOEtoRZjRQ>

Accelerator SU. (15 de diciembre de 2022). *Mona Hatoum lecture at Magasin III, Stockholm* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Iz2TNEmd1I0>

Adami, E. (2019). *Writing History Under Erasure: Radical Historiographical Practices in Lebanese Postwar Art* [Tesis Doctoral, The Royal College of Art]. https://researchonline.rca.ac.uk/3965/1/FINAL%20Dissertation_redacted-compressed.pdf

Adnan, E. (1995). Voyage, War and Exile. *Al-'Arabiyya*, 28, 5-16. <http://www.jstor.org/stable/43192725>

Adnan, E. (2015). Extract from the Arab Apocalypse. En C. Stobbs (Ed.), *Imperfect Chronology: Arab Art from the Modern to the Contemporary: Works from the Barjeel Art Foundation* (pp. 91-95). Whitechapel Gallery.

Antoni, J., & Hatoum, M. (1998). Mona Hatoum. *BOMB Magazine*, 63, 54-61.

Arrambide, J. (2017). Entrevista a Mona Hatoum por Chiara Bertola. En C. Bertola (Coord.), *Mona Hatoum* (pp. 2-3). Fundación PROA.

Azimi. R. (2015). J'ai un sentiment général d'incertitude et je questionne tout autour de moi. *Le Quotidien de l'Art*. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/7614-mona-hatoum-j-ai-un-sentiment-g%C3%A9n%C3%A9ral-d-incertitude-et-je-questionne-tout-autour-de-moi.html>

Bardaouil, S., & Fellrath, T. (2014a). *Summer Autumn Winter... and Spring: Conversations with Artists from the Arab World*. Skira.

Bardaouil, S., & Fellrath, T. (2014b). *Mona Hatoum. Turbulence*. Qatar Museums.

Bhabha, H. (2014). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Boullata, K. (2015). Notes on Verbal Dominance and Visual Expression in Arab Culture. En C. Stobbs (Ed.), *Imperfect Chronology: Arab Art from the Modern to the Contemporary: Works from the Barjeel Art Foundation* (pp. 54-80). Whitechapel Gallery.

Brecht, B. (1994). *Narrativas completas, 7. Diálogos de refugiados*. Alianza.

Brixton 50. (18 de mayo 1985). Roadworks Plus Kasia Januszko, Marc Elms & John Hewitt – Brixton Art Gallery [Conferencia]. Brixton Art Gallery. <https://brixton50.co.uk/roadworks/>

Chave, A. C. (2018). The Devices of Mona Hatoum. En A. C. Chave (Ed.), *Mona Hatoum: Terra Infirma* (pp. 47-67). The Menil Collection.

Chouati, Y. (2021). La Ficción del Exilio: la Poética como Estrategia Narrativa en la Obra de Mona Hatoum. *Research, Art, Creation*, 9(1), 83-99. <https://doi.org/10.17583/brac.2021.4233>

Darwish, M. (1966). *Enamorado de Palestina*. Al Dar Al Ahlia Bookstore.

Di Paola, M. (2017). So close to my heart yet so far away. Mona Hatoum. *InterArtive*. <https://interartive.org/2014/12/mona-hatoum>

Giudice, C. (2016). Contemporary Art as a Visual Expression of Power. *Documenti geografici*, 0(1), 31-45. http://dx.doi.org/10.19246/docugeo2281-7549/201601_02

Hatoum, M. (1980). *Don't Smile, You're on Camera* [Performance]. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

Hatoum, M. (1983). *The Negotiating Table* [Performance]. Western Front, Vancouver.

Hatoum, M. (1983). *So Much I Want to Say* [Video]. Tate Modern, Londres.

Hatoum, M. (1985). *Roadworks* [Impresión en gelatina de plata sobre papel montado sobre aluminio]. Tate Modern, Londres.

Hatoum, M. (1988). *Measures of Distance* [Video]. Mills College Art Museum, Oakland, California.

Hatoum, M. (1989). *The Light at the End* [Intalación]. Arts Council Collection, Londres.

Hatoum, M. (1994). *Corps Étranger* [Videoinstalación]. Kiasma, Helsinki.

Hatoum, M. (1996). *Present Tense* [Instalación]. Gallery Anadiel, Jerusalem.

Hatoum, M. (1999). *La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne X 17)*. [Instalación]. Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostella.

Hatoum, M. (2006). *Hot Spot* [Instalación]. Rennie Museum, Vancouver.

Judah, H. (2007). Mona Hatoum's hair. Interweaving strands, and the artist's work. *Interwoven: the fabric of things*. <http://kvadratinterwoven.com/mona-hatoums-hair>

Kanafani, G. (1969). *Returning to Haifa*. Dar Al-Tali'a.

Kholeif, O. (2015). Racing Routes: Debating Modernism, Mapping the Contemporary. En C. Stobbs (Ed.), *Imperfect Chronology: Arab Art from the Modern to the Contemporary: Works from the Barjeel Art Foundation* (pp. 16-24). Whitechapel Gallery.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.

Lionis, C. (2014). A past not yet passed: postmemory in the work of Mona Hatoum. *Social Text*, 32(2), 77-93. <https://doi.org/10.1215/01642472-2419558>

Lumbreras, M. (2011). Éxito, (hiper) visibilidad, ambivalencia: las instalaciones de Mona Hatoum. *Quintana*, (10). <https://doi.org/10.15304/qui.10.665>

Macedo, A. G. (2019). As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de 'contraponto': des-emoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político. *Revista Estudos Feministas*, 27(1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158888>

McDonald-Toone, E. (2015). The Exhibition and the Agora: Contemporary Arab Representations (2001-2007). En C. Stobbs (Ed.), *Imperfect Chronology: Arab Art* (pp. 39-48.). Whitechapel Gallery.

Monterrubio Ibáñez, L. (2022). Women's epistolary cinema: exploring female alterities: epistolary films and epistolary essay films. *Feminist Media Studies*, 22(7), 1781-1800. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1900313>

Powers, J. H. (2015). *Moroccan Modernism: The Casablanca School (1956-1978)* [Tesis Doctoral, the Faculty of the Graduate School of Cornell University]. <https://ecommons.cornell.edu/items/ca9a5de5-9c85-4e37-a8b5-baccdb1b0a78>

Ramadan, D. (2004). *Regional Emissaries: Geographical Platforms and the Challenges of Marginalisation in Contemporary Egyptian Art*. <https://apexart.org/conference/ramadan.htm>

Roberts, D. (2016). (DOC) *Mona Hatoum. Exhibition review, Kiasma Helsinki 07/10/2016-26/2/2017*. [Reseña de la exposición]. https://www.academia.edu/28979656/Mona-Hatoum-Exhibition-review-Kiasma-Helsinki_07_10_2016_26_2_2017

Robertson, E. (2016). Mona Hatoum: "It's about shattering the familiar [Entrevista]. *The Talks. Galerie Chantal Crousel*. <http://the-talks.com/interview/mona-hatoum/>

Said E. W. (2011). The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables. *Quaderns de la Mediterrània*, (15), 107-110.

Said, E. W. (2013). *Reflexiones sobre el exilio*. Debolsillo.

Said, E. W. (2020). *Poder, política y cultura: entrevistas a Edward W. Said*. Debate.

Sawchuk, K. (2014). Gut Reactions: Mona Hatoum's Corps étran-ger. En S. Brophy, & J. Hladki (Ed.), *Embodied Politics in Visual Autobiography* (pp. 153-170). University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442666146-010>

Schulenberg, A. (2014). Sites and Senses, Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense. En J. Goudeau., M. Verhoeven, & W. Weijers (Ed.), *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture* (pp.11-32). Brill.

Shabout, N. (2009). Contemporaneity and the Arab World. En N. Shabout, & S. Mikdadi (Ed.), *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century* (pp. 14-21). TransGlobe Pub.

Stein, D. (2019). [Review of Mona Hatoum: Terra Infirma, by M. White, A. C. Chave, A. Shibli, & R. Solnit]. *Woman's Art Journal*, 40(1), 53-55. <https://www.jstor.org/stable/26746748>

Szczelkun, S. (1987). *Routine Art Co.: Collaborations*. Aldgate Press.

Wilson-Goldie, K. (2006). Mona Hatoum/Sahel al-Hiyari. *Bidoun*, 6. <https://www.bidoun.org/articles/mona-hatoum-so-much-i-want-to-say>

Yuksel, H. N. (2023). Designed Geographies: Mona Hatoum. *Migration Letters*, 20(S10), 1159–1167. <https://doi.org/10.59670/ml.v20iS10.5514>