

## PRESS KIT

Departamento de Prensa  
[+54-11] 4104 1044/43  
[prensa@proa.org](mailto:prensa@proa.org)  
[www.proa.org](http://www.proa.org)

-  
Fundación PROA  
Av. Pedro de Mendoza 1929  
[C1169AAD] Buenos Aires  
Argentina

# MONA HATOUUM

**OVER  
MY  
DEAD  
BODY**



*Over my dead body*, 1988–2002 (Sobre mi cadáver)  
© Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía: Everton Ballardín.

**INAUGURACIÓN: SABADO 28 DE MARZO - 17 HS**

PROA



# MONA HATOUM

**Inauguración: sábado 28 de marzo - 17 hs**

## **CREDITOS**

### *Curaduría*

Chiara Bertola

### *Organización*

Arte Marca, São Paulo  
Fundación Proa, Buenos Aires

### *Depto. Programación y producción*

Cintia Mezza – Cecilia Jaime  
Mercedes Longo Brea

### *Diseño expositivo*

Mona Hatoum – Chiara Bertola

### *Diseño de imagen y gráfica*

SPIN – Fundación Proa

### *Montaje*

Pablo Zaefferer – Soledad Oliva

### *Conservación*

Soledad Oliva - Elisa Ximenes

### *Educación*

Paulina Guarnieri  
Rosario García Martínez  
Camila Villarruel

### *Educadores*

Noemí Aira  
Cora Papic  
Laia Ros Comerma  
Juan Carlos Urrutia

### *Montajistas*

Ezequiel Verona  
Marcela Galardi  
Marcela Oliva  
Hernán Torres  
Leonardo Ocello  
Mateo Pisano di Filippo

### *Colecciones - Prestadores*

Ana Carmen Longobardi, Brasil.  
Luis Paulo Montenegro, Brasil.  
De la artista y particulares que  
prefieren mantenerse en el  
anonimato.

### *Agradecimientos*

Se agradece muy especialmente  
al equipo de trabajo de Pinacoteca  
do Estado de São Paulo, a  
Ivo Mezquita y al equipo de  
White Cube.

### **Departamento de Prensa**

Lucía Ledesma  
Ignacio Navarro  
Juan Pablo Correa

T [+54 11] 4104 1044/43  
prensa@proa.org  
www.proa.org

Martes a domingo de 11 a 19 hs  
Lunes cerrado

# PROA

### **Fundación PROA**

Av. Pedro de Mendoza 1929  
La Boca, Ciudad de Buenos Aires  
[+54 11] 4104 1000/1 info@proa.org  
[www.proa.org](http://www.proa.org)



## GACETILLA



*Misbah* [Luminária], 2006-2007. © Fotografía: Everton Ballardin, Cortesía Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Del 28 de marzo al 14 de junio de 2015, **Fundación Proa** presenta por primera vez en Argentina la exhibición **MONA HATOUM**, artista de reconocimiento internacional y una de las representantes más destacadas de la escena contemporánea.

Con la curaduría de Chiara Bertola, la exhibición reúne instalaciones, videos, fotografías, esculturas y objetos que repasan la trayectoria de la artista, presentando al espectador un amplio recorte de su producción artística, desde la década del 80 hasta la obra que realizará especialmente para **Fundación Proa**.

A partir de la década del noventa, su producción se inclinó hacia la escultura y las instalaciones de gran escala con fuerte contenido político. Desde entonces sus obras están signadas por la reutilización de los objetos más cotidianos y banales, que abandonan su inofensiva e inocua condición para volverse hostiles, sospechosos. A través de sorpresivos cambios de escala y sutiles combinaciones y alteraciones, los objetos creados por **Mona Hatoum** son al mismo tiempo familiares y extraños: dislocan la mirada del espectador hasta sobrecogerlo. “Todo está diseñado para recordar y perturbar al mismo tiempo”, escribió Edward Said en uno de sus ensayos dedicado a la producción de la artista.

Chiara Bertola, en el texto curatorial publicado en el catálogo de la muestra, explica que para la artista “la experiencia estética es parte integral de la vida cotidiana” y que su trabajo “está ligado a la vida, con todas sus implicaciones de maravilla, asombro, ironía e intimidad, pero también enraizado en la conciencia del conflicto y la violencia, del nomadismo y del despojo de la libertad individual”.

**Mona Hatoum** estará presente en Buenos Aires para coordinar junto a la curadora el montaje de la muestra y presentar su trayectoria en una presentación pública.

Durante la exhibición se realizarán diversas actividades paralelas: Clases Magistrales y el ciclo de Artistas y Críticos. Para la difusión de su obra se edita el catálogo con textos de la curadora Chiara Bertola, el filósofo Edward Said y la investigadora Patricia Felguerez. Acompaña la edición un conjunto de reproducciones de su obra desde sus inicios hasta las presentadas en Buenos Aires

*El acuerdo de colaboración entre la Pinacoteca de São Paulo y Fundación Proa permitió presentar la obra de Mona Hatoum en su primera gira sudamericana; gracias al apoyo en ambos países de la Organización Techint, a través de TECPETROL.*

## BIOGRAFIA



Retrato Mona Hatoum. Foto: Jim Rakete

Nació en el seno de una familia Palestina. A mediados de la década del `70, viajó a Reino Unido y se instaló en Londres. Estudió en Byam Shaw School of Art entre 1975 y 1979 y en Slade School of Art entre 1979 y 1981. Durante los `80 realizó residencias artísticas en Gran Bretaña, Canadá y los Estados Unidos.

A menudo referidas al cuerpo humano, sus piezas aluden a temas controversiales como la violencia y la opresión. En sus obras, el conflicto nace en la yuxtaposición de elementos opuestos: como la belleza y el horror, o el deseo y la repulsión. Hasta 1988, se dedicó sobre todo al video y la performance y desde 1989 se concentró en las instalaciones, las cuales fueron exhibidas por primera vez en 1992 en Chapter Gallery (Cardiff).

Realizó exhibiciones individuales en: Chapter Gallery (Cardiff, 1992), Arnolfini (Bristol, 1993), Centro Georges Pompidou (Paris, 1994), Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (1997), The New Museum of Contemporary Art (New York, 1998), Castello di Rivoli (Turin, 1999), Tate Britain (Londres, 2000), Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn, Magasin 3 Stockholm (2004) y en Museum of Contemporary Art (Sydney, 2005); así como en una gran cantidad de lugares en Canadá. En 1995 fue finalista del Premio Turner. Participó en la Bienal de Venecia (1995, 2005), Documenta XI, Kassel (2002), Bienal de Sydney (2006), Bienal de Estambul (1995, 2011) y la Quinta Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú (2013). Entre su exhibiciones más recientes se encuentran: Measures of Entanglement, UCCA, Beijing (2009), Interior Landscape, Fondazione Querini Stampalia, Venice (2009), Witness, Beirut Art Center, Beirut (2010), Le Grand Monde, Fundación Marcelino Botín, Santander (2010) y, como ganadora del premio Joan Miró en 2011, presentó una exhibición individual en dicha fundación de Barcelona en 2012. Entre 2013 y 2014 expuso de forma individual en Kunstmuseum St Gallen y presentó la retrospectiva más amplia de su obra en el mundo árabe en Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha.

Entre diciembre de 2014 y febrero de 2015, se presentó por primera vez en Brasil, en Pinacoteca do Estado de São Paulo, exhibición que itineró a Fundación Proa.

Vive en Londres.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-236>

[http://whitecube.com/artists/mona\\_hatoum/](http://whitecube.com/artists/mona_hatoum/)

## LISTADO DE OBRAS - por sala -

### SALA 1

**Hair Grids with Knots**, 2006  
*Redes de pelos con nudos*  
Cabello humano, fijador de pelo.  
30x20 cm. Cortesía de la artista

**Cube (9x9x9)**, 2008  
*Cubo*  
Acero con acabado negro.  
181 x 182 x 182 cm.  
Colección particular, Caracas

**A Bigger Splash**, 2009  
*Una salpicadura más grande*  
Vidrio soplado de Murano.  
Dimensiones variables.  
Cortesía de la artista

**Clouds (18)**, 2008  
*Nubes*  
Aceite, pintura sobre bandeja de cartón; 16,5x23,5 cm. Colección Ana Carmen Longobardi, São Paulo

### SALA 2

**Sonhando acordado**, 2014  
*Soñando juntos*  
Bordado sobre 33 fundas de almohada bordadas, sogas y broches de ropa. Cortesía de la artista / Trabajo realizado en colaboración con ACTC (Associação de Assistência à Criança e ao Adolescente Cardíacos e aos Transplantados do Coração)

**Cappello per due**, 2013  
*Sombrero para dos*  
Copia de exhibición. Paja, madera y acero 11,5x70,5x42 sombreros  
Cortesía de la artista y Galleria Continua, San Gimignano

**S. P. Atelier**, 2014  
*S.P. Taller*  
Fotografías, dibujos y objetos  
Cortesía de la artista y de Alexander and Bonin, New York

**Drowning Sorrows (Cachaça)**, 2014  
*Ahogando penas (Cachaca)*  
Botellas cortadas. Medidas variables  
Cortesía de la artista y White Cube

**Worrybeads**, 2009  
*Kombolói Gotas de preocupación*  
Bronce patinado, acero dulce  
Dimensiones variables.  
Colección particular, Road Town, British Virgin Islands

**Janela**, 2014  
*Ventana*  
Proyección de video en circuito cerrado 417 x 990 cm.  
Cortesía de la artista y de Alexander y Bonin, New York

**Traffic**, 2002  
*Tráfico*  
Cartón prensado, plástico, metal, cera de abeja, cabello humano 43 x 66 x 68 cm. Colección particular, São Paulo

**Umbilicus**, 2003  
*Ombiligo*  
Metal, plástico, hilo de nylon. 46 x 162 x 33 cm  
Colección particular, São Paulo

**Electrified (variable II)**, 2014  
*Electrificado (variable II)*  
Utensilios de cocina, mueble, cable eléctrico, lámpara, transformador  
Dimensiones variables. Cortesía de la artista y White Cube.

### SALA 3

**Globe**, 2007  
*Globo*  
Acero dulce, 170 cm. de diámetro  
Cortesía de la artista y de Galleria Continua, San Gimignano

**Turbulence (Black)**, 2014  
*Turbulencia (Negro)*  
Círculos de bolitas de vidrio negro 3 x 250 cm de diámetro  
Cortesía de la artista y Galleria Continua, San Gimignano

**Present Tense**, 1996  
*Tiempo presente*  
Jabón, perlas de vidrio 4,5 x 299 x 241 cm  
Cortesía de la artista y White Cube

**Reflection**, 2013  
*Reflejo*  
Impresión sobre tres capas de tul, aluminio 140 x 208 x 9.4 cm.  
Colección particular, São Paulo

**Projection**, 2006  
*Proyección*  
Abaca, algodón, 89 x 140 cm.  
Colección particular, São Paulo

**Measures of distance**, 1988

*Medidas de distancia*  
Video color, con sonido  
15:30 minutos  
Cortesía de la artista

**SALA 4**

**Conversation Piece II**, 2011

*Pieza de conversación II*  
6 sillas de estilo, alambre,  
cuentas de vidrio 82 x 285 cm.  
Colección particular, São Paulo

**Roadworks**, 1985

*Obras de ruta*  
Video color, con sonido  
6:45 minutos  
Cortesía de la artista

**Natura morta (medical cabinet)**,  
2012

*Naturaleza muerta (gabinete  
médico)*  
61,5 x 54 x 17,5 cm  
Colección particular, São Paulo

**Hair Receiver**, 2012

*Recibidor de cabello*  
Gabinete de Maderay vidrio,  
cabello humano. 27 x 28 x 20 cm.  
Cortesía de la artista

**Infinity**, 1991-2001

*Infinitud*  
Bronce 61 x 34,5 x 34,5 cm  
Colección particular, San Pablo

**Daybed**, 2008

*Sofacama*  
Acero con acabado negro.  
Edición 1/3  
31,5 x 219 x 98 cm. Colección Luiz  
Paulo Montenegro, Rio de Janeiro

**Paravent**, 2008

*Biombo*  
Acero con acabado negro;  
215 x 302 x 5 cm.  
Cortesía de la artista

**Baluchi Blue and Orange**, 2008

Baluchi Azul y Naranja  
Lana, 135 x 240 cm.  
Cortesía de la artista

**Routes V**, 2008

*Rutas V*  
Lápiz, tinta sobre mapas  
impresos, cinco partes.  
Dimensiones variables. Cortesía  
de la artista y Galerie Max  
Hetzler, Berlin-Paris

**Misbah**, 2006-2007

Misbah  
Lámpara de cobre, cadena de  
metal, lámpara eléctrica,  
motor eléctrico de rotación  
56 x 32 x 28,5 cm lámpara;  
instalación medidas variables  
Colección particular, São Paulo

**FACHADA**

**Over my dead body**, 1988-2002

*Sobre mi cadáver*  
Impresión sobre PVC 204,5 x 305  
cm Cópia de exhibición. Cortesía  
de la artista



*Electrified (variable II)*,  
2014 (Electrificado -variante  
II-) © Pinacoteca do Estado de  
São Paulo. Fotografía: Everton  
Ballardin



## ENTREVISTA A MONA HATOUM. POR CHIARA BERTOLA

- Traducción: Jaime Arrambide -

**Me intriga saber en qué momento de la infancia sintió por primera vez que se convertiría en artista. Y en particular, de qué modo la cultura de su país natal influyó, alentó o entorpeció esa decisión inicial.**

Lo que sé es que cuando era chica me gustaba dibujar y hacer manualidades, pero no puedo decir que tuviese realmente una idea clara de lo que significaba ser un artista, o hacer del arte mi profesión. No había ejemplos a seguir de artistas en mi familia. Tenía un primo que era pintor amateur y otro que tocaba el piano, pero no lo hacían profesionalmente.

Tengo recuerdos muy vívidos y felices de mi primer año de escuela —en realidad, del jardín de infantes—, porque hacíamos muchas actividades creativas: dibujar, colorear, collages, repujados, y entretejidos de coloridas tiras de papel. Más allá de eso, en mis años de escuela, el arte ni siquiera formaba parte del programa. Las únicas materias que me daban la oportunidad de dibujar eran las clases de ciencia, donde podíamos hacer dibujos de anatomía o de botánica, y las clases de geografía, donde dibujábamos mapas. El resto del tiempo, durante esos años de escuela, me lo pasé sentada ahí, esperando impacientemente crecer para dedicarme a lo mío. Así que cuando llegué a la adolescencia y le confesé a mi padre que tenía aspiración de estudiar arte fue una gran decepción para él, y se opuso totalmente. Él estaba a punto de jubilarse de su trabajo en la embajada británica y le preocupaba cómo iba a mantener a sus tres hijas, así que quería que yo estudiara algo que me garantizara un trabajo, para que pudiese mantenerme sola. Llegamos a un acuerdo, y decidí anotarme en un curso de diseño gráfico de dos años en la Universidad Libanesa Norteamericana de Beirut, donde me gradué en 1972. Antes de recibirme, conseguí trabajo en una oficina de relaciones públicas, y luego en el departamento creativo de una gran agencia de publicidad norteamericana, pero no me hacía feliz y no duré mucho. En 1975, decidí renunciar y volver a la universidad para cursar la carrera de Bellas Artes. Tenía pensado mantenerme trabajando como diseñadora gráfica independiente. Como había trabajado tres años sin parar y sin descanso, decidí tomarme unas breves vacaciones en Londres. También había planeado hacerme una escapada a París, donde por aquel entonces vivía un primo mío. Era mi primer viaje a Europa, y quería ver lo más que pudiera. Pero pocos días después de llegar a Londres, estalló la guerra civil en Líbano. El aeropuerto de Beirut fue clausurado inmediatamente y estuvo cerrado durante los nueve meses siguientes. Ya que estaba varada en Londres y tenía pasaporte británico, decidí quedarme ahí. Empecé a buscar trabajo de inmediato, pero cuando la gente escuchaba que quería estudiar arte, me recomendaba inscribirme en un curso preparatorio en una escuela privada, la Escuela de Artes Byam Shaw, porque ya era tarde para el trámite de inscripción en una de las uni-



*Natura morta (medical cabinet)*, 2012  
(Naturaleza muerta -botiquín-).  
© Pinacoteca do Estado de São Paulo.  
Fotografía: Everton Ballardín



*Measures of distance*, [Medidas de distancia] 1988. Cortesía de la artista@  
Imagen: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

versidades públicas. Yo pensaba hacer el curso introductorio durante ese año, y mientras tanto esperar que las cosas en mi país se calmaran. No se calmaron en quince años, así que continué mis estudios en Londres y terminé viviendo ahí. Es difícil saber si la cultura en la que crecí influyó en mi decisión de convertirme en artista, más allá del hecho de que es una cultura sensual y visualmente rica, y de que en los primeros años de la década de 1970, la escena del arte tenía mucha vitalidad, con muchas galerías nuevas y jóvenes que exhibían arte contemporáneo en Beirut. Lo único que se interpuso en mi ambición de estudiar arte en aquel entonces fueron las dificultades económicas de mi familia. Tuve que esperar cinco años antes de cumplir esa ambición, y pude hacerlo por mis propios medios y sin ninguna ayuda de mi familia.

### **¿Cómo estaba compuesta su familia y cómo fue su infancia durante esos años turbulentos?**

Provengo de una familia palestina que tuvo que vivir con el trauma del desarraigo y la pérdida de su hogar. En 1948, cuando los combates se iban acercando a la ciudad costera de Haifa, donde vivían mis padres, ellos decidieron escaparse al Líbano, donde solían pasar las vacaciones de verano. Nunca pudieron volver a su país. Joseph, mi padre, era oriundo de Nazaret, y mi madre, Claire, de Acre. Tras terminar sus estudios en El Cairo, mi padre tuvo varios trabajos en el puerto de Haifa, donde mi abuelo era propietario de algunos silos de granos. Palestina estaba bajo dominio británico y mi padre fue escalando gradualmente hasta el cargo más alto que un árabe podía alcanzar: director de aduanas, segundo al mando del funcionario británico. Cuando mis padres terminaron viviendo en el Líbano, como mi padre había sido empleado público para el gobierno británico de Palestina, le ofrecieron un puesto en la embajada británica en Beirut, donde trabajó durante el resto de su vida laboral. Tras la creación del Estado de Israel, los documentos de identidad palestinos de mi padre perdieron validez, y a mi padre le dieron la oportunidad de naturalizarse como ciudadano británico, en 1949. Nací en Beirut unos años más tarde, la menor de tres hermanas. Mis padres querían un varón, y a pesar de que su deseo no les fue concedido, terminé llamándome “Mona”, que en árabe significa “deseo”.



**Italo Calvino escribió que amamos una ciudad cuando nos da algo que siempre hemos buscado y que no encontramos en ninguna otra parte. ¿Cuál es su relación personal con Beirut, la ciudad donde creció, y por qué hace referencia a ella en su obra?**

Beirut es una ciudad fascinante. Es muy distinta a cualquier otra ciudad del mundo árabe. Antes de 1975 y de la guerra civil, era una ciudad muy cosmopolita, con una vida artística y cultural muy activa. Curiosamente, y a pesar de las sucesivas oleadas de destrucción que sufrió durante los quince años de guerra civil y de los reiterados conflictos que siguen desde entonces, Beirut ha conservado una notable capacidad de recuperación. La gente parece tener una enorme resistencia y capacidad de regenerar sus vidas y de seguir haciendo ambiciosos planes para el futuro, a pesar de todo y sin importar las tensiones políticas de la región que siempre han amenazado con desestabilizar y sumir a la ciudad en el caos de un momento a otro. Beirut es una ciudad llena de contradicciones y a veces cuesta entender cómo logra no desintegrarse. Aunque hay partes de Beirut que han sido totalmente arrasadas y modificadas hasta lo irreconocible, y a pesar de que el hogar de mi familia ya no está allí, yo sigo completamente conectada con la ciudad y me sigue resultando fascinante en muchos niveles diferentes.

Crecer en Beirut, sin embargo, no fue nada fácil. Había muchas cosas del contexto en el que vivíamos que me enojaban. Mis padres eran ortodoxos griegos (una minoría significativa de los palestinos son cristianos, alrededor del veinticinco por ciento), y nos anotaron en la escuela ortodoxa griega, que resultó ser una escuela francesa. Así que a diferencia del resto de nuestra familia, que estaba instalada en Beirut Occidental y enviaba a sus hijos a escuelas inglesas, nosotros vivíamos en el lado oriental y cristiano de la ciudad, y estudiamos francés como segunda lengua. Dentro del contexto de nuestra propia escuela éramos minoría, y nuestro acento palestino solía ser objeto de burlas. A los palestinos no se los alentaba a integrarse a la sociedad libanesa, así que nunca se les daban documentos de identidad del Líbano. Debido al estatus de extranjeros de mi familia, teníamos que renovar nuestros permisos de residencia cada año, y era muy difícil conseguir permiso para trabajar. Todo eso no ayudaba para nada a generar un sentimiento de pertenencia.

**¿Cuál es su relación con la espiritualidad? ¿Tuvo alguna influencia religiosa o espiritual en su infancia?**

No tengo problemas con la idea de espiritualidad, pero no creo en las religiones organizadas, y menos en el fanatismo de cualquier religión, ya sea el islam, el cristianismo o el judaísmo. Me rebelé desde muy chica contra todo lo que tuviese que ver con la religión. Pertenecía a una bandita de chicos que siempre

generaba caos en las clases de catecismo de la escuela. Por haber crecido en el Líbano, tengo la convicción de que la religión solo genera divisiones y que es responsable de demasiados conflictos, guerras y derramamientos de sangre. Eso siempre me pareció sumamente irónico y contradictorio.

Al mismo tiempo, sin embargo, y tras vivir en Europa durante algunos años, empecé a sentir que la vida en Occidente era bastante carente de alma. Así que empecé a practicar meditación, al principio, simplemente como una forma de aliviar el estrés. Pero más tarde empezó a interesarme su costado espiritual, y me di cuenta de que satisfacía ciertas necesidades que yo tenía. Con intervalos, vengo practicando meditación trascendental desde 1977.

**Ahora que ya ha tomado cierta distancia de su pasado y ha encontrado su identidad y su hogar, me gustaría preguntarle, retrospectivamente, qué parte de la cultura de Medio Oriente ha conservado y qué ha descubierto de su experiencia de vivir en Occidente. ¿Esa existencia con dos caras —la de Medio Oriente y la de Occidente—, le enseñó esa condición de inestabilidad que es tan dramática y contemporánea a la vez?**

¿Habré encontrado realmente mi hogar y mi identidad? No estoy tan segura. Mis raíces están en Medio Oriente, y en ese sentido, me permiten tener una visión diferente del mundo. La ventaja de pertenecer a otra cultura es que permite ver las cosas desde al menos dos perspectivas diferentes: desde adentro y desde afuera de la cultura de adopción. Eso nos da una visión más amplia de todo, y puede significar una posición privilegiada, ya

que nos sitúa a una distancia crítica de ambas culturas. Todos mis años de formación los pasé en Beirut, una así llamada cultura árabe. Cuando me fui, ya tenía 23 años. Digo “así llamada” porque, en aquel entonces, Beirut era un lugar muy cosmopolita. Solían llamarla “la París de Medio Oriente”. Como dije antes, tuve una educación francesa, y los dos últimos años del secundario los hice en una escuela italiana, tras lo cual fui a una Universidad Libanesa Norteamericana de Beirut. Así que estuve expuesta a una mezcla bastante ecléctica de influencias, y ni siquiera antes de irme de Beirut habría sido capaz de identificar qué parte de mí misma provenía de la “tradición árabe” y qué parte respondía a una influencia “extranjera”. De hecho, eso es algo típico de la condición postcolonial de la región árabe y norafricana, donde muchas influencias culturales



*Paravent* [Biombo], 2008. © Fotografía: cortesía Galerie Max Heztler, Berlín-Paris

distintas dan como resultado un sentido de la identidad de una complejidad sumamente rica. A esta altura, ya he pasado dos terceras partes de mi vida en Inglaterra, pero en los últimos tiempos he empezado a dividir mi tiempo entre Londres y Berlín, así que sigo sin ser capaz de desenredar los distintos elementos de mi experiencia que me fueron dando forma. En todo caso, sé que no me interesa el esencialismo cultural, y en general, considero que la identidad es algo en constante cambio y evolución. Cuando se tratan de definir ciertos aspectos de una persona en función de su pertenencia a tal o cual cultura, es fácil caer en el peligroso territorio de los estereotipos y los clichés, algo que trato de evitar.

**Los textos críticos suelen interpretar su obra como resultado de su temprano interés por el surrealismo cuando vivía en Beirut, combinado con el arte minimalista que descubrió luego en Europa. ¿Qué opina de este análisis binario?**

Cuando era adolescente, en Beirut, estaba rodeada de textos de psicología, porque mi hermana mayor estudiaba psicología en la universidad. Aunque en aquel entonces mi inglés era prácticamente nulo, igual intentaba leer esos libros, como *La interpretación de los sueños*, de Freud, por más que tuviera que buscar casi todas las palabras en mi diccionario inglés-francés. Creo que en esa época me interesé por el surrealismo porque lo vi como una visualización del inconsciente y por las contradicciones entre nuestra realidad y nuestros sueños, una manera de hacer arte a partir de nuestra realidad interior y no desde la lógica de nuestra mente. Me interesaba especialmente Magritte, sus juegos de palabras visuales y su lúdico uso de la escala. El concepto de lo siniestro, o de cualquier cosa familiar que se vuelve extraña o incluso amenazante por estar asociada a algún trauma personal, siempre ha aparecido de una manera o de otra a lo largo de mi obra.

Durante mis dos primeros años en la escuela de artes en Londres, experimenté con diferentes formas de la pintura, hasta terminar haciendo obras de expresionismo abstracto. Durante un tiempo hice un montón de cuadros enérgicos, gestuales, y a veces trabajaba toda la noche, hasta sentir que me había purgado de todo lo que había que purgar y ya no podía pintar más. Después, descubrí a Duchamp y el arte conceptual y al mismo tiempo empecé a experimentar con materiales y formas geométricas simples, que me condujeron al minimalismo. Pienso que esto coincidió con mi iniciación en la meditación, por pura lógica, ya que la práctica de la meditación parecía estar dándome cierta tranquilidad y claridad mental. Trabajé mucho tiempo con estructuras minimalistas, como el cubo y la grilla. Más



*Cube (9x9x9) [Cubo (9 x 9 x 9)]*, 2008. © Fotografía: Everton Ballardín, Cortesía Pinacoteca do Estado de São Paulo.

tarde, tras muchos años de hacer performances y videos que involucraban cuestiones narrativas y políticas, volví a utilizar ciertos elementos asociados con el minimalismo en mis instalaciones y esculturas, como la serialización, la repetición y la geometría del cubo, pero ya no como estructuras formales abstractas. Esas formas hacían referencia a situaciones de la vida real. La grilla o el cubo se convirtieron en una barrera o una jaula, y la obra se convirtió en una referencia al confinamiento, el control y la vigilancia; y finalmente, a la arquitectura de una prisión.

**Todas las performances características de sus obras iniciales están relacionadas con el discurso feminista y la lucha política. En mi opinión, eso es lo que reflejan. ¿Se trata de un elemento importante en su obra?**

Mi contacto con el feminismo y especialmente con el discurso alrededor de psicoanálisis y feminismo me llevó a analizar mi relación con mi madre, y el resultado fue la obra *Measures of Distance (Medidas de distancia)*. Pero nunca pensé el feminismo como algo aislado de las cuestiones de clase, raza y postcolonialismo.

Cuando fui a hacer mis estudios de posgrado a la Escuela de Arte Slade, que pertenece al University College de Londres, me enfrenté con la institución más grande con la que jamás haya tenido que lidiar. Todo era muy impersonal y me disgustaba esa institución burocrática que fomentaba tanto la búsqueda introspectiva. Así que empecé a observar los mecanismos de poder que operaban a mi alrededor. Tomé conciencia de los problemas de clase y de género. Empecé a participar de grupos feministas, y eso abrió mi mente a toda clase de situaciones de poder y de control en un plano global, y a las relaciones entre el así llamado “Tercer Mundo” y Occidente. Una de las primeras cosas que me llamó la atención cuando llegué a Londres era la vigilancia. Me sorprendió la cantidad de cámaras de vigilancia con las que uno se cruza en la vida diaria. Empecé a hacer video-performances en los que intentaba que la gente tomara conciencia del hecho de que estamos sujetos constantemente a algún tipo de mecanismo de vigilancia orwelliana: la mirada intrusiva del Estado. Así que en mis primeras performances invadía el espacio del público y demostraba una forma exagerada de vigilancia, apuntando una cámara de video en vivo directamente a espectadores individuales, poniéndolos bajo escrutinio y mostrando sus rostros o sus cuerpos en un monitor colocado sobre el escenario. Creaba



*Globe*, [Globo] 2007.  
© Fotografía: Everton Ballardin,  
Cortesía Pinacoteca do Estado de  
São Paulo.

una situación surrealista combinando imágenes de rayos X con imágenes de partes desnudas del cuerpo, para fingir que mi cámara era capaz de ver a través de las capas de vestimenta hasta llegar a los huesos. Esos temas de vigilancia, control y violencia institucional siguieron presentes en mis subsiguientes instalaciones y esculturas, y aún siguen resurgiendo en mi obra actual.

**Usted siempre ha dicho que *Medidas de distancia* fue un paso importante, ya que representa un avance hacia una subjetividad más íntima. Para mí, se trata de una obra más narrativa, más conectada con su vida. ¿Está de acuerdo?**

Sí, *Medidas de distancia* es probablemente la más personal, autobiográfica y narrativa de todas mis obras. Se diferencia de las anteriores porque allí hice un uso consciente de un tema personal y autobiográfico, algo que había evitado hasta entonces. Esa obra en video está construida alrededor de una serie de cartas que mi madre me envió desde Beirut, algunas conversaciones grabadas entre nosotras, y una serie de fotos que le tomé durante un viaje que hice a Beirut en 1981. Todo ese material fue montado y tomó forma definitiva en 1988.

El tema de esa obra es básicamente la relación madre-hija, pero con ese telón de fondo de guerra y separación es también acerca del exilio, el desarraigo, la desorientación y una tremenda sensación de pérdida. Me propuse refutar el estereotipo de la identidad femenina árabe como algo pasivo o meramente maternal: un ser no-sexual. Los primeros planos en foto fija de mi madre duchándose son íntimos y muestran una cercanía literal entre nosotras, pero las comunicaciones escritas entre mi madre y yo implican una distancia. En el video, utilicé esas mismas cartas como un velo visual, para que funcionaran como una grilla de alambre de púa superpuesta, que impidiera que el espectador tuviera acceso completo a las imágenes.

Cuando terminé de montar el video, con su historia completa, sentí que podía avanzar hacia un tipo de obra diferente, que tuviese más que ver con la manipulación física de los materiales, con el dominio de las cualidades abstractas de los materiales y de la forma, que pudiese encarnar mis preocupaciones artísticas. Me interesa mucho la naturaleza física de mi obra, y quiero transmitir mis preocupaciones a través de sus aspectos estéticos y formales, a través de connotaciones sutiles, y no a través de algún tipo de mensaje directo.

Uno de los temas más presentes en toda su obra es la idea de inestabilidad y la falta de equilibrio. También está la idea de la transformación continua de la realidad como algo que debemos aceptar. Las fronteras cambian, las ciudades son modificadas por las guerras, la geografía evoluciona, todos los días se destruyen hogares y vidas.





*Hair Receiver*, 2012 (Recibidor de pelo)  
© Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía:  
Everton Ballardin.

Crecí con esa sensación de dislocación debido a la historia de mi familia y el hecho de encontrarme varada en Londres cuando tenía poco más de 20 años, una nueva instancia de dislocación. Eso parece conferirle a mi obra un sentido de inestabilidad, que se manifiesta de manera material en instalaciones como *Light Sentence*, *Misbah* o *Mobile Home*, donde el movimiento de la luz, de las sombras o de los objetos crean una perturbadora sensación en el espacio. También se manifiesta, aunque de otra manera, en las obras de piso como *Map* o *Turbulence*, ambas realizadas con bolitas de vidrio, o *Pin Carpet*, realizada con alfileres. Son todas obras que desestabilizan el espacio circundante y dan la impresión de estar en flujo constante, como si uno estuviese atravesando arenas movedizas o terreno peligroso. Son cosas que aparecen espontáneamente en mi trabajo y por lo general, recién se me ocurren esos significados o connotaciones subyacentes cuando la obra ya está terminada.

**Me parece que el tema de la “movilidad” también está muy presente. Sus obras están en constante movimiento y cambian continuamente de forma. Cambian porque no parecen cristalizarse en una forma definitiva, pero ese cambio depende del espacio de exhibición y de la cultura con la que se encuentran en cada espacio.**

La movilidad es muy característica de nuestros tiempos. Para algunos, es un privilegio; y para otros, una necesidad. Creo que fue Edward Said el que dijo que esta es la era de los refugiados, de los desalojados, de las migraciones masivas. El desplazamiento de enormes masas de gente como resultado de la guerra, la inestabilidad política o la persecución es una movilidad forzada que genera desarraigo, desalojo, y una enorme masa de refugiados, exiliados y gente sin hogar.

La otra movilidad es la movilidad privilegiada, la de los que hacen negocios, como ocurre en el mundo del arte internacional: artistas, curadores y críticos de quienes se espera que pasen una importante parte de sus vidas viajando de una exposición a otra, de una bienal a otra. Ya es casi un cliché decir que los artistas son un pueblo nómada. En lo personal, suelo sentirme más a gusto en situaciones temporarias, y el hecho de vivir en dos ciudades cumple con ese deseo. Suelo sentirme más inspirada y pensar mejor cuando voy de un lado al otro, porque no soy una artista de taller. Me gusta trabajar en contextos diferentes y suele ocurrirme que cuando me invitan a mostrar mi obra en el extranjero, me gusta pasar bastante tiempo en ese lugar, trabajar con los materiales, fabricantes y artesanos



locales. Soy muy buena para establecer bases de trabajo temporarias desde las que operar. Ese aspecto temporario de una estadía breve me obliga a trabajar rápido, tomar decisiones rápidas y confiar en mi intuición. En esas situaciones, las cosas parecen fluir, y se producen descubrimientos fortuitos e incidentes felices que son muy inspiradores. También me genera una sensación de urgencia, de tener que aprovechar todo al máximo mientras dure. Pero debido a mi experiencia con la performance, siempre he procurado que mi obra en general conserve ese sentido de movimiento, para que mis instalaciones tengan ese aspecto performativo. En todas mis exhibiciones, me gusta animar deliberadamente el espacio incluyendo algunas de mis primeras obras en video u obras que tienen algún tipo de movimiento, de fluctuación de la luz o de sonido.

**¿Sus obras cambian de acuerdo al lugar o la cultura en que serán presentados? ¿En qué momento decide que una obra está terminada?**

Los contextos diferentes a veces producen asociaciones diferentes para una misma obra. Un buen ejemplo es la obra llamada *Current Disturbance*, que fue creada para un espacio en la ciudad de San Francisco en 1996. En ese momento, esa estructura compuesta de 240 jaulas de madera y alambre tejido con una lámpara eléctrica de luz fluctuante en cada jaula fue asociada a un motín de presos en el pabellón de una cárcel. Tal vez haya sido por la proximidad con la famosa cárcel de Alcatraz. Cuando mostré esa misma obra en la galería Whitechapel de Londres, la asociaron más con los proyectos de viviendas populares del gobierno que predominaban en la zona.

Los significados y las interpretaciones difieren de una persona a otra, ya que cada uno, individualmente, aporta sus propias ideas, basadas en su experiencia e historia personal. Lo mismo ocurre con las distintas percepciones e interpretaciones en culturas y contextos diferentes.

Pienso que el lenguaje de las artes visuales es ambiguo y que los significados pueden ser múltiples, contradictorios y estar abiertos a distintas interpretaciones. Me gusta pensar que el espectador tiene un rol activo en la interpretación de la obra y en la creación de significados. Siempre me fascina comprobar las muchas capas de sentido que pueden leer diferentes personas en los diferentes contextos culturales donde una obra se expone. Por lo tanto, puede decirse que una obra de arte nunca está terminada, porque es una propuesta que depende de que el espectador la interprete y la complete, y por lo tanto, siempre sigue siendo un *work in progress*, una obra cuyo sentido está siempre en construcción.

## **MONA HATOUM: FORMAS INESTABLES, VIVAS, ORGÁNICAS Y EN MOVIMIENTO. POR CHIARA BERTOLA (FRAGMENTOS) - Traducción: Jaime Arrambide -**

*El ensayo completo forma parte del catálogo de la exposición.  
Disponible próximamente en Librería Proa.*

Un día, mientras recorría con Mona Hatoum un galpón lleno de antiguos objetos de vidrio en Murano, Venecia, me di cuenta de que para esta artista, la experiencia estética es parte integral de la vida cotidiana. Su obra es tan inextricable de su propia experiencia, de lo que ve y hace diariamente, que no puede ser separada de las actividades de su existencia cotidiana. Su obra está plagada de vida, con todas sus implicancias de maravilla, asombro, ironía e intimidad, pero también enraizada en la conciencia del conflicto y la violencia, de nomadismo y de despojo de la libertad individual.

Voy a examinar brevemente la carrera de Hatoum e intentar identificar y definir el rango de formas que ha utilizado para expresar los hilos conceptuales claves de su obra. Me gustaría empezar con las performances y las obras en video que realizó en los años 80, donde usó su propio cuerpo como medio para examinar las ideas de confinamiento e invisibilidad. Ya no consideró el cuerpo humano como arena de una operación artística, como ocurría con muchas obras de performance desde los años 60, agrupadas de manera general bajo el término de "body art", sino más bien como límite biológico y también como lugar de protesta y provocación. Las ideas feministas, las nociones de rebelión, la reflexión política y el lenguaje, todos esos elementos fueron incorporados a sus performances, que pueden ser vistas como una reacción formal a las experiencias minimalistas de esos tempranos años.

**En este ensayo, me gustaría enfatizar la dimensión vital, orgánica, mutable y positiva que caracteriza la obra de Hatoum, algo que suele ser eclipsado y ocultado por los pertinentes temas de la amenaza, la claustrofobia, la pérdida y el aislamiento, que suelen ser identificados como núcleo epistemológico de su carrera.**

[...]

Hatoum pertenece a una generación de artistas internacionales cuyas obras desfamiliarizan las formas cotidianas, embarcándolas en un viaje conceptual bastante diferente del que uno podría esperar. Estoy pensando en los entornos creados por un artista como Robert Gober, en los que hay siempre algo perturbador, donde los objetos cotidianos se convierten en objetos extraños y aterradores, o en obras de Félix González Torres, quien como Hatoum, hace uso



*Sonhando acordado*, 2014  
 (Soñando juntos)  
 © Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía: Everton Ballardin.

de una estética cercana al minimalismo que se ve “contaminada” por un significado social o un contenido que la subvierte. De ese modo, Hatoum emprende un camino de “perturbación perceptual” utilizando una forma de minimalismo que no acepta la autorreferencia meramente formal, sino que se constituye como lenguaje en sí mismo. Se trata de un lenguaje elástico, que permite que varios niveles interactúen entre sí, un lenguaje que opera “entre el rigor formal, la sutileza conceptual y la conciencia política”.

[...]

Hatoum pone en jaque el entorno doméstico y el concepto de hogar, introduciendo en ellos un elemento ajeno a ellos. Tal vez sea conocida sobre todo por sus asombrosas esculturas que reproducen inocuos utensilios de cocina —ralladores, coladores, rebanadores de huevos y vegetales, por ejemplo— a escala gigante, transformándolos en monstruosos objetos amenazantes, por no decir en instrumentos de tortura. La mayoría de los críticos parecen interpretarlos como objetos que apuntan a la crueldad inherente a las rutinas diarias o a las imposiciones de la vida doméstica. Sin embargo, yo prefiero verlos como relacionados con un hilo “surrealista” que arranca con los ready-made de Duchamp y uno que lleva la perturbación al terreno de la “fenomenalidad”.

[...]

Prefiero entonces ver el costado visionario de estas obras, e interpretar el asombro que siente la artista ante cada encuentro con un utensilio de cocina como el encuentro de una mujer nómada y desarraigada que es contemporánea y no doméstica y que no reconoce ni los objetos ni las funciones de una cocina. Y me tranquiliza saber que Hatoum se ha referido a esto en una entrevista: “Veo los utensilios de cocina como objetos exóticos, y muchas veces no sé cuál es su uso adecuado. Respondo ante ellos como ante objetos bellos. Al haber crecido en una cultura donde se les enseñan a las mujeres las artes culinarias como parte de su preparación para el matrimonio, siempre tuve una actitud antagonista frente a todo eso. Siempre me resistía a pasar tiempo en la cocina (...)”.

[...]

Hatoum tiene una especial habilidad para ver la estructura de las cosas, la arquitectura que las sostiene y constituye, y para comunicar el eje crucial de su “significado”. Parece ser capaz de mostrarnos, en cada oportunidad y en cada una de sus obras, la esencialidad de las cosas. Es por eso que prefiero interpretar las varias versiones de sus estructuras metálicas más como “arquitecturas”, marcos de construcción, que considerarlas meramente como jaulas. Desde mi punto de vista, parecen más esqueletos —marcos vacíos— que revelan la esencia de un sistema, de una forma, como ocurre, por ejemplo, en esa extraordinaria síntesis que es *Globo*. Una gran escultura de metal que representa y describe mejor que ninguna otra imagen el funcionamiento del mundo contemporáneo, basada en una única y singular estructura de comunicación



*Janela*, [Ventana] 2014. © Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía: Everton Ballardin.

que la mantiene unida: la red. Una comunicación que, en definitiva, amenaza con controlar y poner bajo vigilancia al mundo entero.

[...]

La gran video-instalación *Janela* (2014) (*Ventana*), que se extiende a lo largo de la mitad de la pared lateral, determina la sensación de que todas las obras exhibidas en la sala —versiones nuevas de obras tempranas y nuevas instalaciones *site-specific*— forman parte de una misma historia. Esta video-instalación consiste de una cámara externa que captura en tiempo real todo lo que ocurre en la calle exterior al museo, cuyas imágenes son proyectadas en el interior. La calle, con sus ruidos, sus transeúntes y su energía invade el interior del espacio del museo, abriéndolo inevitablemente al exterior, forzando a las obras a interactuar y resonar en el interior. De esa forma, la artista instala

una estrecha relación entre interior y exterior, conectando el tiempo suspendido y fosilizado del museo con tiempo vital y rítmico de la ciudad. Inevitablemente, también cambia nuestra percepción de cada obra considerada de manera individual. [...]

Toda la sala está repleta de historias, que giran en torno a la colisión entre lo externo y lo interno, lo real y lo imaginario, lo público y lo privado, lo racional y lo onírico, lo micro y lo macro. La artista ha creado de esta manera las condiciones en las que una obra se abre más allá de los límites, más allá de una ventana, para ingresar en un paisaje en el que ocurren otras cosas: la descripción de un límite pero también la posibilidad de atravesarlo.

En uno de los lados de la sala principal se encuentra una gran instalación que Hatoum creó especialmente para esta exhibición. La obra, titulada *Sonhando acordado* (2014) (*Soñando juntos*), fue realizada en San Pablo en colaboración con ACTC, una organización de ayuda a las madres de niños con problemas cardíacos que reciben tratamiento en un hospital de San Pablo. La ACTC proporciona alojamiento cerca del hospital a madres de bajos recursos de todos los lugares de Brasil que llegan a San Pablo para que sus hijos reciban tratamiento. Como parte de esa tarea solidaria, reciben clases de bordado que las ayudan a mantenerse ocupadas y a pensar en otra cosa durante un momento tan difícil, y que de paso les proporciona una manera de ganar algo de dinero. Hatoum les pidió a esas mujeres que le contaran sus anhelos y sus sueños. Pero cuando les pidió que los bordaran en fundas de almohada, su intención fue, sobre todo, darles la oportunidad de enfocarse en sí mismas en un momento de tanta angustia. Algunas comenzaron a escribir sus sueños has-

ta convertirlos en historias, mientras que otras decidieron dibujarlos. De ese modo, la historia de cada mujer se puso en movimiento, impulsando sus propias vidas más allá de las restricciones que implica cuidar a un niño gravemente enfermo. Esta vez, las mujeres tuvieron la posibilidad de contar su propia historia a través de un gesto creativo — primero el dibujo, luego el bordado—, ampliando así su propia existencia.  
[...]

Al igual que en muchas instalaciones de Hatoum, en esta obra nos encontramos frente a una complejidad ambigua y sumamente crítica, que logra reunir, en una sola imagen, tanto la pérdida como la reconstrucción de un lugar, a través del deseo y de los sueños.  
[...]

La experiencia de enfrentarse con la obra de Hatoum siempre es doble: antes de descubrir la crudeza de la verdad, casi siempre hay primero un momento de cálida bienvenida, una dimensión familiar y tranquilizadora que nos atrae o nos arranca una sonrisa. Se me ocurren otras obras presentes en esta muestra que funcionan dentro de esa dinámica ambivalente. En ***Over my dead body*** (1988-2002) (***Sobre mi cadáver***), por ejemplo, un póster del tamaño de un cartel publicitario muestra el perfil de la artista mirando un soldado de juguete colocado sobre su nariz. La ironía de la imagen es potente y dominante: la dura mirada de Hatoum hace de la guerra algo irrefutablemente ridículo, nimio y sin sentido. Bajo la mirada del artista, el soldadito no es más que una mosca que molesta. Pero para rectificar esa imagen inicial hay algunas palabras que pesan como una roca: “Pasarás sobre mi cadáver”, una frase inequívoca para quienes sufren la experiencia de la guerra y la opresión.  
[...]



∞, 1991-2001 (*Infinitud*) © Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía: Everton Ballardín.

Este amplio relevamiento de la obra de Hatoum en Fundación Proa no sigue un orden cronológico, sino más bien una serie de yuxtaposiciones inesperadas dentro del conjunto de su obra. De esa manera, cada obra refleja la complejidad con la que la artista logra desafiar, y por momentos perturbar, nuestra experiencia de lo cotidiano.

# EL ARTE DE LA DISLOCACIÓN: MONA HATOUM Y SU LÓGICA DE LO IRRECONCILIABLE. POR EDWARD SAÏD (FRAGMENTO)

- Traducción: Jaime Arrambide -

*El ensayo completo forma parte del catálogo de la exposición.  
Disponibile próximamente en Librería Proa.*

Imaginemos que estamos parados frente a la puerta cerrada de una habitación. Uno sabe que para avanzar, la mano se extenderá hacia la izquierda o la derecha de la puerta y que allí encontrará infaliblemente el picaporte. Pero resulta que uno no encuentra el picaporte, que los dedos tantean y el puño se cierra sobre sí mismo, y que no podemos avanzar porque... el picaporte está más de medio metro por encima de nuestra cabeza, sustraído a nuestro presumible alcance, encaramado intransigentemente allá arriba, donde no puede cumplir con su funcionamiento normal, y nada explica por qué está ahí. A partir de esa dislocación inicial, se siguen necesariamente otras.

Al empujar la puerta, comprobamos que gira sobre uno sólo de sus goznes, así que nos vemos obligados a entrar en la habitación de costado e inclinándonos, y eso después de que nuestro abrigo se haya enganchado y rasgado por un clavo colocado explícitamente para que eso ocurra cada vez que alguien pasa. Ya adentro, tropezamos con una alfombra ondulada, y al examinarla de cerca comprobamos que se trata de intestinos congelados en plástica inmovilidad.

A nuestra derecha, el acceso a la cocina se ve obstaculizado por minúsculos cables de acero insertados a través de la puerta, que impiden el acceso. Miramos a través de los cables y vemos una mesa cubierta de coladores, cucharones de metal, molinillos, tamices, exprimidores y batidores de huevos, todos unidos por un cable que termina conectado a una bombilla eléctrica que emite un zumbido y parpadea inquietantemente a intervalos aleatorios. En el rincón de la izquierda, una cama sin colchón, de patas deformadas y de grotesca flacidez, como de goma. Un misterioso trazo de polvo blanco forma un extraño patrón simétrico en el suelo bajo los desnudos resortes metálicos de una cuna de bebé, que se encuentra a un lado. El televisor canturrea los sonidos de una desordenada mezcla de discursos, mientras una cámara transmite imperturbablemente la imagen en movimiento de las entrañas de una persona desconocida. **Todo está diseñado para suscitar el recuerdo y perturbar a la vez.**

Sea lo que fuere esta habitación, sin duda no está destinada a que alguien vive en ella, aunque parezca insistir deliberada y quizás hasta perversamente, en que antaño fue concebida para tal propósito: un hogar, o un lugar donde uno podría haberse sentido en su sitio, a gusto y tranquilo, rodeado por los objetos ordinarios que, juntos, generan la sensación, cuando



no el estado real, de estar en casa. En la habitación de al lado, encontramos una enorme cuadrícula de literas metálicas, multiplicadas de forma tan grotesca como para desterrar cualquier la idea de descanso, y no digamos el auténtico sueño. En otra habitación, la noción de almacenamiento se ve bloqueada por docenas de lo que parecen ser lockers vacíos, sellados todos y cada uno de ellos con malla metálica, pero chillonamente iluminados por lamparitas desnudas.

**Los lugares estables ya no son posibles en el mundo artístico de Mona Hatoum, el cual, como las habitaciones extrañamente torcidas en las que nos introduce, articula una dislocación tan fundamental que toma por asalto no sólo el propio recuerdo de lo que alguna vez fue, sino de cuán lógica y posible, cuán cercana y a la vez distante de la morada original resulta ser realmente esta nueva elaboración de un espacio y unos objetos familiares. Familiaridad y extrañeza quedan trabadas de la manera más insólita, adyacentes e irreconciliables al mismo tiempo.** Y ello porque no sólo sentimos que ya es imposible volver al modo en eran antes las cosas, sino porque percibimos asimismo lo aceptables y “normales” que se han vuelto esos objetos extrañamente distorsionados, justamente por seguir siendo tan parecidos a lo que dejaron atrás. Las camas, por ejemplo, siguen pareciendo camas, y una silla de ruedas sigue teniendo absolutamente el aspecto de una silla de ruedas: pero en su desnudez, los resortes de la cama resultan inútiles, y la silla de ruedas se inclina hacia delante como si estuviera a punto de tumbarse, y sus agarraderas se han transformado en un par de afilados cuchillos o en bordes aserrados e incómodos. La domesticidad se ve así transformada en una serie de objetos amenazantes y radicalmente inhóspitos cuyo nuevo uso, presumiblemente no doméstico, está aún por definirse. Son objetos irredentos cuyas distorsiones no pueden mandarse a corregir o revisar, ya que su antigua dirección resulta ilocalizable y de hecho, ha quedado anulada.



*Worry beads*, 2009 *Kombolói (Gotas de preocupación)*  
© Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Everton Ballardin.