

**«Sobre mi cadáver». Un análisis sobre el papel del cuerpo  
en la obra de Mona Hatoum**

***«Over my dead body». An Analysis about  
the Role of Body in Mona Hatoum's Work***

**RESUMEN**

Hoy en día es generalmente reconocido cómo las obras de numerosas artistas femeninas han supuesto un punto de inflexión en el desarrollo del arte contemporáneo. Una de las artistas que ha contribuido a este cambio es Mona Hatoum, quien ha explorado temas como el género o la propia concepción del hogar desde marcos expresivos muy diversos. Este artículo considera desde una perspectiva de género sus obras iniciales, en las que a través del uso del cuerpo, la artista desafía al público a atender problemas acuciantes. Para ello, en primer lugar se analizará el empleo que hace del cuerpo como vía de expresión. En segundo lugar, se atenderá a las tres dimensiones del cuerpo humano que la artista cuestiona, evidenciando las restricciones sociales y culturales que condicionan nuestra imagen y uso del mismo.

**Palabras clave:** género, *performance*, vídeoarte, butler, público.

**ABSTRACT**

Nowadays it is generally acknowledged how the works of contemporary female artists have marked a turning point in the development of contemporary art. One of the female artists has contributed to this change is Mona Hatoum, who has explored different topics ranging from gender issues to the conception of home from diverse expressive frames. This article considers from a gender view her initial works, in which the artist, through a use of the body, challenges audience to reflect about urgent problems. Firstly, the text analyzes the use which Mona Hatoum makes of the body as a way of expression. Secondly, it addresses the three dimensions of human body which artist questions, showing the social and cultural restrictions which determine our image and use of the body.

**Keywords:** Gender, Performance, Videoart, Butler, Audience.

**SUMARIO**

1.- Introducción. 2.- El cuerpo como vía de expresión. 3.- Los tres cuerpos de Mona Hatoum. 4.- Conclusión. –Referencias bibliográficas.

1 Universidad de Málaga, glorialm@uma.es

## 1. Introducción

El contexto artístico contemporáneo ha venido marcado por la llegada de nuevas técnicas en las que la incorporación de la mujer como sujeto creativo de las mismas es determinante. Esto se debe, como reivindica Maite Méndez-Baiges (2017: XI), a que las mujeres han protagonizado algunas de las propuestas más radicales del arte, «mostrándose en algunos casos mucho más intrépidas y originales que sus compañeros de filas, y contribuyendo de este modo a las direcciones más revolucionarias –tanto sociales como estéticas– de su tiempo».

Es el caso de la artista de origen palestino Mona Hatoum, cuya obra se caracteriza por la exploración de una gran variedad de temas a través de diferentes marcos teóricos. Su trabajo puede ser interpretado como una descripción del cuerpo, como un comentario sobre la política y las estructuras de poder, o desde una reflexión de género. Sus esculturas e instalaciones pueden analizarse desde el concepto de espacio, desde esa atracción que nos invita a habitar el lugar circundante de la obra, a completar el efecto de la misma. Igualmente, no se puede establecer un límite claro entre una interpretación y otra pues, en la mayoría de los casos, éstas se fusionan en sus piezas.

Esta presentación trata de adentrarse en el papel que juega el cuerpo en la obra de Mona Hatoum desde un análisis de género que abra nuevas vías de exploración sobre el cuerpo como medio de expresión y de reflexión. En otras palabras, se trata de una incursión feminista en la obra inicial de la artista que promueve una relectura de la misma poniendo el foco en un elemento clave de los estudios de género: el cuerpo. Este tema ha sido ampliamente tratado por diferentes corrientes que han denunciado la cosificación del cuerpo femenino, su sometimiento bajo estructuras de poder afianzadas. Sin embargo, la mayor parte de los estudios no se ha detenido a considerar el papel expresivo del cuerpo humano.

En este contexto, estas páginas intentan mostrar cómo la obra de Mona Hatoum es una llamada de atención a esas teorías feministas que, salvo excepciones (Ballesteros, 2012), siguiendo categorías dualistas del discurso occidental, han olvidado u obviado la capacidad expresiva de nuestros cuerpos. Esto es, acepta el desafío que la artista propone al público, atendiendo al potencial de sus obras desde un enfoque plural que considere las diferentes concepciones del cuerpo y sus posibilidades expresivas. Para ello, en primer lugar, a través de diferentes obras, se considerará el tratamiento que realiza la artista de su propio cuerpo como vía de expresión. En segundo lugar, se atenderá al juego consciente que la artista hace del cuerpo humano para desvelarnos el potencial oculto en él y las restricciones sociales y culturales que condicionan nuestra imagen y uso del propio cuerpo. A modo de conclusión, trato de evidenciar la valía de esta propuesta rescatando su obra *Sobre mi cadáver* (1988). Acudiendo al póster fotográfico gigante que la artista realizó para una valla publicitaria, se quiere resumir el objetivo de estas páginas: la reivindicación del papel expresivo del cuerpo frente a las teorías opresivas que se imprimen sobre la corporeidad humana.

## 2. El cuerpo como vía de expresión

El desnudo femenino ha sido un recurso muy utilizado en el ámbito artístico en todas las épocas históricas; podemos remontarnos a las figurillas de Venus del Paleolítico, pasando por obras clásicas como la *Venus de Milo* (130-100 a.C.) u obras renacentistas como *El nacimiento de Venus* (1484) de Sandro Botticelli, hasta obras más modernas como *La maja desnuda* (1797-1800) de Francisco de Goya o la *Olympia* de Manet (1863).

El por qué comenzó a utilizarse este recurso desde tiempos inmemorables se desconoce, aunque bien podría deberse al papel que desempeñaban las mujeres en estas sociedades. Sin embargo, en muchos casos, la utilización del desnudo femenino derivó en un tratamiento del cuerpo como mero objeto. Esto es, se cosificaba a la mujer mediante la representación, reduciéndola, limitándola y negándole cualquier posibilidad de expresión artística como sujeto creador. Baste recordar el emblemático cartel de las Guerrilla Girls *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1985).

Ya en los años sesenta diversas artistas reaccionan y presentan nuevos marcos de expresión que cuestionarán la historia del arte con obras potentes y seductoras. Piénsese en *Giant Woman* (1973) de Anita Stechel, donde una mujer aparece desnuda encaramada al *Empire State*, de manera similar a la imagen de King Kong. Otro ejemplo ilustrativo será la serie de emblemáticas pinturas de Louise Bourgeois *Femme Maison* (1946-9147), donde la artista critica la identidad de la mujer y el hogar. Las artistas contemporáneas han ido proponiendo así nuevas fórmulas que polemizan contra los viejos roles y estereotipos adscritos al cuerpo femenino.

La obra de Hatoum desarrollará este enfoque reflexivo que atiende a cuestiones acuciantes de género, sirviéndose de su propio cuerpo como medio de expresión. Este enfoque, pese a las similitudes que parece mostrar con el *Body Art*, no ha de confundirse con este movimiento. En esta corriente artística lo más importante no se deposita en el objeto, sino en la idea que se quiere transmitir. Como ha indicado Jorge Glusberg (1986: 35), este movimiento convierte en objeto por excelencia lo que normalmente usamos como instrumento; en cambio, Hatoum no percibe el cuerpo desde la visión dualista occidental que separaba, e incluso oponía, la mente y el cuerpo.

En la entrevista que realiza Michael Archer, la propia autora confiesa que la primera cosa de la que se dio cuenta cuando llegó a Londres era de cuán separadas estaban las personas de sus cuerpos, pese al creciente interés en el arte por el mismo (Archer et al., 1997: 8). La artista encuentra la razón de ello en la epidemia del SIDA, la cual estaba haciendo consciente a las personas sobre la vulnerabilidad de lo corpóreo. Sin embargo, insatisfecha con esta aproximación, Hatoum va a explorar el uso del cuerpo en sus *performances* y vídeos como una vía de expresión que no apela sólo al intelecto, sino también al eje de nuestras percepciones, el propio cuerpo.

Desde su propia experiencia personal de exilio, Hatoum aborda la fragilidad del individuo por las estructuras de poder mediante una utilización del cuerpo que va a provocar una confrontación directa con la audiencia. En una entrevista reciente al periódico *The Guardian* la artista confiesa:

Sentía que no tenía nada que perder. Estaba descargando mi ira, sin importarme lo que la gente pensaba. Estaba muy preocupada. No podía quedarme sentada con algo durante mucho tiempo, por lo que la *performance* me dio la posibilidad de una obra que era inmediata, espontánea. Era improvisada. No ensayaba; simplemente aparecía con mi atrezo (Cooke, 2016).

De este modo, la artista desarrolla un trabajo efímero y sin apenas coste, cuya técnica principal era su propio cuerpo. Una de las primeras obras donde podemos apreciar esta exploración es *Under Siege* (1982), donde la artista hacía referencia a la patria de sus padres, Palestina. De manera profética, la artista realizó esta instalación en la *Aspex Gallery*, en Portsmouth, una semana antes de la invasión israelí en el Líbano. Hatoum se cubrió el cuerpo de arcilla y se situó dentro de una especie de pecera de vidrio, quedando atrapada. Durante la *performance* la artista intentaba permanecer de pie, pero debido a la arcilla se caía e iba dejando huellas con su cuerpo y sus manos en el cristal. En la sala se escuchaban canciones revolucionarias en árabe, francés e inglés, noticias y declaraciones que estaban directamente relacionadas con la situación política en el Oriente Medio.

Como el propio título indica la obra hace referencia a esa situación de asedio, de aislamiento, pero también alude a esas barreras de comunicación a través de ese juego polar entre el espacio en el que se encierra y los movimientos expresivos de su propio cuerpo. La artista no sabía el impacto que generaba la obra entre sus asistentes, pues la arcilla impedía que pudiera ver lo que ocurría en el exterior. Sobre ella dice la artista:

Como mujer palestina, esta obra fue mi primer intento en ofrecer una declaración sobre una lucha persistente por la supervivencia en un estado en continuo asedio. Los miembros del público, según sus propios orígenes, hablaban de varias imágenes poderosas de opresión: las huelgas de hambre irlandesas, los prisioneros en aislamiento penitenciario, Bantustans...

Pensando sobre esta obra desde una mirada retrospectiva, siento que marcó una fase de transición y actuó como rito de paso...

Como una persona del Tercer Mundo, vivir en occidente, existiendo al margen de la sociedad europea y aislada de la mía propia... esta acción representaba un acto de separación...abandonando el marco de referencia adquirido por un espacio que actuaba como un punto de reconexión y reconciliación con mi propio origen y la sangrante historia de mi gente... Una semana después vino la invasión del Líbano, el asedio de Beirut y los espantosos sucesos que lo siguieron, haciendo el alcance de su sufrimiento claramente visible (Archer et al., 1997: 122).

Lo cierto es que, como ha puesto de relieve Rachel Cooke, las fotografías de la *performance* muestran cómo los asistentes dejaron una distancia respetable respecto a la pecera y no parecían mostrar ningún tipo de ansiedad por lo que estaban presenciando (Cooke, 2016). No obstante, pese a la posible recepción que tuvo la obra en su momento, el poder expresivo de la obra es innegable. La presencia primaria del cuerpo no sólo hace referencia a metáforas sobre las fuerzas sociales, sino que nos muestra un sentido más amplio y universal: el poder del cuerpo como vía de

expresión. La incesante lucha de la artista desnuda por mantenerse de pie en ese pequeño espacio, el pulso de sus movimientos, nos conduce a una experiencia que nos afecta de manera ambigua, poderosa.

Una año más tarde, la artista sigue explorando esta vía de expresión a través de su impactante *performance The Negotiating Table* (1983). Durante la realización de esta obra, Hatoum permaneció inmóvil varias horas envuelta en plástico, cubierta de sangre y vísceras y con el rostro cubierto en gasas para mantener oculta su identidad. Su cuerpo sangrante evocaba a las víctimas de la guerra y la mesa asumía la forma de un altar sacrificial. En este sentido, algunos autores han llegado a decir que se trataba de una obra viva (Heinrich et al., 2004: 101). La artista mostraba de esta brillante manera la urgencia de una situación de conflicto y la falta de reacción por parte de los líderes políticos. La banda sonora que acompañaba al espectáculo sugería la presencia distante de este último: extractos de radio que evocaban la guerra, así como los discursos de paz proclamados por los líderes occidentales. Hatoum la describe con estas palabras:

[...] Yo estaba tumbada sobre una mesa cubierta con vísceras, vendas y sangre y envuelta en una bolsa para cadáveres. Había sillas alrededor de la mesa y las cintas de sonido de voces de líderes occidentales hablando sobre paz. Era básicamente una yuxtaposición de dos elementos, uno refiriéndose a la realidad física y la brutalidad de la situación y la otra al modo en que es representado y tratado en occidente (Archer et al., 1997: 127).

El espectáculo no tenía ninguna construcción narrativa como tal, sino que la narración derivaba del poder de la propia inmovilidad. Los espectadores se enfrentaban a su propia inactividad, pasividad e impotencia, ya que estaban fuera del círculo de la luz. Esta actuación tiene un fuerte impacto emocional, resultante no sólo de una representación cruda de la violencia, sino de la participación física de la artista. Como ha puesto de relieve Guy Brett, la obra viva impresiona por su inmovilidad absoluta (Archer et al., 1997: 43). La artista juega con la luz y la sombra para dejar fuera del escenario al espectador y, sin embargo, invitarlo de una manera acuciante a que participe en ella. Las sillas vacías no pueden ser ocupadas, pero la forma de altar de sacrificio, el modo en que se dispone el cuerpo de la artista, nos impide alejarnos de la obra. El juego de estar dentro o estar fuera del círculo de luz nos confronta con nuestra pasividad, con el abismo entre la realidad y aquello que es representado por los medios de comunicación.

Hatoum rompe así la distancia que media entre el artista, el espectador y la obra, convirtiendo al espectador en co-jugador, sin que la obra y el artista desaparezcan. Como explica Guadalupe Aguilar en relación a las prácticas artísticas surgidas en el siglo veinte, se trata de un arte participativo en el que la estructura de la obra está abierta, retan a una lectura más profunda de la obra a través de su puesta en acción (Aguilar, 2012: 20). La artista propone así una composición que saldrá al encuentro del espectador como un desafío creativo.

Una obra similar en la que podemos apreciar el carácter participativo de sus *performances* es *Position: Suspended* (1986), producida tres años después para la Laing

Gallery en Newcastle. La artista se encerró en una jaula rudimentaria en forma de cabaña durante un día. Un lado de la misma se dejó abierto con alambre para que la gente pudiera mirar. Durante la *performance*, Hatoum paseó de un lado a otro del espacio confinado, en el que se colocaron herramientas oxidadas colgadas. La autora cubrió de barro su torso desnudo y conforme fue avanzando la *performance* fue manchando el espacio y las herramientas con dicho barro.

Las referencias de esta obra son múltiples, van desde el encarcelamiento, la pobreza o el desempleo, hasta la dignidad física (Archer et al., 1997: 47). Todos estos temas son abordados desde la propia expresividad del cuerpo encerrado en un espacio de confinamiento, de aislamiento, de exclusión. De esta manera, siguiendo las estrategias propias del arte participativo, Hatoum crea un entorno, un espacio, que nos confronta directamente con cuestiones acuciantes (Aguilar, 2012: 65).

Como la propia artista confiesa, desde su perspectiva de persona del Tercer Mundo viviendo en Occidente, a través de sus *performances* trata de mostrar que existen diferentes realidades (Archer et al., 1997: 127). En este sentido, el cuerpo femenino, su cuerpo, va a ser uno de sus principales medios de expresión por su potencial creativo. Ella investiga las posibilidades del cuerpo e invita al asistente a participar desde su propia corporalidad. Este es un aspecto que preocupará ampliamente a la autora, la participación en su obra. De hecho, lleva sus *performance* a las calles, lejos de la institución artística y del entorno aislado de las galerías, para salir al encuentro de las personas comunes y no especializadas en el mundo del arte.

Un ejemplo de ello es *Roadworks* (1985), una *performance* realizada en el barrio de Brixton. Durante la obra la artista caminó con los pies descalzos durante casi una hora, arrastrando detrás de ella un par de botas pesadas del Dr. Martens (normalmente utilizadas por policías y *skinheads*) que le habían atado a los tobillos. Hatoum eligió este barrio por las revueltas racistas que se habían producido en esta zona del sur de Londres. La artista explica de esta experiencia:

Tuve la libertad de trabajar fuera de los confines del medio aislado de la galería, y la diferente naturaleza del público fue muy satisfactoria. Básicamente, el público era la gente de la calle, un público no especializado y fortuito que casualmente experimentaba las acciones de la artista mientras sucedían. Yo descubrí que estaba trabajando 'para' la gente de las calles de Brixton más que 'contra' la indiferencia, a menudo hostil con el público que normalmente me encuentro en el mundo del arte (Archer et al., 1997: 131).

Las interpretaciones que surgían a su paso eran múltiples y fértiles. Sus pies aparecían desnudos e indefensos frente a las poderosas botas. Asimismo, la artista se presentaba a sí misma como una persona marginal que cuestionaba el sistema, intentando hacer evidente su violento funcionamiento estructural, en una acción en la que el mismo gesto de andar se volvía dificultoso.

En una entrevista de Philippe Dagen de 2015, Hatoum explicaba «cada persona es libre de comprender lo que hago a la luz de lo que ellos son y de donde proceden» (Dagen, 2015). De este modo, sus pies desnudos y el movimiento de los mismos, no pueden reducirse a una argumentación precisa, sino que el poder expresivo de

su cuerpo era capaz de sugerir múltiples interpretaciones en ese encuentro con los viandantes, con personas ajenas al mundo del arte. La artista cuenta cómo algunos se reían de ella (y en cierto modo ella también buscaba ese toque de cierto humor surrealista). De hecho, no tenía ninguna intención de dar una explicación teórica sobre lo que estaba sucediendo. En esa misma entrevista, comenta una anécdota de esta *performance* que ilustra esta experiencia:

En ningún momento evite que la gente elaborara su interpretación sobre lo que estaba tramando. En un momento dado alguien preguntó: 'Pero, ¿qué le pasa?' Una mujer mayor de color desde la tienda respondió: '¿No lo ves? La policía la está persiguiendo'. La gente se rió, eso era exactamente lo que yo esperaba (Dagen, 2015).

A través del cuerpo, apela directamente al público, difuminando esa barrera invisible que presentaba la obra de arte como un objeto para ser contemplado. Por el contrario, la obra de Hatoum se estructura en lo que Umberto Eco (1962: 18) ha venido a denominar «obra abierta». Esto es, la obra emerge como ese todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente, convirtiendo al mero asistente en participante, en intérprete, cuestionando, como veremos a continuación, desde su corporalidad y la del público los significados, asociaciones y connotaciones que nos imprime el contexto.

### 3. Los tres cuerpos de Mona Hatoum

El interés por el estudio del cuerpo desde las teorías feministas se enmarca dentro de la tendencia generalizada en diversas áreas de conocimiento, como la filosofía, la sociología, la política o la antropología; las cuales han tratado de colmar el vacío que había propiciado la negación y subordinación del cuerpo en occidente con respecto a la mente o al alma. En este sentido, la reflexión que ha caracterizado los estudios de género ha venido marcada por un enfoque centrado en la concepción social y cultural del mismo. Esto es, se han centrado en la relación sociocultural que se establece con el cuerpo, en la asignación del sexo y del género y en cómo todo ello se refleja en la organización y funcionamiento de las estructuras sociales.

Sin embargo, esta propuesta considera el cuerpo desde un enfoque plural. Esto es, analiza el cuerpo desde la concepción plural que ha reivindicado la antropología desde los años setenta. El primer estudio que se ocupa de esta idea es la obra de la antropóloga británica Mary Douglas *Símbolos naturales* (1978), en la que introduce la idea de dos cuerpos, el físico y su metáfora social. Ambos cuerpos están en correspondencia en ambas direcciones; esto es, cómo se percibe la sociedad deriva de cómo se percibe el cuerpo y el cuerpo social condiciona el modo de percibir el cuerpo físico (Douglas, 1978: 89).

Ya entrados los ochenta, este enfoque es ampliado a tres cuerpos por Nancy Scheper-Hughes y Margaret Lock en su artículo «The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology» (1987). Distinguen tres concepciones con características distintivas: el cuerpo individual (en el sentido fenomenológico de experiencia vivida del cuerpo); el cuerpo social (se refiere a los usos represen-

tacionales del cuerpo y la proyección del cuerpo a otros ámbitos u órdenes); y el cuerpo político (se refiere a la regulación, vigilancia y control de los cuerpos) (Scheper-Hughes y Lock, 1987: 7-8).

Las autoras continúan explicando cómo los tres cuerpos representan no sólo tres unidades separadas de análisis, sino que además son construidas en base a tres aproximaciones epistemológicas diferentes: la fenomenológica (el cuerpo individual), la simbólica o estructural (el cuerpo social) y la posestructuralista (el cuerpo político) (Scheper-Hughes y Lock, 1987: 8). De esta manera, las antropólogas tratan de aportar unos conceptos o herramientas desde las cuales abordar la investigación de un tema esencial, pero en muchas ocasiones minusvalorado, como es el cuerpo.

Partiendo de esta triple noción de cuerpo, estas páginas tratan de aportar una nueva perspectiva de algunas obras de Mona Hatoum. La principal motivación que mueve esta aproximación se debe al propio papel que la artista concede al cuerpo. Debido al uso del mismo como vía de expresión estética, la artista plantea un arte que en algunas ocasiones puede resultar controvertido para las teorías feministas. Esto es lo que ocurrió con su obra *Measures of Distance* (1988), criticada por presentar una representación del cuerpo femenino como objeto de explotación. Sin embargo, como se evidenciará a continuación, el análisis desde estos tres enfoques del cuerpo nos permite superar dichas críticas.

Ahora bien, esta aproximación no presupone que Hatoum esté pensando en diferentes marcos epistemológicos en el proceso creativo de su obra, sino que proporciona una reflexión sobre el cuerpo femenino dentro del espacio artístico desde las tres concepciones de cuerpo que la artista ha ido forjando durante su trayectoria vital.

### 3.1. El cuerpo individual

Esta concepción alude a la imagen que nos hemos creado de nuestro cuerpo y que viene siendo construida por el individuo y la cultura en la que se encuentra. Todos los seres humanos tienen esta imagen de sí mismos y admite múltiples variaciones no sólo entre diferentes culturas, sino también dentro de un mismo marco sociocultural:

Podemos asumir razonablemente que todo el mundo comparte al menos algún sentido intuitivo de sí mismo incorporado como existiendo aparte de otros cuerpos. Sin embargo las partes constituyentes del cuerpo –mente, materia, psique, alma, yo, etc.– y sus relaciones de una con otra y las formas en las que el cuerpo es acogido y experimentado en la salud y en la enfermedad son, evidentemente, muy variables (Scheper-Hughes y Lock, 1987: 7).

De este modo, pese a que todos los seres humanos tenemos un cuerpo biológico común que nos define como especie, el cuerpo individual acoge el sentido de ser de uno mismo, de nuestra propia experiencia personal. Por ello, el empleo del cuerpo y la reflexión sobre el mismo en la obra de Mona Hatoum, no puede escindirse de su propia concepción individual. Este aspecto se justifica si tenemos en cuenta, como se destacó en la sección anterior, el asombro que la artista sufrió al percibir



las diferencias en el tratamiento del cuerpo entre Oriente y Occidente desde su llegada a Londres. En diferentes entrevistas la artista expresa la extrañeza que sufre al contemplar la dualidad entre mente y cuerpo en que vivía la sociedad occidental (Archer et al., 1997: 8, 140-141). En este sentido, trata de explorar nuevas vías de expresión y reflexión a través de su propia concepción individual que cuestiona y rechaza la escisión alma-cuerpo o mente-cuerpo. Como explica Merleau-Ponty, se trata de una imagen del cuerpo basada en un decreto arbitrario de dos términos introducidos *a posteriori*: el objeto (el cuerpo) y el sujeto (el alma). Sin embargo, la unión entre ambas es incuestionable y «se consume a cada instante en el movimiento de la existencia» (Merleau-Ponty, 1945: 107)

La obra que mejor ilustra esta interpretación del cuerpo es *Measures of Distance* expuesta en el Tate Modern en 1988. En ella la artista plantea una invitación a la reflexión sobre temas políticos generales, a través de un vídeo que muestra el cuerpo desnudo de su madre. La motivación que llevó a la autora a realizar esta obra resulta esclarecedora, si tenemos en cuenta estudios recientes como el de Irene Ballesteros (2012: 25-26), el cual ha profundizado en la relación entre la feminidad y la histeria. Hatoum confiesa que una de las razones por la que hizo esta obra fue porque cada vez que veía noticias sobre el Líbano, se conmocionaba por cómo se mostraba a los árabes con la mayoría de sus mujeres llorando histéricas sobre sus cadáveres: «Nosotros rara vez oíamos algo sobre los sentimientos personales de aquellos que perdían a sus parientes. Es como si la gente del Tercer Mundo fuera vista como una masa o una manada, no como individuos» (Archer et al. 1997: 139-140).

Influenciada por el eslogan feminista «lo personal es político», la artista recurre a su propia biografía y a su relación más íntima con su madre, para hacer visible, para reivindicar la singularidad de estas personas y, en particular, de las mujeres árabes como seres individuales con sus propios sentimientos y biografías. Esto lo realiza desde un vaivén de proximidad y distancia que nos muestra una narración cuyo hilo conductor será el vínculo madre e hija. Dicha relación, como ha puesto de relieve Guy Brett, se presenta como una unión transformativa y creativa, en cuanto que se muestra a través del proyecto de la hija, que hace el vídeo, y la madre, que tiene la libertad de presentarse a sí misma en plenitud; consolidando un vínculo de identidad que se ha transmitido de generación en generación con independencia de todos los dictados coloniales y patriarcales (Archer et al., 1997: 56). Se trataría de un enfoque más asociado con las teorías feministas que, como ha destacado Ballesteros, han decidido apropiarse del arquetipo de la gran diosa madre para exaltar el poder del cuerpo femenino (Ballesteros, 2012: 73).

La obra se componía de varios elementos estratificados: por un lado, las letras escritas por la madre de Hatoum en Beirut a su hija en Londres, que aparecen moviéndose en la pantalla y son leídas en voz alta en inglés por la propia artista; por otro lado, se proyectan diapositivas de fondo del cuerpo desnudo de la madre de Hatoum en la ducha, tomadas por la artista durante una visita al Líbano. Las conversaciones en árabe entre madre e hija, en las que su madre habla abiertamente sobre sus sentimientos, su sexualidad y las objeciones de su marido a la observación íntima de Hatoum del cuerpo desnudo de su madre, se intercalan con la voz de la

artista en inglés leyendo las cartas.

Esta obra es notable en diversos sentidos, pero quizás lo que es especialmente único en este vídeo es el retrato de la mujer palestina. A través del vídeoarte, Hatoum da voz a su madre de una manera que hubiera permanecido desapercibida para el público occidental en general y árabe en particular, aludiendo a una experiencia dialógica en la que el asistente es interpelado a la escucha de la propia obra. La artista juega con los recursos de voz presentando las lecturas de las cartas en inglés con una voz monótona, en oposición a la animada conversación en árabe con su madre, marcada por la risa.

La forma en que Hatoum juega de este modo con el sonido del vídeo hace que sea difícil seguir la narración para un público occidental, poniendo el foco de atención en el cuerpo individual de su madre, en sus propias vivencias personales. Por ello, cuando a la artista le preguntan por su relación hacia el feminismo y las teorías feministas confiesa:

Bien, en el feminismo inicial la actitud fue que cualquier forma de representación de un cuerpo femenino es explotadora y lo reduce a objeto. Esta cuestión tiene que ser replanteada después porque las mujeres dejaron el marco y se convirtieron invisibles en este sentido. Cuando hice *Measures of Distance*, el vídeo con mi madre, fui criticada por algunas feministas por usar el cuerpo desnudo femenino. Fui acusada por explotar y fragmentar el cuerpo como lo hacen en la pornografía. Sentí que ésta era una interpretación muy limitada y literal de la teoría feminista. Yo veía mi obra como una celebración de la belleza del cuerpo opulento de una mujer envejecida que recuerda a la Venus de Willendorf –no exactamente el estándar de belleza que vemos en los medios. Y si tomas la obra como un todo, se construye una imagen maravillosa y completa de la personalidad de una mujer, de sus necesidades, de sus emociones, de sus deseos, de sus creencias y la sitúa en un contexto social (Archer et al., 1997: 141).

### 3.2. El cuerpo social

La noción de cuerpo social hace referencia a la proyección que hacemos del cuerpo a otros ámbitos sociales. Esto es, el cuerpo no es sólo un organismo biológico, sino aquel en el que se adscribe el sentido de ser uno mismo; una experiencia y conciencia que viene dadas también desde la propia cultura. En palabras de Scheper-Hughes y Locke:

En un segundo nivel de análisis se sitúa el cuerpo social, que se refiere a los usos representacionales del cuerpo como símbolo natural con el que pensar sobre la naturaleza, la sociedad y la cultura, como sugería Dogulas. Aquí nuestra discusión sigue la pauta bien trillada por antropólogos sociales, simbólicos y estructuralistas que han demostrado el intercambio constante de significados entre los mundos natural y social. El cuerpo en salud ofrece un modelo de totalidad orgánica; el cuerpo en enfermedad ofrece un modelo de inarmonía social, de conflicto y desintegración. Y a la inversa, la sociedad en ‘salud’ y en ‘enfermedad’ ofrece un modelo para comprender el cuerpo (Scheper-Hughes y Locke, 1987: 7-8).

Esta concepción, pues, hace referencia a la imagen del cuerpo que nos aporta la sociedad de la que formamos parte y que se extrapola hasta los aspectos más insospechados, como las cualidades que atribuimos a nuestros propios orificios corporales. Esta dimensión del cuerpo será un tema ampliamente analizado por la artista Mona Hatoum a lo largo de su obra y, particularmente, en una de sus instalaciones de mayor impacto, *Corps étranger* (1994).

Esta instalación de vídeo concebida en su etapa inicial, cuando aún era estudiante en el Slade School of Fine Art, fue llevada a cabo en 1994. La artista explica cómo esta pieza formaba parte de una serie de obras que estaba haciendo al mismo tiempo y que tenían que ver con el problema de la vigilancia: «Cámaras de vigilancia, ser observado, el ojo del Gran Hermano... Esto era en 1980» (Archer et al., 1997: 137).

Asimismo, en ella encontramos otra de las cuestiones principales que la artista también estaba trabajando en las *performances* de esta época inicial, cómo convertir a los asistentes en sujetos de la obra. Esta vía de exploración que, en palabras de Hatoum, llegaba a ser «bastante invasiva», eliminaba cualquier distancia entre la artista y el público, haciendo participar a la audiencia de una manera que parecía penetrar hasta su propio ser. De este modo, dirá la artista, fue durante la época en que estaba haciendo estas *performances* donde yo fingía tener una «mirada penetrante», cuando concebí la idea de *Corps étranger*. (Archer et al., 1997: 137).

Hatoum realizó una propuesta formal a su universidad en 1980 para su realización e incluso consiguió alguna financiación para su comienzo. Lo que le permitió grabar algunas de las imágenes de la parte exterior del cuerpo y realizar algunas grabaciones de sonido con equipos médicos especializados (que trece años después incluiría en su obra). Sin embargo, como explica la artista, no encontró ningún doctor que estuviera de acuerdo en hacerle un examen endoscópico (Archer et al., 1997: 138). Será en 1992 cuando encuentre el apoyo necesario en el Centre Georges Pompidou de París para realizar esta instalación que se exhibiría en 1994 (Archer et al., 1997: 71).

La instalación constaba de una cabina cilíndrica de reducido espacio donde el visitante accedía. Una vez dentro de ese lugar casi claustrofóbico, el asistente comenzaba a oír una serie de ruidos (producidos por la respiración, el latido del corazón y el borboteo de los órganos internos de la propia artista) y a ver imágenes procedentes del interior de su cuerpo: membranas, mucosas, pelos, dientes. La minúscula cámara va accediendo por los diferentes orificios del cuerpo (estómago, intestinos, vagina), mostrando todo aquello que va encontrando a su paso. Como ha destacado Guy Brett, una de las decisiones cruciales que toma la artista en la composición de esta obra fue orientar las proyecciones al suelo, ofreciendo una fuerte analogía entre los conductos interiores y la tierra, como los orificios de los pozos que se sumergen en las profundidades (Archer et al., 1997: 71).

De este modo, la exploración del interior del cuerpo de la artista, como ha señalado Elena Tzelepis (2013: 180), creaba nuevos espacios de intimidad e interacción. La artista Janine Antoni ha llegado a afirmar, en este sentido, cómo sentía «haber conocido a la artista» tras pasar un día escuchando el pulso de su cuerpo que se

reproducía en su obra *Corps étranger*, durante la exposición *Crudo y Cocido* que las reunió en el Reina Sofía en 1994 (Antoni, 1998: 54). Como el propio título indica, la cámara era como un cuerpo extraño que invadía las fronteras del cuerpo tanto internamente como externamente.

Esta obra ofrece un retrato de la artista singular, penetrante e invasivo. La instalación nos sumerge en el interior de su cuerpo a través de un juego de fascinación y repulsión, de seducción y aversión. El vaivén que nos lleva del exterior al interior, que hace visible lo invisible, muestra lo que está oculto, adentrándose por espacios que parecen penetrar en el interior de su propio ser. En este respecto, la artista afirma: «es una pieza que te lleva en diferentes direcciones. Por un lado es fascinante sentir como estas dentro del cuerpo, pero al mismo tiempo es desagradable. Es seductor y desagradable al mismo tiempo» (Brown, 2016).

De este modo, a través de este juego polar, esta obra culminaba esa vía de exploración que Hatoum había desarrollado desde sus comienzos, presentando de una manera más narrativa, más compleja, cuestiones acerca de las relaciones entre lo interior y lo exterior, el traspaso de límites y la cosificación del cuerpo de nuestra sociedad. El propio título de la obra, cuerpo extraño, sugiere diferentes metáforas interpretativas a partir de esa imagen social que hemos creado. La artista introduce ese cuerpo extraño dentro del suyo como muestra de violación máxima del ser humano.

Hatoum debate así la aceptación sin cuestionamientos de prácticas como la despersonalización del paciente en medicina, la cosificación del cuerpo como objeto de conocimiento y la exploración eminentemente masculina del cuerpo femenino. Frente a esta manera de proceder, su instalación, como la propia artista explica, se trata de «una maravillosa paradoja entre el retrato de la mujer como víctima y como vagina devoradora» (Archer et al., 1997: 71).

### 3.3 Cuerpo político

Tras la publicación de obras claves del filósofo Michel Foucault (1926-1984), como *Vigilar y castigar* (1975), *Historia de la sexualidad* (1977) y *El nacimiento de la clínica* (1979), se ha reconocido una nueva imagen o concepción del cuerpo, su dimensión política. El filósofo francés realiza una serie de estudios críticos sobre diferentes ámbitos de la sociedad que van desde las instituciones sociales, pasando por ciencias como la psiquiatría o la medicina, el sistema de prisiones e incluso la propia sexualidad humana. Estos trabajos, que han ejercido una notable influencia dentro de la teoría feminista (piénsese en Judith Butler, Monique Wittig e Irene Ballesteros), tienen como característica común un análisis de las estructuras que marcan las relaciones entre poder, conocimiento y discurso.

En este contexto, interesa especialmente su obra *Vigilar y castigar*, donde explica que el cambio en el sistema penitenciario, del oscuro calabozo de la pre-modernidad a la moderna prisión brillante, esconde una trampa (Foucault, 1975: 204). A través de esta estrategia de vigilancia, como se puede apreciar en los planos de las prisiones modernas, la sociedad ejerce su sistema de control de poder y cono-

cimiento, en el que todo queda vigilado, unos seres humanos por otros. Lo más desquiciante de este «dispositivo panóptico» de control es que con estas estrategias se induce al prisionero a «un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder» (Foucault, 1975: 204). Esto es, hace que los efectos de la vigilancia sean permanentes, pese a que en ella haya discontinuidades.

Las implicaciones de los mecanismos de control y la vigilancia serán una preocupación constante en la obra de Mona Hatoum y un tema ampliamente desarrollado en obras en las que emplea su cuerpo o el cuerpo del público. Un buen ejemplo de ello es el vídeo *Don't Smile, You're on Camera*, presentado en el Battersea Arts Centre de Londres en 1980. En él, la poética de la propia obra no sólo interaccionaba físicamente con el espectador, sino que ésta será la estrategia inicial para lograr su participación a nivel interpretativo (Aguilar 2012: 23). La artista involucraba corpórea e interactivamente al público, invadiendo las fronteras de lo privado y confrontándolos directamente con la propia concepción del cuerpo.

Para ello, los asistentes eran dispuestos en varias filas frente a un monitor. La artista se situaba frente a los asistentes e iba grabándolos con una cámara. Mientras tanto, el monitor de vídeo iba mostrando «aparentemente lo que la cámara grababa». En otra sala, un asistente iba mezclando las escenas que grababa Hatoum con otras imágenes de dos cuerpos desnudos escaneados, de hombre y de mujer, de manera que parecía poderse ver a través de sus ropas. De este modo, trataba de hacer consciente al público de que eran constantemente sujetos de vigilancia, de una mirada penetrante. Para conseguirlo, procedió de manera invasiva y agresiva, traspasando, como la propia artista reconoce, los «límites personales» (Archer et al., 1997: 12). Esta obra no dejó indiferente a los asistentes, provocando el enfado de algunos de ellos durante la proyección.

El vídeo también incluía otro tipo de mezclas que buscaban, como indica Guy Brett, el entretenimiento en lo perturbador (Archer et al., 1997: 71), haciendo un cuestionamiento claro no sólo sobre la vigilancia, sino también sobre la cuestión del género y las estructuras de poder inscritas en los cuerpos masculino y femenino. Para ello, la artista combinó imágenes del cuerpo de hombres y mujeres, realizando montajes superpuestos de los cuerpos de ambos sexos en posiciones cargadas de un alto componente sexual. Hatoum, de este modo, convertía a los asistentes en intérpretes y en actores, a través de sus propios cuerpos, mediante esa extraña sensación por la que parecía que la cámara realmente estaba materializando su interior, estaba penetrando en su más profunda intimidad.

De este modo, la artista trata de explorar el cuerpo como espacio simbólico, como esa bisagra entre lo social y lo psíquico. Como explica Irene Ballesteros en la introducción a su estudio el cuerpo es algo primordial: es el emisor, el receptor y el mensaje y no deja indiferente a ningún espectador (Ballesteros, 2012: 23). Hatoum comparte ese punto de partida fenomenológico que han desarrollado las teorías feministas; las cuales tratan de comprender la forma en que las estructuras políticas y culturales se promulgan y reproducen a través de actos y prácticas individuales (Butler, 1986: 522). Ésta situará la base en el contexto cultural desde

el que forjamos la identidad de un cuerpo suscrito a sus prescripciones. Como indica Judith Butler:

El cuerpo no es instruido pasivamente con códigos culturales, como si fuera un receptor sin vida de relaciones culturales predeterminadas. Pero los seres encarnados tampoco preexisten a las convenciones culturales que esencialmente significan cuerpos (Butler, 1986: 526).

De este modo, el cuerpo es el significado y constructor de una identidad, expresión de una construcción del género en una cultura específica; por lo tanto una forma de situarnos frente al mundo. Ante esta concepción, Butler promueve una teoría de género que considere este cuerpo político como guión de una obra. Es decir, las personas serán como los actores de una pieza teatral, tienen libertad para representarlo de diferentes maneras, para interpretarlo desde diferentes perspectivas. Esta aproximación a los temas de género ayuda a comprender el enfoque desde el que Hatoum utiliza su cuerpo y el del público asistente a la obra para cuestionar las estructuras de poder.

Una de las propuestas más controvertidas en las que la artista trabaja sobre ello es su obra *Waterworks*. Esta instalación, concebida en 1981 para formar parte de una exhibición del Institute of Contemporary Arts en Londres, fue rechazada por el jurado que la evaluó porque la obra traspasaba los límites entre lo público y lo privado, el arte y la vida. Como explica Guy Brett, el jurado argumentó que la gente no había tomado una decisión consciente de formar parte de la obra (Archer et al., 1997: 37). Ese mismo año la artista volvió a presentar su propuesta en el Slade School of Art, pero de nuevo volvió a rechazarse.

Hatoum planteó usar los baños públicos del recibidor para instalar una cámara en el cubículo de uno de los aseos del baño de hombres y del baño de mujeres, retrasmitiendo en vivo lo que ocurría en su interior. El público podía visualizar los monitores en el vestíbulo, viendo y oyendo a los hombres y mujeres usando el baño. Pese a la argumentación del jurado, lo cierto es que la artista aclaraba que en la puerta de cada aseo, se colocaría una nota explicativa donde se daba la opción de usar otro baño si no deseaba ser observado. La propia artista explica cómo «esta nota asegura que los miembros del público tienen la elección de participar o no en la instalación» (Archer et al., 1997: 116).

Esta instalación buscaba explorar el uso del cuerpo humano de una manera simbólica, como la propia Hatoum explica en su propuesta; buscaba ahondar en los procesos fisiológicos del cuerpo y los tabúes sociales conectados con algunos de estos procesos que ejercían fuertes prohibiciones de poder en las personas (Archer et al., 1997: 116). Intentaba, pues, investigar en esas actitudes negativas que desarrollamos ante el cuerpo y ciertos procesos naturales, como orinar y defecar; cuestionando esos estándares sociales que nos enseñan a mantener bajo control estos procesos.

Es curioso que, pese a que la obra nunca se llevó a realizar, la propia historia de la misma, evidencia, como expone Hatoum, que su rechazo residía en esas representaciones del cuerpo que hemos adquirido sin cuestionarnos socialmente, y que

establecen modos de comportamiento fijados por las estructuras de poder (Archer et al., 1997: 117). Ese mismo año, realiza una *performance* titulada *Look No Body!* (1981) que continua esta línea de exploración. En ésta, la artista considera también el cuerpo según sus diferentes orificios y las asociaciones sobre los mismos.

La obra consistía en un monitor que transmitía en vivo lo que registraba una cámara situada en un ángulo alto del baño que estaba fuera del espacio donde se llevó a cabo la *performance*. Durante la obra, la artista bebía continuamente vasos de agua y ofrecía al público, esperando poder incitarlos a usar el baño. De fondo se oía la grabación de la voz de la artista leyendo en voz alta un informe detallado sobre el acto de orinar o «micción». La voz de la artista venía marcado por una acento más pronunciado que hacia esos términos científicos bastante graciosos.

De este modo, la artista convertía al público en actores e intérpretes sobre la identidad corpórea que hemos construido a través de unos códigos prescriptivos, los cuales imprimen un carácter negativo en determinados orificios corporales y procesos biológicos. Para ello, Hatoum traspasa los límites de lo público y lo privado y, como han puesto de relieve algunos autores usa «el cuerpo contra el cuerpo político» (VVAA, 2016).

#### 4. Conclusión

Para finalizar, me gustaría cerrar estas páginas con una reflexión sobre el póster fotográfico gigante que la artista realizó en 1988 como proyecto para una valla publicitaria urbana, *Sobre mi cadáver*. Esta pieza expone de una manera humorística y mordaz el tratamiento del género que la artista Mona Hatoum presentará en sus obras a través del cuerpo, de su cuerpo, de nuestros cuerpos. En ella aparece la cara de la artista con semblante serio, haciendo frente, con una mirada crítica, la figurita de un soldado de juguete. Obviamente, la pieza de juego hace referencia directa a las estructuras de poder que se imprimen en nuestros cuerpos y actúan de una manera restrictiva, en la construcción de nuestra propia identidad.

No es casual que ésta fuera la obra escogida para la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza *Heroínas*, donde se trataba de abordar la representación de la mujer en los roles activos y la crisis de identidad de género en el arte occidental. Lejos de esa imagen construida sobre la mujer que la define a partir de dos modelos dominantes y complementarios (el de la maternidad y el del objeto sexual), Hatoum invade el espacio artístico como sujeto activo, creador, que hace frente y cuestiona la figura femenina pasiva y sumisa que se afianzaba en el ámbito cotidiano. Lo más interesante de esta propuesta es que la artista lo hace recurriendo a los principales recursos por los que la sociedad ha sometido a la mujer. En estas páginas he analizado el tratamiento del cuerpo, pero otro tema igual de penetrante es la reflexión sobre el hogar y lo cotidiano que la artista realiza en sus obras posteriores.

De hecho, el recurso del cuerpo como vía de expresión no se restringe exclusivamente a su etapa inicial sino que será un tema recurrente que aparecerá en obras posteriores a través de configuraciones diferentes al vídeo y a la *performance*. Un

ejemplo claro de ello es *Public Garden* (1993). Esta obra fue realizada con vello púbico que la artista recogió durante sus años iniciales cuando estaba explorando los desperdicios del cuerpo: recortes de uñas, vello púbico, pedazos de piel. La obra expuesta años después estaba conformada por una silla de jardín de hierro forjado que en su asiento tenía un triángulo con dicho vello púbico.

Si nos quedamos en la propia composición de la obra descubrimos que desde esa apariencia humorística y despreocupada la obra nos está confrontando con el problema del género y los espacios prescritos a la mujer. No es casual que el triángulo se sitúe sobre un objeto cotidiano, que se suele disponer en ese ámbito del hogar asignado a la mujer. Por otro lado, el propio título de la obra, hace una referencia directa a los ideales públicos y privados que la sociedad inscribe en la feminidad. La propia artista reconoce que el título de la obra deriva del descubrimiento que las palabras «público» y «púbico» venían de la misma raíz etimológica.

A modo de conclusión, cabe traer a escena las palabras de Judith Butler sobre cómo deberían desarrollarse los estudios de género, porque resumen de manera impecable el tratamiento del cuerpo femenino que hace Hatoum:

El género no está escrito de forma pasiva en el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, o la historia simbólica y abrumadora del patriarcado. El género es lo que se pone, invariablemente, bajo presión diaria e incesantemente, con ansiedad y placer, pero si este acto continuo se confunde con un dato natural o lingüístico, se renuncia a poder ampliar el campo cultural corporalmente, a través de actuaciones subversivas de diversos tipos (Butler, 1988: 531).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Guadalupe (2012). *El arte participativo*, Culiacán: Ayuntamiento de Culiacán.
- ALI, Hiba (2014). «Profile of the artist. Mona Hatoum» en *The Seen, Chicago's International Online Journal*. Disponible en: <http://theseenjournal.org/art-seen-international/profile-artist-mona-hatoum/> (Fecha de consulta: 19/10/17).
- ANTONI, Janina (1998). «Interview with Mona Hatoum» en *Bom*, N°63, pp. 54-61.
- ARCHER, Michael et al. (eds.) (2003). *Mona Hatoum*, New York: Phaidon.
- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón: Ediciones Trea.
- BROWN, Mark (2016). «Mona Hatoum's internal organs to feature in Tate Modern show» en *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/03/mona-hatoum-show-at-tate-modern-will-feature-graphic-vídeo-work> (Fecha de consulta: 19/10/17).
- BUTLER, Judith (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist», en *Theatre Journal*, Vol.40, N°4, pp. 519-531.
- COOKE, Rachel (2016). «Interview with Mona Hatoum» en *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition> (Fecha de consulta: 19/10/17).



- DAGEN, Philippe (2015). «Interview with Mona Hatoum» en *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre> (Fecha de consulta: 19/10/17).
- DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid: Alianza.
- Eco, Umberto (1962), *Obra abierta*, Barcelona: Editorial Planeta de Agostini.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- HATOUM, Mona et al. (1997). *Mona Hatoum*, Chicago: Museum of Contemporary Art.
- HEINRICH, Christoph et al. (2004). *Mona Hatoum*, Stuttgart: Hatje Cantz & Hamburger Kunsthalle.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.
- MULET, Toni Simó (2016). «Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum» en *Contra Narrativas. Revista de Estudios Visuales*. Disponible en: <http://www.um.es/artlab/index.php/politicas-espaciales-en-la-obra-de-mona-hatoum/> (Fecha de consulta: 19/10/17).
- PHILIPPI, Desa (1990). «Mona Hatoum: The Witness beside Herself», en *Parachute*, N° 58, pp. 10-15.
- SAID, Edward (2011). «El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum» en *Quaderns de la Mediterrània*, N°15, pp. 233-236.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy y Margaret LOCK (1987). «The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology» en *Medical Anthropology Quarterly*, Vol. 1, N°1, pp. 6-41
- TZELEPIS, Elena (2013). «Dis-placing the world: nomadic politics in Mona Hatoum's living cartographies of passages» en *The Greek Review of Social Research*, N°140, pp. 169-184.
- VVAA (2016). «Using the Body Against the Body Politic: Mona Hatoum on How Art Can Be a Form of Resistance» en *Artspace Magazine*, N°11. Disponible en: [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/using-the-body-against-the-body-politicmona-hatoum-on-lessons-in-art-as-resistance-54354](http://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/using-the-body-against-the-body-politicmona-hatoum-on-lessons-in-art-as-resistance-54354) (Fecha de consulta: 27/10/17).
- WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: EGALES.

Recibido el 16 de enero de 2018  
Aceptado el 4 de mayo de 2018  
BIBLID [1132-8231 (2018): 133-149]