

Da: *Mona Hatoum*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 24 marzo - 23 maggio 1999), Edizioni Charta, Milano 1999, pp. 7-31.

## ***Mona Hatoum***

### **Giorgio Verzotti**

Mona Hatoum ha detto che fin dalla sua prima visita in un paese tanto diverso dal suo originario Medio-Oriente, nella fattispecie la Gran Bretagna, è stata colpita da un aspetto particolare di quella cultura, cioè dalla separazione netta fra mente e corpo evidente nei comportamenti più comuni e diffusi. L'epoca a cui l'artista si riferisce risale alla metà degli anni Settanta, quando intorno a questi problemi, e in vista di un loro superamento, erano già sorti in Europa diversi movimenti politici e culturali di opposizione. Non c'è tuttavia ragione di pensare che quelle attitudini siano di tanto cambiate se l'artista su questa schisi originaria dei saperi dominanti nell'intera cultura occidentale costruisce gran parte del suo lavoro.

Mona Hatoum è nata a Beirut da genitori palestinesi esiliati in Libano a causa della guerra nel loro paese, ed ha frequentato scuole d'arte a Londra. La Gran Bretagna è diventata la sua seconda patria d'adozione, grazie al passaporto inglese che l'impiego del padre le aveva ottenuto, e a causa della guerra civile in Libano, che le impedì il ritorno a Beirut. La permanenza in Occidente e la necessità di vivere in un paese straniero ha inevitabilmente influenzato il lavoro, ne ha orientato le motivazioni verso il confronto, e spesso lo scontro, fra orizzonti storico-culturali diversi e per molti versi opposti. In questo ha avuto un ruolo decisivo la vicenda autobiografica dell'artista, e ancora di più la consapevolezza del legame fra il suo individuale vissuto e la storia della collettività di cui fa parte. Appartenendo ad un popolo senza patria, l'artista vive se stessa come un soggetto diasporico, e assume l'identità stessa come un processo in fieri, il luogo di uno scambio e, abbiamo detto, di uno scontro. Durante gli anni della scuola e subito dopo, all'inizio degli anni Ottanta, Hatoum guarda con favore sia ai gruppi di opposizione di cui dicevamo, in particolare al movimento femminista, sia alle espressioni artistiche più radicali e più adatte a veicolare messaggi politici, come le performances e le azioni di strada.

Il corpo è al centro dell'operare dell'artista con un atteggiamento volutamente disturbante e provocatorio nei confronti del pubblico che assiste all'azione in tempo reale. Motivo delle azioni è lo svelamento di determinati tabù comportamentali rispetto a certi aspetti della corporeità "bassa", sulla cui rimozione si fondano le convenzioni che governano i rapporti interpersonali nel nostro mondo, Hatoum intende mostrarli nella loro natura di codici culturali non validi universalmente.

Un interessante progetto di installazione all'Institute of Contemporary Art di Londra (*Waterworks, Lavori d'acqua*, 1982) prevedeva l'installazione di telecamere in alcune delle toilettes del centro espositivo collegate a monitors posti nell'ingresso principale, in modo da rendere di pubblico dominio ciò che si sarebbe svolto all'interno dei bagni. Un tale attentato all'intimità del corpo e alla netta separazione fra sfera privata e sfera pubblica non poté essere accettato e fu infine respinto dall'istituzione che ospitava la mostra.

In lavori susseguenti, come *Under Siege (Sotto assedio)* del 1982 l'obiettivo dell'artista diviene più marcatamente allusivo al conflitto mediorientale. In quella occasione, Hatoum si presenta nuda rinchiusa dentro una sorta di cabina dalle pareti trasparenti attraverso cui mostra i suoi tentativi,

reiterati quanto vani, di reggersi in piedi su una base di fango scivoloso. L'azione dura sette ore, e viene realizzata, quasi profeticamente, una settimana prima dell'invasione del Libano da parte dell'esercito israeliano. In *The Negotiating Table (Il tavolo dei negoziati)* del 1983 interviene invece il tema della pace. Hatoum resta per tre ore in una sala semibuia sdraiata sopra un tavolo illuminato da una lampada con la testa bendata e il corpo rinchiuso in un sacco di plastica trasparente, in cui sono visibili interiora animali, mentre una registrazione sonora trasmette notiziari radiofonici sulla guerra civile e commenti di leaders politici sulla necessità di una soluzione pacifica.

La lunga durata delle performances e la fatica delle azioni in cui l'artista è coinvolta così come la drammaticità del loro impatto visivo apparentano queste prove ai rituali dell'Azionismo viennese e alla Body Art degli anni Settanta, dalle pose cadaveriche di Rudolf Schwarzkogler alle sequenze autopunitive di Marina Abramović, e comune è anche l'intento di coinvolgere il pubblico attraverso uno shock emotivo, capace di ricondurlo, come voleva Antonin Artaud, alla radice dei suoi stessi conflitti interiori.

I riferimenti più esplicitamente politici di Mana Hatoum fanno piuttosto pensare che il suo ricorso allo shock mira a tematizzare l'irrimediabile passività degli spettatori, la loro condizione di vuoti ricettori posti di fronte alla spettacolarizzazione mediatica dei conflitti collettivi. Più interlocutorie verso il pubblico sono le azioni di strada, che l'artista realizza nel 1985 nel quartiere di Brixton, a Londra. La più famosa fra queste, *Roadworks (Lavori per strada)* 1985, ha dato vita all'opera fotografica *Performance Still (Immagine di performance)*, 1985-95: a piedi nudi, l'artista cammina lungo i marciapiedi con due scarponi legati ciascuno alle caviglie tramite le stringhe, così da sembrare seguita ad ogni passo da un fantasma militaresco. Gli scarponi in effetti sono i Doc Martens usati sia dalle forze di polizia che dai naziskin, e l'azione avviene in una zona proletaria a maggioranza nera, già teatro di scontri razziali. In tutte queste operazioni il corpo viene individuato nella sua fisica entità (il corpo dell'artista, dei suoi partners nelle azioni, del pubblico) e contemporaneamente nella sua valenza metaforica (il corpo sociale, la collettività alla quale l'artista si rivolge) considerandolo in ogni caso come il luogo dove agiscono le censure determinate dall'ordine sociale e dalla sua legittimazione ideologica. Indicare queste censure è il compito che l'artista si assume, a partire anche dai valori di vita diversi di cui è portatrice. Tuttavia il suo lavoro vale anche come riflessione autocritica sui suoi valori e soprattutto sulla categoria del "politico" come referente dei linguaggi artistici.

Due lavori risultano particolarmente significativi dei termini che assume simile riflessione. *Measures of Distance (Misura di distanza)* è un video del 1988 dove scorrono immagini fotografiche di una donna sotto la doccia sulle quali appare sovrimpresso un testo in arabo scritto a mano, che nei suoi segni corsivi sembra un velo ricamato. La donna è la madre dell'artista e il testo sovrimpresso è quello di una lettera che le ha indirizzato a Londra, e che Hatoum legge a commento sonoro della sequenza visiva. In sottofondo, un dialogo fra le due donne rimanda parole e risate. Sono precisamente l'intimità del rapporto fra madre e figlia, le parole dell'affettività e della dimensione quotidiana, i sentimenti e la sessualità oggetto del loro dialogo, a motivare una riflessione di ordine politico. Essa non potrà che risalire dall'individualità dei personaggi coinvolti alla loro storia di esilio, e a quella della collettività di cui sono parte integrante, per la quale i meri concetti di casa, famiglia, tradizione diventano forzatamente oggetti di rivendicazione. Essa inoltre metterà a confronto gli stili di vita di una dimensione culturale diversa dalla nostra con i nostri pregiudizi intorno ad essa; così l'associazione fra la femminilità e la cultura araba non ci mostra una donna velata e sottomessa, ma una matrona nuda e ridente che parla della sua sessualità. *The Light at the End (La luce alla fine)* è invece un'installazione del 1989, e secondo molta critica segna una svolta decisiva nel lavoro di Mona Hatoum. In un angolo di una stanza buia lo spettatore discerne una struttura rettangolare al cui interno stanno sei barre verticali luminose. Ad una visione ravvicinata, il calore che emana dalla struttura

rivela che le barre sono in realtà resistenze incandescenti, e perciò estremamente pericolose. Dopo aver richiamato alla memoria la pulizia formale delle strutture minimaliste e il colore-luce di Dan Flavin, l'opera si trasforma in un dispositivo allarmante in un senso per nulla metaforico. Il corpo qui non è più presente, ma viene tematizzato drammaticamente nel pericolo reale a cui viene condotto e al disagio fisico a cui si sottopone. Un contenuto specificamente politico non è più rintracciabile, ma ricorre nell'aggressività con cui l'artista costruisce questa trappola percettiva, dalle insidie non solo virtuali.

Il linguaggio da esplicito si fa ambiguo, sfrutta la ricchezza semantica insita nei linguaggi dell'arte che, a differenza di quelli dell'ideologia, consentono una testimonianza del reale più efficace proprio in quanto lo sottraggono alle definizioni univoche, lo spostano dal mondo squadrato della certezza a quello multiforme delle possibilità, lo rivelano come il luogo stesso della contraddizione.

Hatoum costruisce dunque ambienti fisicamente insidiosi, come i taglienti fili di acciaio tirati da parete a parete, ad altezza di caviglie, di inguine, di spalle, che disegnano un percorso nella Mario Flecha Gallery di Londra (*Untitled, Senza titolo*, 1992), o tesi comunque a coinvolgere intensamente lo spettatore sul piano psicologico. In *Light Sentence (Luce sentenza)*, 1992, siamo di nuovo in una sala semibuia, al cui centro si erge una struttura chiusa su tre lati fatta di piccole gabbie metalliche sovrapposte.

L'unica fonte luminosa è una lampadina appesa ad un filo che pende dal soffitto e che lentamente scende al centro della costruzione fino a toccare il pavimento per poi lentamente risalire. La luce proietta ai muri l'ombra delle griglie metalliche che formano le pareti delle gabbie, e scendendo le sposta verso l'alto cosicché queste sembrano ingigantirsi, con un procedere vagamente opprimente, per poi vibrare quando la lampadina tocca terra oscillando. La semioscurità e il movimento delle ombre alla fioca luce della lampadina procurano un effetto complessivamente sinistro, e diffondono una sensazione claustrofobica accentuata dall'aspetto della costruzione: le gabbie, nonostante abbiano un lato aperto, fanno evidente mente pensare alla segregazione, come nel caso di animali da laboratorio. Idealmente collegate a simili ambienti sono le sculture che Hatoum realizza quasi pensandole come loro arredi, a cui si confanno per via delle insidie che nascondono. *Incommunicado (Segregato)*, 1993, per esempio è un lettino per bambini che mostra in luogo di una rete per il materasso una teoria di fili di ferro e che nella struttura tubolare in metallo richiama i letti d'ospedale. Tale richiamo è ancor più evidente in *Silence (Silenzio)*, 1994, che ha la stessa forma, non ha base ed è realizzato in tubi di vetro, mentre *Marrow (Midollo)*, 1996, si presenta come un oggetto floscio, essendo fatto di gomma. Simili oggetti si faranno numerosi nella produzione anche recente dell'artista, da *Divan Bed (Divano letto)*, 1996 e *Dormeuse*, 1998, dove un rigido ferro mima la morbidezza dei mobili imbottiti, fino a *Untitled (Wheelchair), (Senza titolo - Sedia a rotelle)* del 1998, sedia a rotelle in acciaio provvista di lame affilate in luogo delle impugnature.

Un particolare interesse assumono le opere in forma di tappeti, adeguatamente collocate a terra, ma realizzate nei materiali più incongrui. *Prayer Mat, Pin Carpet (Tappeto da preghiera, Tappeto di spilli)*, 1995 e *Doormat (Zerbino)*, 1996 sono infatti superfici ricoperte di spilli dalla punta rivolta verso l'alto, così da contraddire ironicamente l'uso a cui sarebbero associati.

*Doormat*, con la parola *welcome* leggibile in negativo al suo centro associa lo zerbino ad un dispositivo dal doppio valore, attraente e repulsivo ad un tempo, mentre le associazioni di *Prayer Mat* sono più complesse e forse indicative delle direzioni che prende il lavoro dell'artista. Se i musulmani in preghiera devono sempre rivolgersi verso la Mecca, molti di quelli che vivono a Londra possono usufruire di tappeti provvisti di una bussola incastonata nel tessuto per facilitare l'orientamento verso est. Questa geniale risoluzione viene usata dall'artista per porre nel lavoro un doppio riferimento, che tocca sia la cultura mediorientale colta in uno dei suoi aspetti salienti, quello religioso, sia la cultura occidentale colta in uno dei suoi ambiti più elitari, quello dell'arte d'avanguardia.

È inevitabile infatti che la bussola rimandi a Giovanni Anselmo, esponente di quell'Arte Povera a cui Hatoum ha guardato come alla più interessante fra le forme d'espressività artistica occidentale, mentre la semplificazione geometrizzante dell'opera, il suo formato rettangolare e la sua dimensione "rasoterra" rimanda ovviamente al Minimalismo. In tutto il suo lavoro Hatoum si serve del testo minimalista per trasgredirlo, lo adotta come repertorio formale per mostrarne (e rovesciarne) le premesse ideologiche in direzione di un lavoro di analisi su quella schisi fra corpo e mente che costituisce il suo programma. Del resto il Minimalismo, che ha posto in primo piano i valori della razionalità, ha "decorporeizzato" l'opera considerandola come un assioma teorico e astraendola da ogni contesto di senso, è stato affrontato o riletto da diverse donne artiste come una tendenza prettamente maschile, e perciò rigettato o appunto accolto e trasgredito.

Mona Hatoum per esempio dà importanza al contesto, che condiziona la percezione dell'opera e perciò il suo significato. L'artista adotta un linguaggio formale per restituirlo al contesto dei rapporti di potere agiti nella società dalla quale è stato originato, come nel caso della griglia, emblema modernista per eccellenza.

La griglia, cioè l'intersecarsi ortogonale di linee rette o di piani, compare nella costruzione delle due versioni di *Quarters (Alloggi)*, 1966, torri metalliche in tutto simili a letti a castello ridotti alla pura armatura. Nella versione maggiore, realizzata per una mostra nello spazio di Viafarini a Milano, il gran numero di esemplari esposti accresce la loro allusività ai letti delle caserme o delle carceri, ai dormitori, ad ambienti atti alla reclusione o alla provvisoria sistemazione di ospiti non desiderati. In altre occasioni, l'opera tematizza il contesto in cui viene a collocarsi. È il caso della mostra che Hatoum ha tenuto nel 1996 presso la galleria Anadiel, posta nella parte araba di Gerusalemme. Tra le opere esposte, *Present Tense (Tempo presente)* indica un insieme di piccoli cubi bianchi accostati fino a formare un ampio quadrato posto a pavimento. Sulla superficie del quadrato un gran numero di perline di vetro disegna quelle che a prima vista sembrano forme astratte. I cubi sono in realtà saponi di Nablus realizzati secondo un antico procedimento tutt'ora in uso e tipico di quella città, e le perle di vetro disegnano i confini dello stato palestinese così come è stato ipotizzato dal trattato di Oslo, cioè come un insieme di zone incomunicabili l'una con l'altra. Per l'artista, l'accostamento fra un elemento che riconduce all'identità storica del suo popolo e la constatazione della sua impossibile autodeterminazione oggi e nell'immediato futuro vale come un segno di resistenza. Un'altra opera non risulta meno emblematica: *Lili (stay) put (Lili - stai-ferma)* è costituita da un vecchio letto a cui l'artista ha aggiunto quattro rotelle, ma che ha poi trattenuto al suolo tramite innumerevoli fili da pescatore (come Gulliver a Lilliput, appunto), alludendo così ad uno stato di blocco e costrizione.

Un'altra importante strategia con la quale Hatoum ricorre alla lezione formale minimalista per rovesciarne le premesse è il confronto che spesso attua fra la semplice evidenza strutturale delle forme che elabora e l'aspetto organico e per questo vagamente respingente del materiale che impiega. È il caso di *Socle du Monde (Piedistallo del mondo)*, del 1992-93, col quale l'artista cita l'opera di Piero Manzoni che nel 1961 designa come opera d'arte l'intero globo terrestre e ne costruisce il piedistallo, che espone coerentemente all'aperto e rovesciato. Chiamata a partecipare ad una mostra collettiva in Canada, l'artista propone ancora un mondo reso opera d'arte, ma che ora riposa su un piedistallo corroso, come colpito da qualche malattia che ne mina la consistenza e la stabilità. L'effetto dell'erosione è dato dall'applicazione di una grande quantità di limatura di ferro applicata su superfici di metallo grazie all'impiego di calamite; la sua disposizione prende un'andatura contorta che fa pensare alle circonvoluzioni di un ciclopico e nero cervello. Lo stesso principio governa *Entrails Carpet (Tappeto di visceri)*, 1995, un tappeto in silicone la cui superficie sembra intessuta dalle volute di un abnorme intestino. Il rapporto fra un contenuto sensualmente respingente e una messa in forma asettica e accurata è poi il motivo principale di *Corps étranger (Corpo estraneo)*, 1994, forse l'installazione più famosa di Hatoum, presentata anche alla Biennale di Venezia del 1995. Si tratta di

un'alta struttura circolare provvista di due aperture che consentono al pubblico di porsi all'interno e di osservare attraverso uno schermo anch'esso circolare posto a terra la proiezione del viaggio compiuto da una sonda per endoscopie lungo le superfici del corpo dell'artista e poi al suo interno, valicando il limite dei suoi orifizi e mostrando l'interno dei visceri.

L'elevazione verticale della struttura, che sembra una sorta di mausoleo, si contrappone alla collocazione a terra della proiezione, e sembra voler sublimare l'effetto un po' rivoltante della visione dall'interno degli organi del corpo. Attratto verso il basso, verso la cavità su cui si sporge come un baratro risucchiante, lo spettatore viene messo a confronto non solo con lo sguardo della sonda, sguardo medico e terapeutico per quanto impietoso, ma anche con l'attrazione ambivalente per lo spettacolo di una visceralità beante, e segnatamente femminile, sufficientemente esplicita da richiamare i consueti fantasmi psicanalitici. Il femminile come disturbo viene sperimentato anche con operazioni quali *Jardin public* (*Giardino pubblico*), 1993, dove un triangolo di peli pubici emerge dai fori applicati al metallo di una sedia da giardino, e nella più complessa installazione *Recollection* (*Ricordo*) pensata appositamente per lo spazio del Beguinage St. Elizabeth, a Kortrijk in Belgio nel 1995, dove l'artista ha lavorato nell'ambito di una borsa di studio. Invitata ad esporre nello spazio di un ex-convento di monache, l'artista decide di impiegare un materiale che rimandi direttamente alla femminilità, e si rivolge ancora una volta al suo corpo. In una sala apparentemente vuota, a malapena si intravedono numerose palline disseminate al pavimento, un piccolo telaio applicato ad un tavolo e pochi altri elementi. Tutti i lavori sono realizzati con i capelli dell'artista, da lei pazientemente raccolti nell'arco di più di sei anni e conservati fino a quella occasione in scatole per le scarpe. Appallottolati e gettati a terra, o tesi sul telaio a sostituire la trama di un tessuto e a testimoniare di un'attività tradizionalmente affidata alle donne, i capelli vengono impiegati per contestualizzare un luogo e un ruolo sociale, e contemporaneamente perturbano la percezione dello spazio attuale. Appesi in gran numero al soffitto essi infatti interferiscono con la deambulazione dei visitatori, invisibili e fastidiosi come ragnatele.

Fra passato e presente, fra vissuto individuale e istanze sociali, fra simile e dissimile, fra maschile e femminile, il corpo è sempre l'elemento intermedio che costruisce relazioni di senso fra ambiti correlati e/o opposti, inscrivendo in sé le azioni e le controazioni agite in tali dinamiche.

Si tratta naturalmente di dinamiche di potere, che l'artista ci rimanda per mostrarci il grado del nostro coinvolgimento. L'insistenza sulla corporeità, la dimensione che prima fra tutte condividiamo, nelle immagini che la rappresentano e ancor più nei segni che vi alludono metonimicamente, negli oggetti o nelle textures organiche che la richiamano per via di paradossi, è l'insistenza sulla necessità di ridefinirla integralmente per ridefinire il nostro rapporto col mondo.

È significativo che una delle opere più recenti di Hatoum, *Map* (*Mappa*), 1998, sia la rappresentazione cartografica del mondo ottenuta con l'impiego di un numero enorme di biglie di vetro disposte a pavimento. I continenti vi si distinguono nettamente nei loro confini geografici, naturali, mentre quelli politici, determinati dalla storia e dalle azioni umane, scompaiono nell'uniformità del materiale.

Saranno tuttavia le vibrazioni determinate dallo spostamento dei visitatori intorno a questa rappresentazione in scala monumentale a modificarne l'assetto, facendo scorrere le biglie verso un'inevitabile deriva che slabbra e disfa i margini, in un'azione involontariamente emblematica.