

As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de 'contraponto': des-emoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político

Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo¹  0000-0001-7823-0613

¹Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Braga, Portugal
4710-057 – gcii@reitoria.uminho.pt



Resumo: Na minha intervenção procurarei focar aspectos vários da poética visual e narrativa da artista palestina Mona Hatoum, há longos anos exilada em Londres e Berlim, à luz do conceito de "contraponto", de Edward Said, e da sua interrogação das fronteiras do público e do privado. A desfamiliarização do espaço doméstico e dos objectos "banais" do quotidiano propostos pela artista na sua obra, as suas narrativas de des-figuração e des-emolduramento performativo, serão aqui debatidas enquanto metáfora de estranhamento emocional e despaisamento social e político, em tempos de exílio e migrações. Através da minha discussão e dos meus estudos de caso procurarei igualmente reflectir sobre os novos desafios que o Feminismo como movimento emancipatório e pensamento crítico resiliente enfrenta hoje, num contexto transnacional.

Palavras-chave: arte; exílio; contraponto; feminismo transnacional

The Narratives of Mona Hatoum and the 'Contrapuntal' Effect: Unframing Domesticity as Performativity and Political Gesture

Abstract: In this paper I will focus on the work of the Palestinian artist Mona Hatoum, who has been an exile and an emigré for many years and who strongly reflects this identitarian condition in her artistic practice. My discussion will be anchored in Said's concept of the "contrapuntal" and his questioning of the borders between public and private space, the emotional and the political, the fading notions of "home" and "homeland" in the context of migration and exile. Moreover, I will argue that as a woman artist who is socially and politically engaged Hatoum's work helps us reflect on the new challenges transnational Feminism faces today as an emancipatory and a resilient critical movement.

Keywords: art; contrapuntal; exile; resilience

"Toda a identidade é localizada, posicionada numa cultura, numa língua, numa história [...] mas não está amarrada a condições fixas, permanentes e inalteráveis. Não é completamente definida por exclusões" (Stuart HALL, 1990).¹

"As pessoas esperam muitas vezes uma definição clara da outridade, como se a identidade fosse algo fixo e facilmente definível" (Mona HATOUM In: Janine ANTONI, 1998).

Na minha intervenção procurarei focar aspectos vários da poética visual e narrativa da artista palestina Mona Hatoum, há longos anos exilada em Londres e Berlim, à luz do conceito de "contraponto", de Edward Said, e da sua interrogação das fronteiras do público e do privado. A desfamiliarização do espaço doméstico e dos objectos "banais" do quotidiano propostos pela artista na sua obra, as suas narrativas de des-figuração e des-emolduramento performativo serão aqui debatidas enquanto *mise-en-abyme*, metáfora de estranhamento emocional e despaisamento social e político em tempos de exílio e migrações.

¹ Todas as citações traduzidas neste texto são da minha autoria, salvo referência contrária.

Feminismo(s), Interdisciplinaridade e Indisciplinaridade

Em trabalhos meus anteriores tenho vindo a estudar a relação do Feminismo com o Pós-modernismo. Este questionamento continua, a meu ver, a ser uma premissa importante para pensarmos a criação artística hoje, perspectivando-a através da obliquidade do feminino no social. Tal como Susan Rubin SULEIMAN (1991) defendeu num texto canónico "Feminism and Postmodernism: A Question of Politics", se aceitarmos que o Feminismo instaura uma "estratégia política concreta" no debate do Pós-moderno, contrariando as acusações pessimistas de um Jean Baudrillard ou de um Fredric Jameson, então aquele poderá deixar de ser visto como "a expressão de uma cultura mergulhada na nostalgia de um centro perdido" (SULEIMAN, 1991, p. 116). A autora indicia a existência de um "pós-modernismo de resistência", isto é, uma prática crítica que desestabiliza o suposto a-historicismo do pós-moderno, ancorando-se no Feminismo, e em outros movimentos "ex-cêntricos", tais como os movimentos ecológicos, anticoloniais, des-coloniais e anti-imperialistas. Por outro lado, e tal como Linda HUTCHEON (1989) afirmou, as estratégias de desnaturalização pós-moderna aliadas à politização do desejo que o Feminismo reclama como suas contribuíram decisivamente para uma "subversão paródica a partir de dentro" (p. 93),² constituindo-se como uma re-visitação irónica da memória, que não é necessariamente nostálgica, nem a-histórica, mas sim crítica e ideologicamente assumida. A meu ver, a arte feminista contemporânea é um vivo testemunho dessa desnaturalização criticamente assumida e dessa renovada desconstrução ou estranhamento em relação à própria pós-modernidade,³ contribuindo para a inscrição da diferença e da heteroglossia feminina nos cânones da Arte.⁴

Como já referido, e é questão sobejamente conhecida,⁵ a teoria crítica feminista vive da intertextualidade, e a sua estratégia revela-se, enquanto tal, eminentemente inter-disciplinar, "indisciplinar" e dialógica. Isto significa que, se por um lado, ela é um produto da academia, visto que visa a constituir material crítico e pedagógico destinado a promover e a facilitar a investigação nesta área de estudos, por outro lado, as suas preocupações sociais afirmam-se intrinsecamente no estabelecimento de relações de contiguidade e interface com uma variedade de saberes e práticas. Assim, tal como Terry THREADGOLD (1997) afirmou em *Feminist Poetics*, "a conjugação de objectivos teóricos aparentemente díspares no debate dos Estudos Feministas teve efeitos profundos" (p. 3-4), visto ter conduzido à produção de novas alianças interdisciplinares e transdisciplinares que foram fulcrais para ampliar o campo de acção, os objectos críticos e todo o questionamento epistemológico do Feminismo enquanto pensamento crítico social e politicamente situado.

Tal como Rosi BRAIDOTTI (1994) afirmou em *Nomadic Subjects* e, por analogia, com a sua definição da mulher enquanto "sujeito nomádico" (movimentando-se entre mundos, culturas e linguagens), a crítica feminista caracteriza-se pela sua "consciência nomádica" e pelo seu irreverente "poliglóssimo colectivo", intrinsecamente resistente a discursos e formações hegemónicas, e como tal ancorada na transdisciplinaridade, na desterritorialização e no hibridismo (de linguagens, saberes, registos e níveis de discurso). Partindo do conceito de "rizoma" de Gilles DELEUZE (Deleuze e Felix GUATARRI, 1980, p. 13), Braidotti expande-lhe a significação, sublinhando o seu carácter transversal, e aplicando-o metaforicamente à natureza da crítica feminista. Escreve Braidotti: "... é 'como se' o modo rizomático expressasse uma forma não falocêntrica de pensamento: secreta, lateral, espalhando-se por oposição às ramificações visíveis e verticais das árvores do conhecimento ocidental" (BRAIDOTTI, 1994, p. 23). A crítica feminista será assim uma "nova fronteira", cabendo-lhe, segundo Braidotti (1994), "desestabilizar a natureza sedentária das palavras e as suas significações, desconstruindo as formas de consciência estabelecidas" (p. 15).

Por sua vez, e tal como Susan Stanford FRIEDMAN (1998) afirma em *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, o Feminismo não poderá nunca ser definido sem uma

² "But this parodic reprise of the past of art is not nostalgic; it is always critical. (...) Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and change" (p. 93).

³ Refiro, a título de exemplo concreto, assumindo um engajamento claro com o Feminismo e a problemática do género, à obra da pintora portuguesa Paula Rego, para muitos erroneamente considerada uma artista britânica, dado habitar há anos na cidade de Londres, porém em cuja obra é patente o peso da Portugalidade desde a educação da artista nos anos 1940 e 50, até a tomada de posição em temas que dividiram Portugal nos anos 1990, como a discussão da lei do aborto, ou ainda o seu diálogo inusitado com a religião e o sagrado, que lhe instigam a sua crítica contundente às instituições do poder e do patriarcado. Trabalhei este seu diálogo com o Feminismo no meu livro *Paula Rego e o Poder da Visão. Reescritas, Re-visões, Adaptações*. Lisboa: Cotovia, 2010. No contexto do diálogo com a História e o poder, veja-se o estudo de Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*. London: Ashgate, 2003; e ainda em diálogo com a psicanálise, a obra de Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

⁴ Ver MACEDO, Ana Gabriela. "O sorriso da Gioconda: Feminismo, arte e performance". In: GIL, Isabel C.; PIMENTEL, Manuel C. (org.). *Simone de Beauvoir. Olhares sobre a Mulher e o Feminino*. Lisboa: Vega, 2010.

⁵ Veja-se, neste contexto, a Introdução do *Dicionário da Crítica Feminista* (MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). Porto: Afrontamento, 2005), de que esta secção do meu texto é devedora, onde este debate é analisado em maior detalhe (p. xv-xxxix).

demarcação do conceito de diferença ou *diferenças* e uma inscrição do "local" e do político na definição da identidade,⁶ isto é, a afirmação de uma "geopolítica da identidade" que contraria noções essencialistas ou fundamentalistas de políticas identitárias (FRIEDMAN, 1998, p. 3-4). O futuro do Feminismo residirá, assim, segundo Friedman, numa "viragem para o exterior", abarcando simultaneamente "a contradição, a deslocação e a mudança" (Ibid., p. 4); trata-se, assim, de um Feminismo "plural" que reconhece a existência do factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de Feminismo sobre outro, sem, contudo, "reificar" ou "fetichizar" o conceito de diferença (Ibid.).

A crítica feminista passa, também, pelo imperativo de desalojar e/ou subverter, como diz Braidotti (*apud* LAURETIS, 1987, p. 24), o "hábito mental de considerar o masculino como sinónimo do universal e de reduzir/traduzir a mulher a metáfora". A crítica feminista veio, assim, reclamar uma dimensão política para a luta das mulheres, bem como para a representação do feminino e da diferença sexual *na e através* da linguagem,⁷ local privilegiado da construção e da representação da identidade. Neste contexto, a relação das mulheres enquanto "minoría colonizada" com o poder e o discurso dominante é muitas vezes significada por uma rasura, um silenciamento ou uma estranheza, em consequência da própria "intradutibilidade"⁸ ou a liminaridade da sua diferença, funcionando na comunidade social como um elemento de resistência ao discurso universal e homogeneizante.

Estes conceitos e problematizações estruturantes do pensamento crítico feminista estão patentes nas corpografias e re-presentações da arte feminista contemporânea e são cruciais para o seu entendimento, como veremos.

Com o dealbar do século XXI, a agudização das crises sociais e dos conflitos políticos transnacionais, o desmembramento de estados-nações e os conflitos identitários (religiosos, sociais, culturais) adjacentes têm vindo a impulsionar fluxos migratórios de dimensões e proporções impensáveis. Os reflexos e as representações dessa crise global e transnacional de que nenhum povo ou país em qualquer recanto do mundo hoje sai ileso estão gritantemente patentes quer no que toca à percentagem de migrantes, refugiados e exilados que cada país produz, quer aos que acolhe ou aos quais impede de atravessar as suas fronteiras – dependendo da situação específica dos países que consideremos ou dos continentes a que nos reportemos. No que toca à Europa, o Mediterrâneo tornou-se um caso ímpar desse avassalador tropel migratório, o mar, outrora de águas calmas, transformado em leito de morte para muitos dos que buscam fugir da violência da guerra e da fome. E, uma vez mais, como em muitos outros cenários de penúria e destruição, as mulheres estão entre os que mais sofrem, por si mesmas, pelas crianças, pelas famílias devastadas.

A questão transnacional e os Feminismos situados tornaram-se assim um ponto de viragem fulcral na agenda do Feminismo enquanto pensamento e estratégia crítica no século XXI (Ella SHOAT, 2001). Teóricas e activistas de distintos quadrantes e distintas geografias têm insistido na premência destas questões, colocando a tónica do pensamento crítico em questões de interseccionalidade, relacionalidade, agenciamento identitário e no direito à cidadania plena, independentemente da cor, raça, etnia, religião, sexualidade. Os prefixos *inter-* e *trans-* transformaram-se assim na pedra de toque deste repensar do Feminismo plural no século XXI e na necessidade de um *re-enquadramento* das premissas do Feminismo enquanto pensamento crítico e movimento emancipatório.

Feminismo transnacional e arte feminista contemporânea

Neste contexto, o cruzamento do Feminismo e das Artes Visuais oferece excelentes exemplos da consciencialização dessa mudança de paradigma no século XXI, da intranquilidade crítica gerada pelo diálogo entre o público e o privado, da ruptura disciplinar, ou a *indisciplinaridade* crítica, como prefiro chamar-lhe,⁹ que resulta do questionamento das fronteiras entre postulados, essências e saberes e que caracteriza, a meu ver, o Feminismo plural, hoje. A arte das mulheres artistas do Médio-Oriente constitui disso um caso exemplar, desde logo pelas condicionantes sociais e políticas que a circunscrevem e contra as quais se ergue a sua denúncia activa e criatividade cujo significado simbólico e impacto importa analisar. Por outro lado, e tal como afirmei já anteriormente (Ana Gabriela MACEDO, 2014), de um modo global, a *arte* feminista

⁶ Conceito este sem dúvida devedor do ensaio fundamental de Adrienne RICH, "Notes Towards a Politics of Location". In: RICH, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. London: Virago, 1987.

⁷ Veja-se, nomeadamente na questão da linguagem e da "escrita feminina", o papel fundamental da crítica feminista francesa. Uma antologia de referência neste domínio é a de Elaine MARKS e Isabelle de COURTIVRON, *New French Feminisms*. NY: Schocken Books, 1981.

⁸ Expressão devedora do conceito benjaminiano de "intradutibilidade" na tradução. Vide BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. NY: Schocken Books, 1969. No âmbito do fértil debate sobre Feminismo e Tradução, veja-se, SPIVAK, Gayatri. "The Politics of Translation". In: SPIVAK, Gayatri. *Outside in the Teaching Machine*. NY and London: Routledge, 1993, e SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. NY and London: Routledge, 1996.

⁹ Veja-se, neste contexto, MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Género, Cultura isual e Performance*. Braga: Húmus/CEHUM, 2011.

contemporânea tem vindo a reclamar uma *corpografia re-localizada*, isto é, a arte como denúncia ideológica e a insistência no que poderemos chamar uma “política cultural” do corpo, aliadas a um questionamento sistemático da noção de identidade e dos seus modos de representação e inscrevendo a diferença e a heteroglossia femininas nos cânones da Arte.¹⁰

Historiadoras de arte e críticas feministas tais como Griselda POLLOCK (1982; 1987; 1988; 1996), Linda NOCHLIN (1989), Lynda NEAD (1992), Rosemary BETTERTON (1987; 2004), Amelia JONES (2007), Alexandra Kokoli (2008), entre muitas outras, têm vindo a debruçar-se consistentemente sobre estas questões e similares.¹¹

A obra de Griselda Pollock (1996), centrada na articulação dos “novos Feminismos” com a política do corpo, é de particular relevância neste contexto, e continua a inspirar uma nova geração de académicas feministas, críticas e estudiosas das artes.¹² Num dos seus textos pioneiros, ela afirmou:

Os novos feminismos constituem-se, de modo significativo, como uma política do corpo – através de campanhas em torno da saúde e da sexualidade femininas, da luta contra a violência e a pornografia, da maternidade e do envelhecimento. Esta nova política articula a especificidade do feminino com a problemática do corpo, não enquanto entidade biológica, mas enquanto imagem psicologicamente construída (p. 6).¹³

Segundo Pollock (1988),¹⁴ o contributo fundamental do Feminismo no contexto das artes terá sido a introdução da “outridade do paradigma da mulher” (enquanto artista e crítica) como modelo da própria ruptura na poética e na política da representação: “a outridade total que finalmente reconciliaria a estética e a política” (p. 160). Tal como a autora refere, somos confrontados/as, através da obra de muitas artistas contemporâneas, com recorrentes *práticas de des-identificação* e de ruptura, as quais, se bem que tenham sido já objecto de forte contestação nos anos 70, têm vindo a constituir o paradigma central da arte no mundo pós-industrial e pós-moderno. E cito:

As práticas de “des-identificação” reportam-se a estratégias que se destinam a impedir o espectador de se identificar com os mundos ficcionais ou ilusórios oferecidos pela arte, pela literatura ou pelo cinema, deste modo provocando uma ruptura na “dança da ideologia” de que somos reféns, em nome dos sistemas opressivos de classe, sexismo, heterossexismo compulsivo ou outros posicionamentos e classificações racistas (POLLOCK, 1988, p. 158).¹⁵

É no centro deste debate, analisando um estudo de caso concreto, aspectos da obra de artista palestina Mona Hatoum, que iremos agora focar-nos.

Mona Hatoum e o efeito de ‘contraponto’ – da des-locação à dis-junção

O exilado sabe que num mundo secular e contingente a pátria/casa é sempre provisória. As fronteiras e as barreiras que nos encerram na segurança de um território familiar podem também transformar-se em prisões e são muitas vezes defendidas para além da razão ou da necessidade. Os exilados cruzam fronteiras, derrubam barreiras do pensamento e da experiência (Edward SAID, 2001, p. 185).¹⁶

¹⁰ No sentido da desconstrução crítica de identidade integral, originária e unificada, tal como Stuart Hall fez notar. Veja-se HALL, Stuart. “Who needs ‘identity’?”. In: GAY, Paul du; EVANS, Jessica; REDMAN, Peter (ed.). *Identity: a Reader*. London: Sage, 2000. p. 15.

¹¹ É de assinalar, neste contexto, a obra pioneira de artistas plásticas tais como Louise Bourgeois, Mary Kelly, Helen Chadwick, Cindy Sherman, Jo Spence, Barbara Kruger, Jenny Saville, entre outras, assim como de Paula Rego, Helena Almeida ou Ana Vieira, no contexto português.

¹² Veja-se, por exemplo, o volume editado por Alexandra KOKOLI, *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference*. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2008, o qual é profundamente devedor do trabalho crítico de G. Pollock, nomeadamente, *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985*, editado por Rozsika PARKER and Griselda POLLOCK (London: Pandora, 1987), o qual, desde logo, homenageia no seu título.

¹³ “The new feminisms are, in significant ways, a politics of the body – in campaigns around health and the claims for female sexualities, the struggle against violence and assault as well as pornography, the issues of motherhood and ageing. The new politics articulates the specificity of femininity in special relation to the problematic of the body, not as a biological entity, but as the psychically constructed image that provides a location for and imageries of the processes of the unconscious, of desire and fantasy” (Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London and New York: Routledge, 1996 [tradução minha]).

¹⁴ Griselda Pollock faz uma excelente análise desta polémica no capítulo “Screening the Seventies: sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective”. In: POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York e London: Routledge, 1988. p. 155-199.

¹⁵ “Dis-identificatory practices refer to the strategies for displacing the spectator from identifying with the illusory fictional worlds offered in art, literature and film disrupting the ‘dance of ideology’ which engages us on behalf of oppressive regimes of class, sexist, heterosexist and racist classifications and placements” (POLLOCK, 1988, p. 158 [tradução minha]).

¹⁶ “The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional. Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience (SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta, 2001, p. 173-186 [tradução minha]).

Ver o 'mundo inteiro como uma terra estrangeira' torna possível a originalidade de visão. A maioria das pessoas reconhece particularmente uma cultura, um ambiente, uma pátria como sua; os exilados reconhecem pelo menos duas, e esta pluralidade de visão origina um reconhecimento de dimensões simultâneas, um reconhecimento que – pedindo de empréstimo um termo à música – é um contraponto¹⁷ (SAID, 2001, p. 186).

Artista palestina (1952, Beirute), exilada em Londres desde meados de 1970, nomeada para o Turner Prize em 1995, Mona Hatoum vive atualmente entre Londres e Berlim. O foco privilegiado da sua obra são as questões do exílio, tanto físico e corpóreo, como psicológico; a casa e o seu estranhamento, os temas da des-locação e da separação, bem como a tensão entre o doméstico e o político constituem os principais tropos de uma obra irreverente e de grande riqueza polissêmica, que se traduz numa explosão de criatividade, tanto a nível visual e performativo, como também linguístico.

Tal como afirma o crítico Guy BRET (1997),

uma das principais características do trabalho de Mona Hatoum é a riqueza de estratégias com que ela inesperadamente une uma diversidade de elementos, causando momentos aparentemente contraditórios e criando uma perturbação no nosso experienciamento dos objectos do quotidiano e seu contexto (p. 64).

Através de uma estratégia performativa e frequentemente paródica, a artista “des-enquadra” e “re-enquadra” os objectos domésticos, retirando-lhes a sua proximidade tranquilizadora, esvaziando-os da sua banalidade quotidiana e investindo-os de uma nova dimensão e um poder sentidos pelo observador como estranhos e, por vezes, mesmo ameaçadores. Esta técnica é próxima de um processo “narrativo”, tanto literário como visual, de *mise-en-abîme*, criando, deste modo, metanarrativas outras, por encaixamento e palimpsesto, e provocando no observador um distanciamento crítico e um conhecimento do objecto pelo seu “avesso”. Veremos de seguida exemplos desta estratégia a partir da recente exposição da artista na Tate Modern Gallery em Londres (4 maio – 21 agosto 2016).

Por outro lado, a estética de Mona Hatoum, como tem sido assinalado, apresenta uma característica singular de cariz linguístico, já que o seu processo de destabilização da imagem é inseparável do seu questionamento implícito da natureza sedentária da linguagem, que ela exhibe nos próprios títulos das suas obras, os quais funcionam como uma espécie de subtexto às imagens mesmas, incutindo-lhes uma outra dimensão significativa, a que chamaremos paródica e, usando um termo de Edward Said, “em contraponto”, questão esta que necessariamente tem a ver com a sua dupla condição de exílio e de nomadismo linguístico. Tal como a crítica Kirsty BELL (2012) afirmou: “A relação de Hatoum com a linguagem implica a distância humorística de um falante de uma segunda língua, o efeito do estranhamento, da distância, da tradução cultural, da intraduzibilidade”.¹⁸

Veja-se, neste contexto, como exemplificação do jogo de palavras expresso no título e do questionamento conceptual implícito, as imagens-objectos *Doormat* (2000-01), *Grater Divide* (2002),¹⁹, *Homebound* (2000), *Hotspot* (2009), *Incommunicado* (1993), *Keffieh* (1993-9), *Light Sentence* (1992), *No Way* (1996), *Over My Dead Body* (1988), *Traffic* (2002).

Há uma grande riqueza e diversidade de textos críticos sobre a obra de Mona Hatoum. Entre esses salientamos o ensaio de Edward Said (2012) “A arte da deslocação. A lógica dos irreconciliáveis em Mona Hatoum” (“The Art of Displacement. Mona Hatoum’s Logic of Irreconcilables”), o qual permanece fulcral nos dias de hoje não só pela argúcia e complexidade da sua análise, quanto pelo facto de esta se ver exponencialmente validada face aos conflitos e premências da história que hoje estamos vivendo. O texto de Said foi inicialmente publicado em 2000, quando da primeira exposição da artista na Tate Gallery em Londres, intitulada “O mundo inteiro como uma terra estrangeira” (“The Entire World as a Foreign Land”), e foi recentemente republicado por ocasião da segunda exposição da artista na Tate Modern, entre maio e agosto de 2016. E cito Said a este respeito:

Ninguém colocou em termos visuais a experiência palestina de modo mais austero e, simultaneamente mais lúdico, tão incisivo e, ao mesmo tempo, tão figurativo. As suas instalações, objectos e performances entranham-se na mente do observador com uma curiosa ingenuidade

¹⁷ “Seeing ‘the entire world as a foreign land, makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*” (SAID, 2001, p. 186).

¹⁸ Outra referência à Kirsty Bell é “A Mapping of M. Hatoum” (2012).

¹⁹ No caso de *Grater Divide*, Brett comenta especificamente sobre o jogo de palavras e de conceitos para o qual o título remete, uma vez que a expressão inglesa “grater” (em português significando ralador, utensílio de cozinha cortante) é aqui a imagem de um biombo, uma espécie de cortina metálica física, que “corta agressivamente o espaço”, tal como uma fronteira geográfica ou um muro (“the grater is a folding screen that aggressively cuts across the space”, p. 65).

a qual é provocadoramente posta de lado, praticamente cancelada e voluntariamente reduzida a material desperdiçável e de somenos importância (cabelo, aço, sabão, borracha, fio de metal, corda, etc.) que ela usa com virtuosidade (...) Em tempo de migrantes, toque de queda, cartão de identidade, refugiados, exilados, massacres, campos de concentração e êxodo de populações, esses materiais (pseudobanais) transformam-se em instrumentos simbólicos de “mundaneidade”, objectos de uma memória vigilante que se perscruta a si mesma e aos que a perseguem ou oprimem de modo implacável (p. 88-89).

Deste modo, a estratégia estética de Hatoum, ao utilizar objectos familiares ou domésticos travestidos como subitamente inóspitos e ameaçadores, transforma-se na metonímia do irreconciliável no mundo do refugiado/exilado, significando tanto a sua alienação perante esse mundo estranho, como a intraduzibilidade deste. Acrescenta Said:

O mundo de Hatoum é difícil de suportar (tal como o mundo do refugiado, que é fértil em estruturas grotescas que exibem o excesso, assim como a penúria), e contudo é imprescindível que seja visto como uma arte que exhibe do avesso o conceito de uma pátria única (SAID, 2019, p. 89).

Encenando o conflito do “desapoderamento” do exilado e do refugiado através da “imagem refractada” dos objectos quotidianos,²⁰ a artista exprime simbolicamente o paradigma da **disjunção e da des-locação** que caracteriza essa mesma realidade, e que não é apenas geográfica nem física, mas também emocional, conceptual e linguística.

Para iluminar biograficamente este conceito, tendo como pano de fundo a história de vida da artista, todo o nomadismo que a caracteriza e o questionamento identitário que a percorre, cito uma entrevista sua com Janine Antoni para a revista *Bomb Magazine* (1998).²¹ Assim, quando a entrevistadora lhe coloca a pergunta típica sobre o cruzamento da identidade pessoal com a sua trajetória profissional, a artista responde:

Eu detesto entrevistas. Frequentemente me colocam a mesma questão: ‘O que é que no seu trabalho tem origem na sua cultura?’ Como se eu tivesse uma receita e pudesse de facto isolar o ingrediente árabe, do ingrediente mulher, do ingrediente palestino. *As pessoas esperam muitas vezes definições claras e limpas da outriedade, como se a identidade fosse algo fixo e facilmente definível* (p. 119).

Na realidade, a des-locação de Hatoum em termos familiares e pessoais – filha de pais palestinos, exilados no Líbano, ela mesma tornando-se exilada em Londres em 1975 quando a guerra deflagrou no Líbano – o seu viver entre línguas, culturas e “pátrias” várias, imprimiu na sua obra uma fortíssima marca de disjunção e não pertença a qual, contudo, ela se tem recusado a essencializar, expondo-a antes parodicamente.

Partindo desses mesmos cruzamentos heterogêneos e desse desabar de fronteiras, ela construiu uma estética firmemente assente na dissonância e no questionamento identitário, uma obra profundamente dialógica e liminar, isto é, “em contraponto”, usando a metáfora musical de Said e a sua afirmação paradoxal de que “ver o ‘mundo inteiro como uma terra estrangeira’ torna possível a originalidade de visão” (SAID, 2001, p. 186). E cito de novo a epígrafe desta secção do meu texto:

Ver o ‘mundo inteiro como uma terra estrangeira’ torna possível a originalidade de visão. A maioria das pessoas reconhece particularmente uma cultura, um ambiente, uma pátria como sua; os exilados reconhecem pelo menos duas, e esta pluralidade de visão origina um reconhecimento de dimensões simultâneas, um reconhecimento que – pedindo de empréstimo um termo à música – é um contraponto (SAID, 2001, p. 186).

Entendemos assim que os objectos quotidianos que Hatoum oferece ao olhar do observador são travestidos como que por lentes caleidoscópicas, tornando-se simultaneamente reconhecíveis e estranhos, enredados num jogo em que a des-locação e a memória vigilante constituem um paradoxal duplo inseparável. E é enquanto sujeitos e objectos destas “justaposições em contraponto” que eles são *reenquadrados* como catalisadores da memória de um *outro lugar* e de *uma outra cultura* assumindo, enquanto tal, uma re-significação estética e política.

Através da minha discussão e dos meus estudos de caso espero ter, de algum modo, contribuído para repensarmos os novos desafios que o Feminismo como movimento emancipatório e pensamento crítico resiliente enfrenta hoje, num contexto transnacional. Espero também ter demonstrado que a arte feminista contemporânea tem desempenhado um papel fulcral na

²⁰ “In Mona Hatoum’s catalogue of disaffected, dislocated, oddly deformed objects (...) the object’s essential ‘niceness’ (...) sticks out as a refractory part of the dislocation” (p.140). (...) “Her work is the presentation of identity as unable to identify with itself, but nevertheless grappling the notion (perhaps only the ghost) of identity to itself. Thus is exile figured and plotted in the objects she creates. *Her works enact the paradox of dispossession as it takes possession of its place in the world*” (SAID, 2016, p. 86 [ênfase minha]).

²¹ Republicado no catálogo da exposição *Mona Hatoum*, Centro Cultural Galego e Centro de Arte de Salamanca, (3 Oct 2003-5 Jan. 2004), coordenada por Cristina Zetlich (p. 118-132).

desestabilização das essências, na inscrição da diferença e da outridade, na desconstrução crítica de uma noção fixa e unitária de identidade, (tal como reclamado por Stuart Hall (2000), num mundo babélico em que as fronteiras diariamente desabam, constituindo-se um questionamento permanente “em contraponto” com as disjunções e as des-locações de um mundo cada vez mais transformado numa *foreign land*.



Figura 1
Mona Hatoum
Doormat II
2000-2001

Stainless steel, nickel-plated brass pins, canvas and glue
3 x 72.5 x 42 cm (1 1/4 x 28 1/2 x 16 1/2 in.)

© Mona Hatoum. Courtesy of Alexander and Bonin, New York (Photo: Oren Slor)



Figura 2
Mona Hatoum
Grater Divide
2002

Mild Steel

204 cm x variable width and depth (80 1/4 in. x variable width and depth)

© Mona Hatoum. Courtesy White Cube (Photo: Iain Dickens Mona Hatoum)



Figura 3

Mona Hatoum

Homebound

2000

Kitchen utensils, furniture, electric wire, light bulbs, dimmer unit, amplifier and two speakers

Dimensions variable

Installation view at The Menil Collection, Houston

© Mona Hatoum. Courtesy The Menil Collection, Houston (Photo: Fredrik Nilsen)



Figura 4

Mona Hatoum

Hot Spot III

2009

Stainless steel and neon tube

234 x 223 x 223 cm. (92 1/4 x 87 3/4 x 87 3/4 in.)

© Mona Hatoum. Courtesy the artist and MdbK Leipzig (Photo: dotgain.info)



Figura 5
Mona Hatoum
Incomunicado
1993
Mild steel, wire and rubber
126.5 x 57 x 94 cm (49.75 x 22.5 x 37 in.)
© Mona Hatoum. Courtesy of Arnolfini, Bristol (Photo: Edward Woodman)

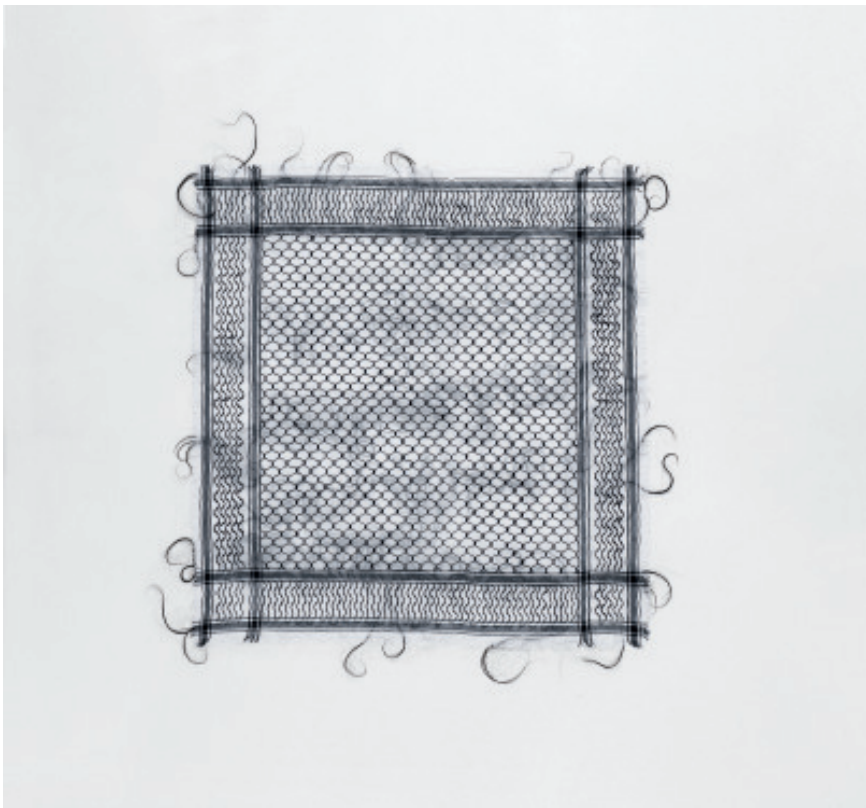


Figura 6
Mona Hatoum
Keffieh
1993-1999
Human hair on cotton fabric
Dimensions variable
© Mona Hatoum. Courtesy White Cube (Photo: Hugo Glendinning)

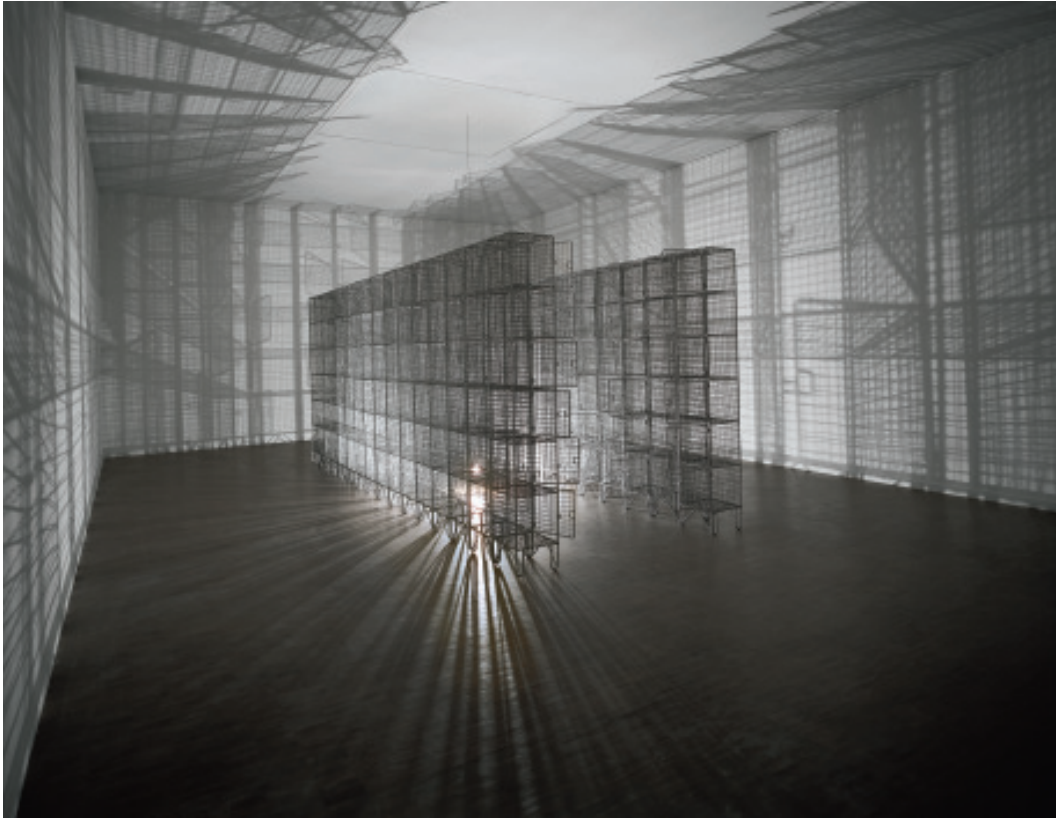


Figura 7

Mona Hatoum

Light Sentence

1992

Galvanised wire mesh lockers, electric motor and light bulb

198 x 185 x 490 cm. (78 x 72 3 x 193 in.)

Installation view at Centre Pompidou, Paris

© Mona Hatoum. Courtesy Centre Pompidou, Mnam-CCI / Dist RMN-GP (Photo: Philippe Migeat)



Figura 8

Mona Hatoum

No Way II

1996

Stainless steel and enamel

13 x 22 x 27 cm. (5 x 8 3/4 x 10 3/4 in.)

© Mona Hatoum. Courtesy the artist (Photo: Edward Woodman)



Figura 9
Mona Hatoum
Over my Dead Body
1988
Billboard
Inkjet on paper
204 x 304 cm. (80 1/4 x 119 3/4 in.)
© Mona Hatoum. Courtesy the artist



Figura 10
Mona Hatoum
Traffic II
2002
Compressed card, leather, metal, human hair and beeswax
52 x 81 x 80 cm. (20.5 x 32 x 31.5 in.)
© Mona Hatoum. Courtesy White Cube (Photo: Hugo Glendinning)

Referências

- ANTONI, Janine. "Interview with Mona Hatoum". *Bomb Magazine*, n. 63, 1998.
- ARCHER, Michael; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de (eds.). *Mona Hatoum (Catalogue)*. London: Phaidon, 1997.
- ASSCHE, van Christine; WALLIS, Clarrie (ed.). *Mona Hatoum*. London: Tate, 2016.
- BELL, Kirsty. "A Mapping of Mona Hatoum". In: HATOUM, Mona. *You Are Still Here*. Istanbul: ARTER Space for Art, 2012, p. 110-117.
- BETTERTON, Rosemary. *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora, 1987.
- BETTERTON, Rosemary. *Unframed. Practices and politics of women's contemporary painting*. London: Tauris & Co., 2004.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRETT, Guy. "Itinerary". In: *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *International Migration Review*, n. 2, January 1990.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- JONES, Amelia. *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*. London and New York: Routledge, 2007.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MACEDO, Ana Gabriela. "Enquadrar, Desenquadrar, Reenquadrar, Resistir: Mulheres, Arte e Feminismos, modos de ver diferentemente". In: FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Glaucia de Oliveira. *Linguagens e Narrativas. Desafios Feministas*, v. 1. Florianópolis: EDUFSC, 2014. p. 95-112.
- MACEDO, Ana Gabriela. "Gender and Cultural Criticism. Feminism and Gender Studies as an arachnology and an indiscipline". In: ASCARI, Maurizio; BENVENUTI, Giuliana; MONTICELLI, Rita (coord.). *Transpostcross*. Bologna: Universidade de Bologna, 2013. Disponível em: <http://www.transpostcross.it>.
- NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. N.Y. and London: Routledge, 1992.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and other Essays*. London: Thames and Hudson, 1989.
- POLLOCK, Griselda. "Vision Voice and Power: Feminist Art History and Marxism". *Block*, n. 6, p. 2-21, 1982.
- SAID, Edward. "Opponents, Audiences and Constituencies and Community". In: MITCHELL, W. T. J (ed.). *Critical Inquiry*. "The Politics of Interpretation", p. 1-26, sept. 1982.
- SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta, 2001.
- SAID, Edward. "The Art of Displacement. Mona Hatoum's logic of irreconcilables". In: ASSCHE, van Christine; WALLIS, Clarrie (ed.). *Mona Hatoum*. London: Tate, 2016.
- SHOAT, Ella (ed.). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- SULEIMAN, Susan Rubin. "Feminism and Postmodernism: A Question of Politics". In: HOESTEREY, Ingeborg (ed.). *Zeitgeist in Babel*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 111-129.
- THREADGOLD, Terry. *Feminist Poetics*. NY and London: Routledge, 1997.

Ana Gabriela Vilela Perela de Macedo (gabrielam@ilch.uminho.pt) é doutora em Língua Inglesa pela Universidade do Minho e Professora Catedrática da Universidade do Minho. Ph.D. pela Universidade de Sussex (UK). Coordenadora do Programa Doutoral “Modernidades Comparadas. Literaturas, Artes e Culturas”. Coordenadora do grupo de pesquisa em “Género, Artes e Estudos Pós-Coloniais” (GAPS) do *Centro de Estudos Humanísticos* da UMinho. Áreas de investigação: Literatura Comparada, poéticas visuais e interartes, estudos feministas e de género. Projecto atual: *Framing/Unframing, Resisting. Ways of ‘seeing differently’. Women and Gender in Contemporary art and literature.*

COMO CITAR ESSE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

MACEDO, Ana Gabriela. “As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de ‘contraponto’: desmoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58888, 2019.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica

FINANCIAMENTO

Não se aplica

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Foi obtido o consentimento da artista Mona Hatoum diretamente através da sua galeria (contacto Sophie Greig <sophie@monahatoum.com>). As obras reproduzidas são neste artigo acompanhadas das respetivas legendas referindo integralmente o copyright enviado pela galeria.

APROVAÇÃO DE COMITÉ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 29/08/2018

Aprovado em 07/09/2018

