



## A DOR COMO POTÊNCIA CRIATIVA NAS PERFORMANCES DE MONA HATOUM E PETR PAVLENSKY

Simone Beatriz de Paula Vazes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a relação estabelecida entre a dor e a expressão criativa na arte da performance, desse modo, duas obras foram selecionadas como formas poéticas de representação sensível da dor: *The Negotiating Table* (1983) de Mona Hatoum e *Seam* (2012) de Petr Pavlensky. Enquanto Hatoum encena a experiência da dor através de performances que representam a frieza e o abjeto na guerra, Pavlensky inflige a dor física em seu próprio corpo, não só como forma de expressão artística, mas também como protesto político radical. Os manifestos da performance, de acordo com Goldberg (2007), desde os artistas futuristas até os atuais, refletem um modo de expressão de dissidentes em busca de meios distintos de pensar a experiência artística no cotidiano. Segundo Glusberg (2013), a performance questiona o natural e simultaneamente realiza um ato artístico que questiona os dogmas, em especial os comportamentais, através da sua manifestação. Além da pesquisa documental com os registros das performances e entrevistas com os artistas, autores como Glusberg (2013); Goldberg (2007); Agamben (2007); Mbembe (2013) e Rancière (2012) nos auxiliam na compreensão das questões artísticas, sociais e políticas levantadas na análise das obras.

**Palavras-chave:** Performance. Dor. Arte. Política.

### **PAIN AS CREATIVE POTENCY IN THE PERFORMANCES OF MONA HATOUM AND PETR PAVLESNKY**

**Abstract:** *This article aims to analyze the relationship established between pain and creative expression in the art of performance, thus, two works were selected as poetic forms of sensitive representation of pain: The Negotiating Table (1983) by Mona Hatoum and Seam (2012) by Petr Pavlensky. While Hatoum sees the experience of pain through performances that represent the coldness and the abjectness in war, Pavlensky inflicts physical pain in his own body, not only as a form of artistic expression, but also as a radical political protest. The performance manifestos, according to Goldberg (2007), from futuristic artists to the present, reflect a way of expression of dissidents in search of different ways of thinking about artistic experience in everyday life. According to Glusberg (2013), performance questions the natural and simultaneously performs an artistic act that questions dogmas, especially behavioral ones, through its manifestation. In addition to documentary research with records of performances and interviews with artists, authors such as Glusberg (2013); Goldberg (2007); Agamben (2007); Mbembe (2013) and Rancière (2012) help us to understand the artistic, social and political issues raised in the analysis of the works.*

**Keywords:** Performance. Pain. Art. Politics.

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes Visuais - Bacharelado com Habilitação em Artes Plásticas pela UFMS. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (Literatura, Estudos Comparados e Interartes) – FAALC/UFMS. Bolsista Capes. ORCID ID: 0000-0001-7475-6685.

## Introdução

A dor recebeu relativamente pouca atenção no pensamento filosófico, segundo Guerçi e Consigliere (1999), se o medo da dor pode representar uma característica presente no comportamento humano, a supressão e a fuga desesperada de tal tema podem ser respostas culturais particularmente ocidentais. As primeiras interpretações culturais da dor aparecem na mitologia e apresentam uma concepção maniqueísta de bem ou mal, nessa perspectiva, é comum o desprezo pelo corpo como o veículo do mal e conseqüentemente da dor. Com Locke e Hume, o iluminismo francês e a filosofia materialista dos oitocentos, a dor recebeu uma atenção própria, mas desapareceu novamente do horizonte da filosofia do fim do século XIX. (GUERCI E CONSIGLIERE, 1999).

Para além do sofrimento existencial compartilhado por todos os seres humanos, existem certas formas agonizantes de dor, tanto físicas, quanto psíquicas, sentidas por pessoas que têm a sua humanidade extirpada. Partindo de conceitos como o de biopoder de Foucault, Achille Mbembe (2003) cunha o termo necropolítica para examinar uma forma de soberania, na qual a existência humana é instrumentalizada e onde corpos e populações são materialmente destruídos. O terror, destaca Mbembe (2016), é uma característica que define não só os Estados escravistas, mas também os regimes coloniais tardo-modernos, o “estar na dor” é uma condição constante na vivência das pessoas em tais meios.

Já Agamben (2007) cunha o conceito de *homo sacer* para denominar os indivíduos que possuem vidas matáveis. A biopolítica e o poder soberano são executados através do ordenamento jurídico que atua para determinar quais vidas são matáveis. O *homo sacer* é caracterizado pela sua exclusão e absoluta “matabilidade”, o termo *sacer* decorre do enigma de uma figura do sagrado aquém do religioso, um corpo que “[...] é o penhor vivo da sua sujeição, a um poder de morte, que não é porém o cumprimento de um voto, mas absoluta e incondicionada” (AGAMBEN, 2007, p. 106).

Apesar das diferenciações sociais na percepção e compreensão da dor que podem parcialmente anestesiar determinadas populações, em face do estresse constante de viver em ambientes violentos e ainda serem marcadas socialmente como corpos matáveis, o sofrimento dos sujeitos demarcados como *homo sacer* pode ser exteriorizado artisticamente através de diferentes linguagens expressivas e ser reconhecido em sua complexidade, constituindo material valioso para a nossa compreensão e sensibilização diante dos cenários de violência generalizada.

## 1. Mona Hatoum e a estética bélica

Estamos presenciando um aumento nos artistas que exploram a arte da performance. Segundo Thiemann (2015), essa expansão também se reflete na inclusão desses trabalhos em exposições internacionais, bienais e festivais, inclusive com investimentos institucionais. A facilidade em documentar e disseminar as ações performáticas através dos recursos audiovisuais, foi de grande contribuição para a ampliação dessa forma de arte nos mais diversos contextos sociais. Os artistas árabes também fazem parte desse processo, apesar de seus trabalhos não receberem a mesma projeção das obras de seus colegas europeus e estadunidenses. (THIEMANN, 2015).

A artista Mona Hatoum mudou-se em 1975 para Londres e estudou em instituições inglesas como *Byam School of Art* e *Slade School of Art*. Hatoum é considerada, uma das pioneiras da arte árabe contemporânea, destaca Thiemann (2015), e desenvolveu performances no início dos anos 80 como uma forma de explorar criativamente temas como guerra, conflito e a vida em exílio. As obras de Hatoum têm ligação direta com suas vivências como artista exilada e expressam profundamente uma urgência política em face da violência bélica.

De origem palestina, Mona Hatoum nasceu em 1952 na cidade de Beirute, capital do Líbano. Após estudar design gráfico na Universidade de Beirute e viajar como estudante para a Inglaterra nos anos 70, Hatoum ficou impossibilitada de retornar ao seu país natal devido ao início de uma guerra civil e fixou residência em Londres, onde deu continuidade aos seus estudos acadêmicos e trabalhos artísticos. Recebeu notoriedade e realizou residências e exposições em vários países com obras que vão desde vídeos, fotografias, até instalações e performances. (RIGGS, 1997).

A guerra civil no Líbano despontou em 1975, num conflito midiaticamente reduzido a disputas entre cristãos e muçulmanos. Segundo Maalouf (2007), o país se tornou um violento campo de batalha para confrontos entre diversos países e o território libanês foi invadido múltiplas vezes pelas tropas sírias e israelenses. A maior invasão ocorreu em 1982, na qual Israel num esforço para acabar com o movimento nacional palestino, bombardeou a capital libanesa, destruindo sua infraestrutura e matando milhares de civis.

Diante desse cenário de extrema violência e destruição no país onde já nasceu como exilada, após seus pais fugirem dos conflitos na Palestina, Mona Hatoum decide explorar poeticamente questões acerca da brutalidade da guerra em choque com os discursos esvaziados e repetitivos dos jornalistas e das lideranças políticas. A resposta

direta da artista à invasão de Israel venho por meio da performance intitulada *The Negotiating Table*, apresentada ao público primeiramente no ano de 1983 na *Saw Gallery* em Ottawa no Canadá (Fig.1), reproduzida posteriormente em outros países.

**Figura 1:** Mona Hatoum, *The Negotiating Table*, 1983.



Fonte: West Front Archive (Vimeo), 2017.<sup>2</sup>

Na performance, Hatoum passa três horas deitada sobre uma mesa, num ambiente rodeado pela escuridão, iluminado apenas por uma lâmpada posicionada acima da artista. Seus olhos estão vendados e, ela está cercada por cordas e gazes, coberta com sangue e entranhas de animais no interior de um saco plástico. É um corpo, segundo Tzelepis (2016), feito suscetível para o consumo mundial através de uma anestesia solidificada, enquanto Hatoum permanece durante horas em estado próximo à inércia, ao fundo são reproduzidos áudios de jornais ocidentais, de discursos políticos e negociações de paz que indicam o destaque dado às supostas resoluções sob o corpo confinado e ferido da artista.

A obra é originada na dor, na indignação da artista defronte ao esfacelamento do país que serviu durante anos de exílio e de lar para ela e sua família, havia outras possibilidades para Hatoum expressar criativamente a sua agonia, mas talvez um desenho, uma pintura ou uma fotografia poderia apenas reproduzir a distância simbólica e geográfica que os conflitos no Oriente Médio causam entre o público ocidental. Na ação da performance, todos os elementos que a constituem como som, luminosidade e cheiro elaboram um ambiente de imersão na dor da morte banalizada, a ideia de ser

<sup>2</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2yNP6uo-Qp0&t=2s>>. Acesso em: 9 fev. 2021.

apenas mais um corpo matável no esquema geral de agentes da soberania que exercem o poder sobre a morte.

Para Rancière (2014) os grandes meios de comunicação não nos saturam com imagens do horror presente ao redor do mundo, existe a ordenação e a seleção utilizadas com o objetivo de apagar qualquer imagem que exceda uma trivial ilustração da real significação de tais acontecimentos, o que vemos nas telas são opiniões de especialistas, governantes e jornalistas sobre as imagens vinculadas, responsáveis por determinar os nossos pensamentos acerca dos acontecimentos. A banalização do horror é efetuada pois “[...] vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra.” (RANCIÈRE, 2016, p.94).

Em *The Negotiating Table*, Hatoum realiza uma metáfora para a ideia de uma mesa de negociação para a resolução de conflitos. Os discursos em torno da guerra, são geralmente carregados de uma esterilidade padronizada ao serem vinculados na mídia, assistidos por espectadores que, em muitos casos, não possuem vínculo direto com a situação de violência enfrentada pelos libaneses. Desse modo, ao expor seu corpo ensanguentado e coberto por vísceras, a artista é capaz de trazer ao público a existência dessas vítimas ignoradas e desumanizadas, materializando poeticamente os resultados decrépitos do exercício do necropoder nas guerras.

## 2. Petr Pavlensky e a subversão do silêncio

Em fevereiro do ano de 2012, integrantes do coletivo de arte *Pussy Riot* entraram na Catedral de Cristo Salvador, uma igreja ortodoxa russa, situada na cidade de Moscou e apresentaram a performance “Oração Punk”. Empunhando instrumentos musicais e usando balaclavas no rosto, elas tocaram uma música que apresentava críticas diretas ao presidente Vladimir Putin. A ação foi interrompida por policiais, mas durou o suficiente para produzir uma filmagem do ato que foi publicada pelo grupo e difundida por internautas ao redor do mundo. A performance resultou posteriormente na prisão de três membras participantes e chamou atenção para as violações aos direitos humanos e à livre expressão na Rússia (TSVETKOVA, 2012).

No mesmo mês em que as integrantes do *Pussy Riot* tiveram o seu julgamento marcado, o artista Petr Pavlensky decidiu realizar uma performance em frente à Catedral Kazan em São Petersburgo. Intitulada em inglês como *Seam* (2012) (Fig.2) ou “Costura” em português, trajando roupas simples e pretas, Pavlensky se posicionou portando

apenas um cartaz em mãos e o elemento que chamou mais atenção em sua figura: o artista costurou os próprios lábios como forma de protestar contra os ataques recorrentes aos direitos de livre expressão na Rússia (VELIMIROVIĆ, 2016).

**Figura 2:** Petr Pavlensky, *Seam*, 2012.



Fonte: SIFF News (Youtube), 2017.<sup>3</sup>

Nascido em 1984, na cidade de Leningrado na Rússia, segundo Velimirović (2016), Petr (ou Pyotr) Andreyevich Pavlensky estudou arte monumental na Academia de Arte e Indústria de São Petersburgo. Foi a partir da performance *Seam* que o artista russo recebeu notoriedade no mundo da arte, produzindo obras centradas na experiência da dor, sempre fundamentadas em experiências transgressoras como forma de crítica. Durante o ato performático, Pavlensky empunha um cartaz onde estava escrita a seguinte frase “A performance do *Pussy Riot* foi uma replicação da famosa ação de Jesus Cristo (Mateus 21-12:13)”, segundo Nogaard (2016), essa passagem bíblica trata da expulsão dos mercadores do templo por Jesus, afinal as atividades comerciais seriam uma afronta ao espaço sagrado.

Desse modo, o artista confronta a hipocrisia da opinião pública que condena o ato do *Pussy Riot*, mas ignora as ações políticas dos seus governantes que defendem preceitos religiosos apenas como forma de obter vantagens econômicas. A forte influência do catolicismo ortodoxo na sociedade russa nos ajuda a entender as razões pelas quais os artistas selecionaram tais locais e temas para as suas performances, dificilmente essas ações seriam ignoradas numa nação tão devota e tal sacrilégio

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/217220004>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

produziu forte reação. A atenção produzida pelo choque do público gera uma repercussão central para as ideias políticas e artísticas veiculadas.

Segundo Mbembe (2017) houve uma substituição da violência dos corpos para a força das formas, para a manutenção do seu poder, o Estado exerce o controle sobre a força e interioriza o constrangimento nos indivíduos, no qual promove um movimento de civilidade e auto inibição. As novas maneiras de impor a autoridade do governo sobre os corpos, auxiliam na ocultação da brutalidade das democracias.

Em entrevista para o site *Art Chronika*, Pavlensky (2012) declara que a performance foi uma maneira de chamar a atenção do público para a censura promovida pelo governo russo contra os artistas; o ato de costurar a sua boca foi a metáfora encontrada por Pavlensky para expressar o silenciamento imposto pelo Estado. A ação foi interrompida com a chegada de uma ambulância solicitada pelos policiais confusos com a situação, o artista teve as costuras retiradas e foi encaminhado para avaliação psiquiátrica, posteriormente sendo liberado. A atitude do performer não foi isolada, já que ele sofrera censura em obras anteriores.

A presença do corpo nu ou vestido e as modificações que podem operar-se nele, para Glusberg (2013), são possibilidades oferecidas para um trabalho imprevisto e o performer ressignifica esse corpo em sua completude de órgãos e características orgânicas com uma proposta artística. O discurso do corpo pode ser o modo mais complexo de discursar diante da multiplicidade de sistemas semióticos concebidos pela sociedade.

Apesar da Rússia ser uma República Federativa desde 1991 e realizar eleições diretas para a escolha de seus governantes, as prisões e até o envenenamento dos opositores políticos são divulgados nos veículos de mídia, ações que levam ao questionamento do caráter democrático do país, reforçando a leitura de Mbembe acerca das novas formas de se exercer a violência e soberania do Estado sobre os indivíduos. As performances de Petr Pavlensky reúnem a cruzeza abjeta do corpo em confronto com a materialidade orgânica de sua composição, o impacto, o choque, a perturbação que as suas obras suscitam são apenas amostras da violência dissimulada que é perpetrada pelo Estado contra indivíduos cuja existência é desconsiderada. O efeito repulsivo dos lábios costurados do artista, é simultaneamente balanceado com o aspecto atrativo, perturbando os lugares comuns da arte e da vida.

## Considerações

Ao longo do trabalho foi possível perceber a importância que a representação da dor pode exercer na poética de artistas contemporâneos que devem lidar com contextos, no qual a repressão e a violência possuem papel central no funcionamento da sociedade, seja através do cerceamento das liberdades individuais e punições desproporcionais para manifestações políticas, ou ainda, pelos frequentes conflitos que geram guerras e que atingem principalmente as populações marcadas como corpos matáveis.

Enquanto Mona Hatoum demonstra a sua dor através de performances que representam a frieza e o abjeto na guerra, Petr Pavlensky utiliza a dor física como forma de expressão criativa e política. A frustração dos artistas, diante das situações de injustiça, foi canalizada por atos de fruição estética ao invés de tomarem formas exclusivamente introspectivas angústias paralisantes. Em situações extremas, a dor autoinfligida nesses casos estabelece menos perigo em face da violência cometida por agentes do Estado, mascarados pela falsa ideia de proteção a democracia. O simples contato do público com obras que estabelecem críticas políticas profundas e complexas não serão necessariamente o estopim para grandes transformações sociais, mas isso não significa que as manifestações são esvaziadas de um importante componente questionador e potencialmente servirão para o desenvolvimento de uma consciência sensível entre o público.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o Poder Soberano e a Vida Nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro. 2007.

GUERCI, Antonio; CONSIGLIERE, Stefania. 1999. Por uma Antropologia da Dor. Nota Preliminar. **ILHA** - Revista de Antropologia, Florianópolis. Vol.1, nº 0, out. 1999, p. 57-72.

MAALOUF, Ramez Philippe. Atlas du Liban. **Confins** - Revista Franco-Brasileira de Geografia. n. 4, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/confins/5122>>. Acesso em: 3 dez. 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Trad.: Libby Meintjes. Public Culture. Duke University Press, 2003.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios** - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, p. 122-151. dez. 2016. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona. 2017.

NOGAARD, Ingrid. Documenting/Performing the vulnerable body: pain and agency in works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky. In: **Contemporaneity**: Historical Presence in Visual Culture, vol. 5, n. 1, 2016, p. 85-107. Disponível em: <<https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/contemporaneity/article/view/184>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

PAVLENSKY, Petr. Interview: Petr Pavlensky. In: **Art Chronika**. 24 jul. 2012. Disponível em: <<http://artchronika.ru/persona/pavlensky-interview/>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF;Martins Fontes, 2012.

RIGGS, Terry. **Mona Hatoum born 1952 - Tate**. TATE Museum, nov. 2017. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

SIFF News. Youtube. **SIFF 2017 Trailer: Pavlensky – Man and Might**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2yNP6uo-Qp0&t=2s>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

THIEMANN, Eckhard. Real Time Action Performance Art In The Middle East. **Canvas Magazine**, set. 2015. Disponível em: <[https://www.lawrieshabibi.com/usr/documents/press/download\\_url/236/canvas.-wb.-dt.-sep-2015.pdf](https://www.lawrieshabibi.com/usr/documents/press/download_url/236/canvas.-wb.-dt.-sep-2015.pdf)>. Acesso em: 24 fev. 2021.

TSVETKOVA, Maria. **Promotor russo pede prisão para integrantes da banda Pussy Riot**. Reuters, 7 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/cultura-russia-pussyriot-prisao-idBRSPE87604Q20120807>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

TZELEPIS, Elena. Vulnerable corporealities and precarious belongings in Mona Hatoum's art. In: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in resistance**. Durham: Duke University Press, p. 146-166, 2016.

VELIMIROVIĆ, Andreja. **Biography of Pyotr Pavlensky**. Widewalls. 19 mai. 2016. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

WEST Front Archive. Vimeo. **Mona Hatoum – “The Negotiating Table”** (1983). Disponível em:<<https://vimeo.com/217220004>>. Acesso em: 24 fev. 2021.