

УДК: 7.01, 7.011.22

ББК: 85.1

A43

DOI: 10.18688/aa200-4-58

В. А. Берест

## Антропология боли в перформативных практиках Джины Пан: от сакральной традиции к провокации<sup>1</sup>

Художественные практики второй половины XX в. привели к созданию уникального языка, который носит особый перформативный характер. Он апеллирует к пространству сопереживания и соучастия, формирует новый опыт наблюдающего при помощи специфических средств художественной выразительности. Размышляя о перформативном пространстве, невозможно отказаться от исследования чувственного опыта, один из аспектов которого — сложный и неоднозначный феномен боли.

Боль нельзя игнорировать, она вытесняет остальные чувства и эмоции. Но передать собственный субъективный опыт переживания боли практически невозможно. Обычные формы коммуникации здесь неприменимы. Осознать в полной мере уровень испытываемой боли другого нереально. Перформанс — единственный возможный медиум, проецирующий боль одновременно и в область видимого, и в область чувственного, в пространство мыслимое. Тело художника, вовлечённое в контекст перформативного, становится референтом переживания боли. Перформанс интегрирует боль в реальность, способствуя принятию травм и страданий. Большая часть исследовательских практик рассматривает боль в контексте медицинской практики.

Концепт боли находит отражение в искусстве на протяжении столетий: от изображений страданий на средневековых фресках до радикального перформанса и акционизма XX и XXI вв. В европейской художественной традиции изображение боли часто связано с сюжетами Страстей Христовых и страданий мучеников, где боль выступает переходным и проходящим этапом от телесности физической к трансцендентальной. Причём такая традиция противопоставлена практикам в архаических сообществах, в которых переживание боли, а также актов инициации или смерти — в первую очередь плотно ассоциируемых с болью процессов, определяется как коллективный опыт и решение, в то время как в христианской традиции это индивидуальный выбор, страдание во имя других.

Религиозная ценность боли в христианстве рассматривается как божественное наказание или как акт раскаяния и покаяния, символически отсылающий к страданиям Иисуса Христа на Кресте. Боль — это наказание за первородный грех человечества.

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Программы РУДН «5–100».

В этом смысле страдание, проявляющееся в религиозных сюжетах, позволяет интерпретировать боль как испытание веры или стратегию искупления.

В некоторых культурах ритуальная боль жертв, приносимых жестоким богам, служила для обеспечения мира посредством жертвоприношения жизни. Апогей боли жертвы предлагается взамен страшных страданий людей. Этот вид мученичества становится одним из мотивов, побуждающих художников страдать в своей работе. Боль переносится с личного уровня на общественный.

В разное время в разных культурах мы находим изображения и метафоры, посвящённые феномену боли. Тело становится материалом, предназначенным для экспериментов, пыток, переработки. Кровь, мышцы, кожа, внутренние органы выделяются, отделяются от автора и становятся элементами работы. Концепт Жиля Делёза и Феликса Гваттари «тело без органов» [4], все более чётко проявляющийся в художественных практиках второй половины XX в., доступен всем метаморфозам, противостоянию техники и плоти, её животной или технологической гибридизации, подрыву первоначальной органической формы.

В XX в. существуют примеры автобиографических представлений о боли. Многие художники, пережив травмы, переносят эти мощные эмоции в своё искусство. Ярким примером является «Крик» Эдварда Мунка. Другой пример — творчество мексиканской художницы Фриды Кало. Пережив аварию в юности, она стала воплощать свои страдание и боль в серии автопортретов.

Концептуализируя в своих трудах феномен боли, нейробиолог Аллан Басбаум [12] подчёркивает особый её характер. Для него это сложная эмоция, основанная не только на интенсивном воздействии раздражителя, но и на всём сложном контексте, который существует в процессе переживания индивидом или сообществом болевого опыта. И здесь главенствующим фактором становится эмоциональное состояние личности, вовлечённой в это переживание. По мнению немецкого философа Дитмара Кампера [6], боль и страдания — это новый опыт, позволяющий восстановить функции воображения и расширить опыт восприятия и отображения реальности.

Одной из представительниц так называемого «телесного искусства» в 1970-е гг. становится французская художница итальянского происхождения Джина Пан (1939–1990). Специфика её художественного языка, как в перформативных практиках, так и в художественных проектах — особый визуальный и эмоциональный опыт, основанный на сопереживании и активной вовлечённости в пространство религиозного, трансцендентального переживания. Начав с экологических проектов, уже в конце 1960-х гг. Пан переходит к практике так называемого телесного искусства, благодаря которой и становится известной в мировом художественном пространстве.

Для создания перформансов и нанесения ран Джина Пан использует предметы и инструменты, относящиеся к религиозной истории и иконографии. Это атрибуты мучеников, которые классические художники часто изображали, опираясь на «Золотую легенду» Иакова Ворагинского или более поздние трактаты. В проекте «Сентиментальные акции» (1973) художница вкалывала в руку розовые шипы, отсылающие нас к образности тернового венца, водружаемого на голову Христа. В акции «Автопортрет(ы)» (1973) под металлической сеткой кровати, на которой лежала

художница, располагались двенадцать свечей, и их пламя опаляло её спину, что ассоциировалось со сценой мученической смерти Святого Лаврентия — сюжетом, часто встречающимся в итальянских музеях.

В акции «Восхождение без анестезии» (1971), которую Джина Пан содержательно сближает с эскалацией конфликта во Вьетнаме, прослеживаются мотивы образа лестницы Иакова. Здесь художница обнажёнными ступнями поднималась по самодельной лестнице, каждая ступенька которой была покрыта металлическими шипами. Действие происходило в мастерской Джины и сопровождалось фотосъёмкой с заранее определённых ракурсов для достижения особого визуального эффекта. Впоследствии эта работа выставлялась в виде диптиха, где правая часть представляла коллаж, составленный из фотографий кровоточащих ступней Пан крупным планом, а левая — саму металлическую лестницу, которую использовала художница. Здесь прослеживается особый подход автора: представление не только изобразительного ряда, но и самих атрибутов страданий новой мученицы.

Острые элементы, которые художница включает в свои последующие акции, напоминают атрибуты ритуала «Ватиенти» в городке Ночера-Теринезе в Калабрии, когда местные жители воспроизводят мотив Страстей Христовых. Используя камни и стеклянные осколки для самобичевания и нанесения кровоточащих ран на голени и бедра, накануне Пасхи они проходят путь, символизирующий шествие Христа на Голгофу. При этом символическое Распятие, обвитое красной тканью, несут за ними мальчики или подростки, что отсылает нас к образу Симона Киринейского, несшего Крест Христа (ритуал достаточно подробно был показан ещё в 1962 г. в итальянском документальном фильме «Мондо Кане» — «Собачий мир» режиссёра Гвалтиери Якопетти).

Опираясь на эти аналогии, можно предположить, что Джина Пан восстанавливает ритуалы, намеренно использует жесты и объекты, которые принадлежат мировой истории — коллективному сознанию и опыту; её использование лезвия бритвы или стекла меньше соотносится с «садомазохистской» практикой, чем с общим западноевропейским социокультурным пространством, в котором самоистязание и флагелланство имеют символическую ценность. Образность и позы, заимствованные из христианской культуры, не воспроизводятся буквально, но служат символической опорой рефлексивного субъекта.

Здесь обнаруживается ещё одна интересная особенность образного языка Пан: он не случаен. Перформативная природа её творчества основывается на особом факте, который Жак Деррида [5] обозначал как главную характеристику перформанса — его воспроизводимость: каждый перформативный акт является повторением, репетицией уже существующих норм и конвенций. Он основывается на контексте, в котором возникает. И знаковый язык Пан может функционировать только потому, что ранее он уже воспроизводился в похожих ситуациях — в истории религии и культуры.

Обозначая перформативное действие Пан как текст, можно определить его как перформативное высказывание — то есть такое высказывание, которое не ссылается на какой-то реферативный объект (объект действительности), не обращается к самому себе, но само создаёт реферативный объект, на который в дальнейшем ссылается. Это высказывание рождает новую ситуацию среди зрителей. Пан идёт дальше: она создаёт

перформативное высказывание в двойном формате существования. Художница полагает, что контекст, который определяет восприятие перформанса зрителем, слишком строго регламентирует его смысловые значения, а возведение перформативной практики в пространство фотографического изображения (обладающего определённой природой документальности) даёт зрителю возможность абстрагироваться от контекста и воспринимать художественный язык и формы в чистом виде, как самостоятельное и самодостаточное произведение.

Для Пан обращение в сторону Другого, социальный аспект перформанса особенно важен. И тело становится в этом контексте естественным инструментом творческого процесса и основой художественного высказывания. По словам художницы, систематическое использование тела, всегда связанного с его образом в глазах Другого и социума в целом, позволяет не только определить место тела, но и сделать вывод о том, что тело — основной и наиболее естественный инструмент социологии.

«Множество моих заметок, рисунков, фотографий — предвосхищение моей работы: эскиз концепции — до или в продолжение исследования — после — это умножение возможностей исследования, единственный рычаг, который очаровывает меня благодаря возможности преодоления моего “дискурса” как формы отчуждения меня от другого; конституирование энергии преодоления чужого пространства; пространство встречи моего творения и моего исследования» [11, р. 35].

Джина Пан посвящает свои акции Другому и социуму, её художественная практика интенциональна, а субъектом выступает некий обобщённый образ, социальный персонаж. Одновременно художница выстраивает особую образную систему, в которой мотив святого, страждущего, проживающего особое состояние очищения через призму телесных страданий во имя Другого, становится основополагающим, и по-новому критически осмысливается путём репрезентации в музейном пространстве.

Цель художницы — создание особого универсального языка, понятного каждому вне зависимости от культурного опыта. «Когда я задействую молоко, огонь, кровь и страдания — я восстанавливаю словарь, который может быть понятен повсеместно. Нет языковых барьеров, независимо от того, идёт ли речь о Югославии или о Франции» [11, р. 68]. Любопытно, что мотив молока в контексте женского перформанса во Франции носит множество дополнительных коннотаций, в том числе соотнесённых с образом Марианны.

Проявляя в своих практиках новый язык тела, Пан подчёркивает его социальную ориентированность. Человек, изолированный от общества и его влияния, по мнению художницы, непостижим и непредставим. И все его проявления, в том числе телесные — свойства социальной жизни. Её телесные эксперименты (как она сама их называет) показывают, что тело закрепляется и формируется обществом, а её задачей становится демистификация общинного коллективного тела, ставшего оплотом нашей индивидуальности и проецируемого в существующую реальность.

Тело, включённое в перформативный акт, не просто иллюстрирует заданный контекст или идею, не просто демонстрирует необходимое, оно являет его собой. Оно есть и средство, и цель, и процесс, и инструмент. Его связь с пространством происходящего, его влияние на присутствующего зрителя обусловлено специфической формой

взаимодействия между телами, которая может быть обозначена в терминологии исследователя перформативности Эрики Фишер-Лихте как интеракция и эмоциональное или даже смысловое инфицирование [8, с. 64].

Продолжая традицию христианской сакрализации предметов, Пан уделяет особое внимание вещам, которые стали частью её акций. Среди них оказываются объекты, созданные самой художницей: носовые платки со следами крови, стеклянные стаканы, лезвия бритвы, теннисные мячи, деревянные макеты небольших домов, разбитые очки — оправы, обмотанные льняными полосами. С 1976 г. в её практиках появляются деревянные манекены, самолётики, лодочки, ножницы и другое. Художница активно использует для создания своих декораций железо, дерево, бумагу, стекло, лён. Эти предметы важны для всех её акций, как ранних, так и поздних серий «Разделений», и плотно связаны с телесностью в её системе, в её сюжетах. Эти специфические объекты наделяются статусом «переходных», позволяют вводить зрителя в пространство трансцендентального.

«Я хотела подчеркнуть тот факт, что отношения художника — в равной мере как и общечеловеческие — извращены в угоду цели, искажены в бешеной гонке вперёд <...> Чувства человека автоматически обезболиваются: он больше думает о последствиях собственных действий» [11, р. 49].

В своих телесных акциях Джина Пан протестует против мира отчуждённых индивидуумов, мира, в котором всё анестезируется. Она использует своё тело как инструмент протеста против власти, против языка, дискурсов тоталитаризма, которые конструируют и конституируют образ женщины и всё её существование в терминах и законах маскулинной культуры.

Джина Пан буквально пишет себя — женское в искусстве, являя в своих акциях концепт «механики жидкостей» Люс Иригарей [10], обозначая кровь и молоко сильнейшими образными элементами, задающими «женскость» в пространстве художественного образа. При этом в заметках она чётко обозначает свою внегендерную позицию, прописывая, что театральная травестийность или репрезентации гендера для неё не являются самоцелью. «Посмотрите на меня хорошенько: Я женщина? Мужчина?» [11, р. 19]. Для неё важно обнаружить отношения и исторические факты, подобно тому, как Фра Анжелико стремился отразить события, а не образность.

Следуя идеям Антонена Арто, Джина Пан отказывается от логики и нарративности своих акций, отказывается от слов, так как образность работ и эмоциональное инфицирование определяют больше смыслов и контекстов, чем слово, само по себе являющееся механизмом дискурса власти и конструирования классических социальных отношений.

Абсурдность языка — проявление абсурдности общения в мире, где люди отчуждены. В попытке преодоления этого отчуждения Джина Пан отказывается от главенства текстуальности, продолжая традиции авангардного театра, театра абсурда, экзистенциального театра.

Сартр писал: «...задача драматурга состоит в том, чтобы выбрать из всех этих пограничных ситуаций ту, что наилучшим образом выражает его тревоги, и представить её публике в виде вопроса, который встаёт перед определёнными формами свободы» [7,

с. 94]. Человек существует в ситуации, и эта ситуация в нашем случае создаётся художницей и провоцирует ситуацию выбора у зрителя.

В тот момент, когда взгляд начинает доминировать, тело теряет свою материальность. Но вся история искусства определяет особенности взгляда, говорит о взгляде конституирующем, обладающем особыми свойствами. И когда Пан использует своё тело в болевых акциях, акциях, в которых взгляд или логика текста/слова не могут определить боль как точное понятие, не справляются с его воспроизводством и интерпретацией, телесность возвращается женщине. Пан выходит из репрезентационной системы, где видение, взгляд является главенствующим по сравнению с касанием и тактильностью.

Особенностью перформативных практик Джини Пан становится феномен присутствия и его производство. В перформансе дело не ограничивается физической рядоположенностью зрителей и художника, не имеющих друг к другу никакого отношения; перформанс пытается создать нечто большее — ситуацию присутствия, отличающуюся от простого физического наличия, что чётко отделяет его от классических театральных проектов.

В пространстве перформативного особенно явно прослеживается столкновение двух культур, существование которых обозначает Х.-У. Гумбрехт в работе «Производство присутствия: чего не может передать значение» [3] — речь идёт о так называемых культуре значения и культуре присутствия. Культура значения, или иначе культура интерпретации, предполагает наделение предмета определёнными смыслами и значениями, что происходит, по мнению Гумбрехта, одновременно с утратой самого материального предмета, точнее, с утратой интереса исследователя к его значимости. В то время как культура присутствия, напротив, осмысляет сам предмет и его материальные свойства.

В перформансе, как и в театральных практиках, само физическое присутствие художника, его непосредственная включённость в процесс, выражаясь отчасти языком Вальтера Беньямина [1] — «аура» физического присутствия становится точкой, где происходит стирание всех значений и одновременно — производство присутствия, воплощение материальной стороны, воплощение телесности, её конструирование. Важнейшим свойством перформанса становится возможность эмоционального заражения. Такой термин предлагает Эрика Фишер-Лихте в работе «Эстетика перформативности» [8, с. 349]. Подчёркивая значимость телесного/физического присутствия, исследовательница говорит об эмоциональном «инфицировании», что становится возможным именно благодаря присутствию художника и, что ещё важнее, — воплощению или производству этого самого присутствия в процессе перформативного акта.

Перформанс должен быть задуман таким образом, чтобы во время исполнения вызвать реакцию зрителя, обусловить его саморефлексию. Спровоцировать зрителя-участника на реакцию, выбор, действие. Так, например, Джина Пан, намеренно провоцирует зрителей, поднося лезвие бритвы к лицу в ожидании реакции.

Фишер-Лихте отмечает, что принципиальной чертой перформанса является актуализация или скорее радикализация тела, телесно-материального аспекта, прикосновений, к обмену которыми некоторые перформансы буквально принуждают. Семиотизи-

рованный опыт вытесняется внесемиотическим материально-телесным измерением, вторгающимся в горизонты восприятия участников перформанса. Данное обстоятельство также позволяет утверждать, что интенсификация душевных и чувственных переживаний, которую инициирует перформанс, может быть интерпретирована через попытку производства присутствия.

Ко всему прочему, тело и его воплощение само по себе есть письмо, текст, объединение знаков, явленных публике/зрителю, это объяснение исследования вне зависимости от Другого и его социального и культурного опыта. Тело перформера даёт возможность дешифровки смысла на основании самого тела, но не культуры/культурного аспекта. Здесь проявляется связь с концепцией Мейерхольда, основанной на представлении о том, что рефлекторно возбуждённое, пребывающее в движении тело актёра непосредственно воздействует на зрителя. И телесность здесь воспринимается как энергетический потенциал воздействия, что в теории Ежи Гротовского [2] позволяет обозначить тело как воплощённый дух. Следует подчеркнуть, что связующим звеном между телом и миром становится плоть. Или в категориях метафизических — воплощённость, или феноменологическое тело. И здесь в перформативном акте рождается новая форма воплощения как некое явление, порождённое именно телом перформера.

В 1960-е гг. происходит перформативный поворот, фиксирующий интерес художников не на визуальном образе — репрезентации объекта/идеи, но, выражаясь языком Фишер-Лихте, — на одномоментном бытии, которое предполагает проживание и переживание определённого опыта, эмоционального или физического, здесь и сейчас без возможности его последующего повторения и дальнейшей визуальной репрезентации. В данном случае процесс документации, а точнее — видео- и фотодокументации, который иногда включается в контекст эволюции видеоарта, не должен восприниматься как возможная замена самостоятельного перформанса. В то же время Джина Пан балансирует в своих практиках между возможностями перформанса и воплощения или производства «феноменологического тела» художника и возможностями визуальной репрезентации ключевых аспектов перформативного акта, где материальное воплощение — фотографические снимки с чётко выверенной позицией видения, становятся самостоятельным элементом воздействия и манипуляции.

Концентрация внимания и восприятия перед картиной происходит гораздо легче, чем перед различного рода перформативными практиками, в течение которых возможно ускользание смысла и деталей. Поэтому Пан, останавливая свой выбор на такой форме репрезентации художественного высказывания, использует фотографии/документацию процесса как своего рода дополнительный манипулятивный инструмент, подчёркивающий именно те детали и смыслы, которые ей особенно важны.

Её фотографические работы отличает намеренная обезличенность, отсутствие отсылки к конкретному художнику: фотографии кадрированы таким образом, что зрителю видны только части тела перформера, а не всё действие целиком. Лицо художницы остаётся за кадром, основным художественным решением становится намеренное фрагментирование изображения тела, его дробление на части — в таком варианте акцент сделан на ранах, которые получает обезличенное тело художника. Мотив телесного страдания становится основным художественным элементом. Феноменологический

дискурс страдания, где индивидуальность художника аннулируется в пользу возвышения святого страдания. Это явлено как попытка обезличивания опыта страдания. В то же время визуально можно обнаружить связь с хронофотографическими работами французского социолога Этьена-Жюля Маре и американца Эдварда Мейбриджа, известных своими практиками расщепления, препарирования и фиксации поступательного движения с помощью фотографических приёмов, ключевая идея которых сводится к неуловимости некоторых движений человеческим глазом, но возможности их фиксации. Эта идея сохранения становится очень важной для работ Пан.

## Литература

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Девять работ / Пер. С. А. Ромашико. — М.: Рипол-Классик, 2019. — С. 133–199.
2. *Гротовский Е.* К Бедному театру / Сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. — М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2009. — 298 с.
3. *Гумбрехт Х.-У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. — М.: НЛЮ, 2006. — 184 с.
4. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 736 с.
5. *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с.
6. *Кампер Д.* Тело. Насилие. Боль: сб. ст. / Пер. с фр., сост., общ. ред., вступ. ст. В. В. Савчука. — СПб.: РХГА, 2010. — 174 с.
7. *Сартр Ж.-П.* К театру ситуаций // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. — М.: Союзтеатр, 1992. — С. 92–94.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Канон-плюс, 2015. — 376 с.
9. Hountou Julia. Le corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane *Études photographiques*. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/229/> (дата обращения: 05.09.2018).
10. *Irigaray L.* La Mécanique des Fluides // *Ce sexe qui n'en est pas un*. — Paris: Éditions de Minuit, 1985. — P. 103–116.
11. *Pane G.* Lettre a un(e) inconnu(e). Paris, 2012. — 178 p.
12. *Price T.J., Basbaum A.I., Bresnahan J.* et al. Transition to Chronic Pain: Opportunities for Novel Therapeutics // *Nature Reviews Neuroscience*. — 2018. — No. 19. — P. 383–384.

**Название статьи.** Антропология боли в перформативных практиках Джини Пан: от сакральной традиции к провокации

**Сведения об авторе.** Берест Валерия Адлеровна — старший преподаватель. Российский университет дружбы народов, ул. Миклухо-Маклая, д.6, Москва, Российская Федерация, 117198. [berest\\_va@rudn.university](mailto:berest_va@rudn.university)

**Аннотация.** Французская художница Джина Пан (1939–1990) является одной из первых предшественниц так называемого «телесного искусства». Основной темой её перформансов становятся боль и телесные травмы. Концепт боли находит отражение в искусстве на протяжении столетий: от изображений страданий на средневековых фресках до радикального перформанса XX в., испытывающего границы человеческого тела. Феномен боли имеет сложный и комплексный характер, хотя в исследованиях она чаще всего рассматривается именно в контексте медицинской практики. По мнению немецкого философа Дитмара Кампера, боль и страдания становятся новым опытом, позволяющим восстановить функции воображения и расширить возможности восприятия и отображения реальности. Для Джини Пан боль — средство социально-политического высказывания, обязательный элемент самопожертвования во имя Другого. Её художественная практика интенциональна, а субъектом выступает обобщённый образ Другого. Она выстраивает особую образную систему, в которой мотив святого, переживающего особое состояние очищения через призму телесных



страданий во имя Другого, становится основополагающим. Перформанс — единственный возможный медиум, переносящий боль одновременно и в область видимого, и в область чувственного. Тело художника становится референтом переживания боли. Перформанс интегрирует боль в реальность, способствуя принятию травм и страданий.

Значительная часть работ Джини Пан основывается на библейских сюжетах, житиях святых и сказаниях о мучениках. Мотив Креста, страдающее тело мученика, жертвенность образуют серию ссылок и знаков, характеризующих её художественный язык. В своих творческих практиках Джини Пан балансирует между возможностями перформанса и воплощения феноменологического тела художника, с одной стороны, и возможностями визуальной репрезентации ключевых аспектов перформативного акта, с другой, где материальное воплощение — фотографические снимки с чётко выверенной позицией видения, становятся самостоятельным элементом воздействия и манипуляции.

**Ключевые слова:** телесность, перформанс, боль, страдание, воспроизводимость, Джини Пан, Дитмар Кампер

**Title.** Anthropology of Pain in Gina Pane's Performances: From Sacred Tradition to Provocation

**Author.** Berest, Valeria Adlerovna — senior lecturer. RUDN University, ul. Miklukho-Maklaya, 6, 117198 Moscow, Russian Federation. berest\_va@rudn.university

**Abstract.** Gina Pane is one of the first representatives of the so-called “body art” in France. The main subjects of her performances are pain and different body injuries. The concept of pain has been reflected in art throughout the centuries: from images of suffering on the medieval frescoes to a radical performance of the 20<sup>th</sup> century, expanding the boundaries of the human body. The phenomenon of pain is complex and usually analyzed within the context of medical practices. According to German philosopher Dietmar Kamper, pain and suffering are becoming the new experience allowing to restore the functions of the imagination and expand the experience of perception and reflection of the reality. For Gina Pane, pain is the means of social and political statement, an indispensable element of self-sacrifice in the name of the Other. Her artistic practice is intentional, and the subject of this is the generalized figure of the Other. It builds a special figurative system in which the motive of the Saint, who experiences a special state of purification through the prism of bodily suffering in the name of the Other, becomes fundamental. Performance is the only possible medium that can transfer the pain into the visible and the sensory forms. The artist's body becomes the referent of the experience of pain. Performance integrates pain into reality, facilitating the acceptance of trauma and suffering.

Much of Gina Pane's works are based on biblical stories, saints' and martyrs' vitae. The motif of the cross and the suffering body of the martyr form a series of references and signs characterizing her artistic language. In her artistic practices, Gina Pan balances between the possibilities of performance and the embodiment of the phenomenological body of the artist and the possibilities of visual representation of the key aspects of the performance act itself, where the material embodiment — photographic images with a clearly aligned vision — becomes an independent element of influence and manipulation.

**Keywords:** corporeality, performance, pain, suffering, Gina Pane, Dietmar Kamper, reproducibility

## References

Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig; Wien, Franz Deuticke Publ., 1905. 217 p. (in German).

Gumbrecht H. U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press Publ., 2003. 200 p.

Irigaray L. *La Mécanique des Fluides. Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Éditions de Minuit Publ., 1985, pp. 103–116 (in French).

Pane G. *Lettre a un(e) inconnu(e)*. Paris, 2012. 178 p. (in French).

Panofsky E. A. *Warburg. Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen, Grata-Verlag Publ., 1979, pp. 29–30 (in German).

Price T. J.; Basbaum A. I.; Bresnahan J. et al. Transition to Chronic Pain: Opportunities for Novel Therapeutics. *Nature Reviews Neuroscience*, 2018, no. 19, pp. 383–384.

Vaneian S. *Abi Warburg through the Eyes of Gombrich. The Experience of Symbolism and Commentary. Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seria V (Bulletin of the Orthodox Holy Tikhvin Humanities University. Serie 5. Issues of History and Theory of Christian Art)*, 2012, no. 3 (9), pp. 127–147 (in Russian).

Wöllflin H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Phil. Diss.* München, 1886. 59 p. (in German).

Wöllflin H. *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*. London; New York, Phaidon Publ., 1952. 294 p.