



# ПЕРФОРМАНС ТЕАТР И ПЕРФОРМАНС ПОЛЕ МЕЖДУ

Изменившееся использование театральных знаков приводит к стиранию границы между театром и такими формами практики, как «искусство перформанса» /Performance Art/, то есть формами, изначально нацеленными на опыт реального. В том, что касается самого понятия и практики «концептуального искусства», в особенности в период его расцвета в 70-е годы, постдраматический театр также может рассматриваться как попытка концептуализировать искусство, в том смысле, что он предлагает нам не некое представление, но заведомо непосредственный опыт чего-то реального (времени, пространства, тела), иначе говоря: «концептуальный театр». Но коль скоро непосредственность общего опыта художников и публики заложена в самом сердце «искусства перформанса», ясно, что чем больше театр

«Concept Art»

«Concept Theatre»

приближается к отдельному событию и жесту самопрезентации артиста перформанса, тем больше смежной территории образуется между перформансом и театром, в особенности учитывая то, что и в самом искусстве перформанса начиная с 80-х годов наблюдается встречная тенденция к театрализации. В этом контексте Роза-Ли Голдберг /RoseLee Goldberg/ упоминает таких артистов, как Джезерун /Jesurun/, Фабр, ЛеКонт /LeCompte/ (из «Вустерской группы» — «The Wooster Group»), Уилсон, а вслед за ним и Ли Бройер /Lee Breuer/ («Евангелие в Колоне» /«Gospel at Colonus»/, 1984). Помимо этого, образуется и некое новое соединение оперы, перформанса и театра. Гольдберг далее пишет об итальянских группах «Фальсо мовименто» [«Ложное движение»] /«Falso Movimento»/, «Ла гайя шиенца» [«Веселая наука»] /«La Gaia Scienza», испанской «Ла Фура дельс Баус» [«Хорек из эль Баус»] /«La Fura dels Baus»/, группе «Ариана Минушкин» /«Arianne Minouschkin»/ (так!) и других<sup>218</sup>.

Перформанс так или иначе уже сближается с театром своими поисками сложных визуальных и сонорных структур, продолжением своего опыта благодаря медийным технологиям, а также использованием более длительных временных промежутков. Соответственно, как бы двигаясь ему навстречу, сам театр становится «короче» под воздействием ускоренных ритмов восприятия: поскольку спектакли более не рассчитаны на психологическое развертывание действия и персонажа, времени представления в один час или даже менее того теперь вполне хватает. С точки зрения изобразительных искусств искусство перформанса предлагает себя как своеобразное расширение образных или предметных представлений за счет введения изменения времени. Длительность, мгновенность, одновременность и неповторимость становятся новым опытом времени в такой форме искусства, которая более не ограничивает себя финальной фазой и исходом некоего тайного творческого процесса, но вместо этого делает главной ценностью именно временной процесс становления образа в качестве такого «театрального» протекания представления. Да и задача зрителей более не сводится к нейтральной реконструкции, рекреации и терпеливому отслеживанию фиксированного образа, но скорее к мобилизации собственных способностей реагировать и переживать в опыте, что становится попросту необходимым условием для реализации собственного участия зрителей в предлагаемом им процессе.

Dimension der Zeit

218

См. Гольдберг Р. Искусство перформанса, от футуризма к настоящему времени — Goldberg R. *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York, 1988. P. 194 и сл.

Актер в постдраматическом театре — это зачастую «Performer». Уже не актер роли, но «перформер», предлагающий свое присутствие на сцене акту созерцания. Майкл Кэрби /Michael Kirby/

«acting» подобрал для обозначения этого термины «актерствование» и «не-актерствование», включая и любопытную градацию переходов между двумя этими точками: «полноматричное актерствование» и «не-матричное актерствование»<sup>219</sup> Помимо чисто технических дифференциаций, его анализ ценен тем, что ясно представляет нам обширную сферу, лежащую «под» классической актерской игрой. Одна крайняя точка — «не-актерствование» — относится как раз к чистому присутствию, когда исполнитель не делает ничего, чтобы увеличить объем информации, вытекающей из самого его «пробывания», «присутствия» (это касается, например, obsługi сцены в японском театре). Не будучи включенным в сам контекст спектакля, исполнитель находится здесь в состоянии «не-матричного актерствования». На следующем уровне — уровне «символической матрицы» — Кэрби использует пример исполнителя, который (подобно Эдипу) хромает. При этом он не играет хромоту — просто палка, просунутая в его штанину, вынуждает его хромать. Иначе говоря, он не подражает хромоте, но просто осуществляет это действие. Когда усиливается общий контекст знаков, добавляемых извне (однако эти знаки не создаются самими исполнителями), мы можем говорить о «приобретаемом актерствовании» (например, в сцене, развертывающейся в баре, в уголке сидят несколько мужчин, которые играют в карты; они больше ничего не делают, но воспринимаются как исполнители, — видно, что они «играют»). Когда же сюда добавляется явное эмоциональное участие, желание общения, мы переходим на уровень «простого актерствования». (Скажем, перформеры из «Ливинг Тиэтер» проходят сквозь зрительный зал, с воодушевлением восклицая: «Мне не позволяют путешествовать без паспорта!», «Мне нельзя снять одежду!» и так далее; сами по себе эти заявления вполне правдивы, а не выдуманы, но «простое актерствование» тут уже началось.) Однако только когда добавляется еще и выдумка, «фикция», мы впервые говорим о «сложном актерствовании», то есть об актерской игре в общепринятом смысле слова. Последняя относится именно к «актеру», тогда как «перформер» всегда располагается по преимуществу в промежулке между «не-актерствованием» и «простым актерствованием». Для перформанса, равно как и для постдраматического театра, на первый план выходит «живое», так что высвечивается прежде всего провокативное присутствие человека, а не воплощение некой фигуры. (Для того чтобы проанализировать, как изменился сам профиль требований к исполнителям в новых театральных формах по сравнению с требованиями к актерам драматического театра, потребовалось бы специальное исследование. В ходе данной работы мы уже коснулись многих аспектов

данной проблемы, в частности самой техники присутствия или же двойственности воплощения и коммуникации, однако рамки этой книги не позволяют нам поговорить об этом подробнее.)

## ПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ ЧЕРЕЗ ПЕРФОРМАНС (*SETZUNG DURCH PERFORMANCE*)

В широком смысле этого слова «перформанс» был очень точно описан как «интегративная эстетика живого»<sup>220</sup>. В центре самой процедуры перформанса (каковая включает в себя не только художественные формы) стоит «производство присутствия» (по термину Гумбрехта), интенсивность коммуникации, проходящей «лицом к лицу», — а этого нам не могут заменить даже самые продвинутые способы коммуникации с помощью информационных интерфейсов. И подобно тому, как для искусства перформанса уже не годятся критерии «законченного произведения»,

в новом театре сценическая практика приобретает доселе невиданную эстетическую значимость: право позиционировать через акт перформанса некую новую реальность, которая больше не нуждается в оправданиях того, что она, мол, некоторым образом представляет нечто «реальное». Важность театра теперь уже не обусловлена неким литературным образцом, даже когда театр продолжает ему соответствовать. Всё это вызвало серьезное замешательство в сфере литературных изысканий.

Примером тут могут служить высказывания Вольфганга Матцата

/Wolfgang Iser/: он подробно говорит о «театральном театре»

применительно к тем случаям, когда театральная игра выходит на первый план представленного драматического процесса, поскольку здесь, по его словам, преобладает «театральная пер-спектива», однако, помимо фарса и комедии дель арте, он не приводит тут иных примеров за исключением абсурдистского

«integrative Ästhetik des Lebendigen»

«Produktion von Präsenz»

«face to face»

«Werk»

220 См. Барк К. Материальность, материализм, перформанс / Материальность коммуникации. Сборник под ред. Х. Гумбрехта и К. Пфайфера. — Barck K., *Materialität, Materialismus, performance / Materialität der Kommunikation*. Hrsg. von H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer Frankfurt am Main, 1995. S. 133.

театра (а пишет-то он это в 1982 году!). Более того, исследуя последний, он указывает на опасность «крайнего подчеркивания самого театрального представления», поскольку в силу этого театр выглядит «странно опустошенным». По словам Матцата, «представленные действия становятся означающим без означаемого, символами, лишенными смысла, так как их совершенно невозможно наполнить эмоциональным содержанием»<sup>221</sup>. Почему же перформанс, взятый во всей своей специфической реальности, не может нести эмоционального содержания, у него так и остается неясным. Правда, все подобные сомнительные суждения только привлекают наше внимание к необходимости еще более тщательно анализировать наметившееся смещение привычных пространств и структур театральной коммуникации в постдраматическом театре.

\_\_\_\_\_ Разрыв между присутствием и представлением, между тем, что представлено, и способом его представлять, — коротко, всё, что было введено в антииллюзионистских и эпических формах театра, разумеется, уже содержало в себе некие новые предложения и для самого нашего восприятия, однако там положение зрителя (всегда находящегося «напротив» сцены) оставалось по существу неизменным, даже если публику при этом предполагалось провоцировать, пробуждать, социально мобилизовать и политизировать. На взгляд модернистов, в старом театре грёзоподобных иллюзий степень вторжения «реального» была явно недостаточной, потому-то у них постоянно и возникали все эти многочисленные стратегии разрушения иллюзий. Однако тот же аргумент касательно «нехватки реального» может быть структурно вывернут наизнанку и обращен теперь против самого модернистского театра. Хотя публика в целом и могла отнестись ко всему более сознательно, этот театр еще не умел сосредоточиться на реальности самой театральной ситуации, то есть на процессе, происходящем между сценой и залом. Именно это как раз и становится теперь сердцевинной концепции перформанса. А значит, предполагается еще один шаг на пути к утрате прежних художественных критериев, которые вводились и контролировались благодаря отсылке к «законченному произведению». Когда же художественную ценность несёт не «объективно» характеризуемое произведение, но сам процесс, происходящий между исполнителями и публикой, такая ценность будет зависеть прежде всего от опыта самих участников, то есть от крайне субъективной и эфемерной реальности (если уж сравнивать ее с зафиксированным на длительное время «произведением»). Определение того, что можно назвать перформансом, а также того, где проходит граница между ним и попросту

«Werk»

экспрессионистским, вызывающим поведением, также становится невозможным. Перформативное позиционирование определяется вовсе не вышеупомянутыми критериями, но прежде всего успехом коммуникации. И совершенно неизбежным становится, что именно публика — уже не равнодушный, слабо затронутый свидетель, но полноправный театральный партнер, — как раз и определяет степень успеха такой коммуникации. Тем самым мы оказываемся в неизбежной близости к критериям массовой коммуникации. Это, по существу, обратная сторона освоения театра по направлению к перформативному позиционированию, которая одновременно открывает более широкие просторы для новых сценических стилей. Будучи систематически зажатой между до-текстовой [реальностью] и восприятием зрителей, перформанс постепенно смещает свое внимание к последнему. Если раньше театр рассматривался как производство личного представления, постигаемого как некий овеществленный продукт (даже если такое опредмечивание и понималось в виде процесса), теперь он всё более становится актом и моментом коммуникации. Театр призван становиться своего рода обменом, который не только допускает «моментальность» ситуации (а ведь преходящесть, эфемерность традиционно считалась его недостатком — в отличие от более прочных и долговременных произведений искусства), но и прямо-таки настаивает на ней, считая такое отличие непреложно конституирующим моментом в практике коммуникативной интенсивности.

Setzung

Kommunikationserfolg

Nähe zu den Kriterien der  
Massenkommunikation

Aufführung

Werk der Darbietung

## САМОПРЕОБРАЖЕНИЕ (SELBSTTRANSFORMATION)

В данном исследовании мы всего лишь пытаемся назвать некоторые области взаимных скрещиваний между театром и искусством перформанса, поскольку именно эти сферы напрямую связаны с дискурсом по поводу постдраматического театра. Само это исследование никак не может претендовать на адекватный анализ искусства перформанса. То, что действительно рассматривается здесь, — это следующее существенное смещение:

театр всегда предполагал, что артисты представляют художественно преобразенную реальность посредством особых материалов и жестов. Между тем в искусстве перформанса целью художников становится не столько трансформация некой внешней для них реальности, передаваемая затем с помощью эстетической обработки, сколько порыв к «самопреображению»<sup>222</sup> Художник (и стоит отметить, что в искусстве перформанса мы чаще всего имеем дело с художником-женщиной) организует, осуществляет и выставляет на показ действия, которые затрагивают и даже захватывают его собственное тело. Если собственное тело таким образом используется не просто как субъект, но одновременно и как предмет, как означающий материал действия, то сама эта процедура уже уничтожает всякую эстетическую дистанцию, как для самого художника, так и для публики. Крис Бэрдэн /Chris Burden/, который в «Выстреле» /«Shoot», 1971/ добивался того, чтобы в него стреляли, Иоле де Фрейтас /Iole de Freitas/, Джина Пейн /Gina Pane/, которая в «Жарком пополудне» /«A Hot Afternoon», 1977/ разрезала бритвой кончик своего языка, — все эти художники тем самым провоцировали нас на вопросы относительно статуса эстетического различия, но прежде всего, относительно самого положения, в которое тут оказывается поставлен зритель. И вот тут — в той точке, где главной ценностью становится преобразование, — театр выводит из этого иные следствия, чем искусство перформанса. В театре также может достигаться момент самопреображения, однако театр не решается превратить его в нечто абсолютное. Актеры также стремятся реализовать некие уникальные мгновения, однако они желают иметь возможность их многократно повторять. Разумеется, актеры могут отказаться быть всего лишь двойниками персонажей, они могут предпочесть положение «эпических» исполнителей, которые всего лишь «демонстрируют» эти персонажи; наконец, актеры могут представлять самих себя, даже быть «перформерами», которые используют собственное присутствие как главный эстетический материал. Однако они желают также суметь повторить этот процесс и на следующий день. Временами тут может настать черед и для какого-то непоправимо жесткого манипулирования собственным телом, но вовсе не это является здесь конечной целью.

\_\_\_\_\_ Когда перформеры создают собственный образ в качестве «жертв», когда зрители начинают ощущать смутную вину вследствие опыта соучастия в этом действе (а потому и сами оказываются тут в роли жертвы), когда перформанс превращается в манипуляцию с собственным телом, доходящую до самых границ выносимого, — во всех этих случаях у нас неминуемо

возникает аналогия с архаичными ритуалами. Между тем такая аналогия порождает собственные проблемы, поскольку ритуалы здесь отправляются вне их прежнего мифологического и магического духовного контекста. И в самом деле: концепция самопреображения может побудить нас к тому, чтобы счесть публичное самоубийство наиболее радикальной перспективой перформанса, ведь именно такой акт был бы поистине свободен от простой «театральности» и какого бы то ни было представления, явившись радикально реальным опытом, происходящим в настоящем времени и действительно неповторимым. Не стоит искать в этом моем замечании какую-то саркастическую или полемическую окраску. Я вовсе не ставлю под вопрос личную и художественную подлинность самой концепции перформанса. Перформанс не просто подарил нам потрясающе живые мгновения, но и навсегда изменил само наше понимание природы искусства. Мне просто хотелось бы отметить здесь существующее различие в исходных точках, в тех выборах, которые затрагивают само отношение между реальной жизнью и искусством. Проблема поставлена так: продолжает ли эстетическая дистанция (даже если ее радикально сократить) оставаться принципом эстетического действия или нет? А подкладкой под всем этим вопросом о виртуально радикальном самопреображении в перформансе и театре остается проблема этического выбора. Роза-Ли Голдберг цитирует в этой связи фразу из Ленина (!) «этика и есть эстетика будущего»<sup>223</sup>, — фразу, которая в 1976 году вдохновила собой название перформанса Лори Андерсон /Laurie Anderson/: «Этика есть эстетика немногих/будущего» /«Ethics is the Aesthetic of the Few (ture)»<sup>224</sup>. В театре тело также может подвергаться риску: поскольку тело здесь всегда используется как материал в некой материальной практике, театр уже неизбежно оказывается в размытой зоне между тем, что показано, то есть означающим и самим знаком. Так обстоит дело даже с классическим балетом, требующим мучительных упражнений; об этом же можно говорить применительно к радикальной (а потому всегда открытой для сомнений) практике Шлөөфа, Фабра и других. Различение между перформансом и театром (а как мы видим теперь, между ними нет совершенно четкой границы) должно проводиться только в тех случаях, когда экспонирование тела и его (собственно-натурально нанесенных) повреждений вводят само это тело в качестве означающего материала в такую ситуацию, когда оно захвачено, поглощено этим означающим процессом, однако вместе с тем сама ситуация изначально и намеренно создавалась ради самопреображения. В принципе же, перформеры в театре стремятся трансформировать не себя самих, а ситуацию

223

См. Гольдберг Р. Искусство перформанса от футуризма к нас горящему времени С. 172

224

В английском названии перформанса есть игра слов, основанная на фонетическом созвучии. «few» («немногие») и «future» («будущее») с общим смыслом: «немногие, кто приближает будущее и делает его возможным»

(Прим. пер.)

Zeigende

Zeigen

«mitgenommen»



и, возможно, свою публику. Иными словами, даже в театральной работе, ориентированной на настоящее время, преобразование и эффект катарсиса остаются (1) виртуальными, (2) свободными и (3) относящимися к будущему. Напротив, идеал искусства перформанса — это процесс и мгновение, которые (1) реальны, (2) эмоционально вынуждены и (3) случаются здесь и сейчас.

«Splendid Isolation»

Мы слишком отвлеклись бы от цели нашей работы, если бы стали исследовать также особенности разделительных линий между преобразованием и самопреобразованием в разнообразных формах использования ритуалов. Перформанс как ритуал (скажем, в работах венских акционистов (Нитш /Nitsch/), Мюль /Mühl/) рассчитан на то, чтобы трансформировать зрителей. Этика катарсиса как цивилизационно подавленной агрессивности заново вводится в сферу сознания и опыта, а она по самой своей сути требует соучастия и благодаря провоцированию неконтролируемых аффективных реакций (страха, отвращения, ужаса) преодолевает «великолепную изоляцию» зрителя. Тем не менее самоотожествление исполнителей здесь сохраняется и само происходящее в той же мере остается театром, в какой мы считаем картины Арнульфа Райнера /Arnulf Rainer/ произведениями изобразительного искусства. Поскольку я не занимаюсь здесь антропологическими изысканиями, я ограничился тем, что выделил ритуальные или квазиритуальные аспекты в театральных формах и в перформансе. И даже если признать, что сама проблема пересадки способов поведения, заимствованных из магических и мифологических представлений, в некоторые вполне современные ситуации, остается крайне спорной, тем не менее вполне очевидно, что возвращение к архаическому, осмысление границ цивилизационных кодов поведения, а также приспособление (пусть и поверхностное) церемониальных форм отношений объективно были художественно-продуктивными: они поддерживали сопротивление против попыток загнать радикальное искусство в рамки традиционных эстетических правил. Иоганнес Лотар Шрёдер /Johannes Lothar Schröder/ справедливо протестует против «некоего всеобщего лицемерного уклонения, которое оправдывает отказ от действий “просвещенным” отвращением ко всему религиозному»<sup>225</sup>. В современной театральной практике и в практике перформанса ритуал задает нам вопросы относительно возможностей человека, стоящего у самого края привычной цивилизационной дрессировки. При этом совершенно ясно, что художник, и уж тем более особо маргинализированный художник перформанса, не может действительно функционировать как шаман, то есть как социально признаваемый и пользующийся всеобщим почитанием «чужак», переходящий границы

ради других. В современном обществе каждый художник, осуществляющий ритуал, делает это на свой страх и риск.

«А потому всякий раз, когда мы осматриваемся... и оглядываемся назад (неважно, насколько далеко), — пишет Шехнер, — театр предстает перед нами как смешение, как переплетение ритуала и развлечения. В какой-то момент источником кажется ритуал, в другой же — это развлечение. Они тут как акробаты-близнецы, перекатывающиеся друг через друга, — ни один из них не остается сверху, ни один никогда так и не становится первым»<sup>226</sup>. Было бы ошибочным ограничивать проникновение в театр ритуальных импульсов только 60-ми и 70-ми годами. Всё, что начинало развиваться тогда, укоренилось в театре 80-х и 90-х в самых разнообразных формах. В театре «реального», равно как и во всех постановочных стилях, ориентированных на агрессию по отношению к публике, в перформансах, а также во многих пара-театральных видах деятельности всегда присутствует некая область, лежащая между театром и ритуалом. Согласно известному театрално-антропологическому тезису, настоящая и фундаментальная полярность разделяет не ритуал и театр (или искусство перформанса): она связана скорее с «эффективностью» (когда речь идет о ритуале) и «развлекательностью» (в том, что касается «искусства» вообще)<sup>227</sup>. Пока еще нужно разобраться, насколько это различие, которое остается центральным для культурной антропологии, применимо к анализу нового театра. Трудность тут проистекает из того простого факта, что эстетическое отношение как таковое (что прекрасно показывает образ близнецов у Шехнера) всегда остается именно «переплетением» обоих мотивов. Стало быть, театр не может стремиться к некоему варианту «эффективности», поскольку он мало связан с ритуальными обрядами, скажем, некоторых африканских сообществ, — и однако же, он являет собой нечто большее, чем простое «развлечение».

«Wirksamkeit»

«Unterhaltung»

«Verflechtung»

227

Там же. С. 146

## АГРЕССИЯ, ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Знаменательно, что перформанс, нацеленный на тело и личность [исполнителя], — это «дело женское». Среди наиболее известных

художников перформанса мы можем назвать Рэчел Розенталь /Rachel Rosenthal/, Кароли Шнеман /Carolee Schneemann/, Джоан Джонас /Joan Jonas/ и Лори Андерсон. Женское тело — это уже социально кодифицированный экран для проекций идеалов, желаний, страстей и унижений... Последние уже были специально тематизированы, когда феминистская критика сделала закодированные мужчинами женские образы (а постепенно также и само гендерное отождествление) вполне узнаваемыми конструкциями — своего рода проекциями «мужского взгляда» внутрь нашего сознания. Мы могли бы упомянуть в этой связи перформансы вроде «Спектаклей на кухне» /«Kitchen Shows»/ Бобби Бейкер /Bobby Baker/, которая вообще-то начинала как художница. На эти спектакли она регулярно приглашала дюжины по две зрителей, которые входили в ее собственные просторные кухни (или же в «гостевые кухни» по всему миру), а уж там, в самой непосредственной близости, она и начинала свои сюрреалистически приподнятые монологи о порабощении женщин на кухне (помечая каждое из десятка своих специальных действий физическими отметинами на собственном теле). В других перформансах реальность тела, подвергающегося опасности, преобладает над всеми другими темами. Когда Марина Абрамович /Marina Abramovic/ представала перед своими гостями, специально подчеркивая, что тем позволено делать с ней, что угодно, восприятие поневоле должно было превращаться в опыт ответственности. В упомянутом перформансе открытая агрессия вылезала наружу у некоторых зрителей, которые позволяли спровоцировать себя отсутствием сдерживающих границ, — так что перформанс пришлось прекратить, когда кто-то вложил в руку исполнительницы заряженный револьвер, приставив дуло ей к виску. Здесь опасность и боль выступают результатом намеренной пассивности, а всё становится непредсказуемым, поскольку зависит от поведения посетителей.

\_\_\_\_\_ Артисты перформанса 60-х и 70-х годов искали преодоление социально репрессивных норм через опыт боли телесную опасность. В перформансе Криса Бэрдена «Выстрел» риск увечья, боли и даже реальная опасность для жизни наступали в силу действия кого-то иного, однако в конечном счете всё это инициировалось самим Бэрденом. Здесь непредсказуемость также становилась частью игры, поскольку она была обусловлена сужающимися границами личного контроля. Роль жертвы в обоих случаях вполне ясна, однако сама она проистекает из индивидуальной субъективной воли. Но что происходит, когда мы начинаем понимать, что и сама эта личная воля уже чем-то обусловлена, сама является жертвой и результатом определенных

социальных структур? Совершенно новый уровень неотступной тревоги мы находим в работах Орлан /Orlan/, чьи публично обставленные, открытые операции косметической хирургии, осуществляемые в соответствии с идеалами западной культуры (лоб Моны Лизы, нос Нефертити и так далее) украшают, искажают и прячут ее собственное тело, и особенно лицо, лишая ее всякой «естественной», «натуральной» самоидентифицируемости. Традиционно, лицо рассматривается в качестве выражения непреходящей самоидентифицируемости, здесь же, напротив, на протяжении многих лет оно постоянно меняется и тем самым являет собой уже не эту несравненную самоидентифицируемость, но результат выбора, «личного» волевого решения. На первый взгляд субъективность здесь даже возрастает по сравнению с «самопожертвованием» артистов перформанса, упомянутых выше. Однако мы тут же сталкиваемся с новой проблемой. По мере того как субъект свободно распоряжается своим телом, мы рассматриваем это, с одной стороны, как апофеоз «самовластного» индивида, который более не желает мириться с некой предустановленной реальностью, например с собственным внешним видом. Орлан на деле доказывает свою (хотя бы в тенденции) абсолютную свободу выбирать самое себя, тем самым как бы позволяя нам заглянуть вперед, в будущее общество *«multioptionale Gesellschaft»* «множественных выборов», — общество, где практически ничего не должно более считаться «естественной данностью», но где индивидуальной воле всё более и более придется брать на себя бремя выбора и ответственности. С другой стороны, однако же, перформансы Орлан с ужасающей ясностью показывают нам, что даже воля — там, где она кажется наиболее мощной и храброй, — по сути уже сдала свои позиции: она проявляется как полностью обусловленная культурными нормами, идеалами красоты и образцами для представления. В работах Орлан «самовластие» стилизаций ее собственного тела, получающего информацию от искусства, становится своего рода увечьем, чтобы добиться «красоты». По сути, мы имеем тут дело с пугающей и головокружительной материализацией тезиса о пустоте нашего собственного «я», о преобразовании не только личного «я», но и самого образа человека. Локализация ответственности становится неопределенной в совершенно невыносимой степени, особенно с тех пор, как Орлан перестала даже пытаться сделать свои перформансы более приемлемыми для широкой публики, прибегая к тезисам идеологической критики (к примеру, в начале своей практики она еще довольно широко использовала феминистскую критику косметической хирургии). *«Selbstgewollte»*