

# *ИСКУССТВО*

## *Исчезающие идентичности в современном литовском искусстве*

*Одроне Жукаускайте*

В этой статье анализируется проблема национальной и гендерной идентичности на основе примеров литовского современного искусства. В ней поднимается вопрос о том, как следует говорить о национальной и гендерной идентичности, и обсуждается природа любой идентичности в целом. Статья основывается на антиэссенциалистском положении, что всякая идентичность условна и относительна. Каждая идентичность функционирует как пустое означаемое, которое не обладает устойчивым содержанием и постоянно переопределяется в символическом порядке. Поэтому вместо того, чтобы говорить об идентичности *per se*, нам следует сосредоточиться на процессе идентификации и задать вопрос: «а кто это – Другой, для которого субъект разыгрывает свою роль?» Когда мы интерпретируем национальную или гендерную идентичности, мы должны спросить: чей взгляд берется во внимание, когда субъект идентифицирует себя с неким образом? Славой Жижек различает воображаемую идентификацию, являющуюся идентификацией с образом, в котором мы себе нравимся, и символическую идентификацию, означающую идентификацию с тем самым местом, из которого мы смотрим на себя так, что кажемся

---

Перевод с английского языка Ольги Пироженко.

Редакция благодарит Одроне Жукаускайте за статью, предоставленную для публикации в этом номере журнала.

себе привлекательными. Согласно этому определению, национальная идентичность, так же как и гендерная идентичность, может интерпретироваться как маскарад, разыгранный для взгляда Другого. Это означает, что не только национальная, но также и гендерная идентичность постоянно переопределяется различными режимами власти.

## **1. Национальная идентичность и друговость**

Я предлагаю рассмотреть национальную идентичность в терминах воображаемой идентификации и фантазии, а не в терминах ее сущности или природы. Славой Жижек заимствует понятие фантазии из области психоанализа и пересматривает его в контексте идеологии. Жижек отмечает, что «фантазия функционирует как конструкт, как воображаемый сценарий, заполняющий пустоту, как открытие *желания Другого*» (Žižek 1989:114). Фантазия позволяет нам уклониться от подчинения желанию Другого и противостоять ему, изобретая воображаемые роли. Из этого следует, что каждая идентичность – это некий вид мнимого сценария, некий вид фантазии, которая сконструирована как ответ на вопрос «Чего хочет Другой?» Здесь мы можем выстроить различные стратегии по отношению к Другому: идентифицироваться с Другим или дистанцироваться от Другого. Потребность в идентификации возникает потому, что, как отмечает Эрнесто Лакло, идентичности не существует (1996: 56). Потребность в идентификации вызвана невозможностью существования любой устойчивой или закрепленной идентичности. Так называемые «чистые идентичности» должны рассматриваться либо как эффект некой политической власти, либо как результат перформативных практик. Понятие перформативности, которое было развито и подробно рассмотрено Джудит Батлер, помогает объяснить природу обратной силы любой устойчивой идентичности. В своих более поздних работах, например, в книге «Возбудимая речь: политика перформатива» (1997) Батлер демонстрирует, что каждая политическая идентичность функционирует на основании повторения и цитации. Это означает, что приобрести какую-либо идентичность можно только повторяя и цитируя некие ритуалы и нормы. С этой точки зрения каждое политическое (или гендерное) действие производит впечатление действия, художественной практики. И наоборот: только художественное действие может представлять идентичности в их чистой форме.

Механизм перформативных практик исследуется в работах литовского художника Артураса Райла. Интерпретируя перформансы Райла, мы видим, как взаимно переплетены идентичность и перформативное действие. С одной стороны, мы можем утверждать, что Райла цитирует политические идентичности, действительно существующие в нашем социополитическом пространстве.

С другой стороны, он организовывает их в художественном пространстве и таким образом делает видимыми идентичности, которые обычно пытаются уклониться от публичного взгляда или считаются недостойными нашего активного исследования. На выставке «Стены для НАТО» (Центр современного искусства, Вильнюс, 2001) Райла представил в качестве выставочного экспоната безработных людей: он нанял четырех безработных, которых он встретил около бюро по трудуустройству, и заплатил им деньги, выделенные ему для создания художественного произведения для этой выставки. На выставке «Крутые места» (ЦСИ, Вильнюс, 1998) Райла намеревался инсталлировать офис Литовской националистической партии и представлять ее лидера, Миндовгаса Мурза, известного своими фашистскими склонностями. Этот перформанс был отменен перед открытием выставки, потому что перформативное действие было понято как прямая пропаганда националистических идей. На этом примере мы можем убедиться, что невозможно провести различие между перформативной природой любой идентичности и природой художественных работ, которые просто представляют или цитируют эту идентичность.

Поскольку этот Другой, для которого субъект играет свою роль, не может быть точно определен или может постоянно изменяться, мы можем также предвидеть некоторые ситуации, когда идентификация терпит неудачу или ощущается неполной или неадекватной. В качестве примера возьмем последнюю волну эмиграции. Точка зрения эмигранта может быть описана как «ошибка в перспективе», анаморфический элемент (Žižek 1989: 99), искажающий сбалансированное представление об обществе. Например, художник и писатель Паулина Пукит, которая в последнее время живет в Лондоне, опубликовала сборник эссе, озаглавленный «Их нравы» (2005). Этот сборник – видение Лондона с точки зрения иностранца, представленное в искаженном, скажем, анаморфическом, виде. Взгляд иностранца инкорпорирован в образ Лондона так, что город выглядит незнакомым, запрещенным местом, полным нелепых нравов, веющей и правил. Другое интересное отражение эмиграции – недавно появившаяся на литовском телевидении реклама мобильного телефона «Ežys». Реклама состоит из четырех видеоклипов, в которых показаны двое литовских парней из сельской местности (говорящие на забавном диалекте), бродящие по Лондону. Здесь мы находим ту же самую стратегию анаморфического взгляда: все, что мы воспринимаем как приметы «обычной» Англии, они интерпретируют как доказательство того, что Лондон является ужасным, странным местом. Каждое видео заканчивается лозунгом: «Лондон отбирает вашу радость, но «Ežys» ее возвращает. Подумайте, прежде чем эмигрировать». Вне зависимости от того, являются ли такие рефлексии позитивными или негативными, это – попытка поддержать национальную идентичность или личную (хотя иногда и ограниченную) точку зрения в изменяющейся геополитической ситуации.

Другая возможная позиция по отношению к Другому – идентификация с местом, с которого за нами наблюдают. Как указывает Жижек, «вопрос, который необходимо ставить каждой имитации образцового изображения, каждой “разыгрываемой роли” – для кого субъект разыгрывает эту роль? Какой взгляд учитывается, когда субъект идентифицирует себя с определенным образом?» (Žižek 1989: 106). Здесь мы можем наблюдать ситуацию, когда некоторые идентичности разыгрываются непосредственно для «западного Другого», в глазах которого субъект воспринимает себя как чужака или экзотического другого. Это – практика самоэкзотизации, практика создания или разыгрывания маскарада для «западного Другого». Фильмы литовского режиссера Шарунаса Бартаса являются хорошим примером такой самоэкзотизации. Во всех его фильмах, начиная с первого фильма «Коридор» (1994) и включая последний, «Семь невидимых людей» (2005), показаны маргинальные персонажи, которые редко говорят, а большую часть своего времени заняты тем, что пьют, курят и смотрят в стену. Эти фильмы создают образ «советского экзистенциализма» и таким образом пытаются закрыть разрыв, открытый вопросом: «Чего от нас хочет западный Другой?». Не случайно эти фильмы произведены совместно с иностранными компаниями: они функционируют как товары, произведенные для западного рынка. В современном видеоискусстве наблюдается та же самая тенденция. Эта идеология самоэкзотизации становится даже непристойной в случае с видео Эвалдаса Янсаса «Семейное видео: пасхальное» (*Family Video: Eastern*)<sup>1</sup> (ЦСИ, Вильнюс, 2004), в котором художник снимает встречу своих родственников во время пасхальных праздников. Художник занимает позицию «этнографа», исследующего «дикарей». Когда один из его родственников случайно увидел выставку в Вильнюсе, он сразу же потребовал прекратить показ видео. Как отмечает художественный критик Эрика Григоровичене, «наши художники выучили уроки мультикультурализма… Они заставляют международную аудиторию встречаться с литовскими маргиналами. Но понимают ли они, что сами становятся продуктами политических фантомов европеизма? Анализируют ли они происходящую этническую иерархизацию и асимметрию европейского пространства?» (Grigoravičienė 2005: 19).

Возможно ли преодолеть чувство того, что являешься экзотическим другим, что никогда не находишься в правильном месте, что всегда неадекватен в том или другом смысле? Ответ может быть положительным, если мы отказываемся от концепции идентичности и принимаем относительность каждой идентичности. Как отмечают Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф, «концепция, которая отрицает любой эссенциалистский подход к социальным отношениям, должна также заявлять о сомнительности каждой идентичности и невозможности закрепления значения «элементов» в какой-либо окончательной буквальности» (Laclau, Mouffe 1985: 96). Любая идентичность относительна, потому что она постоянно переопределяется в символическом порядке, то есть ее содер-

жение постоянно изменяется. «Общество и социальные агенты испытывают нехватку любой сущности, и их системы состоят просто-напросто из относительных и сомнительных форм фиксации, которые сопровождают установление определенного порядка» (Laclau, Mouffe, 1985, 98). Мы можем сказать, что функция искусства и заключается в том, чтобы ставить под вопрос любые фиксированные значения и демонстрировать относительность любой идентичности. Например, литовский художник Аудриус Новикас в своей инсталляции «Трехцветные наборы» (ЦСИ, Вильнюс, 2005) исследует понятие национальной идентичности. Инсталляция размышляет о трехцветном флаге как национальном символе Литвы и его роли в формировании национальной идентичности. Насколько уникальна наша национальная идентичность? Художник предлагает ответ, рассматривая все флаги, которые используют комбинацию тех же самых трех цветов: инсталляция включает флаги Бенина, Боливии, Буркина Фасо, Камеруна, Конго, Эфиопии, Гвинеи, Литвы, Мали и Сенегала. В результате этой ретроспекции оказывается, что Литва является третьей страной в мире, которая официально объявила красно-зелено-желтый триколор своим национальным флагом<sup>2</sup>. Реконтекстуализация литовских и африканских национальных флагов показывает случайность и относительность национальной идентичности и иронически напоминает нам об идеи Казимираса Пакштаса перенести Литву на остров Мадагаскар в Африке [См.: «Трехцветные наборы» 1, 2].

## 2. Женская идентичность и друговость

Каковы отношения между национальной идентичностью и гендерной идентичностью? Можем ли мы говорить о гендерной идентичности таким же образом, как мы говорим о национальной идентичности? Можем ли мы утверждать, что каждая идентичность относительна, если каждый автоматически знает ответ на вопрос, что означает гендер? Я думаю, что даже обсуждая гендер мы можем сохранять наше определение идентичности как относительной; если гендерные идентичности являются установленными и стабильными, это должно быть расценено не как «естественное условие», но как эффект патриархальных отношений власти. Гендерные роли, так же как и национальные роли, разыгрываются для Другого, поэтому прежде чем анализировать гендерные роли, мы должны спросить, для кого эти роли разыгрываются. Психоанализ Лакана и феминистский критический анализ кино наглядно продемонстрировали, что «игра воображения» всегда разыгрывается для пристального взгляда Другого. Жижек интерпретирует этот зазор как раскол между мнимой и символической идентификацией: мнимая идентификация – это идентификация с образом, в котором мы себе кажемся привлекательными, а символическая идентификация – это идентификация с самим местом, с которого за нами

наблюдают, с которого мы смотрим на себя так, что мы кажемся себе привлекательными (Žižek 1989: 105). Поэтому различие между воображаемой и символической идентификацией – это различие между женским маскарадом и патерналистским взглядом: «Позади чрезвычайно “женственной” воображаемой фигуры мы всегда можем обнаружить некую мужскую, патерналистскую идентификацию: она разыгрывает хрупкую женственность, но на символическом уровне она фактически идентифицируется с патерналистским взглядом, которому она хочет казаться привлекательной» (Žižek 1989: 106). Как отмечает Пегги Фелан, образ женщины служит экраном для мужской фантазии: «фетишизованный образ женщины-звезды служит разоблачающим экраном конструирования мужского желания. Образ показываемой женщины демонстрирует не ее субъективность, а, скорее, те конституирующие ее силы желания мужчины, который хочет ее видеть» (Phelan 1996: 26).

Как конструируются гендерные образы в Восточной Европе? Кто этот Другой, для которого женщины разыгрывают свои роли? Как это ни парадоксально, но в области символической власти мы можем обнаружить двух различных Других: Другого советского тоталитарного режима, в котором женщины были убедительно представлены как политические агенты («рабочая», «крестьянка»), и капиталистического «западного Другого», репрезентирующего женщин в виде объектов желания. Конечно, в современном политическом дискурсе первого, тоталитарного Другого не учитывают и отрицают. В то же самое время не учитывается также и любая попытка представить женщин как политических агентов. Это может быть одной из причин, почему феминизм никогда не был политическим приоритетом в Литве. Попытка восстановить национальное государство со всеми традиционными ценностями нации, родины и семьи предотвратила такие же «естественные» процессы эмансипации. Как это ни парадоксально, этот тоталитарный Другой, даже будучи политически устаревшим и недействительным, все еще учитывается в экономии видимости. Нехватка политических репрезентаций фемининности сигнализирует о том, что взгляд тоталитарного Другого все еще сохраняется в экономии видимости и регулирует то, что может быть видимым и что должно остаться невидимым. Конечно, предпочтение отдается так называемому второму Другому, Другому капиталистического консьюмеристского фетишистского взгляда: этот взгляд вездесущ не только из-за старых патриархальных традиций, но также и потому, что капиталистический режим представляется в постсоветской Литве как единственный возможный путь политического и социального существования, как своего рода «естественные» условия.

Как избежать этого двойного взгляда? Как изобрести новые формы видимости? Проблема состоит в том, что все, кто говорят по поводу не-патриархальной, не-сексистской и не-тоталитарной репрезентаций должен действовать подобно Мата Хари и изобретать двойную стратегию не-видимости, хотя даже



и эта двойная стратегия не гарантирует адекватной репрезентации. С одной стороны, некоторые феминистки настаивают на том, чтобы сделать видимыми некоторые «невидимые» группы: этнические или сексуальные меньшинства, инвалидов или пожилых людей. Но превращает ли эта «видимость» их в реальных политических агентов? Или, с другой стороны, мы можем вообразить некоторое сопротивление фетишистскому консьюмеристскому взгляду, но изменит ли это сопротивление структуру власти? В этом контексте я хотела бы рассмотреть концепцию «активного исчезновения» Пегги Фелан, которая является своего рода компромиссом между состоянием немаркированности и состоянием репрезентированности: «Я не утверждаю, что продолжительная невидимость является “подходящей” политической программой действий для тех, кто лишен гражданских прав, скорее, я хочу опровергнуть бинарную оппозицию властью видимости и бессилия невидимости. Находясь в незаметной позиции, можно обладать реальной властью, в то время как визуальная репрезентация как политическая цель имеет серьезные ограничения» (Phelan 1996: 6). Фелан говорит об «активном исчезновении» или «активном ускользании», которое следует понимать как сопротивление существующим формам репрезентации: «я говорю здесь об активном исчезновении, преднамеренном и сознательном отказе получать награду видимости. На определенное время активное исчезновение обычно требует, по крайней мере, некоторого признания кого-то или чего-то отсутствующего» (Phelan 1996: 19).

Таким образом, возвращаясь к проблеме двойного взгляда Другого, мы можем предполагать, что для того, чтобы избежать этого двойного наблюдения, нам нужно придумать некое «двойное исчезновение», или «двойное ускользание». Современные художницы в своих работах предлагают интересные примеры этой двойной стратегии. Я хотела бы представить литовскую художницу Эгле Ракаускайт<sup>3</sup>, которая начала свою карьеру с исследования гендерных проблем и работала со своим собственным телом. Один из ее наиболее известных и наиболее влиятельных перформансов, под названием «В жире», был выполнен и снят в 1998 г. Художница использовала свое собственное тело как вещество и погружала себя полностью в теплый жир и оставалась там в течение восьми часов. Жир, остывая, становился непрозрачным и постепенно скрыл тело художницы, сделав его невидимым. Этот процесс снимался на три

камеры и передавался на три телевизионных монитора, так повернутые от зрителей, что они видели только отражение изображения в стеклянной поверхности, а не само изображение. Таким образом, взгляд зрителя был прерван и разбит, как бы в попытке избежать стандартизованных репрезентаций.

Процесс, при котором жир остывал и становился непрозрачным, можно проинтерпретировать как «активное исчезновение», как отказ позировать коньюмеристскому взгляду Другого. В то же самое время это – отказ представить тело как социальный или политический агент. Это тело отсылает к «телу без органов», описанному Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари. Делёз и Гваттари вводят понятие тела без органов как контрстратегию психоаналитической интерпретации тела, которая подвергает тело различным формам организации: фантазии, значению, субъективации. «В отличие от психоанализа, < ... > тело без органов вызывает концепцию тела, в которую нельзя поместить фантазии, образы, проекции, репрезентации; тела, внутри которого нет ничего психического или сокрытого, без внутреннего единства и латентного значения», – отмечает Элизабет Гросс (1994: 169). Для Делёза и Гваттари тело без органов означает возможность тела, которое является «свободным» от любых сексуальных, визуальных, политических присвоений. «Тело без органов – это то, что остается, когда вы все убираете. Вы забираете именно фантазию, и означивания, и субъективации как целое» (Deleuze, Guattari 2004: 168). В этом контексте деперсонализированное тело в перформансе Ракаускайте в некотором смысле можно проинтерпретировать как тело без органов: оно не является ничьей собственностью, у него нет ни функции, ни значения, оно не способно ни чувствовать удовольствие, ни пробуждать фантазии [См.: «В жире» 1, 2, 3].

Хотя это и не предмет моей статьи, я хотела бы задаться вопросом, имеет ли понятие тела без органов какие-нибудь существенные политические последствия. Мы можем согласиться с Делёзом и Гваттари, что тело без органов лишено какой бы то ни было сексуальной, социальной или политической идентичности; тело становится местом для надписывания и распределения различных напряженностей, но примеры, которые они приводят – ипохондрическое тело, параноическое тело, шизо-тело, наркотическое тело, мазохистское тело, а также тела, полные веселья, экстаза и танца, – не предлагают какого-либо социально существенного решения. Говоря о перформансе Ракаускайте, мы можем утверждать, что он разрушает игру сексуального воображения, но в то же время отказывается интерпретировать тело как социальный или политический агент.

Кристиана Инчиурайте, другая литовская художница, регулярно работает с гендерными проблемами и предлагает еще один интересный пример «активного исчезновения». Ее видео («Репетиция», 2002, «Досуг», 2003, «Старые девы», 2003, «Приказ», 2004, «Закрытие», 2004, «Падение», 2005, «Огонь», 2005) обычно изображают пустое пространство, которое метонимически относится



к пустому пространству репрезентации. Почему пустые, покинутые пространства становятся темой визуальной наррации? Действительно ли это – попытка определить идеологические изменения в публичном пространстве? Почему пустое пространство должно быть выставлено напоказ и таким образом сохранено? Конечно, эта пустая сцена не полностью пуста: она косвенно намекает на другие существующие идеологические пространства, которые никогда не появляются в кадре (например, магистральная популярная культура). Пустое пространство не только указывает на некоторые области социальной изоляции, но также и говорит о кризисе самой репрезентации. Если мы соглашаемся, что господствующая популярная культура полностью непристойна или, как отмечает Хол Фостер, она не имеет пространства или сцены для репрезентации, здесь, напротив, мы «пришиплены» к пустому пространству, содержание которого остается подвешенным.

Какие изображения убраны из этого пространства, являющегося также и пространством нашего воображения? Голос женщины за кадром подсказывает нам, что не показывается именно тело женщины, хотя героини всех видео Инчиурайте – женщины, которые говорят о своей фемининности. Эта фемининность всегда находится в конфликте с публичным пространством: видео показывают подростков в детском воспитательном доме («Старые девы», 2003), сексуальность, сформированную музыкальным образованием («Репетиция», 2002), красивых женщин исчезающего города Висагинаса, которым некуда пойти в свободное время («Досуг», 2003), женщин-полицейских, стесняющихся собственной женственности («Приказ», 2004). Все эти темы, изображенные в видео, вполне подошли бы для анализа Мишелем Фуко. Но наиболее важным в этих видео является то, что, говоря о фемининности, главные героини невидимы – мы можем только слышать их голоса за кадром. Эта стратегия «двойного исчезновения» является ведущей во всех видео Инчиурайте: женщины становятся невидимыми как в качестве социальных и политических агентов, так и в качестве объектов скопического желания.

Отказ участвовать в скопическом режиме – главная тема в видео «Баня» (2003) и «Озера» (2004). Здесь контраст между предметом фильма (женщина

как эротический образ в киноиндустрии) и визуальным планом фильма становится почти смешным. Например, видео «Баня» снято в старой австрийской бане и рассматривает баню как место, где тела традиционно оголены. Это видео косвенно отсылает к фильму «Экстаз» (1933), известному в связи с молодой австрийской актрисой (Хеди Ламарр), игравшей голой в десятиминутной сцене купания. Видео состоит из монологов студенток из австрийской актерской школы, обсуждающих опыт актерской игры, наготу и эротику, причем монологи сопровождаются статичными кадрами изображения бани. Таким образом, субъекты-женщины исчезают из вида, становятся невидимыми, но их слышат как субъектов, обладающих политическим и социальным весом [См.: «Баня» 1, 2]. Другой видеопроект «Озера» (состоящий из двух видео, демонстрирующих одновременно) показывает актрису Вайву Майнелите, которая вспоминает съемку одной из наиболее известных литовских эротических сцен. Ее нарратив визуализируется статическим изображением замерзшего озера (эта сцена, действительно, снималась на том же самом озере, только летом). Другими словами, эти видео показывают, что сексуальная фантазия терпит неудачу, если она не поддерживается стандартными образами, если нарушается общепринятый визуальный код [См.: «Озера» 1, 2].

Другими словами, фемининность, желание и фантазия в видео Инчиурайте вписаны в социальные территории, напоминающие об идее Делёза и Гваттари, что желание – это то же самое, что и социальное (Deleuze, Guattari 1983: 28-29). Желание само создает новые социальные структуры и материализуется посредством социальной деятельности. Как уже упоминалось, все видео изображают зоны социального исключения, маргинализированные капиталистической идеологией и порядком. Другой важный момент в этих видео заключается в том, что эти зоны исключения заполнены фемининностью, хотя сами женщины, как мы видели, сознательно остаются за кадром. Это двойное исключение превращается в абсолютный позитивизм, воплощенный в голосе, который наполняет образ материальностью и не навязывает идеологическое значение. Именно поэтому социальный антагонизм, изображенный в видео, не травмирует и не отталкивает. Невидимая и исчезающая женственность в некотором смысле заново вводит в кадр тему социальной идентичности. Можем ли мы сделать вывод, что женщины начинают действовать как социальные субъекты только тогда, когда они становятся невидимыми как сексуальные субъекты? Соотносятся ли гендерная и национальная/социальная идентичности так, что одна должна сместить другую или занять ее место?

---

<sup>1</sup> В названии использована игра слов: прилагательное *Eastern* означает «восточный», однако в данном контексте оно контекстуально связано с существительным *Easter*, Пасха. – Прим. переводчика.

<sup>2</sup> Боливия была первой страной, объявившей именно этот триколор своим национальным символом (в 1888 г.). Эфиопия второй подняла зелено-желто-красный флаг (в 1898 г.). Литва стала третьей, официально провозгласившей триколор своим национальным флагом (в 1918 г.), и остается единственной страной в Европе с флагом таких цветов. Поскольку Эфиопия является единственной африканской страной, избежавшей колонизации, комбинация желтого, зеленого и красного цветов стала знаком освобождения и рассматривается как панафриканские цвета.

<sup>3</sup> См.: [www.rakauskaite.com](http://www.rakauskaite.com)

## Литература

Butler J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York, London: Routledge, 1997).

Deleuze G. and Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (London: Athlone Press, 1983).

Deleuze G. and Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (London, New York: Continuum, 2004).

Grigoravičienė E. «Contemporary Art in Lithuania: Topics and Technologies». *Emisija 2004 – ŠMC* (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005).

Grosz E. «A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics». *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*. Eds. C.V. Boundas and D. Olkowski (New York, London: Routledge, 1994).

Laclau E., Mouffe Ch. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).

Laclau E. «Deconstruction, Pragmatism, Hegemony». *Deconstruction and Pragmatism*. Ed. Chantal Mouffe (New York, London: Routledge, 1996).

Phelan P. *Unmarked: The Politics of the Performance*, London, New York: Routledge.

Pukytė P. 2005. *Ju papročai* (Vilnius: Tyto alba, 1996).

Žižek S. *The Sublime Object of Ideology* (London, New York: Verso, 1989).