

Драгана З. Стојановић<sup>1</sup>  
Универзитет Синџиџунум  
Факултет за медије и комуникације  
Београд

## ЖЕЉА ЗА ПИСАЊЕМ: УМЕТНОСТ КАО ПОЉЕ УПИСА У КОНТЕКСТУ ИСТРАЖИВАЊА ПОТЕНЦИЈАЛА ХИБРИДНОГ И ЖЕНСКОГ ПИСМА

Радећи у доменима теорије текста, студија рода, феминизама и теоријско-психоаналитичких платформи, текст „Жеља за писањем: уметност као поље уписа у контексту истраживања потенцијала хибридног и женског писма” отвара неколико проблема: питање жеље као градивног елемента и *ефекта* писма; затим питање поља уметности као поља отвореног не само упису дијалога које стваралачки субјективитет изводи у односу на контекст уметности, већ и уметности као поља које изазива, омогућава и уводи ресигнификациони потенцијал у писмо/језик, што нарочито покрећу хибридно и женско писмо; напослетку, текст отвара питање специфичног писма *ауторке*, као и питање могућности истраживања проактивног потенцијала *женског писма* чији се упис усмерава ка алтерацији, омекшавању, измештању и субверзији тврдох, фалогоцентричних система писања.

**Кључне речи:** жеља, писмо, писање, уметност, аутор/ка, хибридно писмо, женско писмо

На који начин је жеља позиционирана у односу на субјект и процесе стварања (уметности, *писма*)? Једна од могућих теоријских перспектива која пружа извесне тезе у односу на дата питања свакако је теоријска психоанализа, која са становишта постструктуралистичког интересовања како за субјект, тако и за језик који га конструише и изводи, отвара питања везана за усмереност жеље у односу на процесе стварања. Конкретно питање стварања директно је повезано са теоријским концептом *писма*, који указује на специфичан начин на који субјект унутар и из своје сопствене позиције (родне, класне, расне, телесне и тако даље) гради језик изражавања, односно *уписа* дате позиције у створени текст (вербални, визуелни, бихејвиорални или други поредак знакова). Другим речима, *писмо* представља својеврсни упис телесности у текст, те стога открива и путању жеље која, из теоријско-психоаналитичке перспективе, настаје управо из потребе субјекта да оствари замишљено комплетирање (своје телесности, свог интегритета). Овај текст управо прати и истражује улогу жеље унутар изградње специфичног родног писма – *женског писма*, односно писма изведеног из феминине родне позиције.

1 ddstojanovic@yahoo.com

Како је жеља тензија формулисана у језику, путем језика и у процесу препознавања субјекта у језику који ће га, док га субјект говори, изговарати, она није узрок, већ *ефекаџи* означитељске логике Закона (логике језика који изводи Закон). Локус жеље је у Другом (управо у датом језику који неминовно, производећи субјект и бивајући услов субјективитета, остаје Друго од њега самог), те стога она полази од Другог, ради за Другог, испуњава жеље Другог, а не субјектове жеље. Субјект који *има* жељу стога је перманентна илузија која, свеједно, покреће субјект на даље говорење, на даље трагање *у језику* (Homer 2005: 70). Иако субјект, дакле, (мисли да) има жељу, она није у служби субјекта: жељу интересују само њени властити процеси, уживања и интернална логика Закона, логика Означитеља која јесте логика језика (Gros 1990: 65); тако је жеља заправо кључни вектор писма, кључни вектор читања-писања-говорења-мишљења путем кога субјект трага за самим собом, опипава сопствено тело у језику, плаши се остатака свог тела који му из језика беже, луди или се враћа у сигурна окриља Закона који му у својој ригидности нуди бескрајне могућности транспозиција. Утешен, субјект заспива у језику. Но жеља је и талас који га буди: с обзиром на то да је њено друго име Закон, она у себи уједињује како друштвено препоручене вредности, тако и све оно потиснуто, цензурисано, положено у субјектово несвесно; стога је жеља и основа субверзивног потенцијала Закона (Gros 1990: 65). Рад са писмом је, дакле, рад са Законом; рад са играма субверзије – кључ за алтерацију система је управо у систему самом.

Према Јулији Кристевој (Kristeva 1984), постоји језик који управо хода по оштрици субверзије; у питању је рад поетског језика, диференцијалног језика, језика разлике (позиције различите од доминантне или привилеговане), где је свака фиксност већ расточена, већ непризната (управо јер долази из маргинализованости, непримећености). Кроз рад поетског језика субјект се може гранати у сваком смеру у коме га воде његови новооткривени мултиплицитети; такав субјект превазилази задату субјектност кроз *нонсенс*, вршећи своју реконструкцију путем тражења меких поља Закона (Kristeva 1980: 106). Закон, дакле, није напуштен и ово је оно што раздваја лудило и поетику. Поетски језик задржава капацитет споразумевања, истовремено измештајући разум (Закон) у нову димензију која открива *друга* лица Закона. Поетски језик је готово као *дружост* језика, готово као откривање могућности других димензионалности скривених у капацитетима језика самог (Kristeva 1984: 5).

Оваква другост језика може се, рецимо, запазити у техници *хибридног* писања. Хибридно писање слично је другим хибридним поступцима у пољу уметности, што уметност у целини дефинише као текст са којим је могуће радити, кроз кога је могуће постављати питања, истраживати га његовим сопственим средствима, истраживати га средствима других текстова, паратекстова, трансгресирати га или га субвертирати у процесу његове мултипликације, *хибридизације*. У овом процесу, према Ебигејл Бреј (Brej 2004: 207) *жеља* је оно што покреће револуцију текста,

тако да се у овом смислу истраживање текста врши истраживањем жеље саме, што води истраживању Закона, измештању Закона из његовог лежишта, и *стављању* његових референтних тачака и стављању датих тачака у стање *илушања*. Чврстина конструкције Закона тако постаје флукс плутања тачака које подсећају на њега до те мере да се и даље/још увек могу тумачити (измењеним) средствима Закона, а истовремено се удаљавају од њега до крајњих граница подношљивости за субјективитет који, читајући их, и сам прелази у стање флуида, у стање плутања, у стање сопствене ресигнификације. Поетски језик је, дакле, и *надреални* језик, језик који креира перпетуалну револуцију (револуцију која није праволинијска, револуцију која не води до циља – револуцију која само *води* субјект нудећи му отварања различитих путања реструктурирације и ресигнификације) кроз измештање поретка. Оно што надреалистичка континуална револуција изводи у било ком пољу текстуалности не односи се толико на (финалну) промену конкретног, материјалног поретка ствари колико на провоцирање покрета у самој структури сигнификације унутар датог система, измештаја (и измаштаја!) оријентационих тачака око којих се структурира значење, помераја који сугерише не рушење, не негирање, већ потенцијал континуалног процеса субверзије који се увек-већ одвија у језику, у његовим параструктурама, у неким пољима Закона као таквог, у писању тела и писању телом.

Као пракса која говори са места значења али га до краја не фиксира, не *именује*, уметност је једно од меких поља дискурзивитета унутар којих субјект проналази простор за истраживање склоњеног, цензурисаног, табуисаног, нејасног, скривеног тела у језику (сопственог тела, тела другог, тела као иступа у вансимболичке надомакјезичке парапоретке). Уметност, заправо, говори о могућности индексирања парапростора језичког (и парапростора Закона!) као парапростора манифестација мултиплицираности и диверзије чији је локус „...негде између садашњости, жеље и Закона, између тела, језика и фантазије о метајезичком” (Kristeva 1980: 97). Кључ који уметност нуди је кључ за дешифровање означитељске структуре као истовремено лингвистичке и транслингвистичке. Уметност је пракса која трансформише зависност субјекта од о(О?)значитеља у текст својеврсне слободе која ипак не раскида са означитељском структуром и реалношћу, дакле, који остаје *разумљив* (комуникативан и стога *интервенџан*). Као средству и оруђу ресигнификације, Ролан Барт читавом корпусу уметности даје име: писање. Уметничко дело је тако онај медијум који најављује и ослобађа утопијско виђење субјекта; оно никада није *завршено дело*: његова политика је политика настајања, политика у настајању, трансубјективна транспозиција могућности које дају перспективу замагљивања границе између уметности и живљене реалности – како су и једно и друго тек продукт језика и његових паразражајних сила, уметничка пракса се указује управо као пракса ресигнификације живљеног (искуства, реалности) (Nikolčina 2000: 111).

У датом контексту, да ли је уметност репрезентативна пракса? Према Мишку Шуваковићу, приказивање је пракса означавања која се изводи посредством производње – конструкције, комуникације и заступања субјективитета (Šuvaković 2006: 28). Уколико је приказивање, дакле, ствар сигнификације, онда су уметничке праксе, са својим потенцијалом отварања нових ресигнификационих поља свакако репрезентацијске, с тим да ова репрезентација не указује нужно на приказивање *ликова* као заступника субјективитета у реструктурирању (себе, живљене реалности), већ на приказивање (откривање!) језичке структуре унутар које уметност бива означена као уметност, а субјект као субјект. Репрезентацијски аспект уметничких пракси, дакле, није имитација, миметички потенцијал *слике/текста/призора/облика*, већ разоткривање саме системске конфигурације Законског која тако постаје отворена реинтерпретацијама, ретрасирањима, умекшавањима, измештањима, новим дешифровањима и деконструкцијама својих поља. Уметност је стога потенцијални катализатор ресигнификације структуре језика. Уметност је тако и својеврсна *текстуалност*, *интервенциона* текстуалност која активно производи ефекат субјекта и, са њим, ефекат реалности (Kordžek 1989: 59). Као текстуалност, уметност је увек у полисемији сопственог извођења (Bart 1977b); оно није само дело *које може да се држи у руци* (или да се у њега уђе као у инсталацију, као у перформанс) – оно је пре свега потенцијално активни агенс изведен језиком који сам себе *узнемирава*, еродира, пресеца, исеца, субвертира.

Стварати уметност значи истраживати оно што је још увек непознато у језику, откривати још неизречене просторе у/на самом телу уметника/уметнице. Стварати уметност значи радити на дилемама које пред субјект поставља језик, услов његовог постојања и средство процеса његовог (ре)успостављања. Сигмунд Фројд упућује на уметност као на средство рада са проблемима у језику/проблемима језика који се, као такви, у дуелу субјекта и проблематичног језичког система (језичког система који субјект ставља у проблем пред Законом, пред другима и пред самим собом!) указују као пут ка неурози. Уметност сублимира дату неурозу истовремено јој не затварајући пут (више неурозе – више питања – више артистичког трагања за предлозима могућих разрешења!) (Frojd 2000a: 2235). Циљ уметника је тако да успостави комуникацију између својих фантазија и своје реалности, као и између својих фантазија и туђих фантазија, те своје реалности и туђе реалности, доносећи могућност транспозиције упорних, пробадајућих фантазија у слику/писмо (Frojd 2000b, 2000c). У овом смислу психоаналитичка интерпретација уметничке праксе указује на покушај (ре)успостављања везе са оним што је субјекту сакривено, закриљено, забрањено. Уметничко дело осваја *бонус-задовољством* (Frojd 2000b: 2823), ефектом претварања трауме у место пред којим се стоји, у место које се сублимира. Но, ово место је тако понуђено у дешифровању чија је путања увек неизвесна, непозната, непредвидива: због тога Сигмунд Фројд закључује разматрање релационог увезивања психоаналитичке интерпретације и уметности тезом да

психоанализа баца задовољавајуће светло на неке проблеме уметности и уметничког стваралаштва, док истовремено признаје да јој неки од њих у потпуности измичу (Frojd 2000b: 2823).

Стварање уметничког дела подразумева стварање из конкретне субјекталне позиције, односно, прецизније, из конкретне *ородњене* позиције. Уметничко дело је тако увек експресија одређене, дате родности која уписује своју релацију са текстуалношћу, језиком и Законом у њу. У контексту фалогоцентричне структуре доминантних, заправо, доминирајућих перспектива интерпретације и извођења језика, *уметница* се указује као место које готово да недостаје (према истој логици недостајања према којој је и жена нерепрезентабилна, неизговорива језиком фалогоцентричног!), место које тек треба уписати, дописати, али и дешифровати. Таква, феминистичка читања уметничког стваралаштва из места женскости захтевају пуну посвећеност истраживањима могућности и порука исписаних женским писмом у уметности, као и посвећеност артикулацији нових значењскости, те нових погледа на старе значењскости онога што су жене изводиле својим телом кроз уметничку праксу, праксу писања, сликања или просторно-обликовног деловања. Заправо, феминистичка читања уметности и рада уметнице у својој плуралности претпостављају откривање разноврсних *интервенција* у пољима језика, значења и идентитета начињених из места које се у датој структури препознаје као *жена* или *феминино*: „Уколико се пројекат анализе изводи у лику феминистичких читања, дефинисала бих такву праксу као читање инскрипција у феминином. (...) Феминино не значи ништа по себи и за себе, већ маркира место разлике у хијерархији чији је доминантни термин још увек тренутно маскулино. (...) Део феминистичког пројекта читања инскрипција у феминином је сугерисање да артистичке праксе могу бити тип семиотичке интерупције, реновације, чак револуције, које излазе из негативитета фемининог – из његових алтеритета и места потиснутог у фалоцентризму – како би креирале нове могућности значења и поравнавања субјективитета и сексуалне разлике” (Polok 1996: xvi-xvii). Међутим, колико је и даље релевантно бавити се питањима женског ауторства у условима у којима је и сама могућност дефинисања аутора/ке под знаком питања? Другим речима, колико је (ре)актуелизација питања ауторке и даље сврховита након *смрти аутора* (в. Bart 1977a)? То је као да женски ауторски субјект још једном остаје без свог места, без права гласа: створивши услове за тематизацију своје сопствене позиције у развијању стратегија женског писма он(а)! касни, стартна позиција ове трке бива пребрисана пре него што је она крочила на њу, Аутор умире пре него што се Ауторка рађа, повлачећи их обоје у понор *нишавости*, не без своје финалне речи: *ја* (Аутор!) сам онај који нас обоје дефинише. Ја сам генеричка мушка родна изјавна позиција. Феминино ауторство је тако унапред, чини се, предодређено за саможртовање до тачке самодеструкције – осуђено на немогуће, оно и даље, оно непрекидно тражи начин да изрази своје тело у увек туђем дискурсу. Сусрет са дискурзивитетом, сусрет са речју је за њу *болан*.

Но, уклањање Аутора је изведено и као трансформисање темпоралности (јер уклањањем Аутора као Узрока Дела уклоњен је и праволинијски узрочно-последични темпорални модел толико карактеристичан за фалогоцентрична читања!) чиме су већ отворена врата ка *другом* схватању текстуалности у коме феминини аутор/ауторка можда уопште није унапред изгубљена, већ напротив – накнадно пронађена/успостављена. Уосталом, ни аутор сам можда није тако далеко: пет година након „Смрти аутора”, Ролан Барт ће написати следеће: „Изгубљен усред текста (не *иза* њега, као *deus ex machina*) увек је ту други, аутор. Као институција, аутор је мртав: његов цивилни статус, његова биографска персона је нестала; обесправљена, она више не уздиже изнад свог рада застрашујућу патерналност. Историја списатељства, учење и јавно мњење имају ту одговорност успостављања и обнављања; али у тексту, на неки начин, ја *желим* аутора: потребна ми је његова фигура (која није нити његова репрезентација нити пројекција), као што је и њему потребна моја...” (Bart 1998: 27). Другим речима, као читатељка, ја и даље трагам за фантазијом о (раз)откривању ауторске позиције – али то више није ауторска позиција у лику институције, већ ауторска позиција као тело аутора (Bart 1997a), или као тело *ауторке* – и ово је управо место из кога се генерише женско писмо као алтерацијска стратегија писма. Јер и аутор и ауторка су заправо кроз писмо: „...Језик је тај који говори, а не аутор; писати је (...) доватити ту тачку где сам језик делује, 'перформира', а не 'ја'” (Bart 1977a: 144). Језик и даље *говори*. Још има начина да у њега уплетем своје тело.

Једно од бројних места феминистичких дилема јесте одабир стратегије која ће избећи како гетоизацију феминистичких интерпретација у њиховој аутодекларативној, манифестној одсечености од фалогоцентричног дискурса који ју је свеједно већ из себе истиснуо (или је пак никада није у себе ни укључио – у овом смислу феминистичка стратегија сепарације указује се као својеврсна предодређеност за неуспех!), тако и стратегију утапања у доминирајући фалички дискурс, покушај проговарања познатим језиком у нади да ће он проговорити *другим џелом* (оваква феминистичка стратегија често завршава у пољу парадокса – у пољу покушаја извођења онога што је у датом дискурсу увек-већ и унапред неизводиво, јер фалогоцентрични дискурс је ауторферентан, и као такав може изговарати једино самог себе). У питању је, дакле, симултано окупирање и одбијање позиција приписаних и неприписаних женама у језику, као и специфична жеља за освајањем/усвајањем/потврђивањем експресивне моћи у контексту постојећег система који се, као такав, истовремено, заједно са датом моћи, и критикује (Molsvort 2010: 508). Међутим, могућност генерисања сопствених прича и сопствених слика је високо интригантна и потенцијално продуктивна, што отвара простор за наду да се феминистичка уметност може засновати негде ван присиле за усвајањем дефинитивне стратегије оштрих граница и фиксираних правила. Таква уметност, између осталог, има потенцијал реструктурирације институција уметности које су истовремено и институције друштвеног родног, класног, расног и другог устројства, што би потенцијално довело



до разграђивања мита о Једној, Великој Уметности коју носи Уметник – мушкарац (Nohlin 1988). Као што ни женско писмо није свако писмо које генеришу жене, тако ни феминистичка уметност није само уметност коју стварају жене, чак ни уметност коју интерпретирају жене. Напротив – феминистичка уметност је уметност која трага за меким, још неозначеним или игнорисаним пољима језика, за изражајним потенцијалом (ид)–ентитета чији је глас пригушен, (још) неразумљив, баш као и позиција жене у фалогоцентричном дискурсу. Јулија Кристева потенцијал естетичких пракси види управо у отварању простора за независне, сингуларне гласове индивидуа у отворености мултипле комуникације једних са другима, што би, као такво, отворило читаву нову перспективу живљене реалности: „...Изнети сингуларност сваке особе (...) и (...) мултиплицитет свих могућих идентификација сваке од њих, (...) релативитет његовог/њеног симболичког као и биолошког постојања, према варијацијама његових/њених специфичних симболичких капацитета” (Kristeva 1981: 32). Изнети нове могућности структурирања поредака и њиховог растакања вођених специфичношћу позиционираности сваке индивидуе; дати глас свакој индивидуи у складу са релацијом његовог/њеног тела и језика – то би био, дакле, један од задатака феминистичке уметности.

Има ли у датом мору хетерогено конструисаних индивидуа новог текстуалног доба и даље места за рад на репрезентацији женскости, или би она остала перманентна немогућност чије је разрешење једино одустајање од концепта женскости као реликта старог система фалогоцентричног који је и производи? Да ли је одмицање од репрезентације женског тела у оквирима фалогоцентричне пројекције њеног тела као *објекта* фалогоцентрично структурираног погледа (Malvi 1975), или чак субверзија механизма такве објектификације уопште могућа, и каква би била средства репрезентације која би излазила из оквира ове Законско-Означитељске структуралне (и структурирајуће!) предестинираности? Јулија Кристева тврди да је веома тешко изаћи из овакве парадоксалне позиције, те репрезентовати себе на разумљив начин, а ван система фалогоцентрично устројеног језика: „Жена проналази себе ухваћеном у овом дискурсу и не може много учинити по питању тога” (Kristeva, u: Majers 1992: 145). Међутим, естонска теоретичарка уметности Катрин Кивима (Kivima 2009) управо рад са овим репрезентацијама женског тела које су истовремено и репрезентације намењене женама (ради интернализације њиховог женског идентитета који, као такав, има односно нема своје место у дискурсу фалогоцентричног) види кључнима у процесу реинтерпретације и ресигнификације не само датих репрезентација женског тела (у слици, форми, призору, акцији или писму), већ и читавог језичко-лингвистичког система Симбола који женско тело (про)изводе на одређени начин, убацујући га у специфичну економију размене у датим структурама моћи. Почевши од аутопортрета жена може, дакле, изаћи из оквира фиксираног аутопортрета, класичног аутопортрета који *затвара* потенцијале разноврсног читања текста у корист аутопортрета као наративне форме у коме би женско писмо, као управо инскрипција

женског *шела* у писмо играло велику улогу у формирању стратегија *дру-гог* изговарања женског тела, те формулисању текстуалног простора за самоиспитивање, самоконструкције, самодеконструкције, самореконструкције женског субјекта који захтева *више* од монолога – који захтева не ни дијалог, већ *полилог* који би захватио бар делић испуњења жеље за успостављањем релације са другима путем *експресије*. Елизабет Грос тврди (Gros 1994: 188) да је са ове тачке и овог модуса урођености субјекта у фалогоцентрични дискурс још увек немогуће рећи који би то били услови под којима би веће саморазумевање жене било могуће, као и производња нових знања и нових кодова говора и уметности који би, као такви, одступали од фалогоцентричне терминологије чиме би, могуће, отварали нове путеве изговарања/репрезентације женског тела, женског субјекта и женскости. Но док год женски субјект говори (макар тај говор био спутаван изговараностима женског субјективитета од стране језика фалогоцентричног), вреди покушавати. Негде мора постојати мес(т)о језика из кога могу проговорити *својим* телом, женским телом, из кога могу (про)извести уметност, текст, писмо, *језик* по свом облику.

### Литература:

- Bart 1997: R. Barthes, *The Death of the Author*, u: Stephen Heath (red.), *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 142-148.
- Bart 1998: R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
- Brej 2004: A. Bray, *Hélène Cixous – Writing and Sexual Difference*, New York: Palgrave Macmillan.
- Frojd 2000a: S. Freud, *Five Lectures on Psychoanalysis (1910)*, *Freud – Complete Works*, El Paso: Ivan Smith, 2195-2239.
- Frojd 2000b: S. Freud, *The Claims of Psycho-analysis to Scientific Interest (1913)*, *Freud – Complete Works*, El Paso: Ivan Smith, 2800-2826.
- Frojd 2000c: S. Freud, *Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes (1925)*, *Freud – Complete Works*, *Freud – Complete Works*, El Paso: Ivan Smith, 4144-4156.
- Gros 1990: E. Grosz, *Jacques Lacan – a Feminist Introduction*, London: Routledge, 1990.
- Gros 1994: E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Homer 2005: S. Homer, *Jacques Lacan*, London: Routledge, 2005.
- Kivima 2009: K. Kivimaa, *Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art, Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Museum Moderner Kunst Ludwig Wien, 114-119.
- Kopdžek 1990: J. Copjec, *The Ortopsy Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, *October*, 49, Cambridge: The MIT Press, 53-71.
- Kristeva 1980: J. Kristeva, *How Does One Speak to Literature*, u: Leon S. Roudiez, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*, New York: Columbia University Press, 92-123.



- Kristeva 1981: J. Kristeva, *Women's Time, Signs, Journal of Women in Culture and Society*, 7/1, Chicago: The University of Chicago Press, 13-35.
- Kristeva 1984: J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Majers 1992: D. T. Meyers, *The Subversion of Women's Agency in Psychoanalytic Feminism: Chodorow, Flax, Kristeva*, u: Nancy Fraser, Sandra Lee Bartky, *Revaluing French Feminism – Critical Essays on Difference, Agency, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 136-161.
- Molsvort 2010: H. Molesworth, *How to Install Art as a Feminist*, u: Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, *Modern Women – Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 499-513.
- Malvi 1975: L. Mulvey, *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*, *Screen* 16.3, 1975, 6-18.
- Nikolčina 2000: M. Nikolčina, *Igre stranaca – Julija Kristeva u utopijskoj perspektivi*, *R. E. Č. – Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 59/5, Beograd: Radio B92, 109-119.
- Nohlin 1988: L. Nochlin, Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists? Women, Art, and Power – and Other Essays*, New York: Harper & Row Publishers, 145-178.
- Šuvaković 2006: M. Šuvaković, *Studije slučaja – diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Pančevo: Mali Nemo

**Dragana Z. Stojanović**

## **THE DESIRE TO WRITE: ART AS A FIELD OF THE INSCRIPTION IN THE CONTEXT OF EXPLORING THE POTENTIAL OF A HYBRID AND WOMEN'S WRITING**

**Summary**

Working in the domains of text theory, gender studies, feminisms and platforms of theoretical psychoanalysis, this paper opens up several problems: the question of desire as a structural element and the *effect* of writing; the question of the field of art as a field that is open not only to the inscription of the dialogue which the creative subject performs in regard to the artistic context, but also of art as a field that challenges, enables and introduces the resignificational potential in the writing/language system, which is particularly prominent in hybrid and women's writing; in the end, the text opens up the issues of the specific writing of the *female author*, as well as the possibilities of exploring the proactive potential of the women's writing which points towards the strategies of alteration, softening, dislocation and subversion of the hard, phallogocentric systems of writing.

**Keywords:** desire, writing, art, author/authoress, hybrid writing, female writing

*Примљен 20. децембра 2014.  
Прихваћен 16. марта 2015.*