

ESEJ

KVADRAT
KAO MEDIJ
DJELA
I REFLEKSIJE

Sonja Briski Uzelac

UDK 7.01:008

Od prvih konceptualnih projekcija renesanse pa do povijesnih avangardi te sve do suvremene postkonceptualne umjetnosti, u središtu posebnog teorijskog interesa za karakter modernosti/postmodernosti stoji figura mišljenja koja medijski posreduje kategorijalni dualizam između intelektualnog zora i osjetilnosti mašte. U naznačenom polju vizualnosti to je figura nastala “iz duha konstrukcije svijeta” koja paradigmatički sažima koncept/sliku u geometrijskom liku *kvadrata* kao udarne “misaone slike” (*Denkbild*),¹ da se referiramo na Waltera Benjamina i njegovo sažimanje antinomija modernosti (razum/um – priroda, forma – sadržaj, refleksija – konstrukcija, univerzalnost – partikularni identitet). No, to sažimanje uključuje istodobno dijalektiku oprečnosti i sinteze, ili, parafrazom ranog Georga Lukácsa, dijalektiku “duše i oblika”² u samoj konceptualizaciji figure kvadrata. Kada su nastanak rane (romantičarske) estetike modernosti iz duha konstrukcije svijeta kao estetske igre “lijepog privida” povijesni pokreti avangarde pretvorili u načelo montažne, stvaralačke konstrukcije novog svijeta, to je bio događaj početka nastanka konstruktivno-tehničkog razdoblja modernosti. To je bio događaj s istom snagom kao i svojedobni događaj moćne renesansne perspektivne projekcije prostorne slike kao ikoničkog znaka novog doba, po riječima Burkhardta, kao “otkrića čovjeka i vidljive prirode”. U našem vremenu, kada svijet interpretiramo i ne držimo do njegove samorazumljivosti, kada se načelo konstrukcije našlo u procjepu između novih sklopova pojmova (univerzalnog mišljenja i

1 Više o Benjaminovom načinu stvaranja novih sklopova pojmova-fenomena u: Žarko Paić, 2018, *Anđeo povijesti i mesija događaja. Umjetnost-politika-tehnika*, Beograd: FNK (I poglavlje).

2 Georg Lukács, 2011, *Die Seele und die Formen: Essays*, Bielefeld: Aisthesis. (*Duša i oblici*, 1973, prev. Vera Stojić, Beograd: Nolit).

neizvjesne različitosti, cjeline i fragmentarnosti, stare osjetilnosti i zbilje nove tehnike/tehnologije) te u novoj konstelaciji odnosa moći (društva, politike i kulture), pojavljuje se medijsko posredovanje vizualnog jezika (ovdje je to koncept *kvadrata*) kao refleksije koja proizvodi kontingentnu, fragmentarnu i interaktivnu narav suvremenog umjetničkog događaja/djelovanja.



Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat*, ulje na platnu, 1915., Galerija Tretjakov, Moskva

U posredovanju jezika/pojma/ideje kao slike koja ukazuje/upućuje/pokazuje na nešto drugo, glavnu je ulogu odigrao događaj povijesnog pokreta ruske avangarde. Otkad se, dakle, prije više od sto godina na vizualnoj sceni pojavio “suprematistički” ogoljen koncept kvadrata (Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*, 1913-15), uz prateći avangardni slogan “Dosta nam je bestidnih Venera” (dakako, naslikanih), paradigma vizualnosti doživjela je ne samo jedan od svojih prvih novodobnih radikalnih preokreta (koncepcija *bez-predmetnosti*) nego je proživjela i svu dvosmislenost utopije projekta modernosti. Aura univerzalne racionalnosti crnog kvadrata na bijeloj podlozi supremacije jedinstvenog (“bijelog”) čovječanstva označila je na početku svog stoljeća avangardno

obećanje nove konstrukcije otvorenog i beskonačnog, modernog svijeta; dakako, dekonstrukcijom moći tradicionalne, hegemonijske zatvorenosti renesansnog perspektivno-scenskog (kutijastog) prostora starog svijeta.

Prekidajući kanonsku vezu s opažajnom slikom predmeta te perspektivnom reprezentacijskom funkcijom vizualne umjetnosti, suprematistički se koncept kvadrata pojavljuje kao eksperiment koji ima funkciju posredovanja onoga što je po definiciji posredovano (refleksija) i onog što je zorno i neposredno praktički usmjereno (konstrukcija). Time je avangardni umjetnički eksperiment nastojao prodrijeti u dualizam između logike (uma) i estetike (osjetilnosti) i dovesti do konačnog nadilaženja mimetičke reprezentacije slike te njezina pretvaranja u bezvremeni-autonomni-aperspektivni entitet, u konstrukt/monadu jedne nove realnosti. Ta nova realnost je realnost same slike kao "anti-ekrana" gdje je medij slike sam stupio na mjesto predmetno-prostornog svijeta. Zasni- vanjem slike kao samoodređujuće komunikativne realnosti, prostornost slike se konačno oslobodila iskustvenog prostora, stvarajući time konceptualni prostor "nultog stupnja" koji pretvara svoje *ništa* (ogoljeni kvadrat) u *sve*, kao polaznu točku ne samo za novi univerzalni sustav znakova nego i refleksivnu (de)konstrukciju. U suprematizmu se, dakle, nije radilo tek o pokušaju iznalaženja neke nove slikarske tipologije jednostavnih geometrijskih oblika. Izvorno je riječ bila prije svega o stvaranju koncepta znakova-formi, čija se sažetost potom mogla usložnjavati do znakovnog sustava koji se nalazi u stanju neprekidna unutrašnjeg samorazvoja. Crni kvadrat kao ikonički znak bio je prvi i bazični element u tom konceptu zasnovan na kontrastu spram neodređene beskonačne bjeline u kojoj se slobodno kreću ("plove") primarne forme pomoću energetskog principa sukoba crnog i bijelog. Tako je kvadrat kao idealna mjera pojmovnosti (racionalnosti i imaginacije) sadržavala u sažetom obliku potencijalne mogućnosti dobivanja drugih složenijih znakova/sustava. Kada je Maljevič disharmoniju života htio zamijeniti utopijskim programom umjetničke harmonije, njegov je kvadrat kao početno načelo bez-predmetnosti, u duhu konstruktivnih projekcija ruske avangarde, istovremeno bio i zaključak i polazna točka sistema dokaza, čime se nedvosmisleno pokazala nova priroda slike kao medija refleksije. Crni kvadrat,

dakle, kao “lozinka i teorem” ne potvrđuje tek umjetničko (slikarsko) samoutemeljenje suprematizma (tehnička konstrukcija umjetnine kao slikarske tvorevine), već i reflektivno mjesto iz kojeg proizlazi događaj konstrukcije *novog*; ili, utopijsko htijenje avangarde da dospije do nulte točke umjetnosti kao univerzalnog jezičnog sustava konceptualnog posredovanja i odatle krene u novu, vizualnu konstrukciju kulture i svijeta.

No, horizont utopijskog mišljenja, naizgled paradoksalno, u istom trenutku suočio se sa svojom drugom, zrcalnom stranom. Ona je odraz gubitka postojanog sidrišta koje je prethodna paradigma vizualne reprezentacije imala u svome referentu. Kada se u svijetu umjetnosti pojavila nova mentalna slika crnog kvadrata, ona je bez svoga krajnjeg odredišta i granica u nesagledivom prostoru nomadskog kretanja tijekom 20. stoljeća, bez nade u sigurno stanište ili boravište u svijetu, ostala najsigurnija u galerijsko-muzejskom prostoru kao “drugom prostoru”. Kako je istjecalo vrijeme vjerovanja u iskonska ishodišta, u nulte točke umjetnosti i kulture, događaj *Crnog kvadrata* ostao je lebdjeti poput slavne ikone nad globalno estetiziranim svijetom i njegovim zamršenim i nepreglednim putevima vizualnih komunikacija. Posljednjih desetljeća tog istog 20. stoljeća kao stoljeća modernosti, kada je *diskurzivna* paradigma već smijenila *referencijalnu* i formirala se izvan svih nekada temeljnih binarnih opozicija zapadnog mišljenja (subjekt/objekt, *physis/nomos*, osjetilno/razumsko, označitelj/označeno i dr.), njegova ga vlastita retorika pretvara u post-modernu metaforu “izmučenog kvadrata”. Naime, kada su se diskurzivne prakse kulture modernosti počele odvajati od strategije ovladavanja prisutnošću kako bi se predstavilo nepredstavljivo ili prezentiralo odsutno, sada posredovana retorička figura kvadrata neprestano je pronalazila nova mjesta naseljavanja ili prostor obitavanja. Udaljavanjem od ontologije o “prirodnom staništu” slike i od “arhaične općinjenosti” njome, kvadrat je postao rasuto *drugo*; a *diskurs drugosti* ima novu semantičku sposobnost i moć, doduše najveću u izdvojenosti kontekstualne ili neke druge konceptualne (umjetničke, kustoske, muzejske, estetske, urbane, dizajnerske) platforme identiteta kao konstrukcije drugosti.

Zastanemo li na metaforici “izmučenog kvadrata”, čini se kao da čitamo kodiranu poruku vremena. Kako se približavao kraj

stoljeća, najprije usred konstelacije postmodernističkih interesa za različite oblike *Ich* koncepcija, u kojima se čak i “geometrijsko markiranje prostora otvara kao jedna vrsta topologije duše” i miješa s mitskim prostornim iskustvom labirinta,³ ponovo se otvarala tema o geometriji, ali o “novoj geometriji” i njezinoj “perspektivi” sa stajališta “postmoderne duše”.⁴ Rasprava koja se razvila bila je uglavnom koncentrirana oko “promjene paradigme”, odnosno neprestanih promjena vladajućih diskursa. U auri odnosa nove geometrije i osobnih emocionalnih vrijednosti izbora otvoreno je i pitanje statusa konstruktivističkog nasljeđa u aktualnoj umjetničkoj praksi te njezinoj kritičkoj recepciji. Međutim, tom se prilikom sva povijesna konotacija konstruktivnog pojma i pristupa radosno ostavljala u implicitnim i/ili eksplicitnim zagradama, čak i doslovno kao, primjerice, u formulaciji “*die (konstruierte) Konstellation*”.⁵ Koliko se u smislu pojma konstrukcije potiskivao njegov utopijski naboj, toliko je rastao naboj paradigme estetske empatije.

Nešto kasnije je rasprava nastavljena, ali se napušta lokacija “čiste ljubavi” prema (racionalnoj) geometriji i uvodi konceptualni (refleksivni) duh estetike kvadrata. Na samom početku devedesetih godina prošlog stoljeća, na traženje mlađih sudionika održanog simpozija o “Aktualnostima konstruktivnosti” objavljen je tematski blok u uglednom časopisu *Kunstforum* naslovljen već spomenutom metaforom “Izmučeni kvadrat” kojom se nastojalo u aktualnoj umjetničkoj teoriji i praksi aktualizirati pojmovnu trijadu “konstruktivno – dekonstruktivno – konceptualno”, ali naravno, ne u smislu vladavine apstraktne univerzalnosti pojma ili kategorije, nego kao pristup koji je već podrazumijevao benjaminovske pojmove kao figuracije fenomena (*Denkbilder/dialektische Bilder*).⁶ U središtu refleksivne rasprave pojavila se “prirodno” konstruktivna idealnost kvadrata kao ono ikoničko značenje

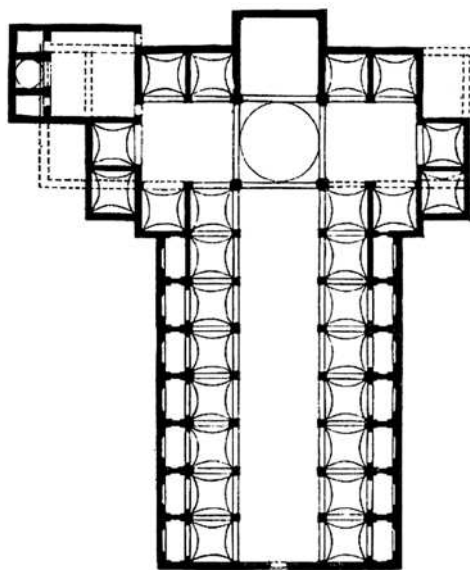
3 Sonja Briski, “Duh kvadrata i postmoderna duša”, u *Tekst*, 1/1990 / *Polja*, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, 381/1990, 407-2.

4 “Postmoderne Seele und Geometrie” je naslov tematskog broja “o kontroverzi oko nove geometrije”, *Kunstforum*, br. 86/1986.

5 *Ibid.*

6 Vidi o tome u “Das gequälte Quadrat”, tematski broj časopisa *Kunstforum*, br. 105/1990.

konceptualno-konstruktivnog oblikovanja koje je lebdjelo nad mjerom racionalnosti svih “novovjekovnih geometrija”, od Brunelleschijeva kvadratnog modula u tlocrtu crkve San Lorenzo, preko ruskog konstruktivizma, Bauhausa i Josepha Albersa, i potom od ideje dekonstrukcije/rekonstrukcije do, primjerice, “neo-geo” koncepta. Tako se konstruktivni princip, u kojemu glavnu ulogu igraju proporcionalni odnosi među elementima, dakle sintaktički poredak kao postojan, precizan i raščlanjen, te kao takav naravno moćan i hijerarhičan, već udaljivao prema promijenjenom fokusu postkonceptualnih pristupa.



Filippo Brunelleschi, tlocrt crkve San Lorenzo, Firenza, 1421.

Paradigmatska je, a u izvjesnoj mjeri i paradoksalna činjenica, da su re/de/konstruktivne strategije najbolje funkcionirale upravo u znakovnoj razgradnji očiglednosti i komunikativne uspješnosti modernističke arhitektonske konstrukcije simbolizirane u “Bauhaus-kocki”. Zapravo, novonastale “postmetafizičke” strategije pristupa svijetu kulture proizašle iz teorijskih diskursa od Waltera Benjamina do poststrukturalista – a koje su na ovom polju počeli

dobro pokrivati alternativni pristupi, poput dekonstrukcije Jacquesa Derride ili “drugog mjesta” Michela Foucaulta – uvode te pristupe u različite interpretativne svjetove “nove konstruktivnosti”. Tim svjetovima kojima prethodi životni kaos kontingencije, slom hegemonije povijesnog narativa ili tek povratna sprega novotehnološke konstelacije između kulture i društva, dispozitiv konstruktivnosti donosi novi horizont mišljenja koji posve relativizira metafizičku tezu o “prvom uzroku” i “posljednjoj svrsi”.

Sažeta poruka sadržana u metafori o izmučenom kvadratu, usprkos nagomilanom afektivnom naboju (“izmučenost”), ipak obazrivo gleda na ravnotežu utopijsko-racionalnih i osjetilno-intuitivnih dijelova u umjetničkom pristupu. I u kritičkoj komunikaciji se posve ne odustaje od nasljeđa racionalnog, pa i racionalističkog konstruktivizma. Međutim, upravo u formuli da su racionalna samo



Joseph Albers, *Hommage kvadratu*, 1959., na poštanskoj marci Deutsche Bundespost iz 1993.

pojedina sredstva označavanja, a ne projekcije i realizacije, sadržan je gotovo wellmerovski manevar, što opet ukazuje na novi tip projektivne imaginacije koja više nije imanentna prostoru utopijske (geometrijske) perspektive. Ako na trenutak zanemarimo stratešku argumentaciju i ostavimo po strani povijesne razlike između geometrije i konstrukcije, postaje razvidno kako je kompleksna aura kvadrata počela postupno popuštati u “doba tehnike” i kretati se

prema udaljenim granicama i to ne samo u novoj tehnološkoj konstelaciji, nego i u konstrukciji preobilja i rascjepkanosti različitih semantičkih identiteta, pri čemu se sve više izvorna simbolička moć kvadrata kao glavne scene utopijske reprezentacije svijeta počela premještati u različite fragmentirane identitetske prostore. U aktualnoj raspravi pri kraju prošlog stoljeća mnoge su polemičke kritičke recepcije uhvaćene u mreže sve raspršenijih teorijskih koncepata i pragmatičnog niveliranja heterogenih diskurzivnih formacija, dok su same teorijske kompetencije postajale situacionističke.

Primjerice, zanimljiv je slučaj kada je u povodu održane izložbe s tada provokativnim naslovom *Dekonstruktivizam* (MoMA, New York, 1989) nastala polemika koju je više izazvala autorska teza Philipa Johnsona nego sami izloženi radovi novog vala u arhitekturi. U polemičkoj argumentaciji kojom se odbacivala odrednica *dekonstruktivizam* dominirao je kritički stav o njezinom heteronomijskom karakteru. Peter Frank je naglašavao, još uvijek nekako s visine intelektualnog “upravitelja teorijske praznine”, kako se dogodio pojmovni kratki spoj jer je izraz nastao iz spoja disparatnih elemenata, od dijelova raznorodnog pojmovnog porijekla kao što su *konstruktivizam* i *dekonstrukcija*, pri čemu je prvi povijesno-stilskog i etičko-utopijskog porijekla, a drugi recentni teorijsko-analitički konstrukt. Kako bi se otklonila zabuna o tome radi li se o rekontekstualizaciji povijesnog fenomena u vremenu kada je on doživio “degeneraciju” ili o “stilističkom samocentriranju”, Frank predlaže da se stvori nov pojam kao što je, recimo, *rekonstruktivizam*. Tako bi novi senzibilitet/i *rekonstruktivista* crpili svoju energiju iz onih najdubljih, “pod-racionalističkih” potencijala konstruktivista koji su još uvijek u stanju djelovati kao racionalistički uzor konceptualnom etosu umjetničkog djelovanja. No istodobno bili bi bliski antropološko-kulturološkoj paradigmi diskursa vizualnog teksta koji traži uporište “u plodnoj interakciji svih onih ideja koje su se bavile dinamikom formalnih interfunkcija”: od geste, novog “šuma materijala” do tautologije i postkoncepta s funkcijom uvođenja starog konstruktivnog principa u tekstualnu logiku novog konteksta.⁷

⁷ O tome vidi u: Peter Frank, “Rekonstruktivismus – Neomoderner Abstraktion in den Vereinigten Staaten”, *Kunstforum*, br. 105/1990.

Krajem i na prijelazu stoljeća logika nove konstruktivne metodologije naći će se – na tragu potrage za “postmodernom estetikom” i estetikom “nakon moderne”, dakako i preko “izmučenog” primatelja poruke – usred mora opće zavodljivosti i zrcaljenja mreže različitih i raznorodnih tekstualno-kontekstualnih referenci. Novotehnološkom estetizacijom konstrukcije otkriva se da prostor objektivno nije prazan jer je prepun dvosmjernosti utjecaja pogleda (“pogled na subjekt” i “pogleda subjekta”), u kojemu se fragmenti kulture dvosmisleno kreću, bez središta, bez zacrtanog strateškog cilja ili jednosmjerne (centralne) svjetlosne projekcije. Prostorno-tekstualna beskrajnost koja računa na paradigmu rizomatske anti-genealogije ide ususret prostoru drugosti, nekoj od “galaksija označitelja” i njihovoj diseminaciji. To je “ono stalno svjetlucanje, treperenje, prelijevanje i raspršivanje značenja”, kaže Terry Eagleton tumačeći Derridu, koje beskonačno proširuje domenu diskursa u njegovim postulatima i operativnim shemama, u skupu tvrdnji i uvjerenja, tipovima slika i logici fantazama.⁸ Diskurs, kaže Foucault, od idealne figure cjelovite suglasnosti postaje empirijskom figurom koja se kreće u prostorima racionalnih ali i drugih nesuglasja, prelamanja, opozicija, različitih neravnina u igri raspršenih odbljesaka.

Kada u neprestanim izmaknutostima više nema središta unutar prakse stvaranja (vizualnog) teksta, postavlja se pitanje gdje je onda razlikovno mjesto konstruktivnog koncepta kvadrata koji ni danas ne posustaje? Ako se u cijepanju i tkanju kodova radi umnožavanja i problematiziranja kontekstualnih referenci krije tekstualna ekonomija ne-mjesta, onda nastaju intertekstualnost, citatnost, palimpsest, te svaki drugi interpretativni višak značenja kao suptilno preobilje fragmentiranih istina. U tome se prepoznaje i koncept kvadrata kao odbljesak refleksije, trenutačne svjetlosne slike u zrcalu u kojemu se gubi mogućnost utvrđivanja prvotnog predmetnog slučaja, kao na Escherovom prikazu logičkog paradoksa grafičke prisutnosti/odsutnosti. Escherove litografije vizualiziraju smisao fragmentarnosti i heterotopičnosti kao odsustvo utemeljenog početka i kraja, odnosno sustava orijentacije

⁸ Terry Eagleton, 2005. *Teorija i nakon nje*, Zagreb: Algoritam, str. 64.

pogleda; one pokazuju paralelne prostorne svjetove koji, iako postoje zajedno – u potpunoj su nezavisnosti jedan od drugoga. No, njih povezuje kako neodvojivost od vremena, to jest kretanja, tako i neodvojivost od fikcionalnosti, to jest povezanosti prostora fikcije i njegove suprotnosti, prostora stvarnosti. Također, otkrivanja Escherovog paradoksa drugosti nema bez retorike pogleda: “In looking upon another we see ourselves, in looking into ourselves we see another”.⁹

Od ovakve neuhvatljive retorike živi danas heterotopijski konstrukt kvadrata u kojemu se očitava sva zavodljivost estetiziranog mjesta autoreceptije. No, samoreferentna opčinjenost konceptualnom slikom kvadrata kao “otočnog” mjesta, usprkos brzom i povezanom svijetu danas, sadrži bezbroj sjajnih likova i figura estetskih i spekulativnih zavodnika, zadivljenih mogućnostima autopercpcije. S te vidne pozicije estetiziranog simulakruma, već samo obnavljanje starih kritičkih procedura (projekta modernosti i njezina *Utopiere-servoira*¹⁰) ima tek ritualni smisao u suvremenoj hiperudaljavajućoj i fragmentiranoj perspektivi koja ipak završava u nekoj izmahnutoj točki nedogleda, na liniji horizonta izvan sebe same.

Diskurzivne prakse umjetnosti i teorije kao kontingentnosti življenja u vlastitim simboličkim akcijama plove poput brodova po različitim morima, te stignu ili ne do svoje luke, utočišta koje je, poput geometrije kvadrata, omeđeno granicama odsjaja koncepta *drugog mjesta*,¹¹ onog koje te prakse osvjetljava u trenutku zapletenosti u mrežu koncepata. U konceptu diskurzivnog prostora, geometrijski ipak sažetog rubovima kvadrata, prepoznaje se Foucaultovo konstruktivno načelo heterotopije koje je vezano za prostorno izmještanje, bez početka i kraja, kojim se narušava kontinuitet i normalnost svakodnevnih (ustanovljenih) prostora. Konstrukt kvadrata se također može vidjeti na razdjelnici imaginarnog i stvarnog, poput zrcala koje Foucault smatra prostorom bez pro-

9 James W. Fernandez, “Reflections on Looking into Mirrors”, u: *Semiotica*, 30-1/2, 1980, str. 37.

10 Gabriele Brandstetter, “Der Traum vom anderen Tanz”, u *Freiburger Universitätsblätter*, br. 112, str. 39.

11 Michel Foucault, “Des espaces autres” (*conférence au Cercle d’études architecturales*), 14 mars 1967), u: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5/1984, 46-49. Preveo Mario Kopic (Pešćanik.net, 31.08.2013.).



Sonja Briski Uzelac, *Klopka za pogled: konstrukt kvadrata od u/okviravanja do raz/otkrivanja*, urbana intervencija unutar projekta *Raz/otkrivanje* Centra za vizualne studije, Zagreb, 2019. Snimio: Boris Cvjetanović za cvs

stora, u kojemu se promatrač vidi tamo gdje nije, u nestvarnom prostoru iza površine zrcala, koje zaista postoji kao mjesto razlike. Mjesto razlike može stupati u interakciju s raznim dijelovima i ulomcima kulturalnih, socijalnih ili fizičkih prostora u njihovim institucionalnim, arhitekturnim, urbanim, konceptualnim, aktivističkim i drugim oblicima. Heterotopija kvadrata postala je ikonički znak vizualne konstrukcije prostorne razlike kojom se hrani dragocjeno sjećanje na utopiju kao mjesto retoričke spacializacije (društvene) moći kojom se nastoje preokrenuti načela linearno-povijesnog protoka vremena i usmjerene dimenzionalnosti prostora. U odnosu na ostatak prostora, heterotopičnost kvadrata umnaža prostore *drugosti* kao prostore iluzije, jer, kako veli Borges u svojoj priči *Asterionova kuća*: "Ništa nije jedinstveno, sve postoji četrnaest puta, ali sve stvari na svijetu kao da jesu jedinstvene". No istodobno, (u)okviravanje kvadratom (raz)otkriva stvaran prostor kao još veću iluziju. Suvremenost nas stalno podsjeća da se kritika rodila u antičkome društvu kao retorika.

Pored toga, sama forma kvadrata kao medija za projekciju iluzije u stanju je okupiti različite slobodno-ploveće prostorno-vremenske označitelje u jednoj distinktivnoj vizualnoj strukturi fenomena sa strategijom istodobne otvorenosti za razne refleksivne sadržaje.



Jean Pélerin – Viator, *De artificiali p[er]spectiva*, 1505., Bibliothèque Nationale de France, Paris

Tako nas ona, poput Viatorove kvadratne (geometrijske) sheme renesansnog prikaza linearne perspektive¹² kao medija vizualne konstrukcije/proizvodnje kulture, uvijek iznova podsjeća da forma, kako kaže Hal Foster, “nije ništa drugo nego sadržaj koji je postao povijesno sedimentiran”.¹³ Kao forma fragmentacije povijesnog znaka, ona je dobro kontekstualno mjesto za diskurs postpovijesnog stanja *drugosti*, odnosno otkrivanje ne samo zagubljenih trenutaka u povijesti umjetnosti nego i izgubljenih trenutaka u prostorima od društvenog do individualnog (i osobnog) događaja u vremenovanju toposa. U slici kvadrata forma se

¹² William M. Ivins, 1973. *On the Rationalization of Sight*. New York: Da Capo.

¹³ Hal Foster, 2006. *Dizajn i zločin*, Zagreb: VBZ, str. 130.

pojavljuje poput vizualnog teksta koji se svaki put iznova piše, na različitim performativnim spojevima kao “ponovno uprizorenje univerzalnoga”.¹⁴

Takva mogućnost univerzalizacije je kontaminirana partikularnošću, neodvojiva je od procesa kontingentnih uplitanja različitih sudionika koji traže posredovanje i odnose predstavljanja, te je tako ovisna i o kontingentnoj artikulaciji. Iako se forma kvadrata čini “praznom”, ona je ipak već ispunjena jer nju svagda hegemonizira neki pojedinačni sadržaj koji djeluje kao njezin zastupnik u smislu retoričkih pomaka. Stoga su forma i sadržaj kvadrata, koji posreduju jedno drugo, konceptualno neodvojivi kao područje razlika koje stavlja u pokret generiranje simboličkog poretka. Sustav distinktivnih mjesta kao koncept kontinuiteta djeluje zapravo putem pojedinačnih diskontinuiteta, putem *pomicanja*, rekao bi Ernesto Laclau, kroz retorički prostor. To sažima pretpostavku univerzalnosti u diskurzivno-disperzivne prostore koji su prostori bez prostora, mjesta razlike ili bliska protu-mjesta na razmeđu između stvarnog i imaginarnog, ali i nužnog i kontingentnog. A kontingencija koju čin i ime simbolizacije (*Kvadrat*) nastoje pokoriti vizualnim naglašavanjem “kulturnog mjesta izjavljivanja univerzalnosti”, vraća se, riječima Judith Butler, “upravo kao sablast raspada stvari” u doba stalne i nesigurne rekonstrukcije i rekonfiguracije zbilje.¹⁵

Tako se konceptualna i vizualna figura kvadrata iz zagubljenog svijeta čudesne i čudovišne modernosti pojavljuje iznova, u ozračju nove, konstruktivne interpretacije svijeta, kao prolazni i promjenjivi, heterotopijski i kontingentni čin proizvodnje umjetničkog djela. Ovoga puta, dakle, u duhu neizvjesne različitosti i refleksivne avanture, u čemu, dakako, kao ponovnoj konstrukciji slike svijeta, sudjeluje i produktivna mašta promatrača koji, ako se prisjetimo Novalisa, mora biti “drugim životom autora”.

¹⁴ Judith Butler, “Ponovno uprizorenje univerzalnoga: hegemonija i granice formalizma”, u Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, 2007. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turak, str. 17-47.

¹⁵ Isto, 41, 32.