

Ivica Župan

Ivica Župan
Vladimira Varićaka 5
HR - 10 000 Zagreb

U Klovićevim dvorima dr. Leonida Kovač predstavila je plodan i naoko heterogen opus Edite Schubert (Virovitica, 17. VI 1947. – Zagreb, 25. VII 2001.) s pravom ga nazvavši nezaobilaznim, „štoviše i ključnim mjestom u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća”, podcrtavajući činjenicu da je njezino tridesetogodišnje umjetničko djelovanje obilježeno neprestanim istraživanjima različitih umjetničkih medija, „koja su redovito rezultirala otkrićima posve originalnih tehnologija izvedbe radova, a susljedno tome i invencijama novoga umjetničkog jezika”. Izložba je potom preseljena u osječki Muzej likovnih umjetnosti. Riječ je o umjetnici čija nazočnost na hrvatskoj likovnoj sceni od početka 1970-ih do prerane smrti 2001. paradigmatički predstavlja tu istu scenu, i to na stvaralački i kritički način. Sve što je Edita u kratkoj karijeri uspjela stvoriti u jezičkom i medijskom pogledu, lako se uklapa u nadnacionalni djelokrug suvremena umjetničkog svijeta. Na *Retrospektivi*, opsežnu i pedantno analitičnu projektu, Kovač je predstavila sve autoričine discipline u kojima se uspješno oglašavala. Prvo što je motritelj mogao uočiti, bila je postmoderno nekonzistentna i stilsko disperzivna situacija u ovom opusu – koncept kontinuiranih promjena, nizanje stilskih mijena prolaskom kroz aktualne internacionalne trendove dominantne u razdoblju u kojemu je djelovala. Edita se protejskom vještinom kretala kroz različita područja, ali i svugdje ostavljala tragove sasvim individualne, prepoznatljive i likovno osvjeđene osjetljivosti, vlastito vrlo intenzivno introverzno i tjeskobno čuvstvo, nemir, tjeskobe i frustracije, nezadovoljstvo zloćudnim svijetom i vremenom u kojem živi, izvješćujući o vla-

Psiho-pejzaž – hipersenzibilizirani, autoreferencijalni pokušaji ostavljanja vlastita ljudskog traga

Edita Schubert: *Retrospektiva*, Klovićevi dvori, 24. 9. – 15. 11. 2015., Muzej likovnih umjetnosti Osijek, 18. 2. – 18. 2. 2016., autorica izložbe dr. Leonida Kovač

stoj napetosti egzistencije, o sebi kao nezadovoljnoj jedinki, a ide i u red najmaštovitijih i najuspješnijih eksperimentatora u materijalima svoga naraštaja.

Kovač je pokazala 176 radova iz svih razdoblja umjetničina djelovanja; od gvaševa koje je naslikala kao učenica sedmog razreda osnovne škole i u kojima je već tada način poimanja krajolika označila kao predmet vlastita zanimanja, tradicionalnih i netradicionalnih slikarskih tehnika, preko instalacija u prostoru i prostorno specifičnih instalacija. Vidjeli smo najvažnije slikarske projekte, fotografske i filmske materijale, videosnimke njezinih performansa, do posljednjeg internetskog projekta iz 2001. naslovljena *Šetnje*, a predstavljen je i opširan videointervju što ga je Kovač sa slikaricom vodila 2000. Rastavivši ga na tematske segmente, Kovač je ovaj opus provukla kroz izložbene dvorane kao autoričino osobito i osobno vodstvo kroz svoj rad, a koji je motritelju itekako pomagao u recepciji jedinstvena opusa, značenjski i asocijativno višeslojna i podložna brojnim iščitavanjima.

Kustosica je na retrospektivi objedinila sve, po njezinu sudu, ključne teme, motive, znakove, tehnička rješenja i iskustva koja je Schubertova rabila i razvijala u svom umjetničkom radu i najpotpunije ostvarila osobnu kozmogoniju i umjetničku fizionomiju. Na izložbi koja se protezala po cijelom drugom katu Klovićevih dvora Kovač je predstavila Editu kao iznimno plodna, zanimljiva, uvjerljiva i morfološki elastična autora, čiji je opus raznolik u idejama, materijalima, nadahnuću, tehnološko-medijalnoj razini. Postigla je da prohodan niz po ciklusima složenih slika i objekata sinkronizirano diše s prostorom te uspjela razotkriti i predočiti slikaričin stilsko-morfo-



1. *Bez naziva (Katedrala)*, 1987. Instalacija u Galeriji Proširenih medija na Starčevićevom trgu, Zagreb, 1987.

Untitled (Cathedral), 1987. *Installation view, PM Gallery, Zagreb, 1987*

loški koordinatni sustav, mentalni habitus, specifičnu formativnu misao i punu problemsku fizionomiju, vrlo široke idejne i plastičke raspone, formalne i stilske evolucije ovog nomada, konceptualnu i plastičko-fenomenološku strukturu, morfološke osobine i jezičke konstelacije te medijski heterogen repertoar izražajna jezika ovog opusa jedinstvene arome i mentaliteta, ali i podastrijeti sve autoričine motivacije, inicijative i prinose.

Ovaj sjajni opus potvrđuje senzibilnost izuzetne umjetnice koja je vlastiti umjetnički jezik redovito dovela u sklad s duhom i izrazom razdoblja u kojem je stvarala, a stvarala je u 1970-ima, nadasve u heterogenim 1980-ima i 1990-ima koje su bile nalik areni najrazličitijih umjetničkih strategija i usporednih trajanju različitih pojava, poricateljica legaliteta modernističkog koncepta umjetnosti. Područja interesa agilne i dinamične umjetnice pokrivaju neke od ključnih problemskih orijentacija u hrvatskoj likovnoj umjetnosti posljednjih desetljeća. Dokumentirana je njezina pripadnost hiperrealizmu, transavangardi, novoj slici, redukcionizmu, minimalizmu, novoj geometriji...

Stilske konfiguracije za koje se umjetnica spekulativna duha odlučila i dosljedno zalagala, adekvatne su duhu, zahtjevima i jezičnim osobinama doba, zapravo usklađene s promijenjenim općim senzibilitetom u kulturi triju desetljeća tijekom kojih je stvarala. Njezin se izričaj u određenu broju značajki poklopio s onim što su trendovi hiperrealizma, nove slike i neo-gea sugerirali, ali jedinstvenost njezina slučaja ističe se prvenstveno u visoko individualiziranu govoru i u gotovo patetičnoj privrženosti slikarskom mediju te nadasve intimnu mikrokozmosu. Premda morfološki podudarna sa slikarstvom spomenutih dominirajućih trendova, njezina su ishodišta rezultat osebujnih preokupacija i istraživanja. Editino nomadsko ponašanje očituje se u napuštanju jednom formulirana i apsolvirana iskustva, ali i u tom napuštanju, ostavljanju i traženju ulazeći u novu fazu, autorica ulazi s prepoznatljivim ulogom vlastite prošlosti. Nomadizam se, dakako, odnosi i na pravo i mogućnost kombiniranja raznolikih iskustava povijesne avangarde i druge umjetnici relevantne tradicije.

Edita je potom bila i autentičnim sudionikom heterogene i eklektičke klime 1980-ih, čije se slikarstvo rado ogledalo u zrcalo vlastite povijesti, ali ne zato da bi od te povijesti bitno ovisilo, nego da bi izvuklo pouke koje joj u tom eklektičkom trenutku mogu biti od koristi. Razvidno je bilo da nema umjetnosti bez svijesti o prethodnoj umjetnosti, ali ne može biti ni autentične umjetnosti koja bi se dragovoljno podvrgavala kanonima prethodnih umjetničkih razdoblja.

Po čemu ovaj opus ne zadovoljava obzor motriteljeva očekivanja u odnosu na uzuse, kanone i znakovitosti globalnih internacionalnih trendova i što ga čini drukčijim i jedinstvenim? Editin opus ima najmanje tri istodobne dimenzije. Prvu dimenziju potvrđuje činjenica da je umjetnica neprestance bila usredotočen na diskurs o ontologiji i fenomenologiji slikarstva i umjetnosti uopće, nadasve o problemima prirode umjetnosti i konstitutivnih sastavnica jezika kroz koji se ona konkretizira, istodobno ga – kroz transgresije i ekstenzije i eksperimente u izrazu, tehnologiji i materijalima – obogaćujući, proširujući i inovirajući kao medij. Druga dimenzija bilo je pitanje kako autor u umjetničkom činu može odslikati vlastitu duhovnu supstanciju, kako u mediju materijalizirati i predstavljati neprestana egzistencijalna propitivanja i izvješća o vlastitu ljudskom – tjelesnom i duhovnom – supstratu, kako ostvarivati prijenos subjektivnih, afektivnih, emocionalnih i čulnih individualnih autorskih stanja. Kao konstantu iščitavamo i autoričin znakoviti odnos prema prolaznom, nestalom, propadljivom, troš-

nom, propadajućem, razrušenom i onomu što može biti razrušeno i nestati. To je izvješće autorica u počecima nadavala vrlo diskretno, potom otvorenije, da bi potkraj 1990-ih ono postalo autoričinom glavnom preokupacijom. Osvajanje prostora treća je dimenzija slikaričinih stalnih preokupacija, a u *Katedralama* teži i ambijentalizaciji prostora, ispunjavajući ih golemim uspravnim formatima, do krajnjih fizičkih granica galerijskog prostora u koje ih postavlja, od podnice do stropa ili ih postavljajući vodoravno i omatajući njima zidove.

Krajem 1970-ih razabire se da slikaricu sve više zaočuplja iskorak u realni prostor, da joj omeđeno i homogeno polje slike nije dostatno, iako ga ipak ne može i ne želi sasvim napustiti. Privremeno napušta klasičnu štafelajnu sliku i izvodi radove na granici kategorija slikarstva, skulpture i objekta. Radi prostorne paleoinstalacije i postave s prirodnim materijalima (drvo, šiblje, lišće, laticice, drvene grede, pijesak, izgorjeli ugljen...) bogate evokativnim i uopće referencijalnim impulsima s naznakama arhajskog i primitivnog, gdje autorica poduzima tek manje manualne zahvate, čime stvara semantički sklop simboličko-mitsko-metaforičkog, pa i ritualnog karaktera, koji, među ostalim, poprimaju dimenzije ritualnog i mitskog. Simboli funkcioniraju kao prirodnost materijala po sebi, čime se stvara gusti anglomerat znakova



2. *Cupola u sanduku*, 1977.
Cupola in a Crate, 1977

očitovan krajnje siromašnim sredstvima. Autorica ustrajava na izvornoj tvarnosti materijala, a njezina upletenost ostvarena je minimalnim zahvatima, prije svega kroz postav, čime je prirodnost materijala kojim ona operira još više osiromašena, a što je istodobno proširilo semantički kompleks subjektivne mitologije. Uporaba ovih izrazito neslikarskih i nekiparskih sredstava bila je važna pretpostavka tzv. antropološke imaginacije. Istodobno započinje seriju skulptura – ambijenata izvedenih od organskih materijala, poput granja, pruća, lišća, suhe trave, stabljika grana, lišća, ružinih latica, pijeska, ispunjenim simboličnim, magijskim, mitološkim, totemskim, kojima preispituje relaciju prirode i kulture, odnosno odnos življene stvarnosti i umjetnosti.

Danas kada nam je poznata slikaričina tragična sudbina, usudimo se upozoriti na činjenicu koju reflektira ovaj dio njezina opusa, a što, kao konstantu u ovom rukopisu, pratimo do kraja prikaza ove retrospektive, a na koji je 1986. prvi upozorio Zvonko Maković: „Siromašni su materijali odabrani kako bi se njima pojačao osjećaj privremenosti, krhke i tragične egzistencije”.¹

Početkom eksplozivnih, ekstatičnih, razmetljivih, prevratničkih, raskolničkih, obnoviteljskih 1980-ih, u razdoblju postmoderne i transavangarde, slikarica napušta stvarni prostor i prepušta se dvodimenzionalnoj slikarskoj plohi. Slikarstvo je, nakon što je vladao stav da ga, kao zastarjeli instrument umjetničke ekspresije i objektom estetske potrošnje, valja isključiti iz umjetničkog konteksta, ponovno, i to u velikom stilu i zamahu, na sceni, ali ne zarad svijesti tog medija da čovječanstvu još uvijek ima što reći, nego zato što je tržište sveudilj moralo dobivati tržišna sredstva u obliku artefakta (čitaj: robu!) za tržišnu razmjenu! Likovna umjetnost tada istodobno izlazi iz zatvorena sustava evolucionizma – napuštaju se pretpostavke o evolucionističkom odvijanju umjetničkih procesa (napušta se ideologija lingvističkog darvinizma, kako je tvrdio A. B. Oliva), više nema apsolutnih novosti, ali ni diktata „sezonskog” mijenjanja po svaku cijenu. Transavangarda je, među ostalim, obilježena i tzv. povratkom slike, a hrvatska inačica te pojave nazvana je novom slikom. Čin slikanja je, sada se tumači, estetski proces i kao takav ravnopravan je svim ostalim radnjama kojima je cilj ispitivati narav umjetnosti. Tautologija s kraja 1970-ih (primarno i analitičko slikarstvo!) ustupa mjesto narativima, simboličkom diskursu, metafori i alegoriji. Govorimo o obnovi slikarske predstave, točnije o tada novim ikoničkim modalitetima utemeljenim ne više na predlošcima preuzetim iz masovnih medija, kao što

je to bio slučaj u pop-artu i narativnoj figuraciji 1960-ih, nego izvedenim iz fundusa bliže ili dalje povijesti umjetnosti, u svjetlu „pohoda muzeju“.

Edita nije bila deklarativnom zagovarateljicom nove slike, ali je preuzela ponešto od njezinih znakovitosti, primjerice njezinu „strast za slikanjem“ i „uživanje u slikanju“. Očitovala je kreativnu energiju koja se nije dala obuzdati i kanalizirati, omeđivati ni sputavati kritičarskim, i još manje teorijskim interpretacijama nove slike. Otimala se tumačenjima koja su je opisivala, koja su joj određivala ciljeve i definirala motive, vokabular. Može se reći da ova autorica sliku i slikarstvo u ovom razdoblju shvaća kao medij očitovanja određenih psihičkih raspoloženja koja postoje trajno u umjetničnu unutarnjem svijetu. Opravdano je ukazati da je novi senzibilitet ove umjetnice proizlazio iz prijenosa subjektivnih, afektivnih, emocionalnih i čulnih individualnih autorskih stanja, što potvrđuju ansambli intimnih i za odčitavanje hermetičkih znakova i zapisa. Riječ je o – makar se danas tako može zaključiti po energiji po-teza i sugestiji boje – samoistraživanju.

Tih godina Editina izvodi niz slikarskih radova različitih velikih formata i neuobičajena izreza slikarskog kadra, ponajčešće polukružnih kupolastih, elipsastih formi nalik romaničkim lunetama ili vretenastim formatima koji oponašaju stilizirano riblje tijelo u kojima slikarsku podlogu premazuje tankim slojem crna bitumena na kojemu voštanim pastelom izvodi ekspresivni, uvijek neprikazivački, bez sintakse pa stoga teško razumljiv, crtež intenzivna kolorita, ali nereprezentativan, semantički ispražnjen, doduše s određenim metonimijama i alegorijama, s visokim stupnjem enigmatičnosti, nepronične kodiranosti, nedorečenosti, afirmirajući spoznaju – po kojoj se razlikovala od kolega „novoslikara“ – da je slika samostalna tvorevina i da ne treba robovati prikazu predmeta, pa se stoga treba kloniti i simboličkih i metaforičkih referencija. Editina je usredotočena na stvaranje likovnih činjenica, a ne na semiotičko-semantička istraživanja. Udaljivši se od reprezentacije bilo kakve stvarnosti, ove slike odčitavamo kao djela pomalo lijene forme, bez spoznajne potencije, promatramo ih formalno, s obzirom na njihov odnos prema pravilima kompozicije, ravnoteže i ostalih znakovitosti na slici, gdje se u stilsko-energetskoj matrici ističe dojam sklada, kompaktnosti i zaokruženosti u razmještaju partikula. Opažamo strast za kompozicijom, bojom, domišljenim superponiranjem oblika, zatvarenjem kadra. Kompozicije su pokrenute, uskovitlane, energetski, gestualno i koloristički snažne, a najveći broj sačuvala je nostalgičan, sjetan naboj, emotivnu tenziju. Nerijetko nalazimo anarhičan pristup kompoziciji – *all over* rješenja, namjerno izbjegavanje središta

slikanog prostora. U elaboraciji afirmativna, kultivirana i rafinirana slikarstva, čak i senzualna karakterističan je osjećaj za najfinije i najdelikatnije kromatske vrijednosti. Boje su upotrijebljene s profinjenim osjećajem za njihove odnose i slaganje, pri čemu su te osobine uključene u novo shvaćanje prostora slike, a time i samoga karaktera nove slike.

Njezini vršnjaci „novoslikari“ očituju da se u pričuvama prošlosti nalaze gotovo nepresušni bunari u koje je dostatno posegnuti i uzimati ne samo poticaje i gradbene elemente, nego i gotove zalihe pristupa i narativa. Slobodno posezanje u bogati, stoljećima taloženi kulturni fond i svjesna uporaba tog fonda očituje eklekticizam, bolje reći maniristički karakter slikarstva 1980-ih, a individualni prinos novoj slici ove umjetnice, među ostalim, čini otklon od takvih navika.

U Editinu novoslikarskom opusu ne nalazimo posebno prepoznatljive reference na povijesnoumjetničke zalihe, pa niti citat kao komplement vlastite vizije, tu znači ne odčitavamo ni bezosjećajnu, mehaničku, trendovski legaliziranu aplikaciju citata što je znala neuglazbljeno stršiti iz habitusa pokušaja nekih njezinih kolega „novoslikara“. Uz neke iznimke, naši su „novoslikari“ neprestance podsjećali na svoje recepcijske sposobnosti i na vlastitu umjetničku obaviještenost, kopirajući već gotove eklektičke i kopističke modele stranih slikara, odavajući se rješavanju stilskih šablona „nove slike“, sjećanju ili citiranju uzora iz povijesti umjetnosti. Slike iz 1980-ih vraćaju se mimetičkoj reprezentaciji, narativu, simboličkom govoru, metafori, aluziji, analogiji..., ali Editina – otvorena za inovativne jezične i formalno-plastičke transformacije – svojim ikonografski natuknicama razvija zasebnu vrstu posne narativnosti i izmiče za onodobno slikarstvo znakovitoj pričljivosti, zavodljivosti, dopadljivosti, frivolnosti. Kadar nametljivo ističe svoj plošni karakter koji ne dopušta nikakve dubinske pomake, napućen je atraktivnim zgusnutim simboličkim natuknicama, partikulama. Naslikana predmetnost u tom se trenutku odrekla iluzije da pridonosi spoznajnu ustroju svijeta i njegovu razumijevanju te da i ona sudjeluje u gradnji sveopće epistemološke piramide. Ne stvara slike koje bi vodile raspravama o predmetnom svijetu sa stanovišta simboličke ili metaforičke nadgradnje. Tih godina redovito se očitovala formom, materijalom, medijem, nikada se nije pomagala figurom, prikazom, tek osobnim simbolima koji kao da su izljevi prizora iz snova, nešto privatno i neobavezujuće. Shodno tomu, u tom povijesnom trenutku slikarici je bilo moguće tek iskoračiti osobnom idiomatikom – vretenasti riblji formati crpe svoj simbolički naboj iz različitih kulturnih, religijskih i magijskih predaja i sfera. Svjesno je oponirala i programski uspostavljenu imperativu

ironije kao gradbenu elementu raspoloženja „nove slike” prema tradiciji i slikarstvu uopće.

Unutar slikarskog kadra umjetnica postavlja pažljivo režirane scene koje jasno dokumentiraju nedostatak narativne sheme jer se odlučivala za idiome kvazifigurativna i apstraktna podrijetla i oblika a ne za retoričku brbljavost, eruditske, fingirane narative. Njezini su prizori, predstavljeni u zasićenim, prenapućenim i zgusnutim kadrovima, semantički škrtim, posnim, šifriranim, maskiranim natuknicama, mikroznakovima, neusporedivim i nemjerljivim s realnim prostorima, koji posjeduju metonimijske i simboličke vrijednosti koje otkrivaju dublje slojeve umjetničina jezika i samim tim otkrivaju unutarnje prostore njezine ličnosti. Individualna fantazija, prosipanje zagonetki na način kako se to samo osebujnu pojedincu ukazuje!

Ovi radovi nastoje očitovati ponešto iz autoričine osobne mitologije i doživljaja svijeta, priopćavati izrazito subjektivizirane sadržaje. Slike su često lišene jedinstvena uporišta, prizoru nedostaje os kojoj bi gravitirali elementi raspoređeni po slikanoj površini, a takva kompozicija čini polje slike maksimalno rastezljivim.

Nereferencijalni znakovi, dakle, postadoše ključnom temom ovih slika. Fluidni i gotovo pokrenuti *patterni*, nikad ostvareni bez određene doze estetike i feminine osjećajnosti, nadaju se motritelju kao iracionalni, zaumski, nadrealni i motrenjem se sabiru u prizor simboličkog ili alegorijskog naboja, a traganje za dubljim značenjima ovih vizualnih predstava iziskuje napor. Ovo slikarstvo, dakle, ne operira nikakvom specifičnom ikonografijom, ono je stvoreno bez znakova, koji bi unutar sustava vizualnih komunikacija, motritelju bili razumljivi – motritelj optički živ i pulsirajući proces mora u vlastitoj percipivnosti i mašti povezati određenu, njemu smislenu cjelinu, smisao mu se očituje nakratko, poput bljeska i ponovno ga gura u zamagljenost i nedoumicu te on shvaća da su predstavljeni mu prizori tek puke natruhe, djelići nekoga sveobuhvatnijeg svijeta. U takvom prostoru ništa nije stalno, pouzdano, mjerljivo, nego tek pojedine točke povezuju tek vibracije spoznaje da je sve uvijek nešto drugo. Kromatski inventar analogan je stilskom primitivističkom obrascu koji ona ovdje nerijetko parafrazira, primjerice stvaralaštvu australskih Aboriđina.

Ove se slike odlikuju tradicionalnom kulturom plastičkog jezika, odnjegovanošću rukopisa i izrazito superiornim i profinjenim ukusom, a stvarajući svoje natruhe, slikarica se ne odriče zavodljivosti i estetiziranja. Bogatstvo i različitost ispuna kadra kod Edite očituje i još jednu znakovitost postmoderne. Ona se, barem u primjeru ove autorice, zapravo odvijala u prostoru između istočne i zapadne paradigme umjetnosti, s preklapanjima i ukr-



3. *Perforirano platno*, 1977.

Perforated Canvas, 1977

štavanjima različitih kultura i civilizacija i umjetničkih iskustava iz različitih svjetova. Opus ove autorice svjedoči da je nova slika cijelo vrijeme ostajala apolitična, čista, neukaljana dnevnopolitičkim zbivanjima.

Kasne 1980-e donijele su velike promjena u jeziku, ciljevima i funkciji stvaralaštva, obnovu sama slikarskog medija i oblikovne prakse. Ekstatičnu, subjektivnu, gestualnu, eklektičnu, ekspresivnu, figurativnu i narativnu umjetnost s početka 1980-ih sredinom desetljeća zamijenio je reduktivistički trend nove geometrije (neo-geo), medijski purizam kao izraz krajnje reduciranih izričajnih sredstava, a nastao je kao reakcija na dominantne ekspresionističke i divlje tokove u slikarstvu s početka 1980-ih. Iščezla je aluzija na predmetni svijet, a iz boje



4. Bez naziva (*Roza riba*), 1983. / Bez naziva (*Baklje*), 1981.
Untitled (Pink Fish), 1983 / *Untitled (Torches)*, 1981

i geste uklonjena je ekspresivnost i subjektivnost. Slika se vratila u stanje tautološkog mirovanja, bez namjere da išta zastupa ili simbolizira izvan sebe.

Geometrija – ogoljena do materijalnosti – apstraktna je ali čista disciplina koja se pojavljuje u nejednakim intervalima i s određenim razlikama s obzirom da je „umjetnost rezultat iskustva umjetnosti” (Donald Kuspit). Geometrija je osnova, uvijek spremna na instrumentaliziranje, na koju se povremeno vraća slikarstvo i koja može, uvijek iz različitih pobuda, iznova ispitivati. Nova geometrija u svojoj je biti simulacijska postmodernistička umjetnost koja prisvaja, kopira, *slika kao*. Geometrijsko slikarstvo prethodnih povijesnih etapa uzima se kao motiv osvrta, razrade, transformacije... Iskustva iz povijesti slikarstva polaznom su točkom daljnjih slikarskih operacija. U postmoderno doba, dakle, teško je zamisliti slikarstvo koje ne bi bilo – jezički i formalno – svojevrsan komentar o nekom drugom slikarstvu, koje ne bi odavalo određene referencije na prethodne slikarske prakse. Podaci se izvlače iz umjetnosti prethodnih razdoblja i na takve rezultate talože se novi, uklopljeni u novu bitno drukčiju situaciju, uvjetovani recentnim likovnim kretanjima i duhovnim kontekstom.

Neo-geo autori sažimaju sve dotad poznate oblike geometrijske apstrakcije – od suprematizma, konstruktivizma, De Stila do recentne nove geometrije. Edita ostaje potpuno onkraj takvih generalnih naraštajnih ambicija, u ovom razdoblju ona je još više individualizirala izraz, mada to – gledajući površno, u kontekstu aktualna neo-geo trenda na njezina ostvarenja iz ovog razloga – nije lako razlučiti. Izvjesna geomaterijska određenost u njezinu slučaju nije rezultat konstruktivističkog pristupa zadanu jeziku, nego se javlja kao posljedica rada na isticanju formata platna i fizičkog karaktera boje kao elementarnih osobina slike. Za razliku od recimo nego-geo majstora Duje Jurića, njezino stvaralaštvo nije očitivalo trajnu zaokupljenost geometrijskim, konstruktivnim, racionalističkim modelom umjetničkog reda i poretka, niti je tragala za idejom geometrijske strukture koja je u podlozi racionalne konstrukcije svijeta. Nije ustrajavala ni na otkrivanju geometrijskog konstrukta prirode koji će svjedočiti da u podlozi svijeta postoji racionalni um. Mada površan susret s ovim slikama odriče svaku asocijativnu vezu ovog slikarstva s predmetnom realnošću, Kovač ne isključuje referencijalni potencijal i asocijativnost ovih slika, što odčitava iz činjenice da slikaričino polazište nije bilo trendovska slagalica neo-geo mreže, nego ona hrabro kreće od ljudskog lica i cijelog lika. Premda prepoznatljiv kao apstraktan, taj je oblik u biti prikaz stilizirane ljudske figure – moglo bi se „gotovo reći njezin kod”, drži Kovač. Koncept je potpuno definiran i potvrđen u brojnim sjajnim realizacijama, a svaka nova serija slika slikarici je pružala mogućnost brojnih kombinacija i varijacija jednom usvojene sheme.

Boje su ravnomjerno nanese na podlogu tako da iz slike nestaje ono što se naziva slikarskim rukopisom. Nepravilan oblik slika – ranije polukružan, elipsoidan ili ribolik, najprije je ostvarivan kao trapez. Schubertovu zanima arhitektonika slike, razdioba prostora unutar formata, međuodnosi polja i njihove obojenosti koji slici daju dinamiku i ritam, složenost, suzdržanost, pročišćenost, eleganciju, profinjenost... Ona tada ostvaruje i ciklus gigantizirana formata izvedenih akrilikom na papiru, a u tim slikama upotrebljava osnovne boje, specifičnu prigušenu plavu i crvenu boju u kombinaciji s dubokom crnom. U tzv. „katedralama”, ostvarenim na natron papiru, riječ je o pravilnim izduženim pravokutnicima postavljenim od galerijske podnice do stropa, pri čemu ovako osvajanje prostora slikom očituje težnju za ambijentalnim rješenjima. Izduženi pravokutni oblici u crnoj, crvenoj i plavoj boji neke su kritičare asocijali na siluete neboderske arhitekture i stvarali su sugestivan dojam monumentalnosti. Na „katedralama” ili „trapezima” drugi su kritičari prepoznali „karakteristični uzorak

nalik dirkama klavijature”. Boje su upotrijebljene znalački glede njihovih odnosa i slaganja. Posebnu pozornost slikarica posvećuje kontrastiranju toplih i hladnih boja. Potom na slikanu površinu aplicira stranice novina i potom intervenira apstraktnim uzorkom.

Razdoblje kraja tisućljeća, koje koincidira sa zadnjim godinama umjetničina života, u njezinu radu obilježeno je subjektiviziranjem, autobiografizacijom, poniranjima u intimni identitet, odvajanjem od trendovskih tokova i snažnim i sugestivnim autobiografskim diskursom, pričom – ne bez patosa – o ljudskoj pojavi i onomu što ona sa sobom nosi kao vlastitu popudbinu i sudbinu. To je i doba kada je umjetnost već odavno napustila neutralni, neosobni i posredovani mahom aktivistički diskurs kasne moderne, kada je aktualna potraga za tzv. osobnim identitetom. Na kraju tisućljeća svjedoci smo govora u prvom licu kao česte postmoderne pojave u hrvatskoj umjetnosti. Mučne i krizne 1990-e, sa svim svojim ratnim, političkim i psihološkim tenzijama, kao nekada, ali sada na drukčije načine, trebale su umjetnike pobuđivati na oštrije reakcije, hrabrije istupe, nipošto ih potiskivati u vanjsku i unutaraju izolaciju, pasivnost, defetizam i depresivni intimizam. Umjesto angažirana buntovnika, umjetnik 1990-ih postaje introvertiranim pojedincem koji se, rješavajući sasvim osobne probleme, odlučuje za autoreferencijalne sustave, strategije nečitovanja bilo kakva stava prema društvu u kojemu pribiva i gdje se ostvaruje njegova karijera. Autor se odriče narativna deklariranja o stanju u društvu i otvara introspektivni i autoreferencijalni intimni diskurs. Ovoj orijentaciji valja dodati i težnju, također znakovitu za 1990-e, za interdisciplinarnošću, za oslobođenje od svrstavanja u okvire određena medija, za nadilaženje podjela i razdvajanja, za slobodno kretanje kroz umjetničke i neumjetničke prostore. Gotovo sve može biti proglašeno umjetničkim djelom ili umjetničkom akcijom ako je u službi određene umjetnikove ideje.

Vizualno manje atraktivna od slikarskih, ali za Edittinu morfologiju barem jednako važna, djela su intimističkog i narativnijeg karaktera, autoreferencijalnih i autobiografskih nota subjektivne naravi, artistski ozbiljno predstavljenih problemskih cjelina važnih za dekodiranje autoričine individualne umjetničke i životne filozofije, na *Retrospektivi* tek parcijalno pokazana. Ovi su radovi visoko autoreferencijalni i čine putanju autoričinih promišljanja i analiza vlastite ljudske i umjetničke pojave, u njima autorica na svjesnoj ili nesvjesnoj razini – pripričavanjem, ispovijesti, svjedočenjem – konstruira jastvo,

vlastitost, identitet i navlastito recentni duhovni status. Ova rješenja ekspliciraju dublje sadržaje vlastite intime, djeliće privatnih svjetova predstavljenih sada manje šifriranim jezikom simbola i značenja. Na motritelju je bilo da dešifrira realnost individualizirana svijeta koji se, kada bi mu se motritelj približio, nadavao kao uznemirujući. Traganje za dubljim značenjima ovih vizualnih predstava čak je iziskivao i napor da se autorska osobnost dešifrira u kategorijalnom sustavu određenih psiholoških, emotivnih i sentimentalnih ključeva.

Više ili manje melankolično-narativan, gdjekad i tu-robnno traumatičan diskurs autoričine egzistencijalne analize melankolično je hranjen brojnim međusobno isprepletenim motivima. Slikarica se odlučila za pounutrašnjenje i sada njezin analitičko-lirski govor detektiramo kao psihopejzaž, iskaz o stanju humanuma u gužvi i magmi kaotične životne scene. Katalog iščitanih egzistencijalnih kategorija čine autoričino recentno deziluzionirano pozicioniranje u svijetu, zapravo referiranje o nemogućnosti daljnjeg pozicioniranja subjekta, nezavidan životni kontekst, snažan osjećaj biološke prolaznosti, ozbiljna nemoć da se uspije opstati, izmještanje iz gabaritne pozicije, strah, tjeskoba, nelagoda, zebnja.

Nestajanje, propadanje, isparavanje, rekosmo, stalne su umjetničke preokupacije, koje ne oblikuju samo semantička polja njezina opusa proizašla iz egzistencijalnih propitivanja, nego očituju i njezina praktična istraživanja konstitutivnih sastavnica i medijskih uzusa slikarstva, ali i procese brisanja slike. Početkom 1990-ih na platno nanosi dva sloja boje i potom gornji, još mokr sloj, automatiziranim okomitim potezima, briše papirom, konstruirajući sliku u postupku njezina razaranja. Ovaj proces kulminira beskrajnom vrpcom, brisanom slikom na papiru iz 1995. koja se na *Retrospektivi* protezala duž cijeloga obodnog galerijskog zida, a koja ima zanimljivu i znakovitu povijest. Kada je Društvu hrvatskih likovnih umjetnika 1993. konačno vraćen njegov nepreuređeni Dom hrvatskih likovnih umjetnika, dotad Muzej revolucije, ono je moralo nastaviti sve svoje aktivnosti u tome devastiranu prostoru bez ijedne kune za njegovu adaptaciju. U prstenastoj dvorani Doma odražavaju se velike izložbe, a u polukugli, pod samom kupolom, smjestila se karizmatička Galerija proširenih medija. Dok je prsten kako-tako bio uporabljiv, prostor GPM zacijelo je u to doba bio najteži zagrebački izložbeni prostor i „proguta” je najveći broj izložaba postavljenih u njemu. Osim što je polukugla, GPM je u sebi najviše osjećala posljedice neuspjela preuređenja (devastiranja!) zgrade za potrebe Muzeja revolucije što ga je 1951. poduzeo arhitekt Vjenceslav Richter. Primjerice, po sredini je prostor imao stubište kojim se silazilo u donje etaže Doma, oko tog

otvora bila je postavljena nezgrapna željezna ograda i velike polegnete staklene vitrine, tu su bile i razne niše u zidovima, ispupčenja, radijatori, dva velika montirana panoa za veća djela koja ne trpe ovalnost prostora itd., što je sve skupa stvaralo neobično jaku konkurenciju neuroze koju je prostor neprestano isijavao. Ukratko, s tim se prostorom trebalo znati nositi, anulirati njegovu neurozu, čega u početku nisu bili svjesni umjetnici koji su u njemu izlagali. U dijalogu s tim neugodnim prostorom oni su izvlačili kraći kraj i njihovi su istupi neslavno završavali. Afirmirati vlastiti recentni rukopis a istodobno afirmirati i sam izložbeni prostor te između njih uspostaviti dijalog ponajviše je uspjelo Editi, i to krajnje minimalističkim postupkom. Ona je 1995. okruglim zidom GPM, u razini očiju, rasprostrela spomenuti papirnati friz širok 50 centimetara i dugačak 60 metara. Njime je potpuno ukrotila i smirila prostor, anulirala sve njegove nedostatke, svemu onome što je ugrožavalo prijašnje postave njezin je friz oduzeo negativni naboj, zaustavio isijavanje negativne energije i probijanje neuroze iz nje ga koja je toliko mučila njezine predšasnike, i od njega učinila intrigantan i gotovo svečano miran i staložen, antologijski ambijent, prepun konstruktivne interakcije između friza i prostora – jedan drugome kao da su utjelovljivali i udahnjivali snagu i uvjerljivost.

Sličan posao, ali u potpuno različitu prostoru, pa tako i s različitim ciljevima i rezultatima u konačnici, umjetnica je obavila pola godine kasnije u gornjogradskom MSU-u. To je, kao što je svima poznato, palača plemićke obitelji Kulmer iz 17. stoljeća, građanski stan, dakle vrlo specifična arhitektura, privremeno ustupljena MSU-u za potrebe njegove djelatnosti. Svojim se papirnatim frizom slikarica uselila u šest – kada su uklonjena sva vrata – međusobno povezanih soba palače, i to u one koje su gledale na palaču Dverce na Katarininu trgu. Friz je bio neusporedivo duži nego u GPM, a kako ga je razlamala konfiguracija zidova, dobio je i dinamičnost koju u GPM nije imao, nego se zatvorio u relativno kratak krug. Intuitivno se postavivši prema prostoru koji je ugostio njezin friz, Schubertova je od prozračna i svjetlom s trga raskošno osvjetljena stana ostvarila ambijent potpuno oprečne duhovnosti. Svojim dinamičnim vijuganjem po zidovima u kojemu se do 1945. širila najstarija hrvatska plemićka obitelj friz, koji se i ovdje – nezaustavljivo i neprestance vrtio – stvorio je vrlo jak dojam labirinta, komprimirao je svih šest soba u jedinstven prostor, pomalo klaustrofobičan, tako da zacijelo nije bio rijedak pojedinac koji se u njemu neugodno osjećao.

Na taj je način Edita ostvarila potpuno obrnut učinak nego u GPM: dok je prvom akcijom prostor za galerijske svrhe – uništen neodgovarajućom adaptacijom – ponov-

no afirmirala kao izlagački, sada je prostor ionako upitnih galerijskih svojstava i vrijednosti, koji je tijekom svoje burne povijesti ugostio stotine izložaba i radova različitih autora značajnih za umjetnost 20. stoljeća, pretvorivši ga u neuralgičan labirint, oduzela od njegove vrijednosti. Ako je točno ono što se spominje u našoj likovnoj kritici – da prostor pamti sve izložbe i izložke te da upravo to sjećanje na njih emanira duhovnost MSU-a, onda je emanaciju te duhovnosti ovaj friz privremeno zamrznuo i uspavao, to više što ga je postavila tako da tutnji muzejom u razini ljudskih očiju, pa ako je motritelj promatrao cjelokupan prostor iz prve sobe prema zadnjoj, stjecao je dojam da ga friz po sredini reže na dvije simetrične razine – gornju i donju – pa je on i glede te svoje dimenzije gubio svoju kompaktnost i tako raspolučen poprimao određenu karikaturalnost. Prilazeći MSU-u od kule Lotrščak, poglavito uvečer, kada su u njemu bila upaljena svjetla, motritelj je mogao zamijetiti da je friz nešto od neuralgičnosti, što ga je ispuštao u prostor MSU-a, slao i van, na Katarinin trg. Naime, stražnja, neoslikana strana friza bila je polijepljena i na brojne prozore MSU-a i kad smo je promatrali s trga, ostavljala je dojam nekakve za-debljane zmijske koja se pojavljuje i nestaje. Tim je svojim prolazom i nestajanjem uspavanu gornjogradskom trgu, po svemu beskonfliktnom, stilski usuglašene arhitekture, utiskivala nedostajuću mu tenziju.

Ta je „zmijska“ već nametala mogućnost da se Editin friz iseli iz zatvorenih galerijskih prostora. Primjerice, zgrada zagrebačkoga glavnog kolodvora, dragulj hrvatskoga historičističkog graditeljstva, vodoravnim je frizom decentno podijeljena na gornji i donji sloj. Što bi se dogodilo, razmišljali smo tada, da se na njegovo mjesto uselio ovaj friz? Na izlazak friza na otvoreno nismo dugo čekali. Tijekom međunarodne akcije *Otok*, održane u kolovozu 1996. u Dubrovniku, sa „zebrastim“ se frizom išuljala u eksterijer. Postavivši ga vodoravno, po ogradi samostana, koja teče paralelno sa stubama što se protežu iznad zida i kasnobaroknog ulaza u samostan, sa znakovitim satom na samom ulazu, istodobno je afirmirala vlastiti aktualni rukopis nastao gestualnim i ritualnim intervencijama rukom na papir i jače istaknula zanimljivu mješavinu baroka i kasnog baroka, ali je i tom arhitektonski i povijesno potpuno artikuliranu prostoru istodobno dala i nov ugođaj i začudnost, čak i određenu neuralgičnost.

Međutim, za tri ove Editine intervencije ako ne jednako važan, a ono barem znakovit i slikarski je sadržaj friza. Nakon što je papir premazala bijelom bojom, na tu je mokru podlogu nanosila crnu i još je mokru grebala grudicama papira, povlačeći okomite crte, naoko identične, ali zapravo svaki put različite, jer ti potezi nisu bili potpuno mehanički, nego ih je slikarica do određene gra-

nice mogla kontrolirati. Iza ovog napora stajala je čista egzistencijalistička potreba da se utjelovi što postojaniji znak vlastita postojanja u njegovim različitim trenucima. To su zabilješke o vlastitu bivanju, o nazočnosti bića koje o svom postojanju – povlačenjem crta kroz objektivno utrošeno vrijeme – nastoji ostavljati trag. Ovaj je postupak moguće prihvatiti i kao antropometrijsko iskustvo: slikarica nastoji ostaviti trag svoje ruke jer je to u to doba, a tako je i danas, jedino moguće učiniti a da se ne uđe u tuđe dvorište, u neki već povijesni rukopis. Potez rukom u kojoj je grudica papira što klizi po mokroj podlozi papira, pouzdan je trag identiteta, još je jedino što jamačno pripada pojedincu. Kao što je na svijetu nemoguće pronaći dva čovjeka s istim otiscima prstiju, tako je nemoguće pronaći dva slikara koji bi na taj način povlačili identične poteze po papiru, jer, naravno, ne postoje dva autora s istim psihofizičkim osobinama!

Prostorne instalacije iz 1996. i 1997. bave se problemom koda (*Ambijent*) i autobiografskim diskursom (*Uklapanje* i *Autobiografija*). Autoreferencijalni diskurs može se rekonstruirati subjektivnim simbolima i kodovima, primjerice iz umjetničke uporabe propadajućih materijala u 1980-ima, ne samo suhog granja, nego i, primjerice, fotokopija na kojima je sadržaj tih godina brzo blijedio i nestajao. Nastavlja se autoričin znakoviti odnos prema prolaznom, propadljivom, razrušenom i onomu što može biti razrušeno, da bi taj diskurs postupno kulminirao u temeljnu okosnicu umjetničina rada, usredotočivši se na pitanje ljudskog trajanja, zamor ljudskog materijala, putanja i granica ljudske egzistencije, prolaznosti vremena, fluidna bivanja koje ima uzlet ali i pad, dolazaka i odlazaka, uzleta i silaska, granice između ljudskog i neljudskog, između postojanja/trajanja i trošnosti, propadanja i nestajanja svega u pojavnu svijetu, pa tako i ljudskog tijela, na što se vezuje osjećaj krhkosti pred temporalnom neminovnošću i trenutačnost karnalne egzistencije. Poslije ćemo u autoričinu opusu iz kasnih 1990-ih odčitavati i osjećaj straha, nelagode i ugroženosti.

U *Ambijentu* iz 1996. rešetke što ih ostavljaju iščezli tragovi brisane slike, evoluirali su u gigantizirani barkod. Na fotografske stativne za fotografski aparat umjetnica je postavila šest autoportreta minimalistički slikanih akrilikom prema fotografskom predlošku, sa šest različitih grimasa, „čime predstavlja problem kodiranja identiteta sebe kao slikarice, tako i samog slikarstva” (R. I. Janković). Cijeli prostor oko instalacije zatvorila je *ready-madeom*, beskonačnom vodoravnom vrpcom sačinjenom od niza serigrafija na kojima je bila divovska serigraf-



5. *Lažni osmijeh*, 2000.
Phony Smile, 2000

ska repeticija računalnog bar-koda dijetalnih živežnih namirnica – čaja, mlijeka i voćnog soka – koje čuvaju ili pospješuju zdravlje. Bar-kodovima subjekt motritelja pripušta u građanski, socijalni, pa čak i intimni aspekt svoje privatnosti, ali – postavljajući ovakve rebuse – dublji prodor u subjektivni prostor omogućuje samo onomu tko te rebuse riješi. Možda je u tom trenutku željela s motriteljem podijeliti egzistencijalnu neugodu, nešto s čim se više nije željela sama nositi?

Iako djelovanje ove umjetnice nikad nije bio aktivistički i nikad ga nismo doživljavali ni iščitavali kao političan, Irena Bekić razvija vrlo hrabru interpretaciju. Po njezinu tumačenju, *Ambijent* je „društvena refleksija i u određenu je smislu anticipirajući. Uvećani bar-kod, koji vidi kao okvir identitetskih određenja, reakcija je na novi neoliberalni poredak prema kojemu odlučnim ali i samorazarajućim korakom hrli postsocijalističko društvo opijeno naslućenim potrošačkim rajem. Dvadesetak godina poslije rešetkasta se struktura bar-koda iščitava kao mentalna i duhovna granica društva te kao naš individualni zatvor – kavez s dvostrukom propusnošću, izloženošću i ograničenjem”²

U multimedijalnu, raznoliku i složenu ambijentu, prepunu različitih elemenata i detalja subjektivne, intimne priče, *Uklapanju* iz 1997., postavljenu uz slikaričin 50. rođendan, proživljenu i prožetu različitim emocijama, potvrđivala se autoričina volja da nas bez zadržki pripusti u vlastitu intimu. Velika je količina dnevnoga egzistencijalnog nezadovoljstva i neugode koje nam autorica, kao hipersenzibilizirani rezonator, priopćuje. Tu je autoreferencijalni diskurs dobio na dramatičnosti, posjedovao je teške i uznemirujuće dimenzije, zacijelo zbog svijesti o teškoj bolesti. Iako je ambijent bio sastavljen od pet medijski različitih elemenata, što ga je naoko činilo razlivenim i nejedinstvenim, autoričin lik – koji se pojavljivao negdje otvoreno, drugdje decentno, a gdjekad i zakučasto – ključ je koji je otvarao vrata koja su vodila do poruka ambijenta. U svoj 50. godini, u doba kad se pogled na trenutak baca unazad, autorica rekapitulira prijedeni životni i umjetnički put, a on se postupno pretvarao u sve širu i složeniju analizu ne samo autoričine, nego i uopće umjetnikove artistske i egzistencijalne zbilje. Početak ambijenta činio je *Eksterijer*, četiri različito kolorirana niza laserskih fotokopija. Dva niza, svaki u svojoj boji, opisivali su različite urbane etape što ih je umjetnica, preko Vončinine, Voćarske i Vlaške, prelazila od svoga doma u Petrovoj do radnog prostora na Šalati, u Zavodu za anatomiju Medicinskog fakulteta, gdje je za život zarađivala kao anatomska crtačica, a koji je ujedno bio i njezinim umjetničkim atelijerom, a dva su niza bila posvećena prostoru i oko Zavoda. Fokusirani motritelj uočavao je dugački zid na Vončininoj ulici, geometriziran poput *patterna* Editinih geometrijskih slika i klasiističko stubište zgrade Zavoda za anatomiju. Znakovito je da su procesu fotokopiranja pozitiv i negativ zamijenili mjesta, što se moglo odčitati kao razdvajanje postojanja od nepostojanja. *Bibliografiju* je činilo pet torti – svaka za jedno desetljeće autoričina života – koje su umjesto svjećica imale u stalcima posađene epruvete. U epruvetama, naizgled u tekućini, a zapravo zalivene u krutom transparentnom poliesteru, suočili smo se s prizorima važnim za kronološko evociranje etapa u Editinu životopisu – sa slikom crkve u Virovitici, obiteljskim portretom, vrtom, fotografijom sestara, Strindberga i Toscanne, prikazom

čovjeka iz Berlinskoga anatomskeg atlasa... U trećem elementu, znakovito nazvanim *Uklapanje*, u setovima od po 12 plitica za isparavanje, u umjetnu smolu graviranjem bio je uklopljen Editin lik s lažnim, blaziranim osmijehom. Iznad tih setova stajao je crtež, asocijacija na dio proteinske sheme. Četvrti element *Interijer* činilo je 30 fotokopija koje su, bez uljepšavanja i karikiranja, dokumentirale mračno stubište Zavoda, od ulaza do umjetničina atelijera u potkrovlju, kojim se ona 27 godina uspinjala. U petom elementu *Lažni osmijeh* u balonima poput onih od sapunice, plavom kredom iscrtanim po galerijskom zidu, bile su ulijepljene fotokopije Editina lika ostvarene na grafofoliji. Isforsiran, lažni osmijeh, kao da je dolazio iz američke TV „sapunice“, a zapravo je stizao iz autoričine osamljenosti. To je i jedna od poanti ovoga asocijativnog ambijenta, kojim je autorica propitivala prostor – artistski i socijalni – u kojemu je živjela i djelovala i svojem mjestu u njemu. Bacajući pogled unatrag – nakon što je 27 godina izlagala i isto toliko u Zavodu obavljala posao od kojega je bila otuđena jer je bio daleko od njezine artistske vokacije, ta je sjajna umjetnica, koja nas je, primjerice, predstavljala na bijenlima u Veneciji i Sydneyu, učinilo nam se, shvaćala da su zapostavljenost, ignoriranost, izoliranost i samoća – doslovna i figurativna – u klaustrofobično zatvorenu prostoru, bili njezina realnost i nagrada za na umjetnost potrošen najbolji dio života. (Tako gorku poruku, doduše, mogao bi, u ovom ili onom emocionalnom registru, odaslati svaki hrvatski umjetnik!). Ovdje je autorica motritelja doista pripustila u intimni psihološki prostor, u svoje najnježnije i najsuptilnije kontemplacije i psihološke preokupacije, progovorivši o svojoj subjektivnosti, aktualnoj životnoj situaciji, željama, traumama, ali i strahu za golu opstojnost. Sve je to postizavala bez unutarnje psihopatologije koja bi motritelja emocionalno opterećivala.

Tijekom četrdesetak godina Edita se potvrđivala ne kao jedan od pratitelja, nego kao jedan od aktivnih sudionika u samoj matici zbivanja u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti, gdje zauzima problemski izvorno i istaknuto mjesto. Njezin punokrvni umjetnički jezik čudesne konfesionalnosti spada u ono najljepše i najvrednije što imamo u likovnoj umjetnosti.

Bilješke

¹ ZVONKO MAKOVIĆ, *Geometrija Edite Schubert. Nenapisano*, Biblioteka Quorum, Zagreb, 1989.

² IRENA BEKIĆ, Osvrt na Retrospektivu Edite Schubert, emisija Triptih, Treći program Radio Zagreba, emitirano 27. 10. 2015.