

# Edita

ada je Društvu hrvatskih umjetnika 1993. konačno vraćen njegov nepreuređeni Dom hrvatskih likovnih umjetnika (bivši Muzej revolucije), ono je moralo nastaviti sve svoje aktivnosti u tom prostoru bez ijedne kune za njegovu adaptaciju. U prstenastoj dvorani Doma održavaju se velike izložbe, a u polukugli, pod samom kupolom, smjestila se karizmatička Galerija proširenih medija. Dok je „prsten“ kako-tako uporabljiv, prostor GPM zacijelo je najteži zagrebački izlagački prostor i dosad je „progutao“ najviše izložaba postavljenih u njemu. Osim što je polukugla, GPM u sebi najviše osjeća posljedice neuspjela preuređenja (devastiranja!) zgrade za potrebe Muzeja revolucije što ga je 1951. poduzeo arhitekt Vjenceslav Richter. Primjerice, po sredini ima stuba koje silaze na donje etaže Doma, oko toga otvora nezgrapna je željezna ograda i velike polegnute staklene vitrine, tu su razne niše u zidovima, ispupčenja, radijatori, dva velika montirana panoa za veća djela koja ne trpe ovalnost prostora itd., što sve skupa stvara neobično jaku koncentraciju neuroze koju prostor neštedimice isijava. Ukratko, s tim se prostorom valja znati nositi, anulirati njegovu neurozu, čega u početku nisu bili svjesni umjetnici koji su u njemu izlagali. U dijalogu s tim nezahvalnim prostorom oni su izvukli kraći kraj i njihovi su istupi

neslavno završavali.

Način kako svoja djela postaviti u prostor GPM a da ga on „ne pojede“ prvi je, svojim sićušnim eksponatima, trasirao Zlatan Dumanić, a dosad je samo trima umjetnicima uspjelo svladati ga - Vlasti Delimar, Ivani Keser i Editi Schubert. Delimarova mu se vehementno sučelila, što je i znakovito za njezin rukopis: „umotala“ ga je u svoj crni pliš i svojom instalacijom „Tražim ženu“ na nj navalila toliko agresivno da ga je zapravo poništila, dokinula, ali ne i ukrotila ni afirmirala. Keserova je osvojila tek njegov pod i u velikoj ga je mjeri afirmirala tako što je po podu posula novinske stranice, prekrivši njima svaki njegov četvorni milimetar.

Međutim, afirmirati vlastiti recentni rukopis a istodobno afirmirati i sam izložbeni prostor te između tih dvaju čimbenika uspostaviti dijalog ponajviše je uspjelo Editi Schubert, i to krajnje minimalističkim postupkom. Ona je u ljeto 1995. okruglim zidom GPM, u razini očiju, rasprostrla papirnati friz širok pedeset centimetara i dugačak šezdeset metara. Njime je potpuno „ukrotila“ i „smirila“ zadani joj prostor, anulirala sve njegove nedostatke, svemu onome što je ugrožavalo prijašnje postave njezin je friz oduzeo negativan naboj, zaustavio isijavanje negativne energije i probijanje neuroze iz

# i četiri friza

njega, 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 udahnjavali snagu i uvjerljivost.

Sličan posao, ali u potpuno različitu prostoru, pa tako i s različitim ciljevima i rezultatima u konačnici, obavila je pola godine poslije u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti. To je, kao što je svima poznato, zapravo palača plemićke obitelji Kulmer iz 17. stoljeća, građanski stan, dakle vrlo specifična arhitektura, privremeno ustupljena MSU 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 gledaju na palaču Dverce na Katarininu trgu. Friz je bio neusporedivo duži nego u GPM, a kako ga razloma 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, Edita je od prozračna i svjetlom s trga raskošno osvijetljena stana ostvarila ambijent potpuno oprečne duhovnosti. Svojim dinamičnim vijuganjem po zidovima stana u kojemu se do 1945. širila najstarija hrvatska plemićka obitelj friz, koji se i ovdje - nezaus-

tavljivo i neprekinuto - neprestance vrti, 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 - ponovno afirmirala kao izlagački, sada je prostoru ionako upitnih galerijskih svojstava i vrijednosti, koji je tijekom svoje burne povijesti ugostio stotine izložaba radova različitih autora značajnih za umjetnost 20. stoljeća, pretvorivši ga u neuralgičan labirint, „oduzela“ od njegove vrijednosti. Ako je točno ono na čemu se ustrajava u našoj likovnoj kritici - da prostor „pamti“ sve te izložbe i izložke te da upravo to sjećanje na njih emanira duhovnost MSU-a - onda je emanaciju te duhovnosti Editin friz privremeno zamrznuo i uspavao, to više što ga je postavila tako da tutnji muzejom u razini ljudskih očiju, pa promatra li posjetitelj cjelokupan prostor iz prve sobe prema zadnjoj, stječe dojam da ga friz po visini reže na dvije simetrične razine - gornju i donju - pa on i glede te svoje dimenzije gubi svoju kompaktnost i tako raspolučen poprima određenu karikaturalnost.

Prilazeći MSU od kule Lotrščak, poglavito uvečer, kada su u njemu bila upaljena svjetla, mogli smo zamijetiti da je Editin friz nešto od neuralgičnosti što ga je ispuštao u prostor MSU slao i van, na Katarinin trg. Naime, stražnja, neoslikana strana friza bila je polijepljena i na brojne prozore MSU i, kada smo je promatrali s trga, ostavljala je dojam nekakve zadebljale zmijske koja se pojavljuje i nestaje. Tim je svojim prolazom i nestajanjem uspavanu gornjogradskom trgu, po svemu beskonfliktnom, stilski usaglašene arhitekture, utiskivala nedostajuću mu tenziju.

Ta je „zmijska“ već tada nametala mogućnost da se Editin friz iseli iz zatvorenih galerijskih prostora. Primjerice, zgrada zagrebačkoga Glavnog kolodvora, dragulj hrvatskoga historicističkoga graditeljstva, vodoravnim je frizom decentno podijeljena na donji i gornji sloj. Što bi se dogodilo, razmišljali smo tada, kada bi se na njegovo mjesto uselio Editin friz?

Na izlazak friza na otvoreno nismo morali dugo čekati. Tijekom međunarodne akcije „Otok“, održane u ljeto 1996. u Dubrovniku (godišnja izložba zagrebačkoga centra Soros za suvremenu umjetnost), sa „zebrastim“ se frizom išuljala u eksterijer: Njome je intervenirala na ulazu u Jezuitski samostan. 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 svoj aktualni rukopis nastao gestovnim i ritualnim intervencijama na papir i samu zanimljivu mješavinu baroka i kasnog baroka, ali je i tom arhitektonski i povijesno potpuno artikularan prostoru istodobno dala i nov ugođaj i začudnost, čak i određenu neuralgičnost.

U prosincu 1996. u zagrebačkoj Galeriji „Zvonimir“ Edita je ostvarila naoko sličan ambijent. Ali, umjesto manualno obrađena friza, u prostor galerije intervenira ready-madeom - s njim korespondira i njegovom determinantom postaje divovska serigrafika repetitivna kompjutorskoga BAR-koda. Tekstura toga informatičkoga znaka slična je prijašnjoj manualnoj, ali u svojoj „šari“ posjeduje i određen opartistički efekt, koji slikarica nije mogla kontrolirati, ali koji pridonosi stvaranju nove duhovnosti

interijera: i novi se friz dobro „nosi“ s prostorom galerije, u njemu dobro „stoji“ i oplemenjuje ga i on je sada posebno svečan.

Ali, u neopravdanu strahu - jer je manualna obrada jedno a BAR-kod drugo - da će ovaj istup biti inačica prethodnih i stoga tautologija, Schubertova stvara ambijent koji pored friza čini i šest stativa za kamere, na koje su postavljena platna s varijacijama minimalistički ostvarenih autoportreta, nastalih na temelju foto predložka. Time ona, dakako, ne nadoknađuje gestu, svoju nazočnost u frizu, nego svoju nazočnost jače naglašava. Uzmemo li stalke s portretima kao svojevrsan očitavač šifri BAR-kodova, saznajemo da se radi o dijetalnim živčanim namirnicama - čaju, mlijeku, soku - pa možemo doživjeti da nas autorica pripušta u građanski, socijalni, pa čak i intimni aspekt svoje privatnosti. Možda čak postoji nekakav mali intimni „horror“, nešto s čim se više ne želi sama nositi, nego s nama želi podijeliti?

Možda nam autoportretima, tim optičkim mehanizmima za dešifriranje, želi sugerirati da u doba već ekstremno visokoindividualiziranih rukopisa autor u svojoj ruci čvrsto i ljubomorno drži ključ za dešifriranje svoga hermetičnog rukopisa.

Međutim, za tri je prve Editine akcije ako ne jednako važan, a ono barem znakovit i slikarski „sadržaj“ friza, pa zaslužuje da se i o njemu kaže koja riječ. Na njemu je i ovom prigodom afirmirala svoj aktualni slikarski rukopis, koji je nedavno u dva navrata predstavila u susjednoj Galeriji „Beck“. 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 potpuno mehanički, nego ih slikarica do određene mjere može kontrolirati.

Čini se da tim minimalizmom nastoji upozoriti na težak položaj u kojemu se našla likovnost otkako je u njoj - kako je to elaborirao A.B. Oliva - obznanjena smrt svake evolutivnosti, „darwinizma“, velikih, integralnih i enciklopedističkih projekata i uopće ideja kontinuiteta i kada

istraživanje, dapače citiranje i recikliranje umjetničke baštine kao da postaje jedinom mogućim poljem djelovanja. Edita nudi nov pristup demistifikaciji umjetničkih aspiracija, ali nadasve i autentičnih dometa suvremenoga slikarstva i aure koju ona sama ili netko drugi - izvan njega i izvan slikarskih razloga, ali u njegovo ime - umjetno stvara. Slikarstvo kao da je izgubilo svu svoju tematiku i kao da više nema potrebe ni hiniti mogućnosti evolutivnosti, a nekmoli se graditi kako je sveudilj moguće postići nešto novo u trenutku kad je jasno da su već sve slike naslikane.

Kakav je povratak slici moguć nakon transavangarde, slikarstva memorije, Novih divljih, „neogea“ i ostalih pokušaja obnova slike? Ne simulira li, neprekidnom novom masovnom produkcijom slika, slikarstvo da i danas ima nekakav smisao i ne mistificira li (pa samim tim i krivotvori) tako obilnom produkcijom svoju današnju važnost? Ona otvoreno postavlja pitanje ima li slikarstvo kao tehnička disciplina uopće svoj razlog postojanja, izuzev kao neka vrsta simulacije samoga sebe, svojih svojstava? Može li slikar sveudilj ostati najvažniji „lik“ u obitelji suvremenih umjetnika? Može li slika i dalje živjeti u svojoj iluziji, u kakvoj je posljednji put otvoreno i samouvjereno živjela početkom osamdesetih godina, da je povlašten estetski i tržišni predmet?

Može li se sveudilj ustrajavati na traženju svježih pregnuća i još neotkrivenih značenja u slikarstvu, kao da se pita slikarica, podcrtavajući turobnost svoga sučeljavanja s akcelerrajućim eklekticismom i zamorom inovativnih tijekova. Treba li se slikar zadovoljavati čeprkanjem po tuđim dvorištima, „kokošarenjem“, po konvencijama koje postoje u slikarstvu, njihovim eventualnim destruiranjem ili samo ironiziranjem, usredotočiti se na diskretne pomake unutar tih konvencija, radeći sitne odmake od njih odlaziti u bizarnosti ili uspostavljati drukčiji emocionalni odnos prema njima, baviti se rubnim ili čak potpuno marginalnim plastičkim problemima, pronaći svoj prostor djelovanja ma kako se sitnim i frivolnim činilo i bez obzira na skromnost finalnog uratka? Stoga ovaj Editin „pattern“ doživljavamo kao autoričino strogo promišljanje današnje vlastite pozicije, ozbiljnu

zapitanost umjetnice, kod koje je nadasve razvijena kritička i samokritička refleksija o razloznosti daljnega bavljenja slikarstvom, ali i kao dokaz da i naša likovnost duboko razmišlja o sebi i svom položaju te da ponovno preračunava stvari.

Edita se prema svim tim pitanjima ne želi postavljati subverzivno, nego na naglašen metajezični i blagi metakritički način. Zadovoljava se tek situiranjem svih tih pitanja i opisom užasavajuće činjenice da je moguće kistom ostaviti trag koji neće biti nalik nečemu iz slikarske baštine. Naime, njezin je novi slikarski rukopis moguće shvatiti i kao antropometrijsko iskustvo: slikarica nastoji ostaviti elementaran trag svoje ruke jer je to jedino i 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 još je jedino autonomno, nešto što jamačno i nedvojbeno 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 identičnim psihofizičkim odlikama.

Slikarskim aspektom ovoga friza, njegovom „šarom“, među ostalim, Edita ostavlja trag kojim se nedvosmisleno deklarira kao jedan od osviještenih pojedinaca koje- ga težina stanja u kojem se nalaze likovne umjetnosti izravno pogađa i koji se tom traumom ozbiljno bavi - i ne predaje: iz polja klasičnog slikarstva ona prelazi u druge vode - u cosa mentale - i iznalazi razloge za svoj „potrošeni“ slikarski rukopis.

Osim što govori o dosljednosti i ozbiljnosti njezine umjetničke prakse, o tomu da svojim najnovijim slikarskim rukopisom - pomaknutim u drugi kontekst i obogaćenim novim poslanjem - ima što reći, o dijalogu - sretnu ili traumatičnu, kako gdje - njezinih uradaka s prostorom i onim što je u njemu zatečeno, pri čemu se, kao izlagački, taj prostor afirmira ili dokida, oba Editina ambijenta nadasve govore o tomu kako se puno toga - naravno ako je autor izuzetno nadaren i inteligentan te ako ima autentičnu artistsku intuiciju - može postići i reći minimalis-

tičkim sredstvima „niske“ ekspresivnosti.

## Summary

Ivica Župan

### Edita Schubert and Four Friezes

The author of this text speaks about four exhibitions of Edita Schubert's recent works. On one hand, we have an analysis of exhibition spaces where the artist exhibited her friezes, on the other, problematization of the contents exhibited there.

She poses a straightforward question whether painting, as a technical discipline, has generally a reason of existence, except as a kind of a simulation of itself, of its own qualities? Can painter maintain the most important „part“ within the family of contemporary artists? Can painting go on living in its illusion, the one it was living through overtly and self-confidently at the beginning of the eighties, believing itself to be a privileged esthetic and market subject?

Is it still possible to persevere in searching for new exertions and meanings in painting yet undiscovered, questions the artist, underlining the gloom of her facing the accelerating eclecticism and fatigue of the innovative trends.



