

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1755249C

УДК 7.038.53 Ђорђевић М.

7.038.53 Илић И.

7.038.42

прегледни рад

АСПЕКТИ МИНИМАЛИЗМА У УМЕТНОСТИ ДЕВЕДЕСЕТИХ: МИРЈАНА ЂОРЂЕВИЋ И ИВАН ИЛИЋ

Сажетак: *Рад ће се бавити уочавањем и интерпретирањем елемената историјског минимализма у примерима уметности деведесетих у Србији. Примери редуктивног приступа у националној уметности постоје али систематичнија употреба аспеката блиских и/или истоветних минималистичкој геометријској форми, серијској синтакси индустријске производње, серијалности и репетитивности, приметнија је у неким уметничким праксама у последњој деценији 20. века. Намера је да се истражи природа и смисао ових релација, да се испита да ли је реч само о посред(ова)ној вези или је реч о критичкој рецепцији минимализма, попут оне заступљене у уметничким токовима исте деценије у свету.*

Кључне речи: *минимализам, уметност деведесетих година, редуктивно, серија, readymade, Иван Илић, Мирјана Ђорђевић*

У домаћим¹ историјско-теоријским елаборацијама о српској и југословенској уметности седме и осме деценије 20. века било је покушаја да се уочавањем појединих елемената, које су тадашња интернационална ликовна критика и касније

¹ Рад је настао као резултат истраживања на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије бр. 177013 (Српска уметност 20. века: национално и Европа).

историјско-уметничке систематизације дефинисале као одлике минимализма (попут репетитивности и серијалности, примарних структура, редуктивне и геометријске форме, фокусирање на материјалне квалитете објекта, инсистирања на перцептивном а не метафоричком читању рада), уведе дискурс о минимализму.² Будући да је минимализам својим наглашавањем темпоралне перцепције довео у питање дисциплинарни поредак модерне естетике, као и да је заступањем опажања као супстанцијалне одлике дела а не изражавања довео у питање егзистенцијализам апстрактног експресионизма (и прогласио смрт аутора а рођење посматрача),³ а да је све то обавио путем 'чистих и редуктивних форми', мапирањем 'логичких структура', уобичајени закључак којим су се заокруживала разматрања о минимализму био је да је минимализам прихватио један формалистички модел модернизма да би исти тај модернизам довршио. Проблем је у томе, како се испоставља, да је та интерпретација која производи 'идеалистичку' верзију минимализма тек опис, и да се до смисла минимализма долази тек промишљањем његових концептуалних претпоставки. Оно због чега Џејмс Мејер (James Mayer) у свом прегледу о минимализму и његовом присуству и његовим трансформацијама у уметности осамдесетих и деведесетих година 20. века, закључује да *whatever else you want to say about it, Minimalism matters*,⁴ а Хал Фостер (Hal Foster) минимализам види као парадигматски помак према постмодернистичким праксама, односно због чега се може тврдити да је минимализам отворио ново поље уметности које савремена уметност наставља да истражује, јесу управо ове претпоставке.

Успостављање релација између примера српске и југословенске уметности и минимализма у домаћој ликовној критици и историјско-уметничким интерпретацијама темељило се углавном на уочавању неких формалних паралела, мапирању угледања на искуство историјских авангарди и на њихове моделе пракси, и артикулисању различитости / специфичности на домаћем терену опет према формалним одликама, док је изостајало разматрање друштвених, политичких, економских, теоријских прекида који су имали супстанцијални значај и у обликовању контекста у којем настаје

2 Видети: Susovski, M. (1983) *Minimalizam u Jugoslaviji*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti; Zabel, I. (1990) *Vidiki minimalnega – Minimalizem v slovenski umetnosti 1968-1980*, Ljubljana: Moderna galerija; Denegri, J. (1991) *Vidici minimalnog, Život umjetnosti*, br. 48-49, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 114-117.

3 Видети: Foster, H. (1996) *The Return of the Real*, Cambridge, MA, London: MIT Press, pp. 58-59.

4 Mayer, J. (2011) *Minimalism*, London: Phaidon, p. 42.

минимализам, али и у обликовању контекста у којем су настајали разматрани радови. Такав приступ је, у околностима појаве 'неекспресионистичких' црта (Ћермано Ћелант (Germano Celant))⁵ у уметничким продукцијама с краја осамдесетих и почетка деведесетих у Београду и Новом Саду, обележио мапирање и критичко-теоријску интерпретацију формалног удаљавања од '(нео)експресионистичких' осамдесетих чиме је била успостављена стратешка разлика по моделу деценијског кључа. Међу одликама 'неекспресионизма' у ширем смислу препознавани су и издвајани редуктивност, серијалност, примарност форме и материјала, неиконичност, аналитичка ауторефлексивност, *readymade* традиција, уметнички предмет као имперсонални продукт а не као субјективна пројекција, близак 'специфичном објекту', по статусу 'ни-скулптура-ни-слика'. Другим речима, формалне одлике 'неекспресионизма' су добрим делом идентичне формалним одликама минимализма. Током деведесетих година се не само у Србији већ и у свету међу уметницима обнавља интересовање за језик минимализма, односно интересовање за критичко преиспитивање минималистичке геометријске форме, серијалне синтаксе, анти-субјективних процедура, претпостављене хладне имперсоналне естетике, њене монументалности и њене институционализације, а из перспективе телесности, процесуалности, размене, нејасне алузивности. Деведесете спајају формалне аспекте минимализма са елементима наративности, различите градиције, од садржаја општег карактера па до крајње партикуларних, интимних нарација у децентрираном и релативизованом облику. Специфичност по којој се окретање 'неекспресионизму' у локалним условима издвајало јесте изостанак артикулисане домаће минималистичке традиције у односу на коју би се критички дијалог и промишљање успоставили, снажно наслеђе концептуалне уметности или онога што је прецизније именовано новим уметничким праксама, и коначно, дискурс 'модернизма после постмодернизма', теоријски утемељен на моделима постструктуралистичког читања модернизма, критике медија и ауторефлексивног преиспитивања аутономије уметности. И док су партиципативне уметничке праксе наслеђу минимализма приступале као саставном делу свеукупне и у пракси спровођене хетерономне критике идеје о аутономији уметности, у уметничким истраживањима која су се надовезивала на различите еклектичке приступе скулптури и слици развијане током осамдесетих година, то наслеђе је било подређено преиспитивању и редефинисању двојног карактера уметности а пре свега

5 Celant, G. (1988) *Unexpressionism*, New York: Rizzoli.

концепта аутономије у оквиру начелног прихватања аутономије као одређујуће за уметност. Овај други приступ био је парадигматичан за уметност у Србији на прелазу из девете у десету деценију и у првој половини десете деценије, између осталог за појаву тзв. *Нове београдске скулптуре* и тзв. 'техно-естетске' и 'техно-спиритуалне' уметности.⁶

Мирјана Ђорђевић је уметница која, истовремено са Иваном Илићем, почиње да излаже у Галерији СКЦ-а, 1989. године. Има доста додирних тачака и преклапања у каријерама и продукцији ово двоје уметника, што се одразило и на критичку и теоријску рецепцију и писање о њиховом раду. Њихове прве изложбе у Галерији СКЦ-а показале су развијено и самосвесно одвајање од стандардног школског програма на Факултету ликовних уметности који су у том тренутку завршавали а у концептуалном смислу велико интересовање за авангарде, неоавангарде, уметничке праксе седамдесетих. У периоду од 1989. до 1995. године, у Београду су искључиво самостално излагали у Галерији СКЦ-а, и учествовали, углавном обоје, на важним/престижним групним изложбама у бившој и данашњој Југославији, као и у иностранству. Такође, средином деведесетих похађају постдипломске студије на Уметничкој академији у Дизелдорфу (Иван у класи Јаниса Кунелиса (Jannis Kounellis), Мирјана у класи Клауса Ринкеа (Klaus Rinke)) Затим, генерацијска припадност техно-(под)култури, и шире свету

6 „Техноспиритуалним се назива уметнички рад који у егзактности техничке (машинске, медијске) реализације објекта или амбијента открива поредак значења оптичких симбола и још даље симболичких ефеката»; Šuvaković, M. (1994) *pref. cat. Mirjana Đorđević, Tehnoestetska struktura, instalacije, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević*, Beograd: Galerija SKC; «... техноестетске и техноспиритуалне стратегије се препознају као поступци пројектовања индустријски произведених 'комада' и констелација 'комада' (инсталације, амбијенти) у симболичком преуређењу и индексирању оптичког простора" Šuvaković, M. (1995) *Korekcije modernizma - tehnoestetski prostori Ivana Ilića, Projeka(r)t* br. 5, Novi Sad: Prometej, str. 46; „захваљујући изразитој амбивалентности особина ове уметности (поларитети технолошког и спиритуалног у тежњи ка јединству) она се истовремено може разумети као даљњи степен свесног превладавања те парадигме у смеру и смислу ревалоризације извесних карактеристичних обликованих начела модерне, где се после доминације лика, фигуре и представе у недавној уметности тежиште проблема преноси ка приоритету форме и њених сједињених пластичких/визуелних и симболичких/духовних својстава.”; Denegri, J. (1995) *Prioritet forme i obnovljena duhovnost u umetnosti devadesetih: Mirjana Đorđević i Ivan Ilić, Transkatalog* br. 2/3, Novi Sad, str. 62; Видети и: Šuvaković, M. (1995) *Tehno-umetnost, intervju sa: Ilić I., Projeka(r)t* br. 5, Novi Sad: Prometej, str. 50-51; Denegri, J. (1994) *pref. cat. Ivan Ilić*, Beograd: Galerija SKC; Šuvaković, M. (1993) *Scena za znak, instalacije, fantazmi, ornamenta i koncepti M. Đorđević, Projekat* br. 2, Novi Sad: Prometej, str. 20-24; Šuvaković, M. (1996) *Asimetrični drugi, eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad: Prometej, str. 334-346.

брзих информација и хладних медија, екранске слике/екрана као површине жеље (као форме неспоразума, немогућег виђења Реалног и/или као места приказивања и производње фиктивне ситуације тамо где се очекује појавност реалне ситуације), у њиховом раду била је формулисана укидањем сваког трага персоналног, неекспресивним, хладним, фабрички изведеним модулима/високо софистицираним структурама од стакла, метала, гуме. Такође, њихов рад у периоду од 1989. до 1996. године био је предмет детаљне, посвећене, аргументоване, информисане, интензивне критичарско-теоријске елаборације, што је довело у неком смислу до институционализације њихове праксе, али и до полемичких реакција које су преиспитивале ову интерпретацију, више указујући на аспекте који су јој измакли, попут занемаривања друштвених импликација њихових радова, него нудећи једнако елаборирано алтернативно теоријско тумачење. Радови настали у периоду 1989. до 1996. године кретали су се од неоконцептуалних преиспитивања потенцијала *readymade*-а и апропријације у најширем смислу (Илићеви радови *Penетиција Photo-dossier-a Н. Париповића 1976* (1989),⁷ *Маркирање/Херох мултипликација 1: RRose Sélavy, alias Marcel Duchamp, 1921* (1990)⁸ и *Без назива* (1991)⁹; као и инсталација *Без назива-Сопоћани* (1990)¹⁰ и *Идентитет-стање* (1990)¹¹ Мирјане Ђорђевић), промишљања структуре

7 Инсталација коју чине девет истоветних графика Неше Париповића из 1976. године - рад «Photo-dossier» - поређаних вертикално, једна изнад друге, директно на зиду, стварајући визуелни утисак једне вертикалне траке од пода до плафона.

8 Инсталација која се састоји из девет квадратних ксерокс копија фотографије Марсела Дишана (Marcel Duchamp), алијас Rose Sélavy, коју је Ман Реј (Man Ray) снимео 1921, распоређених према правилном поретку по три копије у три реда на централном зиду галерије.

9 Зидна инсталација серијалног типа са основним *readymade* узорком: Илић је поступно на површину 36 новчаница наносио меки графит да би потом глачао површину до огледалног сјаја.

10 Амбијентална артикулација унутрашњег простора галерије СКЦ-а концепиран и реализован у сарадњи са Фабриком стакла из Панчева током трајања Летње радионице ове галерије. Од стакла биле су изведене контуре прозора (у размери 1:1) постављене на зид галерије насупрот прозорима. Акрилном црном и белом бојом на лицу и наличју стакла сликане су четири варијације орнамента крста (мотива са одеће архијереја приказаних на фресци Поворка архијереја из 13. века, у сопоћанској апсиди).

11 Инсталација коју чине 24 плитка и дубока порцеланска тањира индустријски произведена: на дванаест дубоких тањира је техником фотокерамике одштампано дванаест портрета уметника који су одиграли кључну улогу од футуризма до концептуалне уметности; Боњони (Umberto Boccioni), Дишан, Малевич, Мондријан (Piet Mondrian), Полок (Jackson Pollock), Фонтана (Lucio Fontana), Клајн (Yves Klein), Њуман (Barnet Newmann), Ворхол (Andy Warhol), Бојс (Joseph Beuys), Смитсон (Robert

и жеље слике (Илићеви радови *Златни пресек/Варијације пропорције* (1990)¹², *Злато* (1990)¹³ и *Без назива* (1991); или рад Мирјане Ђорђевић *Статично-покрет* (1989)¹⁴) и жеље уметности/уметника (Ђорђевић *Идентитет-стање* (1990)), преко оних који су се у концептуалном смислу недвосмислено надовезивали на став 'less is more' или његову радикалнију верзију 'максимална енергија-минимално време' (*Стање-гест-молитва*¹⁵ Мирјане Ђорђевић из 1990), до инсталација и амбијената, за наше прилике и у односу на њихове, до тада, изведене радове, монументалнијих размера, реализованих у фабрикама.

Поступци и концепти који су заједнички за све радове из овог периода, без обзира на начин извођења рада (ручно или машински), без обзира на материјал, (а)иконичност, проблем истраживања, обухватају на првом месту неекспресивност која је подразумевала заправо превођење великих или институционализованих наратива попут историје уметности 20. века, спектакуларизованих слика и сопствене телесности у редуковану форму, суштину, на апстрактни знак (прототип, архетип), а затим и репетитивност/серијалност/структуре и коначно став аутореклексивне провинијенције да „уметност настаје из уметности“,¹⁶ или уверење у пер-

Smithson) и Де Марија (Walter de Maria), а на дванаест плитких одштампани су истом техником репродукције њихових дела.

- 12 Инсталација са 36 варијација пропорције у две и три поделе квадрата димензија 24x24, постављена дуж целог зида галерије у два правилна хоризонтална низа: у првом низу је 36 цртежа линијске поделе, а у другом је истих тих 36 подела испуњених пигментом.
- 13 Подна инсталација у облику круга, испуњеног златним пигментом, пречника 3,5 метра. Поред галерије СКЦ-а, рад је излаган и на 16. бијеналу младих у Риједи 1990. године.
- 14 Инсталацију су чинила три (четири) елемента: на чеоном зиду галерије, цртеж графитном оловком настао према Маљевичевој слици *Бели квадрат на белом*. Испред (и у равни испод) налазио се телевизор на постаменту, укључен, али без програма, само са *снегом*. На телевизору се налазила фотографија уметнице, портрет који је урадила Горанка Матић. На одређеном растојању налазила се столица изабрана да се својим дизајном уклопи у поставку.
- 15 Инсталација/амбијентална поставка, која је трајала током једне вечери само неколико минута и тиме је добила одлике и перформанса. Рад се састојао из два објекта у дрвету истих димензија. По средини једног био је изведен рез машином, а по средини другог уметница је исцртала црвену линију. Ова два објекта била су постављена паралелно, један поред другог, и осветљени снопом светлости. У позадини је репродукована музика – композиција Шоломона Каца (Sholomon Katz) *Молитва за мртве* која је испунила сцену, постала звучни знак који изводи фантазматски амбијент.
- 16 „За мене као уметника, модерна је најзначајнија уметничка појава која је обележила цео 20. век, а можда, уметност уопште. Уметност настаје из уметности. Уметност је материјал у развијању језика уметности...“

формативни потенцијал аутономије уметности (уверење које реферише на дијалектички однос између аутономних и хетерономних елемената унутар уметничког дела/уметности).

Из перспективе разматрања појаве форме/форми историјског минимала у уметности на крају 20. века и њеног/њиховог значења и учинка, примери попут опуса Мирјане Ђорђевић и Ивана Илића до 1996, управо због својих одлика, покрећу питање релација с овим формама, другим речима, питање потенцијала интерпретације да на основу формалних и/или концептуалних аналогичности позитивном аргументацијом произведе ове релације. Дакле, оно преко чега би могле да се успостављају интерпретативне релације с минималом јесу управо кључне речи дескрипције и полазишта проблематизације радова Мирјане Ђорђевић и Ивана Илића: фабрички произведени модули према спецификацији с циљем да се избегне било какав траг уметникове/уметничине руке, материјални квалитети објекта, изузетна наклоност редукованим и прецизно моделованим, апстрактним, чистим формама, понављање, систематичност, структурални поредак. Међутим, напори минимализма били су усмерени ка ограничавању метафоричких читања рада, а наглашавању његовог физичког овде и сада, чиме је преозначена идеја о модернистичкој скулптури као чистој уметности, издвојеној постаментом и/или самодетерминисаним статусом медија, јер она у минималистичком извођењу постаје реалност једног специфичног објекта, међу многим другим, који уместо да подстиче мапирање особина медијума, преусмерава пажњу посматрача да истражи „перцептивне последице одређене интервенције на датом месту”.¹⁷ Минимализам критички превладава касни модернизам делимичним понављањем трансгресивних поступака авангарде: *readymade* поступка с једне и разарањем формалних категорија институционалне уметности с друге стране. И попарт је посезањем за критичким стратегијама *readymade*-а такође извео прекид са естетичким поретком касног модернизма, једино што је поп користио масовну културу да би преиспитао елитну уметност и коначно масовно и популарно изједначио с елитним, док је минимализам у својим настојањима да истражи трансформативни потенцијал аутономије естетске праксе био супротстављен и уметности високог модернизма и култури спектакла. Међутим, и поп и минимал, иако на различитим позицијама у односу на масовну културу и

Видети: Božović, Z. L. (1996) Mirjana Đorđević, intervju, *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, Beograd: samizdat, str. 35.

¹⁷ Foster, H. нав. дело, стр. 38.

културну индустрију, усвајају процедуре/поредак серијске производње и потрошње, усвајају друштвено-економски поредак мултипликације истог и смењивања старог производа новим. Серијалност у уметности постаје видљива од појаве индустријске производње (Моне (Claude Monet), Ван Гог (Vincent Van Gogh), Мондријан па до Полока), али више у режиму пиктуралног понављања мотива и тек с минималом и попом постаје доследно интегрални део техничке реализације дела. Контекст у којем долази до продора индустријског начина рада у сферу слободног времена (уметност), и који ствара компатибилност идеолошки и формално некомпатибилних уметничких појава јесте контекст касног капитализма: производње, потрошње, стандардизације, механизације, хиперспецијализације. Логика понављања (масовна производња) и разлике (серијска производња) је структурирала минимализам (однос између различитих 'специфичних објеката' и репетитивних серијалних поредака) и поп (производња различитих слика репетитивним процедурама). Такође, и поп и минимал инсистирају на површини/површности/спољашњости, само код минимала је то тема физичког или материјалног овде и сада а у случају попа су у питању савремене репрезентације.¹⁸

Иако су Илић и Ђорђевић прибегавање *readymade* стратегији у свом раду везивали превасходно за утицај концептуалне уметности и њених разноликих манифестација чињеница је да је начин спровођења ове стратегије ближи минималу (стандардизација, индустријски начин рада, индустријски објекти редуковане форме), па чак и у раним радовима попут Илићевог *Фото Досијеа* и *Маркирање/Херох мултипликација I*, или *Идентитет-стање* у којима се *readymade* стратегија с једне стране преплиће с постмодернистичком апропријацијом и цитатношћу, док с друге, захваљујући правилном поретку, структури, репетицији (иако коначној, увек одређеној) с минималом. Разрада *readymade*-а у смислу дословног коришћења нечега већ произведеног, што постоји међу многим употребним предметима, што циркулише у свакодневном животу и служи да изрази и посредује вредност, препознаје се у Илићевом раду *Без назива* (1991), у којем поступком наношења меког графита на површину новчаница, Илић мења њихову 'судбину', оне престају да буду оно због чега су произведене, али не постају баш савим, у свом нетакнутом или скоро непромењеном облику потписано уметничко дело, јер им је додељена функција подлоге, њихов идентитет нестаје пред цртачко-сликарском

¹⁸ За детаљнију анализу односа минимала и поп-арта видети: Foster, H. нав. дело, стр. 60-68.

интервенцијом/процедуром и уместо да су произведене у уметничко дело, истакнута је њихова физичка карактеристика – да су лист папира. Већ у *Фото-досијеу* и у *Маркирању I readymade* 'узорак' је уметничко дело: у првом случају девет графика Неше Париповића а у другом копија репродукције фотографије Мана Реја. Разматра се једна од основних проблематизација *readymade*-а а то је оригиналност уметничког дела јер графика као уметничка техника почива на идеји мултиплицирања истог (што се такође налази и у основи масовне производње) чију ауру троши удаљавање од првог отиска, док фотографија ауру краде, а фотокопија је дефинитивно уништава, бар у оном смислу у којем је идеја о јединствености уметничког дела производила. Дакле, у овим случајевима проблем мултипликовања који *readymade* имплицира, кореспондира с његовом минималистичком елаборацијом у контексту друштвено-економског поретка позног капитализма и масовне производње предмета. С друге стране, с обзиром да су елементи инсталација од којих се гради целина организоване по *pattern*-има, наведени радови кореспондирају с концептима серијалне производње, производње која почива на производњи разлике, другим речима, онога што у нашој политичкој економији робних знакова, заправо конзумирамо.

Наравно да је веза између минимала и фабрички изведених радова Ивана Илића (*Без назива* (1993),¹⁹ *Без назива* (1994),²⁰ *Огледало* (1994),²¹ *Без назива* (1995)²² и инсталације (1996-1998) које поред фабрички обрађених форми обухватају и текстове) и Мирјане Ђорђевић (*Без назива-*

19 Зидна инсталација коју чине 24 конусна облика, изведена обрадом челика у Фабрици тешких алатних машина 'Иво Лола Рибар' из Железника, распоређена у два реда по дванаест у сваком на метар растојања.

20 Зидна инсталација од 165 челичних комада кружне форме, уграђених у зид у пет хоризонталних и 33 вертикалних редова с размацама од 60 цм између сваког комада, машински обрађени конусно на унутра. Такође изведени у Фабрици тешких алатних машина 'Иво Лола Рибар'.

21 Кружни, плошни објекат, пречника један метар, с отвором у центру пречника 12 мм, технолошки обрађен.

22 Зидна инсталација изведена у три реда на истим одстојањима; сваки ред је изведен од челичних, цилиндричних модула. Модули су исте дужине, а разликују се две димензије пречника. Сваки ред је изведен sukcesивним постављањем модула дужег пречника и модула краћег пречника.

Сопоћани, Месец (1991),²³ *Хоризонтала-Вертикала* (1992),²⁴ *Звезда и сенка* (1994),²⁵ *Без назива 2 (Деконструкција Фибоначијевог низа)* (1994),²⁶ *Распер* (1996),²⁷ *Стуб* (1996)²⁸ и *Без назива 3* (2000)²⁹) готово праволинијска на првом месту због несумњиве имперсоналности и индустријског

-
- 23 Зидна инсталација која се састоји од 28 кружних стаклених дискова, пречника 28 цм, сериграфисаних црном бојом на полећини и третираних белим воском у спреју на наличју, сваки диск према шеми месечеве мене коју приказује. Дискови су урамљени гуменим профилом и онда су пречника 29 цм. Инсталација има две варијанте: дискови су постављени у круг и дискови се постављају у низу на одређеном растојању. Рад реализован у Фабрици стакла Панчево. Рад је поред Галерије СКЦ-а био излаган на Бијеналу младих у Риједи 1991. и на Бијеналу у Анкари 1992. године.
- 24 Угаона зидна инсталација чији су елементи од брушеног челика, гуменог профила и дур алуминијума изведене у Фабрици гумених производа Рекорд из Раковице. Елементи на зиду формирају облик крста тако што се Хоризонтала која је дужа простира на зиду до угла и прелази на други зид на којем се укршта с Вертикалом. односи дужина линија су хармонични, односно однос елемената и димензије структуре су условљене поретком златног пресека. Карактеристичне тачке инсталације маркиране су полулоптама. Рад је поред тога што је био изложен у Галерији СКЦ-а, излаган и на Бијеналу у Анкари 1992 и на Бијеналу у Венецији 1993. године.
- 25 Зидна инсталација која се састоји из два челична елемента: један у облику правилне звезде петокраке и издужене звезде петокраке методом дупле пројекције димензија првог елемента. Тело 'звезд' и 'сенке' изведено је са закошеним оштрим ивицама чиме је наглашена дебелина и имплицирана тежина материјала/елемената. Рад је изведен у Фабрике тешких алатних машина 'Иво Лола Рибар' из Железника.
- 26 Зидна инсталација изведена у Салону Музеја савремене уметности 1994. године, састоји се од 376 челичних кугли реализованих према нацрту уметнице у Фабрици Иво Лола Рибар. Типови кугли (има их 12) одређени су Фибоначијевог дванаесточланом серијом: сваки члан серије одређује број кугли одређеног пречника.
- 27 Зидна или подна инсталација коју чине 100 комада од челичног правилно испрофиланог лима димензија 50x20 цм сваки. Ређају се у низу, један уз другог на зиду у једном реду или формирају правоугаоник у пет редова по двадесет модула. Модули/елементи су изведени према техничким упутствима уметнице у смедеревској фабрици САРТИД (данас Хестил Србија).
- 28 Објекат (скулптура?) или „нефункционални архитектонски елеменат“ (М. Ђорђевић), од пода до плафона излагачког простора на панчевачком Тријеналу скулптуре 1996. године, изведен је од дискова (полуфабриката) од котерма/црне пластике поређаних вертикално у смакнутом али ритмичном поретку.
- 29 Амбијентална инсталација, променљивог облика у зависности од простора у којем се поставља, изведена од гуме висине два и дужине двадесет метара чијим се постављањем на зид почев од пода формира гумени пролаз. Она мења равнину зида, сужава пролаз с обзиром да се не ставља у равни зида већ да се њена површина равномерно набира. Материјал манипулацијом (таласањем) добија наративну димензију, али, захваљујући интензивном специфичном индустријском мирису, материјалност гуме остаје некомпромитована.
-

реализовања, због коришћених (полу)фабриката (*ready-made*), сведеног израза, материјалности, понављања, логичких структура. Међутим, оно што представља линију одвајања од историјског минимала јесте чињеница да Илић и Ђорђевић конципирају своје структуре као заокружене целине – радови се темеље на математичким односима бројева и мера (понекад и на њиховим симболичким значењима), те тако творе затворене целине. У раду ово двоје уметника није претпостављена могућност додавања или одузимања елемената сходно постављеној структури и/ли сходно ставу 'значање-као-контекст', као што је то случај с примерима у историјском минимализму. Њихове структуре су у одређеном поретку, потпуно дефинисане, заокружене и довршене, већином рађене за одређен простор и према параметрима тог простора (чиме и простор постаје саставни део рада, што би, због наративне димензије, могла да буде референца пре на интернационални конструктивизам, него на његову руску варијанту), укључујући понекад могућност пре 'прилагођавања' неком другом простору/контексту, него 'пермутацији' модула (примера ради Илићев *Без назива* (1994) или *Месец, Растер* и *Без назива 3* Мирјане Ђорђевић). Друго, иако су њихови радови блиски примарним структурама, у појединим радовима радикално симплификованих облика и форми (примера ради Илићеви *Без назива* из 1993, 1994. и 1995), те форме нису испражњене од значења и таутолошке, понајмање аутономне. Степен њихове наративизације је различит: код Илића однос 'гешталта' и наратива варира и обично је у сразмери један облик-један појам, док код Ђорђевић нагиње трансценденцији најављеној у првим радовима³⁰ (*Без назива-Сопоћани, Хоризонтала-Вертикала, Месец*), и иконизацији (месечевог циклуса који рефлектује женско телесно, физиолошко искуство (*Месец*), модификације и естетизације тела (*Без назива 2 – Деконструкција Фибоначијевог низа*³¹) политичке транзиције (*Звезда и њена сенка*), искуства јавних простора/јавног превоза у набораној гуми (*Без назива 3*)). Треће, радови Ивана Илића и Мирјане Ђорђевић деле са радовима минималиста имперсоналност, при чему се уочава разлика између производње елемената минималистичког рада у условима развијене индустрије и позног капитализма на преласку у постиндустријско друштво, с једне стране и с друге, производње елемената за Мирјанине и Иванове радове у оквирима почетака

30 Рецимо у радовима *Стање-гест-молитва* и *Узрок-последича* (1990).

31 „Овим радом се реферира и на *body-piercing*, јер се простор третира као тело” (Мирјана Ђорђевић); Видети: Denegri, J. (2001) *Znanjem na znanje*. Intervju: Ješa Denegri – Mirjana Đorđević, u: *Mirjana Đorđević 89-01*, Beograd: samizdat, str. 98.

транзиције од скромније развијене индустрије и планске, политички усмераване друштвене производње ка капиталистичкој. Оно што је обележило транзициони период продуженог трајања јесте индустрија у стечају: све фабрике у којима су Илић и Ђорђевић своје радове изводили су у међувремену биле предмет мање или више проблематичних приватизација и углавном су све на крају затворене осим једне.³² Раскорак између високобуџетне продукције с једне и почетка краја социјалистичке индустријске производње и генерално реалних могућности средине, с друге стране, између социјалистичког модела контролисаног конзументства и капиталистичког модела 'more is more' конзументства, представља симптом жеље генерисане унутар система вредности урбане културе и либералних светоназора цивилног друштва формираног током осамдесетих, а у оквиру којег су се интелектуално и уметнички, према сопственим речима, формирали Иван Илић и Мирјана Ђорђевић³³ да мења или да еманципује окоштали, високобирократизовани, провинцијализовани и нефункционални систем. И овде долазимо

32 Од Фабрике тешких алатних машина 'Иво Лола Рибар', југословенског металопређивачког гиганта остали су још само неки приватизовани погони који производе једноставне или мање вредне производе. Видети: Majdin, Z. (24. 1. 2002) Reanimacija giganta, *Vreme*, br. 577, 22. 9. 2017., <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=306223>; Поповић, Ј. (20. 4. 2017) 'Иво Лола Рибар' – оmlадинска фабрика, *Политика*, 22. 9. 2017; <http://www.politika.rs/sr/clanak/378738/Pogledi/Ivo-Lola-Ribar-omladinska-fabrika>; Микалица, А. (6. 5. 2017) Србији је потребан нови систем Лола, *Политика*, <http://www.politika.rs/sr/clanak/379977/Srbiji-je-potrebna-novi-sistem-Lola>. Фабрика стакла Панчево је у стечају. Видети: Anonim, (8.7.2017) Na prodaju imovina Industrije stakla Pančevo, 22. 9. 2017; <http://pancevo.mojkraj.rs/vesti/ekonomija/item/5507-na-prodaju-imovina-industrije-stakla-pancevo>; видети и: Čubrilo, J. (2012) *symptom.dj: Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Beograd: Fondacija Vujičić, str. 162-163. Фабрика гуме *Рекорд* из Раковице је неуспешно прошла транзициони циклус и данас је на њеном месту подигнут тржни центар „Капитол парк Раковица“; Видети: Anonim (7. 11. 2005) Ruska firma Vizahema spasila industriju guma Rekord rakovica, 22. 9. 2017, <http://www.ekapija.com/news/29767/ruska-firma-vizahema-spasila-industriju-guma-rekord-rakovica>; Anonim (6. 5. 2016) Počelo rušenje fabrike 'Rekord' – Uskoro niče 'Capitol Park Rakovica' vredan 30mil eura, 22. 9. 2017, <http://www.ekapija.com/real-estate/1430714/KZIN/pocelo-rusenje-fabrike-rekord-uskoro-nice-capitol-park-rakovica-vredan-30-mil>; С. Б. М. (24. 5. 2016) Уместо 'Рекорда' тржни центар, *Новости*, 22. 9. 2017, <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:606803-Umesto-Rekorda-trzni-centar>; Васиљевић, Б. (15. 8. 2016) Биле једном фабрике у Раковици, *Политика*, 22. 9. 2017, <http://www.politika.co.rs/sr/clanak/361362/Tema-nedelje/Bile-jednom-fabrike-u-Rakovici>. О последњој трансакцији и промени власника некадашњег САРТИД-а видети: Dokumentacioni centar *Vreme* (6. 4. 2016) Kinezi kupili SARTID (i povezani članci), *Vreme*, 22. 9. 2017, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1382699>.

33 Denegri, D. (1994) Mirjana Đorđević: Otići u treću dimenziju a ipak ostati na površini, *Moment* br. 23/24, Gornji Milanovac: *Dečje novine*, str. 56; Denegri, J. (2001) нав. дело, стр. 74-84;

до четвртог аргумента у преиспитивању (могуће) хомологије историјског минимала и уметничког рада Ивана Илића и Мирјане Ђорђевић: утицај, опет према изјавама ово двоје уметника,³⁴ савремене архитектуре и индустријског дизајна који су обликовали јавне просторе и њиховог редукованог језика утемељеног у доктрини 'less is more' што тежиште расправе помера на проблематизовање утицаја минималистичке естетике на визуелну културу деведесетих уопштено и заправо води ка закључку о посред(ова)ном утицају минимала на рад ово двоје уметника. Прихватање високотехнолошки развијене *cut & paste* културе, културе семплова, понављања, серија, умрежавања и разлике, а која у уметности добија 'форму' постпродукцијске уметности отвара нова питања како релација постпродукцијске уметности према историјском минималу тако и потенцијала да се уметничка продукција Ивана Илића и Мирјане Ђорђевић разматра из ове перспективе. Илић и Ђорђевић само делимично представљају у овом периоду постпродукцијске уметнике у смислу у којем овај појам уводи и објашњава Никола Бурио (Nicolas Bourriaud)³⁵ управо онда када, примера ради Иван Илић користи графике Неше Париповића. У периоду о којем говоримо, постпродукцијски поступак је присутан на другом нивоу, у равни концептуализације рада, док коначан исход је увек скуп предмета чија је форма (као и форма њихових констелација), пажљиво осмишљена да, чак и када дугује и јасно реферише на нпр. другог уметника или искуство из јавног простора (примера ради на Карла Андреа (Carl Andre) у раду *Pastep* Мирјане Ђорђевић или различите верзије бар кодова у зидним инсталацијама Ивана Илића из периода 1996-1998), она је увек 'аутентични', 'оригинални' резултат превођења *entertainment* културе, традиције, визуелности јавног простора, *advertising* реалности у језик уметности и у том смислу поседује димензију аутономије, и гледано из те перспективе, у комбинацији с редукованом,

34 Timotijević, S. (1997) Ivan Ilić, portret umetnika, *Beorama* br. 73, str. 68-69; Denegri, J. (2001) нав. дело, стр. 96.

35 „Од раних деведесетих велики број уметничких радова настаје на основу већ постојећих радова; све више уметника интерпретира, репродукује, поново излаже, или користи уметничка дела других или доступне културне производе. ... Ови уметници који убацују своја дела у постојећа дела других доприносе брисању традиционалних граница између продукције и потрошње, стварања и копије, *readymade*-а и оригиналног дела” а разлика између различитих облика апропријације до постпродукције је „у артикулацији. Радни принцип данашњих уметника прекида с манипулацијом референци и цитата”. Bourriaud, N. (2005) *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*, New York: Lucas & Sterberg, str. 13 i 9.

геометријском и чистом формом, могуће је њихове радове интерпетирати као разраду модернистичких постулата.³⁶

Иван Илић и Мирјана Ђорђевић нису једини уметници чији је рад током последње деценије 20. века неговао сведену форму и остале минималистичке 'атрибуте'. Утицај редукованог индустријског дизајна и врхунске обраде уочљив је примера ради на скулптурама Срђана Апостоловића, на скулптурама *Скулптура од плафона до пода* (1993) и *Брза игра* (1993) Добривоја Бате Крговића, на *Скулптури Слободана Пеладића* из 1997, у радовима Зорана Тодоровића као што су *Материјал и енергија* (1995) и *Инфразвучни топ (машина за прављење мучнине)* (1997). Такође, и наведени радови су у целини (осим делимично у случају *Скулптуре од плафона до пода*) фабрички произведени, али ту се све сличности мање-више завршавају, и улази се у поље многоструких различитости. Међутим, Илић и Ђорђевић су доследно, током деведесетих, у свом раду заступали идеје, поступке, формални језик који су свакако били у релацији са историјским минимализмом, али више на посредован начин, онолико колико је минималистичка естетика обликовала визуелни хоризонт деведесетих, колико су нове технологије и могућности утемељене на логичким структурама и алгоритмима, производиле серије, разлику, субјекте, предмете, слике и стварност и по узору на минимализам постале 'жељене' и укључене у процес стварања уметности. У светским уметничким токовима деведесетих била је заступљена критичка рецепција минимализма која је била усмерена да његову хладну естетику замени међуљудским односом и разменом, што је *de facto* у најширем смислу рефлектовало сложене процесе инсталирања постиндустријског друштва. У контексту другачије врсте транзиције, или двоструке транзиције, оне локалне, од социјализма ка неолибералном капитализму и оне глобалне, од индустријског ка постиндустријском, постминимал рефлектује транзицијску жељу произведену и моделовану комодификацијом и идеологијом избора.

ЛИТЕРАТУРА:

Bourriaud, N. (2005) *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*, New York: Lucas & Sterberg.

Božović, Z. L. (1996) Mirjana Đorđević, intervju, *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, Beograd: samizdat.

³⁶ Шести аргумент је само Мирјанин која поред Џада (Donald Judd), Андреа, и Сол Левита (Sol LeWitt) као изворишта свог 'постминимализма' наводи уметност и филозофију Далеког истока и традицију редуccionизма совјетске авангарде; Denegri, J. (2001) нав. дело, стр. 96.

- Celant, G. (1988) *Unexpressionism*, New York: Rizzoli.
- Čubrilo, J. (1998) *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd: Radio B92.
- Čubrilo, J. (2012) *symptom.dj: Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Beograd: Fondacija Vujičić.
- Denegri, J. (2001) *Mirjana Đorđević 89-01*, Beograd: samizdat.
- Foster, H. (1996) *The Return of the Real*, Cambridge, MA, London: MIT Press.
- Mayer, J (2011) *Minimalism*, London: Phaidon.
- Šuvaković, M. (1996) *Asimetrični drugi, eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad: Prometej, стр. 309-346.
- Denegri, D. (1994) Mirjana Đorđević: Otići u treću dimenziju a ipak ostati na površini, *Moment* br. 23/24, Gornji Milanovac: Dečje novine, стр. 53-56.
- Denegri, J. (1991) Vidici minimalnog, *Život umjetnosti*, br. 48-49, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 114-117.
- Denegri, J. (1995) Prioritet forme i obnovljena duhovnost u umetnosti devedesetih: Mirjana Đorđević i Ivan Ilić, *Transkatalog* br. 2/3, Novi Sad, str. 57-62.
- Šuvaković, M. (1995) Korekcije modernizma – tehnoestetski prostori Ivana Ilića, *Projeka(r)t* br. 5, Novi Sad: Prometej, str. 46-50.
- Šuvaković, M. (1995), Tehno-umetnost, intervju sa I. Ilićem, *Projeka(r)t* br. 5, Novi Sad: Prometej, str. 50-51.
- Šuvaković, M. (1993) Scena za znak, instalacije, fantazmi, ornament i koncepti M. Đorđević, *Projekat* br. 2, Novi Sad: Prometej, str. 20-24.
- Timotijević, S. (1997) Ivan Ilić, portret umetnika, *Beorama* br. 73, str. 68-69.
- Denegri, J. (1994) *pref. cat. Ivan Ilić*, Beograd: Galerija SKC.
- Susovski, M. (1983) *Minimalizam u Jugoslaviji*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- Šuvaković, M. (1994) *pref. cat. Mirjana Đorđević, Tehnoestetska struktura, instalacije, ornament i koncepti Mirjane Đorđević*, Beograd: Galerija SKC.
- Zabel, I. (1990) *Vidiki minimalnega – Minimalizem v slovenski umetnosti 1968-1980*, Ljubljana: Moderna galerija.

Вебозрађа:

- Anonim (7. 11. 2005) Ruska firma Vizahema spasila industriju guma Rekord rakovica, 22. 9. 2017, <http://www.ekapija.com/news/29767/ruska-firma-vizahema-spasila-industriju-guma-rekord-rakovica>
- Anonim (6. 5. 2016) Počelo rušenje fabrike 'Rekord' – Uskoro niče 'Capitol Park Rakovica' vredan 30mil eura, 22. 9. 2017, <http://www.>

ekapija.com/real-estate/1430714/KZIN/pocelo-rusenje-fabrike-rekord-uskoro-nice-capitol-park-rakovica-vredan-30-mil

Anonim, (8. 7. 2017) Na prodaju imovina Industrije stakla Pančevo, 22. 9. 2017, <http://pancevo.mojkraj.rs/vesti/ekonomija/item/5507-na-prodaju-imovina-industrije-stakla-pancevo>

Васиљевић, Б. (15. 8. 2016) Биле једном фабрике у Раковици, *Политика*, 22. 9. 2017, <http://www.politika.co.rs/sr/clanak/361362/Tema-nedelje/Bile-jednom-fabrike-u-Rakovici>

Dokumentacioni centar Vreme (6. 4. 2016) Kinezi kupili SARTID (i povezani članci), *Vreme*, 22. 9. 2017, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1382699>

Маждин, З. (24. 1. 2002) Реанимација гиганта, *Vreme*, br. 577, 22. 9. 2017., <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=306223>

Микалица, А. (6. 5. 2017) Србији је потребан нови систем Лола, *Политика*, <http://www.politika.rs/sr/clanak/379977/Srbiji-je-potreban-novi-sistem-Lola>

Поповић, Ј. (20. 4. 2017) 'Иво Лола Рибар' – омладинска фабрика, *Политика*, 22. 9. 2017., <http://www.politika.rs/sr/clanak/378738/Pogledi/Ivo-Lola-Ribar-omladinska-fabrika>

С. Б. М. (24. 5. 2016) Уместо 'Рекорда' тржни центар, *Новости*, 22. 9. 2017, <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:606803-Umesto-Rekorda-trzni-centar>

Jasmina Čubrilo

University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Belgrade

THE ASPECTS OF MINIMALISM IN THE ART OF THE
NINETIES: MIRJANA ĐORĐEVIĆ AND IVAN ILIĆ

Abstract

The paper focuses on mapping out the elements of historical Minimalism on the art scene in Serbia during the nineties. Modular structures, repeated units, serial syntax, reductive, primary and/or geometric forms, were all present in the art of Serbia (and Yugoslavia) during the sixties and the seventies, although more systematic reference to historical Minimalism and its formal and conceptual aspects will be featured in some art practices during the nineties. Artistic practice of Belgrade artists Mirjana Đorđević and Ivan Ilić (who spent some time at the *Kunstakademie* Düsseldorf with the professor Klaus Rinke and Jannis Kounellis, respectively) in the late eighties and during the nineties served as study cases in this research of the nature and meaning of the aspects of Minimalism in the art of the last decade of the 20th century. Therefore the paper investigates whether the formal codes of Minimal art presented in their artworks from that period have been the outcome of some kind of critical reception as was the most common case in the worldwide art productions during this decade, or they have been related to contemporary visual culture that inclined to reductive and minimal 'look' and aesthetics. Ilić and Đorđević certainly were not the only artists in Serbia who, under the influence of the 'cool' and hi tech industrial design, adopted the essential minimalist lexicon, but they have been very consistent in pursuing and developing in different ways. Their art practices were beyond question in terms of historical Minimalism, as much as the Minimalist aesthetics fashioned the visual horizon of the nineties and as much as the new technology and the possibilities based on logical structures and algorithms produced series, difference, subjects, objects, representations and reality and by the Minimalist model became desirable and included into process of making art. In the worldwide art of the nineties the artists have adapted the forms of historical Minimalism for their own use: the cold, precise, calculated, reserved Minimalist aesthetics was replaced by relational aesthetics, i. e. by interactive human relations and social exchange de facto following the processes of establishing the postindustrial society. In the circumstances of different kind of transition or more precise double transition: from Socialism to Capitalism and from industrial to postindustrial, post-Minimalism reflects the transition desire created and modelled by commodification and ideology of choice.

Key words: *Minimalism, the art of nineties, reductive, series, readymade, Ivan Ilić, Mirjana Đorđević*