

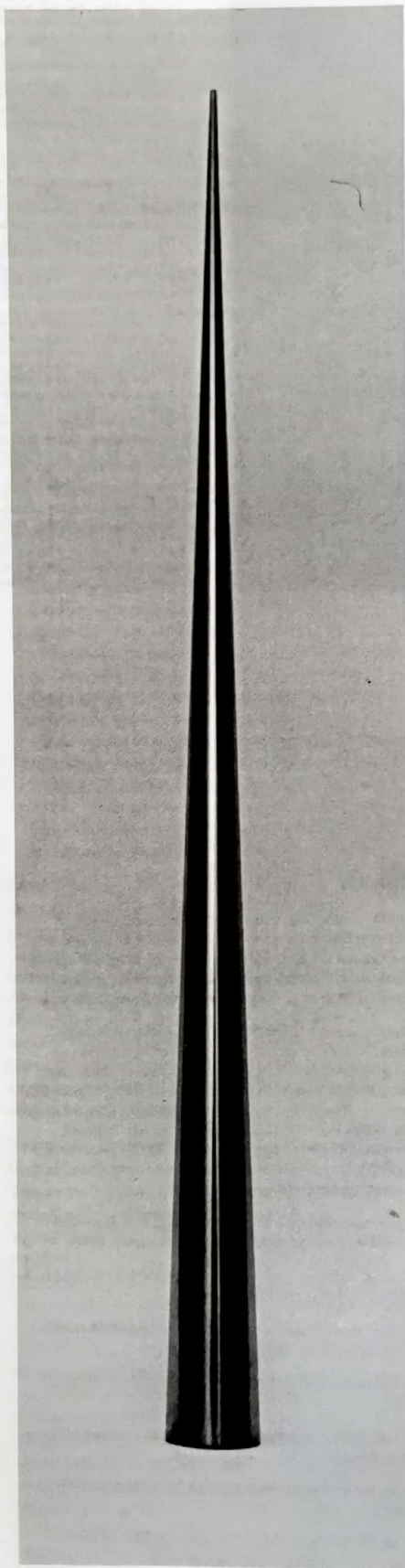
KOREKCIJE MODERNIZMA - TEHNOESTETSKI PROSTORI IVANA ILIĆA

Miško Šuvaković

1. Uvod

Delovanje Ivana Ilića tokom poslednjih šest godina razvija se od neokonceptualističkih ready made strategija preispitivanja i označavanja prostora, objekata, materijala i postupaka, ka tehnostetskim i tehnospiritualnim prostornim i konceptualnim rešenjima. Strategije ready madea se ukazuju kao postupci s označivačkim moćima transfiguracije (premeštanja) 'komada' (ili elementa) iz sveta u svet umetnosti, a tehnostetske i tehnospiritualne strategije se prepoznaju kao postupci projektovanja industrijski proizvedenih 'komada' i konstelacija 'komada' (instalacije, ambijenti) u simboličkom preuređenju i indeksiranju optičkog prostora.

Ilićev rad je primer procedura modernizma posle postmodernizma u tom smislu što on bazične mehanizme uspostavljanja značenja (ready made) ili formalnih odnosa (instalacije, ambijenti) gradi: (1) saglasno korigovanim ili transfigurisanim paradigmatiskim zamislima radikalnog modernističkog rada – zamisao 'upotrebe' u radovima s ready madeima ili karakteristični modernistički shematizmi (raster konfiguracija, geometrijsko telo, arhetska sublimna simbolika) u instalacijama i ambijentima, (2) saglasno koncipiranju projekta (skup ideja, značenja, vrednosti i intencija koji usmereno i formalno konzistentno determinišu umetničko delo i okružujući svet umetnosti), plana (konkretan nacrt po kome se doslovno realizuje delo) i produkta (komad, instalacija, ambijent), i (3) saglasno postojanju autorefleksivnih korektivnih procedura kojima se umetnički rad i umetnost preispituju, koriguju i razvijaju (on ne dovodi umetnost do njenog konceptnog ili fenomenološkog kraja, kao što je to činjeno u minimalnoj, postminimalnoj i konceptualnoj umetnosti, već je razvija i usavršava, a u izvesnim slučajevima i idealizuje). Njegov rad nije jednostavni nastavak modernizma ili povratak na modernističke dogme i vrednosti, već korigovanje modernističkih intuicija, dogmi, konceptualizacija efekata, značenja i vrednosti. Korigovanjem modernizma se nazivaju postupci kojima se: (1) pokazuju anomalije i paradoksi modernizma, ali i (2) razvijaju modernističke koncepcije u smerovima koji unutar istorijskog modernizma dvadesetih, tridesetih, pedesetih i ranih šezdesetih nisu mogli da se misle, ali ni da se predoče. Ilićevi postupci su asimetrični u odnosu na osnovne dogme modernizma, ali, istovremeno su i njihovo prenošenje u novu epohu, makar i u asimetričnom, decentriranom i relativizovanom obliku. S metodološkog stanovišta korigovanje modernizma ima dva aspekta: (1) formalne tehničke korekcije (Ilić zamisli impersonalnog tehnološkog konstruktivističkog stvaranja dovodi do razrađene poetike projektovanja i proizvodnje u doba kada je objekt u 'središtu sveta'), i (2) konceptualne korekcije (Ilić razrađuje karakteristične sheme realizacije dela,



Bez naziva, 1994. Detalj, čelik ø 5 x 70 cm

ukazujući na njihove ambivalentnosti, višesmislenosti, tautološke mogućnosti, fenomenološka iskoračenja). Samo jedan primer! Shema rastera (mreže) je za modernističko slikarstvo bila instanca konačne redukcije pikturalne kompozicije na formalni sintaktički poredak koji potvrđuje plošnost slike i time potvrđuje specifičnost slikarstva u odnosu na druge umetnosti. Za Ilića shematika rastera je formalni demonstrativni patern kojim se artikuliše trodimenzionalni prostor i inicira fenomenologija treće dimenzije, na primer, rad s konusnim šiljcima iz 1993. Raster je za njega sredstvo kojim se pokazuje temeljna optičko-materijalna razlika plošnog i prostornog, odnosno, trodimenzionalnog i kojim se razrađuju relativnosti konceptualnog indeksiranja plohe i trodimenzionalnog prostora kao konceptualnih shema ili mentalnih predstava. Dok se u minimalnoj i postminimalnoj umetnosti težilo transformaciji vizuelnog (materijalnog, prostornog, vremenskog) u mentalno (mentalne predstave), dotle u Ilićevom radu dolazi do kretanja od mentalne reprezentacije (formule prostorne artikulacije i optičke sheme) u optičko-prostorno stanje sveta.

U kontekstu beogradske umetnosti kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina Ilić zauzima specifično mesto u odnosu na 'novu skulpturu' (Apostolovića, Krgovića, Petrovića). On ne radi s formalno obrađenim skulpturalnim 'komadima', već sa *scenom* pojavnosti 'komada'. Njegov formalizam nije usmeren ka estetskom, objektnom, plastičkom, skulpturalnom ili prostornom efektu (sintetičkoj zatvorenoj strukturi činjenica ili skulpturi), već ka uspostavljanju hijerarhije odnosa optičkog, prostornog, objektnog, materijalnog i konceptualnog. Njegov rad se ne može posmatrati kao završen 'komad', već kao intencionalno otvorena perceptivna situacija konceptualno-materijalnih hijerarhija. Za Ilića su paradigme slikarstva i skulpture relativni modeli izražavanja, konstruisanja i proizvodnje, koji se mogu transformisati i transfigurisati jedni u druge, na primer, u realizacijama instalacija. Instalacija je, uslovno rečeno, 'medij' pomoću koga se aspekti slikarstva preobražavaju u prostorno-skulpturalni ili objektni rad i obratno.

2. Konceptualne sheme i tipologija

Radovi Ivana Ilića su konceptualna dela. To znači da njih karakteriše jak konceptualistički shematizam postavljen u rasponu od 'strukturne sheme' (plana) do 'formule' (skupa pravila ili funkcionalnih odnosa). Koncept je ono što se u delu ne vidi (ne podleže efektima optičkog reda), ali delo naddeterminiše (daje njegovu logiku i mogućnosti izvođenja konkretne konstelacije elemenata iz logike). Koncept je u metafizičkom smislu osnova (grund, nem.) iz koje se izvode 'upotrebe' (značenje jednog elementa je njegova upotreba u jezičkoj igri umetnosti), 'simbolizacije' (simbolička vrednost jednog rada je značenjski poredak koji proizlazi iz formalnih definicija ili formula, odnosno, iz idealne tehnološke obrade materijala) i usredsređenja na 'optičke efekte' (optičko je oprostorenje neprostornih mentalnih formula koje, postajući vidljive potvrđuju

nevidljivo). U tehnološkoj umetnosti se javlja jedan paradoksalni obrt: vidljivo potvrđuje nevidljivo, transcendentalno je potvrđeno načinom obrade materijalnog, simboličko se ne realizuje znakom, već označiteljskim poretkom koji prethodi znakovnom tkanju tekstualnosti.

Ivan ilić je izveo devet radova koji se mogu klasifikovati u tri grupe:

(1) instalacije zasnovane na ready madeima

- *Repeticija Photo-dossier-a N. Paripovića* 1976, SKC, 1989.

- *Markiranje / Xerox multiplikacija I: Rose Selavy, alias Marcel Duchamp, 1921*, SKC, 1990.

- *Markiranje / Xerox multiplikacija II: Linija*, SKC, 1990.

(2) Konstelacije zasnovane na strukturalnom principu

- *Zlatni presek / Varijacije proporcije*, SKC, 1990.

- *Zlato*, SKC, 1990. i 16. bienale mladih jugoslovenskih umetnika, Moderna galerija, Rijeka, 1991.

- *Bez naziva*, SKC, 1991.

(3) Tehnoestetski i tehnospiritualni radovi (instalacije, ambijenti)

- *Bez naziva*, SKC 1993, Prvi jugoslovenski likovni bienale mladih u Vrhu, 1994.

- *Ogledalo*, SKC 1994 i *Rane devedesete – jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.

- *Bez naziva*, SKC, 1994.

3. RAZRADE: READY MADEI

Ready madei su, ishodišno, predmeti koji su preneseni iz prvobitnog neumetničkog konteksta njihove pojavnosti i upotrebe u umetnički kontekst. Činom premeštanja menjaju se značenja, vrednosti i reprezentativni aspekti predmeta pošto on postaje od neumetničkog predmeta umetnički objekt. Termin predmet i objekt se mogu uobičajeno razumeti kao sinonimi, ali mi ukazujuemo na jednu malu konvencionalnu razliku: predmet je bilo koja trodimenzionalna materijalna stvar, a objekt je predmet s intencijama umetnika (formalno: predmet = materijalna stvar + tri dimenzije; a objekt = predmet + intencija umetnika). Ishodišna dišanovska zamisao ready madea je tokom dvadesetog veka evoluirala do opšte formule 'upotrebe' i 'premeštanja' (transfiguracije) predmeta, bića, institucije, jezika, teorije ili hipotetičkih mentalnih reprezentacija iz sveta u svet umetnosti, iz sveta umetnosti u svet. Rad s ready madeima pre svega menja status umetnika od stvaraoča u posmatrača-kombinatora. Zatim, posmatranje – kombinovanje (ma šta to bilo od nadrealističkih erotičkih kôdiranja do epistemoloških konceptualističkih procedura) predstavlja postupak promene standardnih (normalnih) značenja, smisla i vrednosti predmeta ili objekta.

Rad s postupcima 'upotrebe' (ready madea) u slučaju Ivana Ilića ima izvesne specifičnosti: (1)



Bez naziva, 1994.



Detalji, čelik 231 komad ø1,7 x 2,5 cm svaki

kao izabrani uzorak premeštanja upotrebljava druga umetnička dela (prenošenje iz sveta umetnosti S1 u drugi svet umetnosti S2), (2) izabrano umetničko delo je element nastao 'reprodukcijom' (sitoštampa, xerox kopije, fotografije) u više istovetnih 'komada', i (3) serija od više istovetnih komada (ready madea) se koristi kao element za izgradnju formalnih primarnih strukturalnih shema (paterna) na zidu. Smisao 'procedure ready madea' u Ilićevim realizacijama nije upotreba egzotičnog predmeta kao umetničkog dela ili izvođenje konceptualne para-lingvističke operacije transfiguracije značenja iz jednog konteksta u drugi, već dolazak do ne-ekspresivnog (objektivnog) uzorka (polaznog elementa) koji umetnik bira, a ne proizvodi ili stvara. U subjektivno-ekspresivnom smislu neutralni uzorak ili produkt elektromehaničke i hemijske reprodukcije postaje element s kojim se gradi formalna prostorna struktura (raster ili patern). Konvencionalno: raster je jednostavna najčešće kvadratna ili pravougaona mreža linija, a patern je složena geometrijska mreža ispunjenih kontura nastala superpozicijom različitih ili složenih elemenata. Nastala struktura je zidni patern koji deluje na dva nivoa: (1) kao optički serijski patern ponovljenog istog elementa i (2) kao vizuelni tekst koji ukazuje na razliku celine (geometrijskog serijskog patern) i detalja (konkretnog ready madea koji ima 'lokalni' sadržaj).

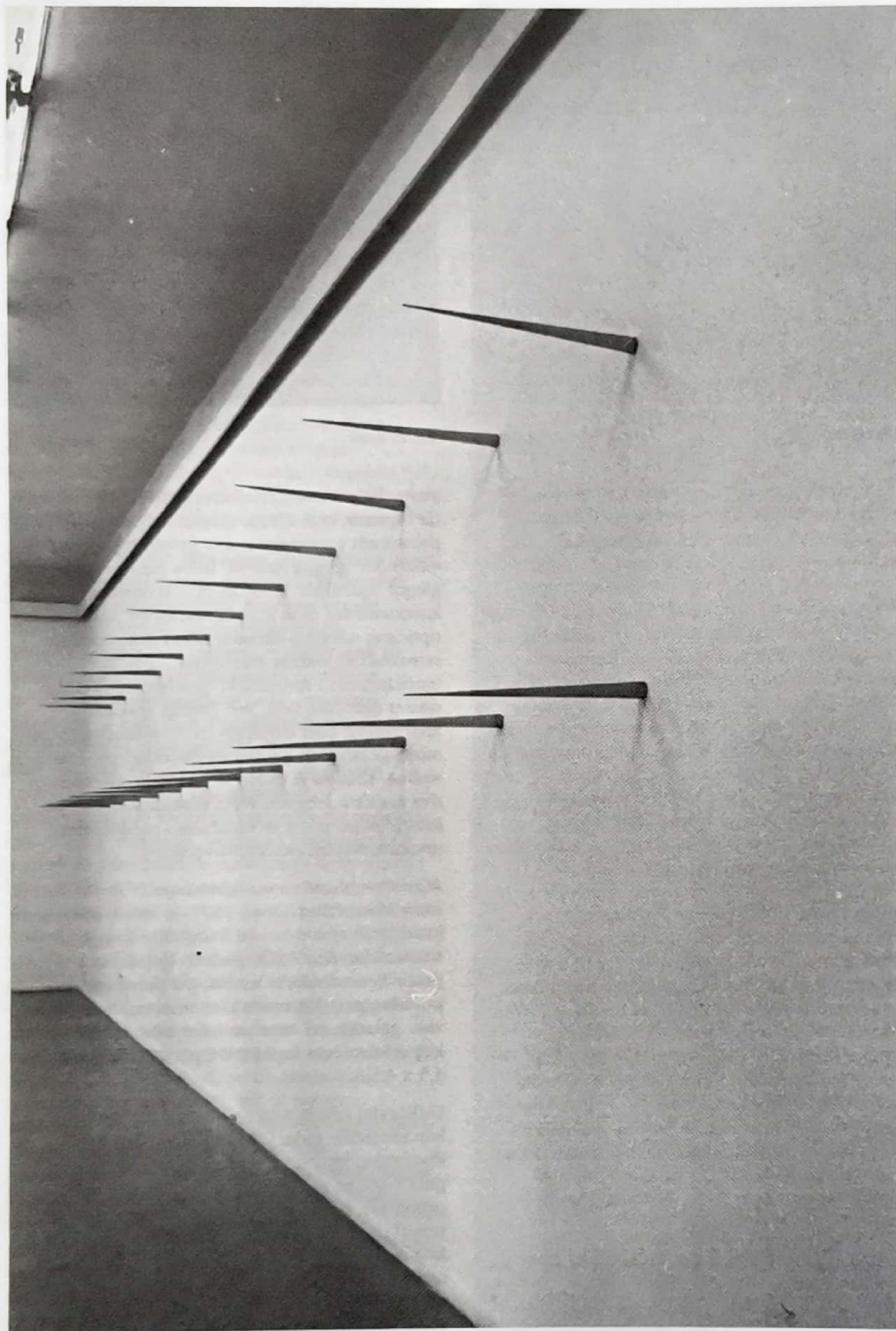
Repeticija Photo-dossier-a N. Paripovića 1976. je instalacija koju čini devet istovetnih Paripovićevih grafičkih listova (rad *Photo-dossier*) nastalih 1976. godine. Grafike su postavljene direktno na zid, jedna iznad druge, duž centralne ose, centralnog zida galerije, od ivice poda do ivice plafona. Svaka grafika je dimenzija 70x50 cm, a visina nastalog vertikalnog niza (virtuelnog stuba) je 4,5 m.

U Ilićevim beleškama instalaciju karakterišu četiri formalna principa: (1) repeticija (ponavljanje istog elementa po istom pravilu: 1 1 1 1 1 1 1 1), (2) izbor i upotreba već postojećeg umetničkog rada (princip ready madea), (3) prostorna postavka (realizacija zidnog patern) i (4) vertikalni niz – uzlazno-silazno kretanje (optički princip generisanja i

receptije patern). Ovako realizovan rad ukazuje da umetnik radi s konceptualizacijom optičkih i prostornih parametara, ali i govori o drugom umetniku (glagol 'govori' treba razumeti kao glagol 'indeksira' ili 'ukazuje'). Suštinska karakteristika rada je razlika (rascep, odvojenost) optičkog uzlazno-silaznog niza i potencijalnih semantičkih relacija elemenata. Optički (strukturalni) i semantički (ready made) efekti nisu u uzročnoj vezi, već postoji apsolutna arbitarnost koja uzrokuje da se posmatrano delo može posmatrati na dva međusobno nepovezana načina. Kao da je jedno te isto delo smešteno u dva različita moguća sveta umetnosti i kao da istovremeno podleže različitim i međusobno neuzrokovanim zakonima receptije.

Markiranje - xerox multiplikacija I / Rose Selavy, alias Marcel Duchamp, 1921. je instalacija devet kvadratnih xerox kopija fotografije koju je snimio Man Ray 1921. godine. Kopije su postavljene direktno na zid, po pravilnom patern poretku, po tri komada u tri reda na centralnom zidu galerije, od ivice do ivice zida. Dimenzije kopije-elementa su 24 x 24cm, a zidne instalacije 4,5 x 4,5m.

U Ilićevim beleškama se ukazuje na sledeće karakteristike rada: (1) multiplikacija je dvostruka, koristi se reprodukcija originalnog dela i ona se multiplicira u devet istovetnih primeraka (time se produkuje element koji je privid privida), (2) izbor motiva (bira se, ne bilo koji motiv, već istorijski primer koji ukazuje na autora i prvog interpretatora pojma ready made, ali i na autora koji radi sa sopstvenim prividom roda, drugim rečima razrađuje se još jedan aspekt privida-privida), (3) prostorna postavka (građenje strukture i uspostavljanje optičkog patern), (4) kvadrat (izabrani patern gradi optički virtuelni kvadrat koji je sam po sebi optički fenomen i simbolički red), (5) vreme (vreme kao odnos između Duchampovog čina i trenutka nove upotrebe, ali i vreme gledanja). Relacija s Duchampovim radom se može razumeti na isti način kao i s Paripovićevom grafikom, pri čemu se polazni parametri uslođavaju do interpretacijske intervencije. Multipliciranje, izbor motiva, prostorno postavljanje, realizacija patern, kvadratna forma, broj i vreme nisu



Bez naziva, 1994.

samo 'materijalni i optički parametri' realizacije instalacije, oni su i kôdovi kojima se jedan relativno jednostavan poredak vizuelnih elemenata reinterpretira. Drugim rečima, otvara se potencijalna linija mogućih interpretiranja i uspostavljanje složenih odnosa ikoničkog (prepoznavanje Duchampovog lika), indeksnog (ukazivanje na odnos umetnika i njegove istorije) i simboličkog (dvoipolnost Rose Selavy, značenja kvadrata, značenja broja 9, značenja paterna kao formule). U pitanju je delo koje je na optičkom planu u formalnom smislu

zatvoreno (konačan dat i utvrđen patern) i koje je na semantičkom planu otvoreno delo (može se interpretativno u procesu recepcije simbolički nadgrađivati do metafore i alegorije).

Prethodna dva rada su omogućila Iliću da dode do strukturalne formule koja je po sebi (konceptualno) dovoljna. To znači da on više ne bira ikonički referencijalni model, već aikoničku strukturu (motiv). *Markiranje / Xerox multiplikacija II: Linija* je instalacija koju čine 36 kvadratnih kopija dve paralelne crne linije koje

su postavljene po pravilnom paternu u kvadrat sa šest komada u šest redova na centralnom zidu galerije od ivice do ivice zida. Dimenzije elementa-kopije su 24 x 24 cm, a dimenzije instalacije su 4,5 x 4,5 m. Parametri karakterizacije rada su identični kao i u *Multiplikaciji I*: multiplikacija, izbor motiva, prostorna postavka, patern, kvadrat, broj i vreme. Ono što rad karakteriše je odluka da aspekti ready madea budu sekundarni (na nivo podteksta) i da se strukturalni princip naglasi. Optički efekat postaje dominantan u odnosu na semantički (koji je zanemarljiv). S druge strane, princip građenja rada (zidne patern instalacije) je doveden do formule, a to znači da se prema uspostavljenom shematizmu može graditi bilo koji rad s bilo kojim elementima.

4. RAZRADE: INSTALACIJE ZASNOVANE NA STRUKTURALNOM PRINCIPU

U pitanju su realizacije koje ukazuju na materijalnost (pigment, meki grafit) i na izabranu formu. Izbor forme je u velikoj meri arbitrar, pošto može biti izabrana bilo koja forma umesto strukture zlatnog preseka, kruga ili oblika novčanice. Izabrana forma činom izbora postaje ishodišni (polazni) element za građenje rada. Pri tome, arbitrarno su izabrana samo tri slučaja: (1) serija strukturalnih uzoraka (crteži sa zlatnim presekom), (2) jaki gestalt (krug na podu) i (3) serijalno ponavljanje jednog te istog elementa (pravougaonog formata novčanice). Izabrani modeli se mogu posmatrati dvostruko: kao formalne impersonalne i aistorijske strukturalne shematizacije i kao modusi izražavanja koji referiraju ka istorijskim primerima modernističkog aikoničkog izraza.

Zlatni presek / varijacije proporcije je instalacija s 36 varijacija proporcije u dve i tri podele kvadrata dimenzija 24 x 24 cm. Instalacija je postavljena duž oba zida galerije u dva pravilna horizontalna niza. U prvom nizu su 36 linijskih crteža podela, a u drugom su 36 istih podela ispunjenih pigmentom. Rad karakterišu sledeći parametri: (1) varijacije proporcije (konceptualni formalni princip ili formula koja se vizuelizuje), (2) slučajni izbor (slučajni izbor nekih od mogućih podela i varijacija), (3) kvadrat (osnova površine koja se deli) i (4) pigment (materijal kojim se data formula preobražava, metaforično govoreći, iz 'ideje' u 'materijalnu besedu'). Ovako nastala struktura je postala element građenja zidne serijalne instalacije. U pitanju su dva nivoa prezentacije rada: nivo elementa pokazuje strukturalni primarni i analitički postupak građenja vizuelne strukture, a nivo instalacije razrađuje serijalni poredak koji element potčinjava zadatom 'makro-redu'. Sa stanovišta serijalne instalacije potpuno je svejedno da li je element Ilićev rad (originalna konstrukcija izvedena njegovom rukom) ili tehnološki proizveden komad ili izabrani i preuzeti već postojeći uzorak). Ovim se pokazuje da je moguće jedno delo realizovati na dva sasvim međusobno nehomologna nivoa: razlikuju se 'svet' detalja i svet 'poretka'.

Zlato je podna instalacija. Zlatni pigment direktno je nanesen na pod galerije u obliku kruga oštre ivice. Krug je prečnika 350 cm. Rad je određen parametrima: (1) krug-zlato

(geometrijski nivo koji ima i simbolička ili arhetska ispunjenja po obliku, po materiji i po boji), (2) površina-struktura (načelo uspostavljanja instalacije nije više rad sa serijom ili paternom, već sa 'figurom', tj. geometrijskom formom koja je i celina i element i to, preciznije, specifična pikturnalna površina kruga), (3) proces rada (nanošenje zlatnog pigmenta tokom prekrivanja površine). Ovakvo realizovan rad postavlja više karakterističnih problema: problem idealne (ali još ručno izvedene) forme, problem površine kao specifičnog i određujućeg svojstva slikarstva izvedenog u enterijeru, a to znači izvan 'graničnih kontura idealiteta slike', problem paradokasnog odnosa analitičke propozicije (sadržaj rečenice: "struktura na podu je kontura i površina kruga") i simboličkog dejstva kruga (krug kao celo, kao ispunjenje i kao duhovno, pri tome zlatni pigment retorički pojačava simboličke efekte znaka "krug"). Ovdje je bitno naglasiti da Ilić iskazuje svim svojim radovima da formalna inovacija mora da razreši i simbolička pitanja. Drugim rečima, zapadna tradicija slikarstva i, šire, umetnosti, je toliko simbolički bogata i retorički moćna, da nije dovoljno doći do čistih, primarnih formi i biti 'na novom početku modernosti' ili 'neke nove druge i asimetrične istorije'. Mora se učiniti saznajni rez upravo kroz simboličko tkanje istorije koje ni jedan formalni ili životni gest ne ostavlja izvan svog domena transfiguracija i preimenovanja. Ilićev 'rez' se ostvaruje tako što se on ne odriče simboličkog 'šuma' ali ga ogoljuje do 'donje granice' opstojanja znaka. U pitanju je znak koji u svakom trenutku obećava da će postati označitelj. Postajanje označiteljem i ostajanje znakom je analogan odnosu transfera i kontratransfera u psihoanalizi. To je onaj metafizički moment 'dodira' granice smisla koji je moderna umetnost u svojim radikalnim i egzaktnim primerima istraživala, eksplicirala i dovodila do pojavnosti dela (Maljevičovo belo na belom, Mondrianov raster, Newmanove pruge, Rothkove površine još - nemonohromne, Kleinove ili Manzonijske monohromije kao samo prisustvo prisustva). Kada se kaže "moment 'dodira' granica smisla" to u Ilićevim radovima s pigmentom ima i doslovnu težinu egzistencijalnog čina (naglašavamo ručno nanošenje pigmenta).

Bez naziva je instalacija serijalnog tipa sa osnovnim 'ready made' uzorkom. Postupno je 36 novčanica ručno ispujeno po površini od ivice do ivice mekim grafitom, a potom su uglačane do ogledalnog sjaja. Direktno su postavljene na zid, u pravilnom paternu sa po dvanaest komada u tri horizontalna niza duž oba zida galerije. Rad karakteriše, po Iliću, serijalnost, izbor podloge, prostorna postavka, patern, pravougaoni oblik elementa, ogledalna površina i proces rada. Zadržaćemo se na tri aspekta: na izboru novčanice, procesu nanošenja i uglašavanja grafita i ogledalnom principu. Izbor novčanice kao podloge ili osnovnog elementa je tipičan ready made gest. Međutim, nanošenje grafita i uglašavanje grafita nije indeksni gest retoričkog pojačavanja aspekata ready madea, kao što je, na primer, Duchampovo isrcavanje brkova na reprodukciji Mona Lize ili ispisivanje teksta (sintagme) na lopati ili glačanje kože na

prozorskom ramu. Naprotiv, nanošenje grafita i uglašavanje do ogledalnog efekta ima za posledicu: (1) da se ready made kao ready made poništi, i (2) da se autonomni specifični znakovno naddeterminisani komad kakva je novčanica pretvori u aionički materijal (označiteljski nivo) ili podlogu slikarske intervencije (tehnički slikarski čin). Proces nanošenja i uglašavanja grafita je manuelni čin, ali tako realizovan da poništava tipične slikarske karakterizacije gesta kao izraza subjektivnosti postignućem ogledalne idealne površine. Organsku gestualnost manuelnog čina Ilić preobražava u mehanički pokret izvan subjektivnog ispoljavanja specifičnosti i dostignuća impersonalne po sebi TU prisutne površine. Ogledalni efekat je postignuće kojim se definiše specifičan optički efekat zidne instalacije (paterna), ali i kojim se razrađuje simboličko dejstvo ogledalnog u rasponu od: (1) tradicionalnog pramimetričkog odslika (minimalne ontološke identifikacije površine kao slike sveta), (2) kao ogledala koje ukazuje na dvojnost i drugost realnog i virtuelnog sveta, (3) kao ogledala u stadijumu identifikacije, tj. utvrđivanja 'imaginarnog efekta' kojim se prepoznaje i identifikuje subjekt kao subjekt, i (4) čmog ogledala budističke mitologije. Sva ova simbolička razvijanja nisu po sebi eksplicitno bitna za Ilićev rad, ali je bitno da ih on anticipira i čini mogućim (mada ih u konačnoj i završenoj znakovnoj formi ne dovršava i ne izvršava). Simboličko je potencijalni i anticipirajući, a ne izvršeni i dovršeni modus.

5. Razrade: tehnostetski i tehnospiritualni radovi

Sintezi specifikiranih problema iniciranih radovima s ready madeima i strukturalnim modusima Ilić je izveo u tehnostetskim i tehnospiritualnim radovima. Sinteza u njegovom slučaju označava postupak prelaska s primera na delo. Njegovi rani radovi se mogu shvatiti kao primeri ili vežbe realizacije specifičnih konceptualnih modela kojima umetnik postavlja i razrešava specifični problem umetnosti kao paradigme ili kao istorije. Tehnostetski i tehnospiritualni radovi su naprotiv realizovani kao dela, a to znači kao prostone situacije kojima umetnik ne rešava samo neke specifične probleme, već kojima i produkuje optičke, smisaone, konceptualne, mentalne, umetničke, estetske i duhovne efekte. Postoji kruženje između umetničkog, estetskog i duhovnog.

Zamisao TEHNOLOŠKOG u Ilićevom radu proizlazi iz minimalističke tradicije 'specifičnog objekta' (po Donaldu Juddu objekt koji nije ni-slika-ni-skulptura) i njegove evolucije u instalaciju ili ambijent, (okružujući raspored materijalno-optičkih efekata). Tehnološko je i aksiološka i proceduralna kategorija kojom se izrada 'komada' ili realizacija instalacije ili ambijenta karakteriše kao 'ne-ekspresivna'. Njegov rad je tehnostetski pošto se zasniva na formalnom projektovanju prostorne situacije koja se industrijski (mašinski) obrađuje i realizuje. Projekt umetnika se doslovno realizuje bez naknadnih intervencija i korekcija. Tehno-spiritualan je zato što egzaktnom obradom 'komada' realizuje primarne forme

(arhetipske, pre-simboličke, fenomenološke) koje produkuju optički, telesni, psihološki i spiritualni efekt. Arhetipski karakter instalacije je suptilno i diskretno izveden na nivou podteksta, bez naracije, subjektivne introspekcije ili ekspresije. Ilić je eksplicitno ne-ekspresivan umetnik. Ne-ekspresivnost u njegovom radu nije samo stvar senzibiliteta, već i uverenja da optički, prostorni i arhetipski efekti instalacije ne proizlaze iz umetnikove subjektivnosti ili traga njegove ruke. Efekti dela proizlaze iz tehnološke egzaktnosti i savršenstva realizacije. Njega ne zanima želja subjekta (subjektivnosti koja kroz umetnost govori, izražava ili prikazuje sebe), već sudbina objekta koji u svom tehnološkom umnožavanju (serijalnosti, modularnosti, ponavljanju, ritmici, ulančavanju) prekriva i ispunjava svet. Sudbina objekta koji otvara scenu (instalaciju, ambijent) je sudbina objekta kao sistema, kao strukture, kao strukture znakova, kao strukture fenomena, kao strukturalnog znaka i kao anticipirajućeg poretka označitelja koji mogu primiti različita značenja. Takav koncept efekta pripada dugoj tradiciji dvadesetovekovne ne-ekspresivnosti od Kazimira Maljeviča i Pieta Mondriana preko Laszla Moholy-Nagja do Donald Judda i Waltera de Marie.

Tehnostetska dela nastaju kao projekti umetničkih dela koja će industrijski biti realizovana. Tehnostetsko delo pokazuje svoju tehnospecifičnost u odnosu na prirodne ili ručno stvorene objekte. Tehnostetsko ukazuje na artifičijalni svet proizvoda pomoću kojih se realizuje specifična perceptivna, mentalna i duhovna situacija. Tehnološko je uzročno i indeksno. Uzročno je po tome što se programiranom mašinskom obradom materijala mogu dobiti precizno, egzaktno i uniformno konstruisani predmeti. Tehnološko uzrokuje efekat različit od manuelnog. Tehnološki proizveden objekt prikazuje i, još dalje, ostvaruje sudbinu objekta kao objekta, za razliku od manuelno proizvedenog objekta koji je uvek produžetak manuelnog i organskog gesta subjekta (objekt kao produžetak subjekta). Ilić pokreće (indeksira) upravo one mehanizme koji subjekta smeštaju u asimetričan odnos u odnosu na objekt, pokazujući da objekt ima različitu 'egzistenciju' i 'sudbinu' od egzistencije i sudbine subjekta. U optičkom, u konceptualnom i u estetskom smislu tehnostetski produkti govore, pokazuju, prikazuju i izražavaju odnose između objekata (materijala i mašine, mašine i objekta kao geometrijske figure, objekta među drugim objektima).

Ilićev rad je tehnospiritualan u onom smislu u kome idealna geometrijska forma svojom apsolutnom preciznošću i odsutnošću subjektivnosti i manuelnog poremećaja dostiže paradoksalni spoj pojedinačnog i univerzalnog. Svaki Ilićev komad je specifični pojedinačni objekt među milionima drugih industrijskih objekata i zato ima odlike označitelja. S druge strane, on jeste jedan znak koji izražava sublimnu i univerzalnu dimenziju oblika kao ispunjenja smisla. I to je jedno od suštinskih mesta Ilićeve korekcije modernizma. Dok radikalni (Maljevič, Mondrian, Doesburg) ili visoki (Pollock, Newman, Rothko, Reinhardt, Caro, Noland) modernizam univerzalno i

apsolutno vide kao veliki, ali nedostižni, ideal (cilj drame slikarskog polja ili skulpturalnog otelotvorenja), Ilić i generacija 'modernista posle postmoderne' ne teže velikom cilju kao nedostižnosti ili utopiji, već oni preispituju gotovo bez iluzija granične momente u kojima ideal postaje primer, fantazam materijalna beseda dela, a univerzalno pojedinačni proizvod. I obratno. Tamo gde su modernisti tražili Tajnu (s velikim T) oni pokazuju da nema tajne. Njihova logika nije linijska evolucija (težnja) ka uzvišenom i univerzalnom, već kruženje između materijalnih kôdova koji anticipiraju istorijske ili aktuelne idealite. Upravo kao što označitelj nije još znak, ali znaka nema bez njega, tako i Ilićevi komadi anticipiraju univerzalno, ne bivajući univerzalno, ali znajući da pripremaju i čine mogućim svaku 'besedu' umetnosti koja ukazuje na univerzalno. Dok su modernisti radili sa znacima, modernisti posle postmoderne rade s označiteljima. Ilić svoju indeksaciju spiritualnog ne vidi u narativnom sledu ili pozadinskom mitskom osećanju koje potvrđuje njegov čin, već u mikroskopskoj preciznosti obrade materijala koji u svom idealitetu oštih ivica ili ogledalnih površina anticipira ono što uvek ostaje 'drugo'.

Bez naziva je zidna instalacija koju čine 24 konusna oblika dužine 70 cm i prečnika 5 cm, izvedena obradom čelika. Komadi su postavljeni direktno na zid, u dva pravilna horizontalna niza (visine 2 i 3 m) od po 12 u svakom (sa 1m razmaka). Po Iliću karakteristike dela su serijska proizvodnja (tehnološka obrada omogućava 24 identična komada kojih potencijalno može biti bezbroj), specifični oblik konusa (konus koji postaje špic, ali nastali špic nije vrh igle već zatupatost, možda, mača) i prostorna postavka (zidna instalacija koja se ukazuje kao scena za znak-događaj). Svaki konusni komad je izveden precizno s površinom ogledalnog sjaja. Svaki konus je idealna figura bez referenci i zato ima, pre svega, označiteljski a ne znakovni karakter. Može se izlagati u seriji (postavka u galeriji SKC-a, Beograd) ili kao pojedinačni objekt (postavka na izložbi na Akademiji u Dizeldorfu). Svaki pojedinačni konusni komad je umetnički objekt, estetski efekat i potencijalno neidentifikovani 'opasni' predmet. Cela zidna postavka s dvadeset četiri špica ima zastrašujući efekat koji stvaraju hladna oružja. Ali, za razliku od fenomenološkog (prohajdegerovskog) razumevanja oružja, analogno alatu, kao produžetku ruke i time tela, Ilićevi konusi su komadi za sebe potpuno odvojeni od tela (intencionalne upotrebe tela i produžetka tela). Oni imaju zastrašujuću dimenziju sličnu otuđenoj snazi vulkana, groma, bujice, mašine koja nije pod ljudskom kontrolom ili radioaktivnog zračenja. Oni kao da imaju intencionalnost koja nije ljudska. S druge strane, oni nisu doslovno opasni, oni anticipiraju ili naslućuju opasnost za telo koje se u perceptivnom performansu kreće ispred njih. Oni jesu umetnički apstraktni intencionalni komadi u serijskoj repetitiji objekata. Odbijajući ikonički karakter, oni potvrđuju svoju apsolutnu prisutnost ekstaze objekta, bez subjekta, bez konkretnog značenja i bez funkcije. Oni jesu i to što jesu, u optičkom razdvajanju površine i figure njihovo je suštinsko svojstvo. Za razliku od modernističkog

razumevanja percepcije kao statičkog (nietatarskog u Friedovom smislu) posmatranja perceptivno konzistentnog i organski celovitog objekta ili površine, Ilićeva instalacija se optički otvara telu koje se kreće ispred konusa u potencijalnoj opasnosti prelaska iz optičkog u telesni 'bod'. Takođe, on optički raster (mrežu) koja je u modernističkom smislu stanje površine, pa i zida, prevodi u prodor u prostor. Time je celokupni repertoar modernističkih dogmi o delu kao zatvorenom sistemu optičkih fenomena subvertiran sredstvima koja su apsolutno modernistička, ali na izvestan (konceptualizovan) način korigovana i decentrirana.

Ogledalo je kružni plošni objekt prečnika 1 metar s rupom na centru prečnik 12 mm. Tehnološka obrada ivice je faseta. Karakteristike rada su: tehnološka obrada, krug sa centrom, rupa-praznina, ivica i ogledalnost. Svaka od karakteristika rada ima svoju dvostrukost vizuelno-materijalnog izgleda i mogućih simboličkih anticipacija. Tehnološka obrada je ono što rad čini egzaktno izvedenim objektom koji jeste (tautološki moment). Forma kruga i odnos kruga i rupe je upravo odnos univerzalnog (krug) i pojedinačnog (rupa). Lanac asocijacija je beskrajan i može ukazati na odnos punoće (kruga) i manjka (rupe) ili u lakanovskom smislu Ilićev rad u potpunosti eksplicira odnose *Simbolnog* (krug), *Imaginarnog* (ogledalo) i *Realnog* (rupa). Rad se može posmatrati kao mnoštvo ambivalentnosti ili suočavanja binarnih parova suprotnosti: (1) ogledalo je dominantna površina, ali i objekt, zato ivica i rupa imaju preciznu korektivnu funkciju da unesu poremećaj u dominaciju površine i da ukažu na objektost (telesnost) ogledala, (2) ogledalo kao čista sjajna površina je idealna modernistička površina kao sama površina, ali rupa je korekcija koja teatralizuje površinu i remeti njen modernistički status, pretvarajući ogledalo u objekt, (3) površina ogledala je apsolutna površina reflektovane svetlosti, ali i mesto prvobitne iluzije s kojom započinje mimetička tradicija i istorija ikoničkih naddeterminacija.... Dok u instalaciji sa konusima postoji obećanje oruđa (oružja) mada konusi to neće postati, ogledalo je bilo 'upotrebnim predmet' koji intervencijom umetnika postaje objekt umetnosti (idealitet) i time predmet koji više nikada neće ogledati kao ogledalo već kao, metaforično govoreći, ekranska površina umetnosti.

Napomena: Ilić u nizu radova od xerox kopija Dišanovog lika, preko uglačanog grafita na novčanici i mašinski obrađene površine konusa do ogledala preispituje ekranske mehanizme površine. Površina prestaje da bude estetski kôd u smislu pikturalnog ili plastičkog izgleda. Ona postaje površina koja 'zrači' sopstvenu objektnu moć (otkriva sudbinu objekta u središtu egzistencije).

Instalacija *Bez naziva* je realizovana kao zidna instalacija sa 165 čeličnih obrađenih komada, ugrađenih u zid. Svaki komad je mašinski obrađen konusno na unutra. Komadi su poredani u pet horizontalnih i trideset i tri vertikalna reda, s razmacima od 60 cm između

svakog komada duž oba zida galerije. Autor precizno naglašava teze svog rada: (1) serijska proizvodnja – tehnološka obrada, (2) udubljenje – ravan, (3) prostorna postavka, (4) patern (shematika rastera kao modernistička matrica) i (5) optika (efekt). Rad izaziva stalne prekide u perceptivnom toku (usredsređenju pogleda). Kada se rad posmatra sa distance, čelični komadi se vide kao 'tačke' koje na zidu markiraju raster. Prodiranje u zid se ne vidi. Ukazuje se na smisao poretka rastera (paterna) i na njegove reference u modernističkoj tradiciji. Kada se zidu pristupi na nekoliko metara, struktura čeličnih 'tačaka' postaje poredak tela koja prodiru u zid. Nastaje optički šok koji invertuje plohu zida u opnu iza koje postoji 'mogući svet'. Dubina koja se ukazuje je konkretna konusna dubina čelika, ona je i 'generator' optičkih efekata, iluzionizma koji površina obećava. Dramatični odnos površine (modernost) i dubine (postmodernost) unosi poremećaj u optička očekivanja. Kada se pride sasvim blizu i kada se pogled usredsredi na izolovani komad, nastaje efekat skulpturalnosti: ukazuje se obrađeni predmet koji ima svoju skulpturalnost i telesnost. Ilićeva instalacija je rad s kompleksnošću perceptivno – konceptualnih parametara koji modernistički shematizam rastera u zavisnosti od perceptivnih uslova (distance gledanja) preobražavaju od slikovnog u skulpturalno i obrnuto. On smišljeno optičko i konceptualno prepliće u situaciju u kojoj posmatrač postaje saučesnik.

LITERATURA:

- Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Čuković (pr.), *Rane devedesete – jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.
- Ješa Denegri *Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih*, iz – Sava Stepanov (ed.), *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih*, Konkordija, Vršac, 1994.
- Ješa Denegri ..., tekst u katalogu *Ivan Ilić*, Galerija SKC-a, Beograd, 1994.
- Ivan Ilić, Tekstualna i foto-dokumentacija, rukopis, 1989-94.
- Miško Šuvaković, *Kritika kritike*, "Projekat" br.4, Novi Sad, 1995.
- Ivan Ilić, Miško Šuvaković, *PITANJA-ODGOVORI*, rukopis, 1995.

TEHNO-UMETNOST Intervju sa Ivanom Ilićem

DEO I

Miško Šuvaković: *Kako vidite beogradsku umetničku scenu na početku devedesetih?*

Ivan Ilić: Devedesete su bitno drugačije od osamdesetih – od povratka slikanju, figurativnom i narativnom sadržaju, kao i od nove skulpture kasnih osamdesetih. Glavna odlika je pojava niza istovremenih, paralelnih tokova, a novina na beogradskoj umetničkoj sceni su radovi s tehnološkim karakteristikama. Tu vidim i svoje mesto. Tačnije, '89 startujem s prvim radovima u Galeriji SKC, gde do 1994. realizujem više projekata.