



МАРИЈА ИЛИЋ

Матрица и отисак

MARIJA ILIĆ

Plate and Print

Б²
галерија



Дохвати плаву грану / To Reach the Blue Branch
1990, Колографија 1/4 / Collography 1/4, 100x70cm

МАРИЈА ИЛИЋ

Матрица и отисак

MARIJA ILIĆ

Plate and Print



Београд
Децембар 2022 – Јануар 2023.



Вежбе дисања 21m под морем / Breathing Exercise 21m Under the Sea
1990, Колографија 2/5 / Collography 2/5, 98x67,5cm

FORGET ME NOT

Графички опус Марије Илић (1959–2011) обухвата циклусе графика и цртежа од којих је први, *Семафори и аутобуси*, представљен јавности 1986. године, док су циклуси *From Here to Reality* и *Memory Game* настајали у дужем временском периоду – први од 1994. до 2008. и други од 1999. до 2008. године. У предговорима, критикама и прегледима о графичкој уметности у Србији последњих година 20. века и у првој деценији 21. века, указивано је на Маријино истраживање графичког медија, и пре свега истицано да се она бавила истраживањем потенцијалности графичке матрице, да је у ту сврху манипулисала материјалним карактеристикама различитих и углавном неконвенционалних графичких подлога и примењивала (не)конвенционалне технолошке поступке (колографија¹, дрворез, акватинта, бакрорез, линогравура), те је скретана пажња на посебности ликовних вредности добијених овим путем. У том смислу, наглашавано је да су таквим приступом графичкој матрици сви нивои процеса третирања матрице, или стварања постајали интегрисани, видљиви на графичком листу, односно да је приказ на сваком отиску уједно и „документ“ о процесу стварања. Подвлачено је да је Марија укључивала и излагала матрицу паралелно са отиском и да је због тога делила приступ графичкој уметности какав су такође истраживале њене колеге Бранко Павић и Зоран Тодовић у том тренутку. Марија је матрици давала самосталност у

1 Према белешкама које је Марија водила, колографија је техника која је за њу имала следеће значење: КОЛОГРАФ је отисак са матрице (плоче) тврде површине као што су метал, дрво или пластика која се припрема лепљењем елемената различите текстуре. Површина се обоји и штампа, обично као рељефни отисак. Плоча се такође може обрисати и провући кроз пресу да би се направио рељефни отисак. (Котингемски појмовник) Ови отисци су направљени комбинацијом принципа традиционалних техника дубоке штампе (интаљо) и експериментисањем са разним новим материјалима. При штампању свих нивоа боје користи се само једна плоча. Пре штампања сваке наредне боје потребно је променити претходно стање графичке плоче покривањем њених делова. Материјали додати на плочу производе различите ефекте на отисак: или потпуно чувају претходно одштампану боју или је прекривају. Овакав начин штампе даје спонтанији израз, пуноћу боја, али мањи број отисака.

Колографија

Ови отисци су производ комбинације принципа традиционалних техника дубоке штампе (интаљо) и експериментисањем са разним новим материјалима. Плоче (негативи) се израђују на металној, пластичној или картонској подлози са додавањем материјала као што су: лак, полиестерска пуњење, акрилна подлога, угљени прах, алуминијум оксид итд.) Начин израде плоче (нагоре) у супротном смеру него код традиционалне дубоке штампе (надоле, дубоко) дефинише ову технику као колографију (француски collé).

односу на отисак (и отиску у односу на матрицу), у матрици и отиску је видела два визуелна садржаја/задовољства/жеље нераскидиво узрочно–последично повезаних логиком графичког поступка и, истовремено, потпуно самосталних естетско-дискурзивних предмета. На крају, истицана је гестуалност, мешавина снажних, изражајних, али и сензуалних и деликатних потеза што се имплицитно и неодређено препознавало као неоекспресионистичко обележје које је за новоталасну генерацију, формирану у осамдесетим, било опште место и заједнички хоризонт. Постоје и усамљени гласови који у „опредмеђивању“ матрице виде излазак из графичке дисциплине ка скулпторској, а због „сликарских“ ефеката и на плочи и на отисцима и елементе односно искуства сликарске дисциплине. Сви ови текстови, углавном усмерени на техничке иновације и описе њихових формалних ефеката, занемаривали су тематске аспекте Маријиних циклуса, да укажу на „алегоријски импулс“ и метонимијска измештања, нису се бавили „реконструкцијом“ богатог, слојевитог, интуитивно-филозофског приповедања о себи и културном, географском, емотивном номадизму у лавиринтима једног света који је око 1989. нестајао и новог који је настајао, и у њима је ретко тај разнолики, „шарени“ свет фрагмената личног искуства и њихова пародијска обрада довођен у везу са постмодерним стањем, а још ређе је, ако је и уопште, био улаган напор да се објасни због чега би Маријин графички опус био пример постмодернистичке уметничке праксе.

Постмодернизам је у нашој ликовној критици и историографији дефинисан као период (осамдесете године 20. века), и као културни феномен и артикулисана поетика (изражених контекстуалним и проблемским појмовима „нови талас“ и „нова представа“). Објашњаван је као пракса која доводи велике наративе у питање, иза које стоји меки субјекат, а као главне карактеристике истицане су фрагментарност, жанровски и стилски (формални) еклектицизам, пародијски однос према савременом и прошлом, према историји, фикционалност преко које се конструише визија стварности, егзактна супротност бинарних подела релативизована разликама, упитаност над универзалним и тотализујућим у име локалног и појединачног, равнодушност према хијерархијским поделама на елитну и популарну културу. Све ове карактеристике препознају се и у Маријином опусу, а једна од њих, иронијска пародија, није само начин на који се неки садржај саопштава и на који се, доследно Умберту Еку, у позносоцијалистичко/каснокапиталистичким и либерално-хуманистичким друштвено-економским, идеолошким доминантама и културним парадигмама тог времена, једино могло бити озбиљан, већ је и метод реализовања свих других одлика постмодернизма у њеном раду.

Постоје три објашњења природе односа модернизма и постмодернизма: прво које схвата постмодернизам као радикални прекид, друго које види

постмодернизам као продужетак модернизма и треће које заступа став да постмодернизам не означава ни раскид са модернизмом ни континуитет већ да је он, управо због пародијског момента који има у себи и изазива оно што пародира, и једно и друго, и ни једно ни друго. Саморефлексивност која се налази у основи Маријиног стваралачког процеса указује да је претпоставка о дисциплинарној „недисциплинованости“ у њеном раду упитна (и да је, рецимо, кологографија представљала истраживање унутар а не изван граница графичке дисциплине), али, исто тако, њен приступ није ни праволинијски континуитет са модернизмом, јер су присуство па чак и интензификација одређених аспеката модернизма у њеном раду увек посредовани иронијском пародијом. Избор неконвенционалних подлога за отискивање и поступак третирања матрице због ког се са ње може одштампати тек неколико отисака, захваљујући којем се постиже пиктуралност и тактилност, због којег долази до замагљивања и преклапања бојених површина, померања, па чак и дуплирања на отисцима, и због којег матрица постаје „уникатна“ и добија вредност уметничког предмета експресивне текстуре, колико представља пример аутокритичког истраживања медија толико, због непретенциозности и аутопародијског елемента у поступку, универзализујуће амбиције „озбиљне“ уметности и главних институција света уметности обесмишљава и разоткрива као алате моћи и културног потчињавања.

С друге стране, субверзивни потенцијал ироније, пародије и хумора које је Марија користила у „превођењу“ живота у фикцију њене призоре чини истовремено и непосредним и комплексним. Једноставне композиције изведене у неоекспресионистичком маниру тематизују лично искуство урбаног живота уметнице, графичарке, позносоцијалистичког субјекта, супруге, мајке. Сви циклуси су у том смислу попут збирки кратких прича „приповеданих“ у првом или трећем лицу, низ фикција које заправо не одражавају реалност, јер фикције то и не могу да раде будући да су оне само дискурси помоћу којих се конструише, производи стварност. Постмодернистичко иронијско преиспитивање прошлости критички супротставља прошлост садашњости и обрнуто, прошлост и садашњост се процењују једна на основу друге: циклуси *Giotto* (2005/6), *Memory Game*, отисци са призорима преиспитивања прошлости у другим циклусима и коначно циклус *Vergessene Kultur(en)* (2007) у којем се „студијом случаја“ (разноликости старих сорти житарица које се више не узгајају осим као куриозитети у ботаничкој башти основаној на почетку 20. века у немачком граду Темплину) иронизује колективни ефекат човечанства на обликовање планете и њен биодиверзитет. Пародијске игре са родним и професионалним конвенцијама се провлаче кроз различите циклусе (*Just Imagine, I'm Afraid of Death* и *Measure the Wish* из циклуса *The Murderer Comes Back and Other Stories* (1987–1992); *To Have or to Be, Pure Energy, Family Portrait* из

циклуса цртежа и/или графика *From Here to Reality* (1993–2008, односно 1995–2008), па чак и цели циклуси (у тематском смислу примера ради у *Memory Game*, а у тематском, медијском и занатском смислу *Winter Dream and/or Hibernation* [1998–2002]).

Одлазак из Југославије која је 1993. године почела да нестаје у крвавим сукобима а у правцу Холандије за коју је Марија једном приликом рекла да би, када би бирала где да живи и ради та земља увек била њен први избор, није ни на један начин направио цезуру у њеном опусу у смислу медија или поетике. Међутим, нова искуства која су различитост видела само као правну, културну, економску другост, и све дилеме и питања из тог искуства постала су извор тема за Маријине графике и радове у папиру, али и нова провокација за „одмеравање жеље“ на коју је Марија с временом одговорила метонимијским померањем од захтевног „имати“ ка флексибилнијем и једноставнијем „бити“.



“43”

1986, Акватинта / Aquarelle, 28x23cm

Дејан Анђелковић

ЗА МАРИЈУ

Верујем да је живот и уметност Марије Илић, као и свих нас, обележио катастрофални распад земље у којој смо живели. Расуло које је настало ратом и распадом Југославије је обесмислило и унесрећило многе људе и њихове породице. Оно што нас је до тада повезивало постало је услов нашег раскола. Отворио се амбис манипулације и нетрпељивости који је радикално преокренуо наш свет. Земља је разарана немилосрдно, а многи људи су били присиљени да напусте своје домове. Потекле су реке избеглица који ће у долазећим деценијама еуфемистички бити именовани као мигранти и који ће постати колатерална штета повампиреног колонијализма.

Обрад, Марија и мали Раде су се отиснули ка беспућима западних пространстава у потрази за сигурном пећином, мирним кутком и „зеленим пашњацима“. Многе Маријине графике веома духовито представљају номадску природу пресељења малог народа њихове породице. Проблем напуштања једног културног модела и суочавање са прикривеном искључивошћу другог је ескалирао у реалности злоупотребе хуманитарне кризе која је иницирала деконструкцију субјекта каквог смо до тада познавали. Чекали смо да криза прође не схватајући да је она постала перманентна. Нисмо разумели да смо сведоци неоколонијализма који се, за разлику од раног колонијализма, усмерио на „*terru incognitu*“ субјеката, да смо ми сами постали предмет колонизације. Таква колонизације се најуспешније врши кроз језик, говором, а уметност, као највећи ресурс језичких и говорних форми је неисцрпни извор контроле и употребе дискурзивних стратегија колонизације субјеката. У том смислу је умесно питање: како да схватамо уметност? Да ли да је схватимо као стицање моћи или као супротстављање и одрицање од моћи? Ту се сусрећемо са константним колебањем између моћи видети и разумети и моћи која произилази из злоупотребе разумевања. Разлика између оног који види и оног који може, разлика између паразита у апарату моћи и оног који својевољно одбија да буде колонијализован од апарата моћи – чини ми се да је Марија од самог почетка јасно разрешила ту дилему и брижљиво неговала скептицизам према универзуму који се заснива на динамици моћи. Њени радови указују управо на трагикомичну ситуацију која настаје из сусрета те две перспективе, на пионирско и луцидно учачавање стратегија моћи које користе нове технологије за колонизовање људи.

Оно што је код Марије изузетно у приступу и реализацији је јасна равнодушност према доминацији која резултира побуном против матрице, клишеа у које су смештени наши животи. То је човечуљак са семафора који напушта семафор! То су ћошкови заборављања на које тако нежно указује рад *Memory Game*. Из те перспективе су настала импресивна, ненаметљива дела која управо својом једноставношћу рефлектују Маријину изузетну моћ увида и капацитет да тај увид пластички представи. Њена дела су остала испод прага адекватне евалуације и неопходно их је наново размотрити са ове временске дистанце и искористити драгоцене увиде аутора о људима који су одлучили да живе на ничијој земљи.



Шта се десило са змајем II / What Happened to the Kite II

1990, Колографија АО / Collography E, 39x67cm

Марија Илић, рођена у Београду 1959. Студирала на Факултету ликовних уметности од 1978. до 1983. где је на Графичком одсеку завршила и постдипломске студије 1987. године. 1983. године почиње да ради као самостални уметник и учествује на бројним изложбама у многим земљама. Од 1993. године живела је и радила у Холандији. Преминула је у свом дому у Алкмару 2011. године.



Убица се враћа / The Murderer Comes Back
1990, Колографија РО / Collography PP, 95x70cm



Плакат / Poster

1990, Колографија и графичка плоча (акрил на линолеуму) / Collographie and Plate (acrylic on linoleum), 66,5x50cm





1/2 *Wassily Kandinsky - Wassily Kandinsky* "Fragile, unfer selbst" *Kandinsky 1911*



Fragile, миран живот / Fragile, Still Life
1989, Колографија 1/12 и графичке плоче (акрил на линолеуму) / Collography
1/12 and Plates (acrylic on linoleum), 3x 59x50cm



EA

Disciplin-a-kitchme II

1998, Колографија EA / Collography EA, 37,5x73cm

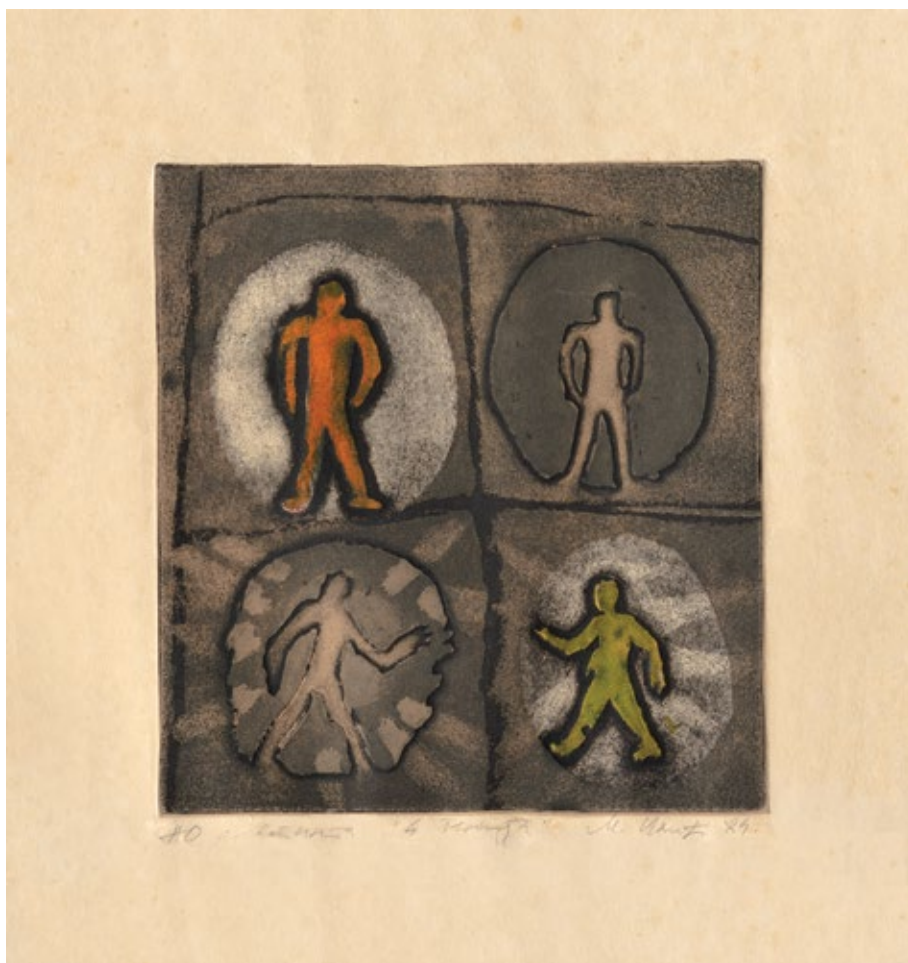


M. 346 98



3/4 1943

Hayes & Hunt 82



Четири генија / Four Geniuses

1984, Акватинта ЕА / Aquatint EA, 17,5x16,5cm

Из серије “The Traffic lights” / From edition “The Traffic lights”

1983, Линорез 3/4 / Linocut EA 3/4, 30x21cm



Идеал / Ideal

1986, Акватинта EA / Aquatint EA, 65x50 cm

The Cave

1998, Колографија EA / Collography EA, 50x35cm



THE CAVE
WOMAN
DRAWING the
golden fish
on the
cave wall

THE CAVE MAN
PROVIDING
food
for the
family

THE CAVE
BOY
HOLDING THE LIGHT



Документ / The Document

1990, Колографија АО и графичке плоче (акрил на картону) / Collography EA and Plates (acrylic on cardboard), 70x100cm свака / each





Фарадејев кавез / Faraday's Cage
1986, Акватинта 4/5 / Aquatint 4/5, 65x50cm



Без речи / Without Words

1998, Колографија ЕА / Collography EA, 57x74cm



Хајде да играмо господине Паркинсон / Let's Dance Mr. Parkinson

1984, Линорез АО / Linocut EA, 34x49cm



Приземље / Ground Floor

1998, Колографија ЕА / Collography EA, 55x44cm



Blue Velvet

1996-1997, Колографија EA / Collography EA, 36x29,5cm



Giotto - detail I

2006, Колографија 7/7 / Collography 7/7, 40x30cm

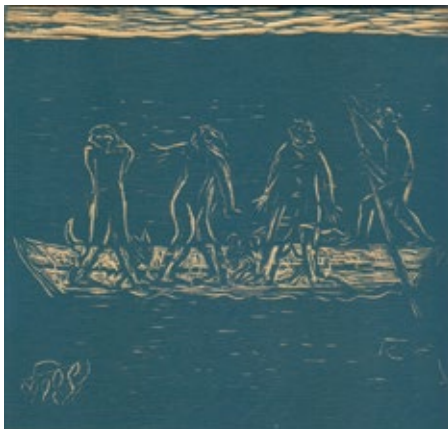
Стране 27-30 / Pages 27-30

Memory Game - Level One

1999, графичке плоче и графике, дрворез, тираж 12 / plates and prints, woodcut, edition 12
18,5x19,5cm свака / each









FORGET ME NOT

The printmaking oeuvre of Marija Ilić (1959-2011) includes cycles of prints (and drawings), the first of which *Traffic Lights and Buses* were presented to the public in 1986 while the cycles *From Here to Reality* and *Memory Game* were made over longer periods of time - the first from 1994 to 2008 and the second from 1999 to 2008. The forewords to, reviews and critiques of the printmaking art made in Serbia in the last years of the 20th century and the first decade of the 21st century, highlighted Marija's research of the printmaking medium, primarily emphasizing her research into the potential of the printing plate by manipulating the material characteristics of different and mostly unconventional printing plates and applying (un)conventional technological procedures (collography¹, woodcut, aquatint, copper engraving, linocut), thus drawing attention to the peculiarities of artistic values obtained in this way. Hence, it was emphasized that such an approach to the printing plate, integrated all levels of the process by which the plate was treated, or in other words, the very process of creation that consequently became visible on the print, that is, the image on each print was also a 'document' about the process of creation. It was underlined that Marija included and exhibited the plates parallelly with the prints thus sharing her approach to printmaking with her colleagues Branko Pavić and Zoran Todović who were also exploring the printing plate potentials at that time. Marija gave the plate

¹ Collography is a technique that, according to the notes she kept, had the following meaning for Maria: COLLOGRAPH is a print made from assembled materials that have been glued onto a hard surface such as metal, wood, or plastic. The surface is inked and printed, usually as a relief print. The plate also can be wiped clean and pulled through the press to create an embossed print. (Cottingham Glossary)

These prints are made using a combination of principals of traditional deep print (intaglio) techniques and experimenting with various new materials.

In printing all levels of colour only one plate is used. Before printing each succeeding colour, the previous state of the graphic plate has to be changed by covering parts of it. Materials added to the plate produce different effects on the print: either they completely save previously printed colour or they cover it. This way of printing results in more spontaneous expression, fullness of colour, but a smaller number of prints.

Collography

These prints are made using a combination of principals of traditional deep print (intaglio) techniques and experimenting with various new materials.

Plates (negatives) are made on metal, plastic or a cardboard base adding materials such as: lacquer, polyester filling, acrylic base, carbon powder, aluminium oxide, etc.)

The way of building the plate (upwards) in opposite direction than in traditional intaglio (downwards, deep) defines this techniques as collography (French collé).

independence in relation to the print (and the print in relation to the plate), she saw in the plate and the print two visual contents/pleasures/desires inextricably linked by the logic of the printmaking process and, at the same time, as completely independent aesthetic-discursive objects. Finally, gesturalism was emphasized, a mixture of strong, expressive but also sensual and delicate strokes, which was implicitly and vaguely recognized as a neo-expressionist feature that the new wave generation of artists formed in the eighties, regarded as something commonplace and represented a common horizon. There were also lone voices who perceived that 'objectifying' the printing plate was a departure from the printmaking discipline heading towards the sculptural one, and because of the 'painting' effects both on the plate and the prints her work showed elements, that is, experience of the painting discipline. All these texts, mainly focused on the technical innovations and descriptions of their formal effects, neglecting the thematic aspects of Marija's cycles, not pointing out the 'allegorical impulse' and metonymic displacements. They did not deal with the 'reconstruction' of the rich, layered, intuitive-philosophical narrative about herself and the cultural, geographical, emotional nomadism in the labyrinths of a world that was disappearing around 1989 and a new one that was emerging. These texts rarely connected this diverse, 'colorful' world of fragments of personal experience and their parodic processing with the postmodern state, and even more rarely, if at all, was there an effort to explain why Marija's printmaking oeuvre was an example of postmodernist artistic practice.

In our art critique and historiography, postmodernism is defined as a period (the eighties of the 20th century), and as a cultural phenomenon and an articulated poetics (expressed by the contextual and problematic terms 'new wave' and 'new image'). It has been explicated as a practice that challenges great narratives, behind which there stands a soft subject, the main characteristics being fragmentation, genre and stylistic (formal) eclecticism, a parodic relationship with the present and the past, history, fictionality through which a vision of reality is constructed. The exact opposite of binary divisions relativized by differences, the questioning of the universal and the totalizing in the name of the local and the individual, indifference to the hierarchical divisions of elite and popular culture. All these characteristic features are also recognized in Marija's oeuvre, and one of them, ironic parody is not only the manner by which a content can be communicated but the only one that takes a serious attitude consistent with Umberto Eco in the late socialist/late capitalist and liberal-humanist socio-economic, ideological dominants and cultural paradigms of that time, but is also the method by which all other features of postmodernism were incorporated in her work.

There are three explanations of the nature of the relationship between modernism and postmodernism: the first understands postmodernism as a radical break,

the second sees postmodernism as an extension of modernism, and the third advocates the position that postmodernism does not mean a break with modernism nor a continuity of it, but that precisely because of the parodic moment that it incorporates and evokes what it parodies, it is both and neither. The self-reflexivity underlying Marija's creative process indicates that the assumption of disciplinary 'undiscipline' in her work is questionable (and that for example, collography represented research within and not outside the boundaries of the printmaking discipline), however at the same time, her approach is neither a linear continuity with modernism because the presence and even intensification of certain aspects of modernism in her work are always mediated by ironic parody. The choice of non-conventional printing plates and the process of treating them in a way which allows only a few impressions to be made consequently achieving pictoriality and tactility, blurring and overlapping of colored surfaces, displacement and even duplication on the impressions, due to which the plate becomes 'unique' and acquires the value of an art object with an expressive texture, as much as it represents an example of self-critical research of the media, because of unpretentiousness and self-parody element in the process, it also makes the universalizing ambitions of 'serious' art and the main institutions of the art world meaningless and exposes them as tools of power and cultural subjugation.

On the other hand, the subversive potential of irony, parody and humor that Marija used in 'translating' life into fiction makes her images both direct and complex. Simple compositions done in a neo-expressionist manner thematize the personal experience of the urban life of an artist, printmaker, late socialist subject, wife, mother. In this context, all of her cycles are like collections of short stories, 'told' in the first or third person, a series of fictions that do not actually reflect reality because fictions cannot do that as they are only discourses by which reality is constructed, produced. The postmodernist ironic questioning of the past critically contrasts the past with the present and vice versa. The past and the present are evaluated on the basis of each other: the cycles *Giotto* (2005/6), *Memory Game*, are prints with images that question the past in other cycles and finally the cycle *Vergessene Kultur(en)* (2007) in which the collective effect of humanity on the shaping of the planet and its biodiversity is ironized with a 'case study' (a diversity of old varieties of grains no longer cultivated except as curiosities in a botanical garden founded at the beginning of the 20th century in the German city of Templin). Parody games with gender and professional conventions run through different cycles (*Just Imagine, I'm Afraid of Death and Measure the Wish* from the cycle *The Murderer Comes Back and Other Stories* (1987-1992); *To Have or to Be, Pure Energy, Family Portrait* from the cycle of drawings and/or prints *From Here to Reality* (1993-2008, i.e. 1995-2008), and even whole cycles (in the thematic sense, for example in *Memory Game*, and in the thematic, media and craft sense, *Winter Dream and/or Hibernation* (1998-2002).

Leaving Yugoslavia in 1993, a country that began to disappear in bloody conflicts, and going to the Netherlands, which Marija once said that if she had to choose where to live and work, the Netherlands would always be her first choice, did not in any way make a caesura in her oeuvre in terms of media or poetics. However, new experiences that saw diversity as little more than legal, cultural, economic otherness, and all the dilemmas and questions from that experience became a source of topics for Marija's prints and works on paper, but also a new provocation for 'measuring the wish' to which Marija eventually responded with a metonymic shift from the demanding 'to have' to the more flexible and simpler 'to be'.



Без наслова / Untitled

1986, Акватинта EA / Aquatint EA, 20x32cm

Dejan Anđelković

FOR MARIJA

As all our lives, I believe that the life and art of Marija Ilić was marked by the catastrophic disintegration of the country we lived in. The chaos created by the war and the breakup of Yugoslavia made life meaningless and brought misery to many people and their families. What connected us until then became the cause of our division. An abyss of manipulation and intolerance opened up radically turning our world upside down. The country was devastated mercilessly forcing many people to leave their homes. Rivers of refugees began to flow out of the country, who in the coming decades would euphemistically be named as migrants and become the collateral damage of revamped colonialism.

Obrad, Marija and little Rade set off towards the wilderness of western expanses in search of a safe haven, a quiet corner and “green pastures”. Many of Maria’s prints depict with a lot of humor the nomadic nature of the relocation of their little family. The problem of abandoning one cultural model and confronting the hidden exclusivity of another escalated in the reality of the abuse of the humanitarian crisis, which initiated the deconstruction of the subject as we knew it until then. We waited for the crisis to pass without realizing that it had become permanent. We did not understand that we were witnessing neo-colonialism which unlike early colonialism, focused on the “terra incognita” of the subjects, that we ourselves had become the subject of colonization. Such colonization is most successfully carried out through language, speech, and art that is the greatest resource of language and speech forms, an inexhaustible source of control and use of discursive strategies for colonizing subjects. An appropriate question in this context is: How should we understand art? Should we understand it as an acquisition of power or as confronting and renouncing power? Here we are faced with constant ambivalence between being able to see and understand and the power that comes from the abuse of understanding. The difference between the one who sees and the one who can is the difference between a parasite in the apparatus of power and one who willingly refuses to be colonized by the apparatus of power. It seems to me that Maria clearly resolved this dilemma from the very beginning and carefully cultivated a skepticism towards a universe based on the dynamics of power. Her works point to the tragicomic situation that arises from the meeting of those two perspectives, to the pioneering and lucid observation of power strategies that use new technologies to colonize people.

Exceptional in Maria’s approach and realization is a clear indifference to dominance that results in a rebellion against the matrix, the clichés in which our lives are

placed. It is the little traffic light man who walks away! These are the corners of forgetting that are so gently pointed out by the work Memory Game. Impressive, unobtrusive works were created from that perspective, which precisely reflect Maria's extraordinary power of insight and her capacity to present that insight plastically. Her works remained below the threshold of adequate evaluation and it is necessary to reconsider them from this time distance and use Marija Ilić's valuable insights into people who decided to live in no man's land.



Free motion

1998, Колорафија EA / Collography EA, 43x47cm

Marija Ilić, born in Belgrade in 1959. Graduated from the Fine Arts Academy (Belgrade Art University) in 1983. MA degree from the Graphic Department of the same academy in 1987. From 1983 she worked as a freelance artist and participated in numerous exhibitions in many different countries. From 1993 she lived and worked in The Netherlands. She passed away at home in Alkmaar in 2011.

Издавач

Галерија Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јеша Денегри
Данијела Пурешевић

Организација и продукција

Бојан Муждека

Текст

Јасмина Чубрило
Дејан Анђелковић

Лектура

Миладиновић Марина

Превод

Ванда Перовић

Фотографије

Владимир Поповић

Прелом

Жолт Ковач

Штампа

Алта Нова, Београд

Тираж

300

Publisher

Gallery B2
Balkanska 2
11000 Belgrade, Serbia
tel +381 11 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

For Publisher

Dragan Stojadinović

Gallery Council

Ješa Denegri
Danijela Purešević

Organization and Production

Bojan Muždeka

Text

Jasmina Čubrilo
Dejan Anđelković

Proofreading

Miladinović Marina

Translation

Vanda Perović

Photography

Vladimir Popović

Layout

Žolt Kovač

Printed by

Alta Nova, Belgrade

Circulation

300

CIP - каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

76.071.1:929 Илић М. (083.824)
76(497.11)(083.824)

ИЛИЋ, Марија, 1959-2011

Марија Илић = Marija Ilić : Матрица и отисак = Plate and print :
Галерија Б2, Београд, Децембар 2022 – Јануар 2023. / [текст Јасмина
Чубрило, Дејан Анђелковић] = [text Jasmina Čubrilo, Dejan Anđelković]
; [превод Ванда Перовић] = [translation Vanda Perović] ; [фотографије
Влада Поповић] = [photography Vlada Popović]. - Београд : Галерија Б2 =
Belgrade : Gallery B2, 2022 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). -
36 стр. : репродукције ; 24 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. - Марија Илић: стр. 8.

ISBN 978-86-6054-027-2

а) Илић, Марија (1959-2011) - Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 81717257

Пријатељи пројекта



C'EST MOI
art jewellery





ГАЛЕРИЈА Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs