



БОРА ИЉОВСКИ

Азбука

BORA ILJOVSKI

Alphabet

Б²
галерија



Приватна архива / Private archive (1972)

БОРА ИЉОВСКИ

Азбука

BORA ILJOVSKI

Alphabet



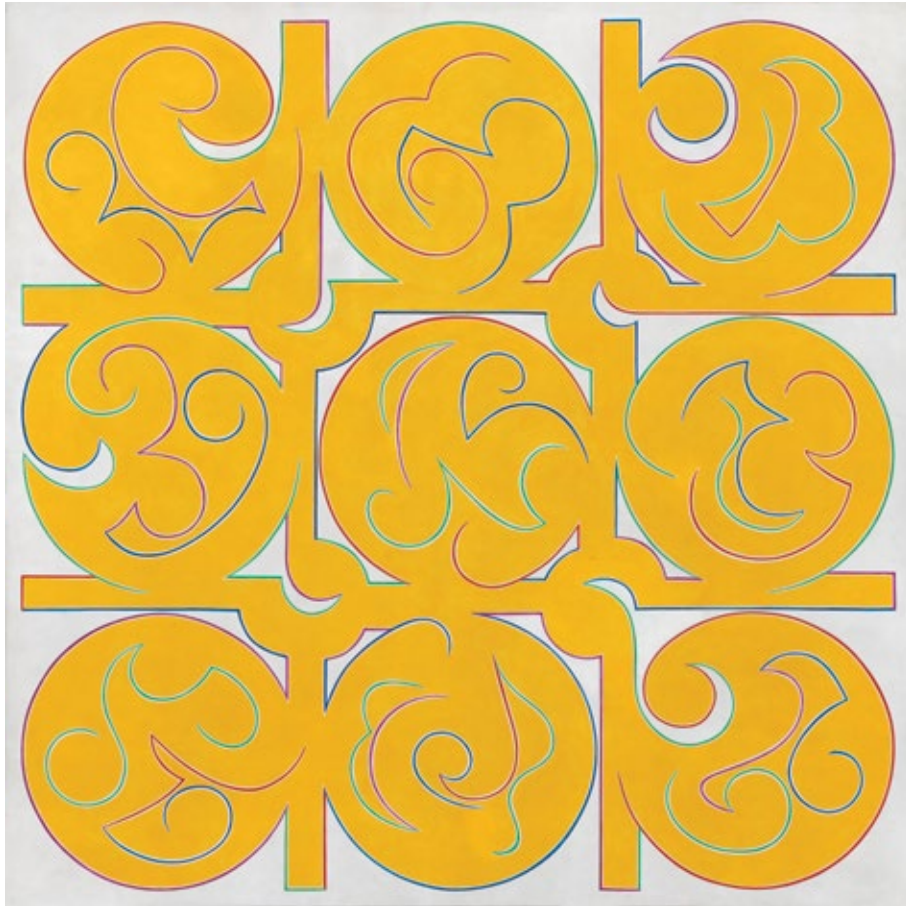
галерија

Београд
Јун-јул 2023.

Бранислав Димитријевић

БОРА ИЉОВСКИ: ПРАВИЛА ИГРЕ

*нешто сасвим извесно
у магли скривено
чисто и јединствено
све је преокренуло¹*



Прозор / Window

1999, уље на платну / oil on canvas, 150x150cm
сигнирано на полеђини / signed on the back

Рећи ћемо без околишања: сликарство Боре Иљовског се у великој мери разликује од поступака који карактеришу уметнички амбијент у ком је деловао, те се тако може рећи да је његов сликарски језик настао упркос том амбијенту и постао чин превазилажења тог амбијента без његовог напуштања. У његовом сликарству присуствујемо извођењу, а затим разради и развоју, једног сасвим јединственог, али и сасвим извесног и чистог, сликарског језика који се дистанцира од самозадовољних гестова, мутног мишљења и других облика испољавања уметности која је обележавала сутон модернизма. Није Иљовски једини сликар који се дистанцирао од присила ове средине, али јесте јединствен по томе што је то дистанцирање спровео кроз истеривање доказа на месту извођења њене постмодерне какофоније – оне у коју је Иљовски убачен када је почетком осамдесетих „упао“ у тренд „нове слике“, иако је његово сликарство у том тренутку било само у неком свом сопственом логичком континуитету на трагу разраде и реинвенције модернистичке слике, и ниједне друге.

У ситуацију да постане један овако маркантан уметник у овдашњем поднебљу, Иљовски стиже у буквалном и у метафоричком смислу као избеглица и „пролетер“ – онај који не поседује ништа друго, осим, у његовом случају, сопственог талента. Рођен је у јеку Другог светског рата, као Периклис Иљопулос, у месту Дренова у северној Грчкој, месту кога више нема на географским картама јер је до темеља срушено у грчком грађанском рату а његово словенско становништво расељено.² Читаво детињство је провео по избегличким логорима, премештан из места у место, углавном у Пољској, да би на крају са четрнаест година дошао у Београд. Београдска академија препознаје његов таленат и он

¹ Из песме Darkwood Duba и Бисере Велетанлић „Нешто сасвим извесно“.

² Иљовски је избегавао да говори о свом детињству и један од ретких текстова који износи неке податке о томе је текст Моме Димића „Азбука вида Боре Иљовског“, *Вечерње новости*, Београд, 20. 02. 1977.

1961. бива (из другог покушаја) примљен. Ваљда једина срећна околност која ће подупрети развој његовог сликарског талента јесте да је као уметник стасавао у политичком систему који је био одговоран према уметности и култури и који му омогућава да већ 1970. стекне и свој први атеље.

Најраније слике Боре Иљовског, оне које је изложио на своје прве две самосталне изложбе (Графички колектив и Коларчев народни универзитет, 1968), дакле оне које припадају првој фази његовог рада до почетка седамдесетих, најчешће су у рутинизираним критичарским наративима сврставане под појам „нове фигурације“. Ова не претерано корисна кованица служила је да се обједине радови уметника који су током друге половине шездесетих као опозицију модернистичкој апстракцији видели референцијално, наративно и илустративно сликарство у ком је као заједнички препознат фокус на људској фигури. Отуда је код нас и дан-данас задржана једна неупотребљива дихотомија (*апстрактно-фигуративно*) која разлику у уметности своди на неки базични кључ њеног препознавања, а не на њене стварне естетске и друштвене учинке. Ова дихотомија понавља као фарса трагедију дихотомије *реализам-модернизам*, која је већ била раздешена код раних пионира „апстракције“ и који би радије користили појмове „реалности“ и „реализма“ него „модернизма“ када би описивали свој рад. На пример, Мондрианова „чиста реалност“ или „реализам“ разних „фигура“ у насловима Маљевичевих супрематистичких слика. На том трагу је и Иљовски, и управо попут Мондриана, којег је и сматрао „најпоетичнијим од свих сликара“, почиње да развија поступак који води ка његовом специфичном „поимању конкретне реалности“.³

Отуда је ближе одређењу слика Боре Иљовског с краја шездесетих – када су оне сродне понегде сликама Нешковића а понегде Рељића – упућивање на „нову предметност“ како је то тада заговарао Јеша Денегри. И сама фигура је у овом сликарству *предметна*, слика представљајући нешто *предметно* ствара однос дистанце према томе, па чак и отуђења, и отуда *предметно* и постаје предмет сликарске спекулације. То је заједничко овом таласу у сликарству шездесетих, сликарству које је калеидоскопски прожето популарном културом и консеквенцама робно-потрошачког друштва, модним и графичким дизајном, и уопште *светом предмета* који мењају реалност и нашу корелацију с њом. Уосталом, из логике предметног конципирана је и изложба којом је 1971. отворена галерија Студентског културног центра у Београду, изложба Дрангуларијум, на којој ће учествовати и Иљовски.

³ Овде и другде упућујем на наводе и тезе предочене у мом тексту „Поново и увек“ објављеном у каталогу музејске ретроспективе: *Бора Иљовски – Поново и увек*, Музеј савремене уметности, Београд, 2006.



Бора Иљовски, 1993. из атељеа у Страхињића бана 3, Београд. Фото Милан Јозић
Bora Iljovski, 1993 from the studio in Strahinjica bana 3, Belgrade. Photo by Milan Jozic

Али у том преломном тренутку, Иљовски не залази даље у консеквенце нове уметничке праксе, већ ово постаје тренутак у ком, посвећујући се сопственом сликарском истраживању, креће у даљу анализу предметног и знаковног која ће га одвести крајем те деценије и до новог језика – јер сваки језик управо полази од успостављања односа између знака и предмета. На слици *Арес* из 1977. – а слично је и на другим сликама из те фазе као што су *Рагост је освежење и обрнуто* (1976) или *Напуштена реченица* (1977) – словни знакови уједно се појављују и прикривају у фону калеидоскопске скривалице, што посматрача ставља у позицију читача, а читача који је у слици прочитао име бога рата враћа у посматрача геометријских облика налик колажирањима колор-папиром, дакле све до детиње верификације супрематистичких и других модернистичких уметничких пројекција.

На сликама *Отварање квадрата* (1975) или *У пет регова* (1976), сведочимо коришћењу линеарних знакова који нису конвенционално писмо али имају свој капацитет да се испоље као такви. Ове и њима сличне слике из тог времена организоване су у једнака поља, или у једнаке низове – што нас упућују у првом случају на шаховске, а у другом на нотне знаковне конвенције. Ове слике упућују на превазилажење разлике између предмета (фигуре или знака) и позадине-амбијента на којој се ови знаци испољавају. Такође запажамо тенденцију ка формирању знаковних јединица које се онда могу варирати и систематично

распростирати по платну, што постаје опредељујуће за наредну фазу по којој ће Иљовски остати посебно упамћен.

Прекретничка је свакако слика *На црном пољу* (1978, кол. МСУ Београд), једна од кључних слика уопште у сликарству 20. века у Србији и Југославији. На овом платну (које је и убедљиво највећег формата у његовом дотадашњем раду, „довољном и дан-данас“, како је говорио) понавља се и распросири мотив готово „фотограмски“ положених прекинутих кружница насликаних у жутој, плавој и црвеној боји. Њихови прекиди, а уједно и ломови тих кружница под оштрим угловима, стварају варијације, сваку јединствену за себе али једнаку свим осталима по себи. Овакве варијације знаковних јединица чине елементе једног сликарског језика у формирању јер слика успева да бешавно доведе у везу оно што се чини као правилност неког знака (строгост, дисциплинарност, систематичну конвенционалност) и оно што чини његову варијабилност која се може готово бесконачно понављати као контингенција.

Нека врста нужности свођења знакова њиховом екстракцијом из оне калеидоскопске буке у којој су се налазили на претходним сликама, овде се доводи у везу са потенцијалом да се унутар такве строгости испољи слободна поетичка игра. Дакле, оно што има појавност неког *pattern*-а (обрасца, дезена, шаблона, како ко воли) није нешто што се репродукује већ нешто што се варира. Када се изговори флоскула да уметност увек јесте нека врста игре, навиру често и криве асоцијације на празне изразе размахане уметничке слободе без констатовања очигледног: *нема игре без правила игре*. Сликарство Боре Иљовског у овом тренутку ствара правила своје игре и почиње да се игра. Али како рече Љуба Глигоријевић констатујући то дечије и „играчко“ код Иљовског: оно што је овде детињасто јесте заправо „начин отварања трагичком“.⁴

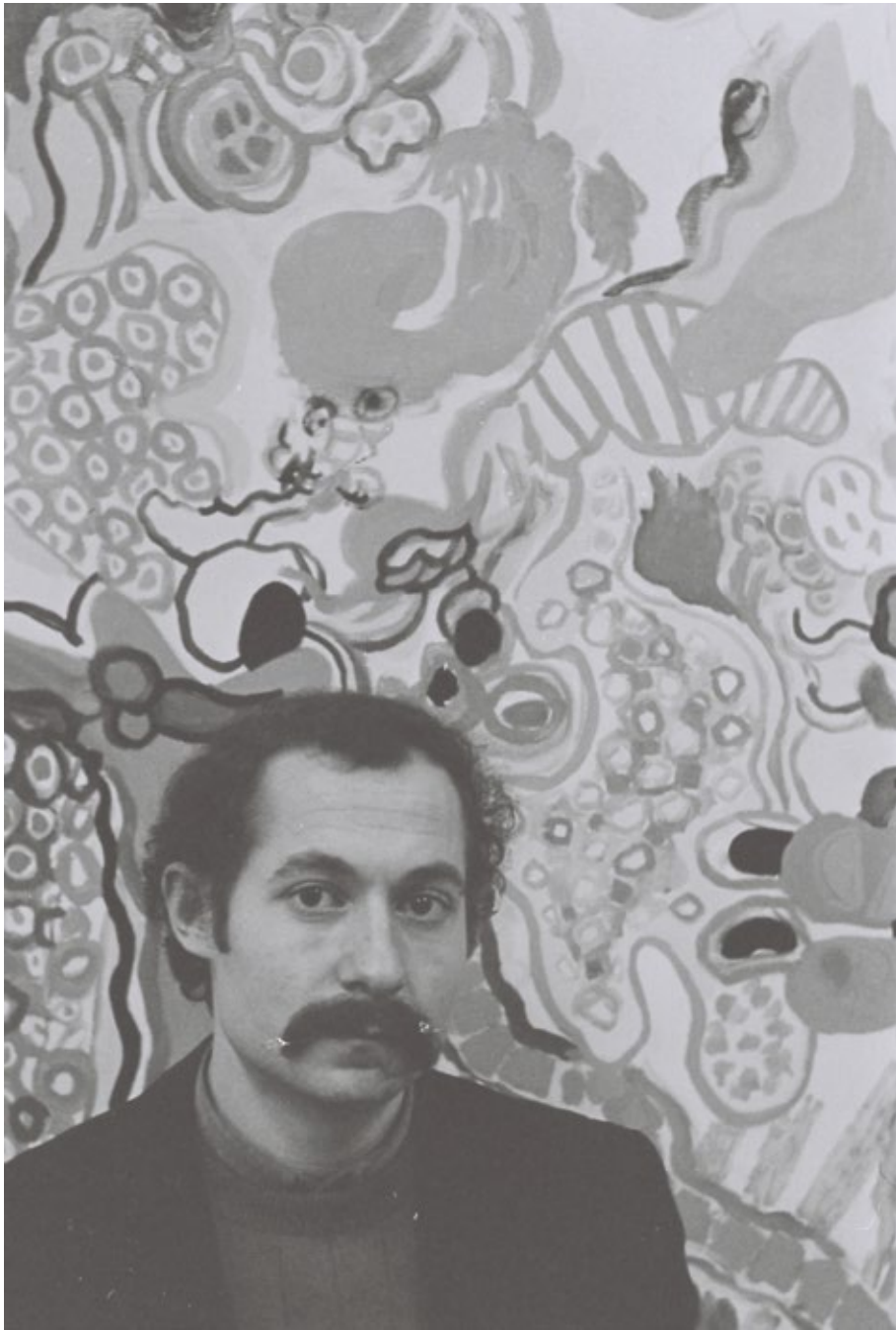
Наредни корак у овом процесу била је слика *Fuk-tak I* (1981, кол. Галерија Струмица) на којој запажамо како се мотив кружнице развија тако да се њене линије сада могу наставити на различите начине: од праволинијског кретања које потиче из линије пречника даље се може ломити под оштрим или тупим угловима све до њеног спиралног увијања. Додири и прекиди тих линија стварају нове затворене и отворене форме, што се онда убедљиво даље развија на слици већег формата, *Fuk-tak II* (1981). Та слика која је истовремено и огромни цртеж белом на црној позадини, открива прегршт форми које се могу испилети из овако установљене пропозиције: листасте форме, полумесечасте форме, риблике елипсе, а опет све изгледа као једна нит белог конца који путује по тканини. У овом тренутку се по први пут ослобађа оно што је тешко да

не можемо асоцирати – читава једна подсвест преплета оријенталних арабески или друге средњевековне орнаменталистике која не прави разлику између преплетених природних и артифицијелних знакова. Такав визуелни архетип почиње овде да се испољава у неумољивом језику модернистичког сликарства. И ако је и један уметник овде успео да повеже оно што је изречена тежња многих, да проговоре из неког архетипског наслеђа модерним језиком, онда је то успело Бори Иљовском. Опет мондриановски, *чистом интуицијом до другачије хармоније*.

И тако на једној од првих слика у којима се развија тај нови свет апстрактне калиграфије, на слици *Тачно у подне* (1982) запажамо шта све могу бити потенцијали овако установљених правила игре. С једне стране, то је могућност да свака нова варијација почне да ствара своје низове и нове обрасце: ломови кружнице под оштрим углом стварају криволинијско-тестерасте цик-цак, спирале се дуплирају и заједно творе полузатворена поља, праве линије се благо савијају у елипсе, а све се линије додирују, сударају, прекидају, настављају. Свака насликана шара се намеће као непоновљива, као образац своје сопствене јединствености у оквиру једне већ разрађене логике. С друге стране, боја почиње да се испољава на потпуно другачији начин него на сликама из седамдесетих. Контраст црвене линије и плаво-зелене позадине ствара другачију оптичку вибрантност од оне калеидоскопско-какофоничне на сликама из седамдесетих, и Иљовски сада почиње да истражује могућности колористичког употпуњавања његове линеарне игре.

Са сликама од 1984. надаље, форме постају затвореније па самим тим и пластичније, али и све дефинисаније колористичким контрастима између боје која испуњава затворене форме и боје у позадини која чини доминантни тон слике. Таква је управо слика *Jazz* (1984) коју је уметник поклонили музичарки Бисери Велетанлић, и која директно реферира на оно на чему је уметник инсистирао, а то је да је инспирација за његов сликарски поступак била музика, а посебно џез музика. Иљовски је често говорио о својим линијама као о „џезираним линијама“, које остварују како ритмичку тако и мелодијску структуру, док је боја опредељена за позадину заправо музичка лествица у чијем кључу доживљавамо тај ритам и мелодију. Стога су, као и код џез музике, његове метричко-ритмичке фигуре синкопирани, и увек наизглед нарушеног распореда исказују немир и променљивост унутар неког установљеног логичког система који следе и варирају. Отуда слике Боре Иљовског, све његове слике од почетка осамдесетих па до краја живота, повезују две крајности: из своје дефинисане и системске логике отварају потенцијал променљивог и поетичког, чудо импровизације у оквирима једне сасвим извесне и педантно испољене непоновљивости.

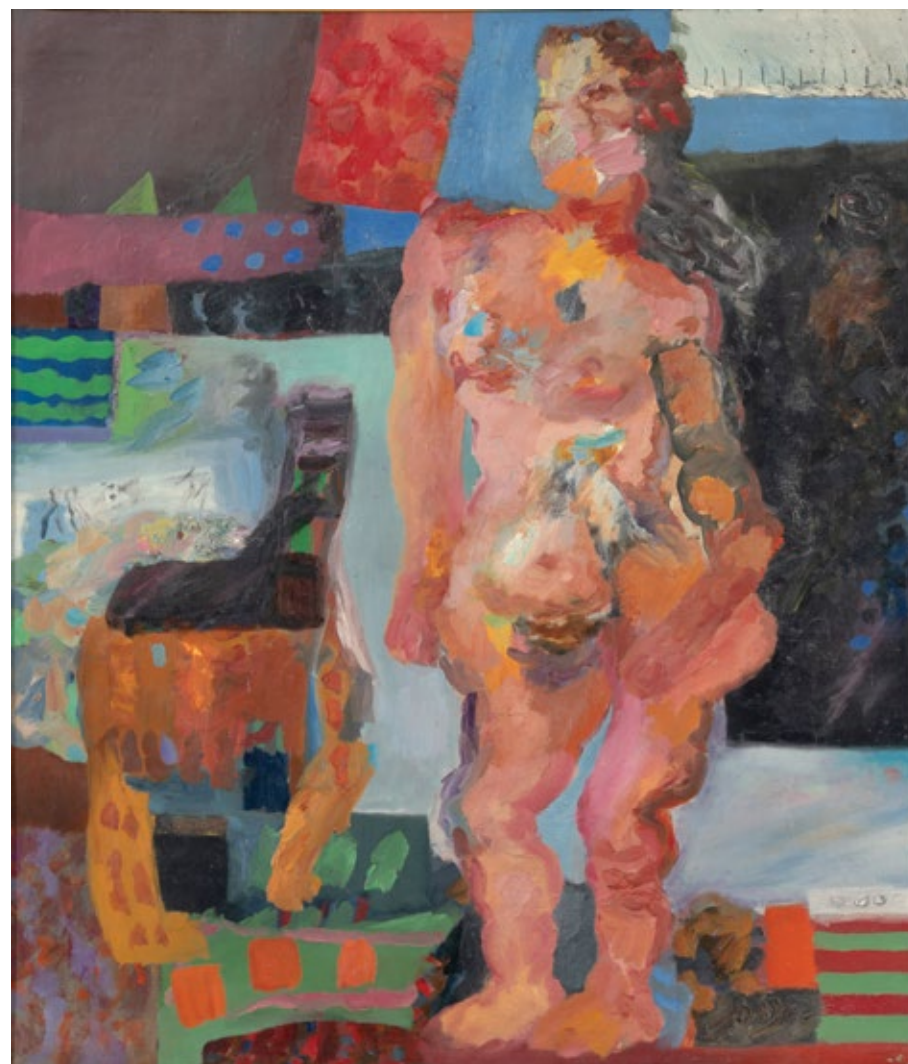
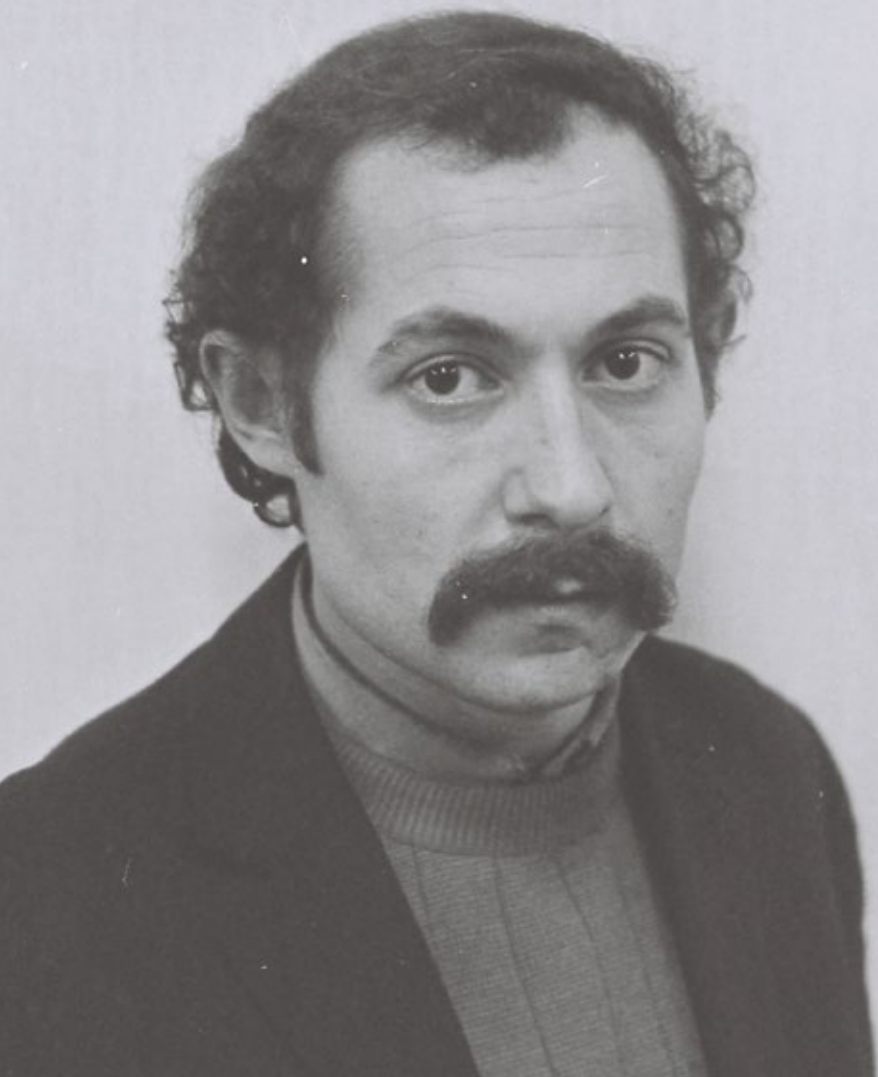
⁴ Љубомир Глигоријевић, *pref. cat. Бора Иљовски: 25 слика, 8 колажа, 17 цртежа*, Галерија Надежда Петровић, Чачак, 1981.



Бора Иљовски, 1968. са изложбе у Галерији Коларчевог народног универзитета, Београд.
Фото Милан Јозић
Bora Iljovski, 1968 from the exhibition in the Galerija Kolarčevog narodnog univerziteta,
Belgrade. Photo by Milan Jozić



Бора Иљовски, 1971. из атељеа у 29. новембра (Булевар деспота Стефана), Београд.
Фото Милан Јозић
Bora Iljovski, 1971 from the studio in 29 November street (Despota Stefan Boulevard), Belgrade.
Photo by Milan Jozić



Жена / Woman
1967, уље на платну / oil on canvas, 115,5x99,5cm
без сигнатуре / no signature

Страна 10 / Page 10
Бора Иљовски, 1968. са изложбе у Галерији Коларчевог народног универзитета, Београд.
Фото Милан Јозић
Bora Iljovski, 1968 from the exhibition in the Galerija Kolarčevog narodnog univerziteta,
Belgrade. Photo by Milan Jozić



Без наслова / Untitled

1976-78, туш у боји / colored Indian ink, 23,5x23,5cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



Отварање квадрата / Opening the Square

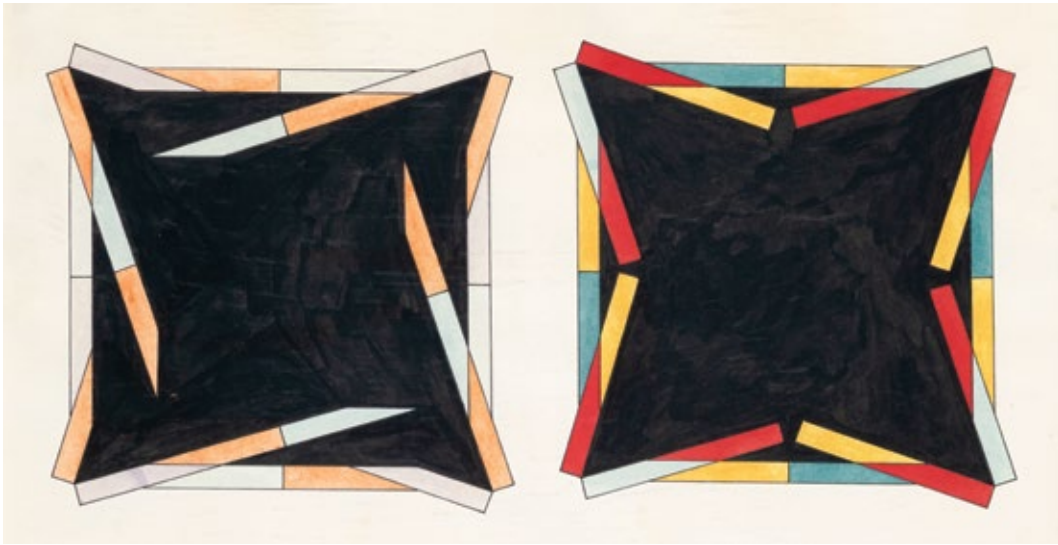
1975, уље на платну / oil on canvas, 54x79cm
сигнирано на полеђини / signed on the back

Стране 14-15 / Pages 14-15

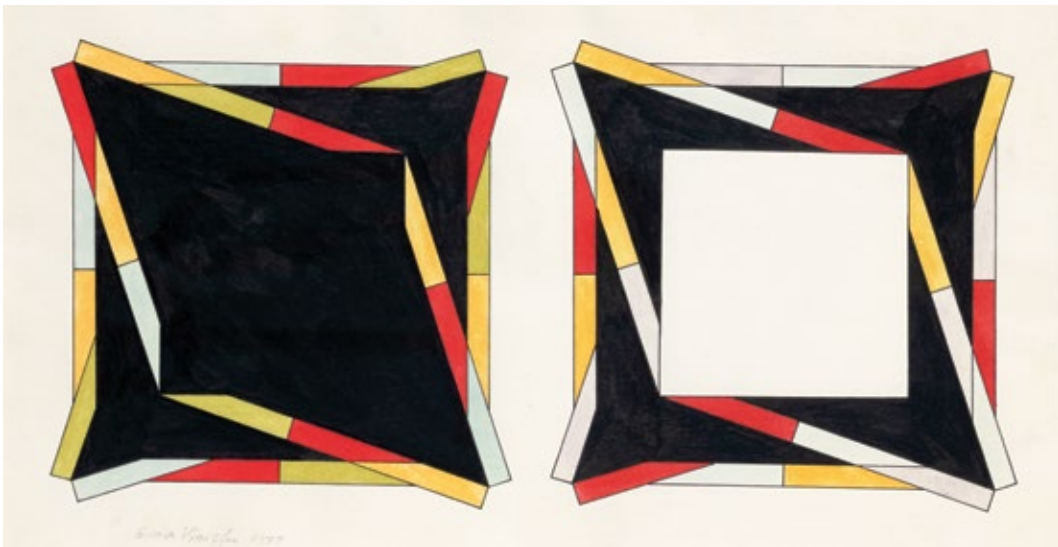
Арес / Ares

1977, уље на платну / oil on canvas, 100x140cm
сигнирано на полеђини / signed on the back





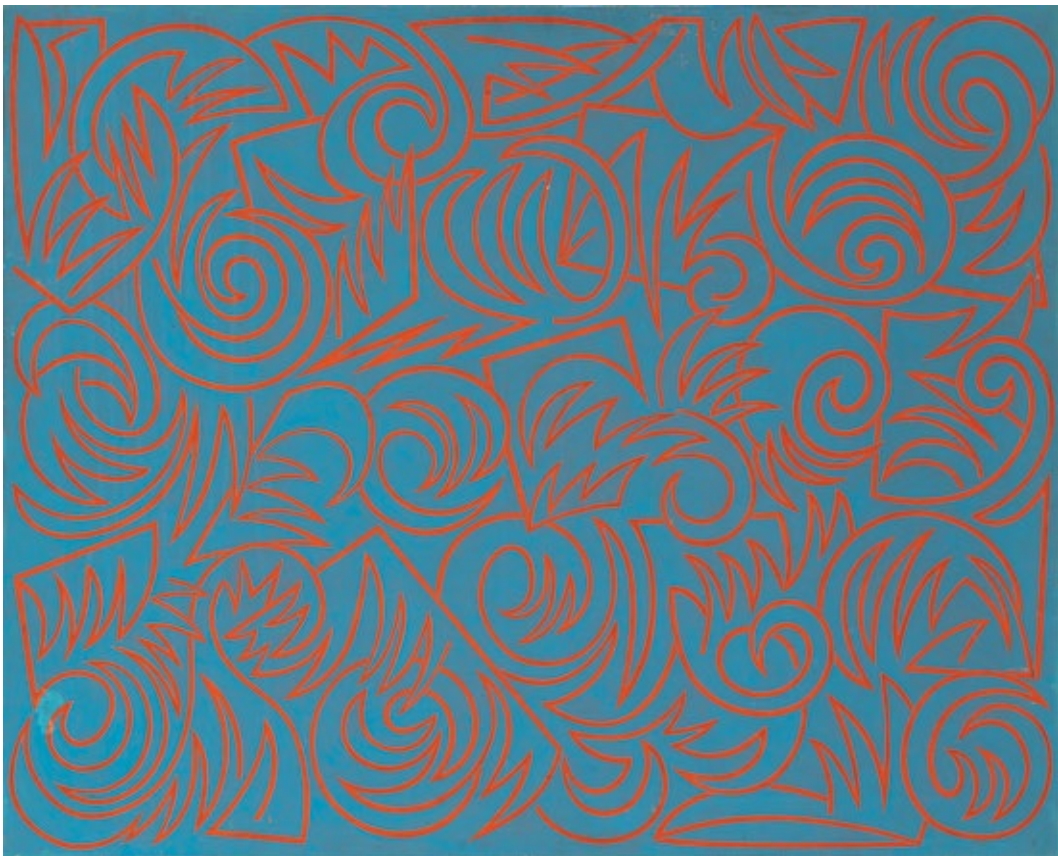
Без наслова / Untitled
 1978, туш у боји / colored Indian ink, 28x54cm
 без сигнатуре / no signature



Без наслова / Untitled
 1978, туш у боји / colored Indian ink, 28x54cm
 сигнирано доле лево / signed down left

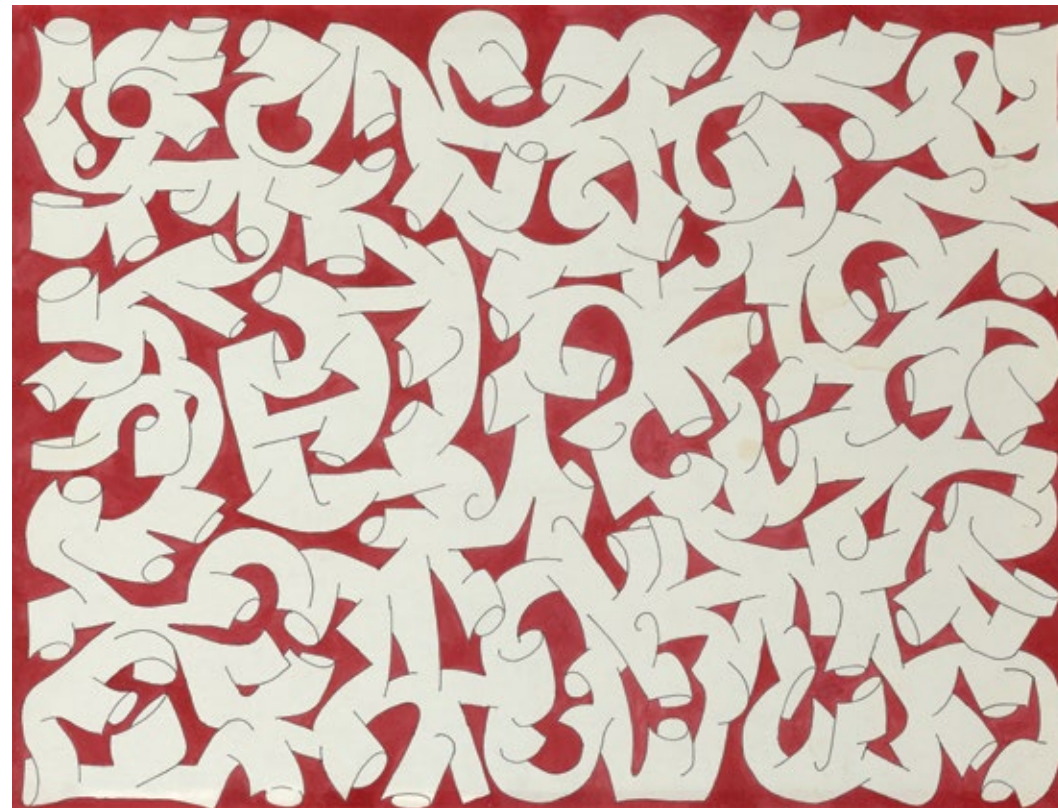


У пет редова / In Five Lines
 1976, уље на платну / oil on canvas, 105x130cm
 сигнирано на полеђини / signed on the back



Тачно у подне / High Noon

1982, акрил на платну / acrylic on canvas, 73x91,5cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



Без наслова / Untitled

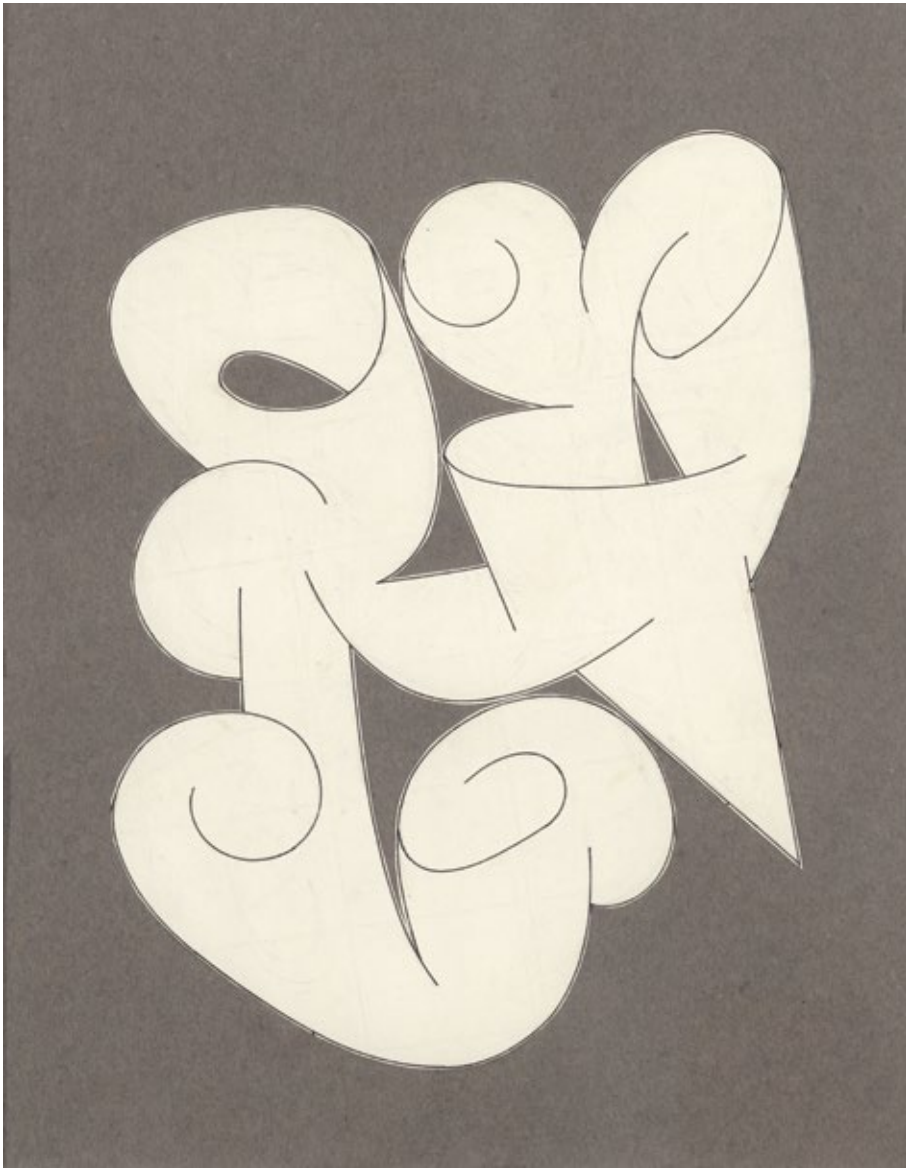
око 1985 / around 1985, туш у боји / colored Indian ink, 50x65cm
без сигнатуре / no signature



Jazz (за Бисеру) / Jazz (for Bisera)
1984, акрил на платну / acrylic on canvas, 45x55cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



Мислилац / The Thinker
1986, туш на папиру / Indian ink on paper, 35,5x21,5cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



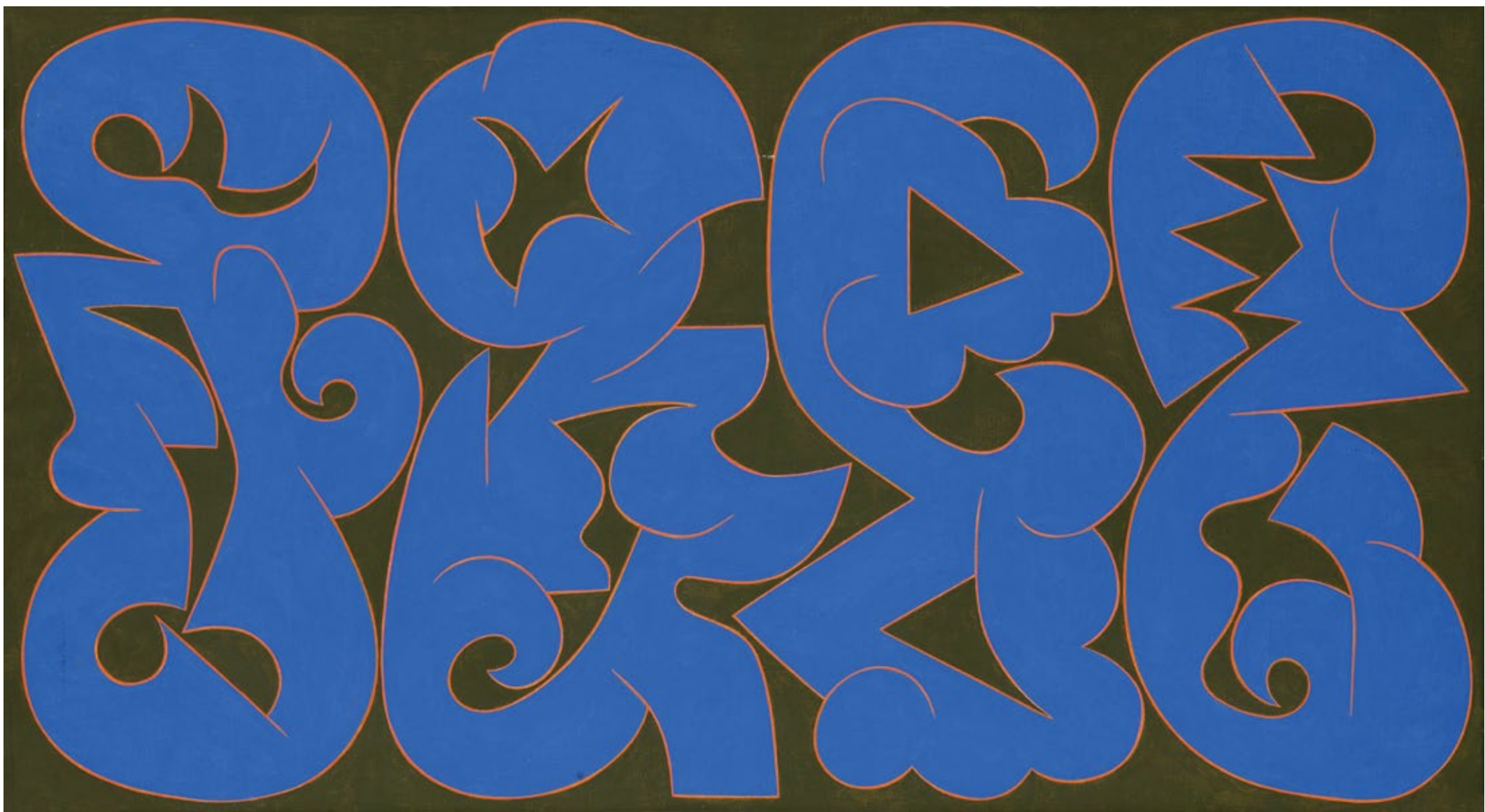
Без наслова / Untitled

1989, колаж / collage, 41,5x31,5cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



Без наслова / Untitled

1989, колаж / collage, 32,5x27cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



Лични фриз-4 / Personal Frieze-4
1990, акрил на платну / acrylic on canvas, 66x120cm
сигнирано на полеђини / signed on the back



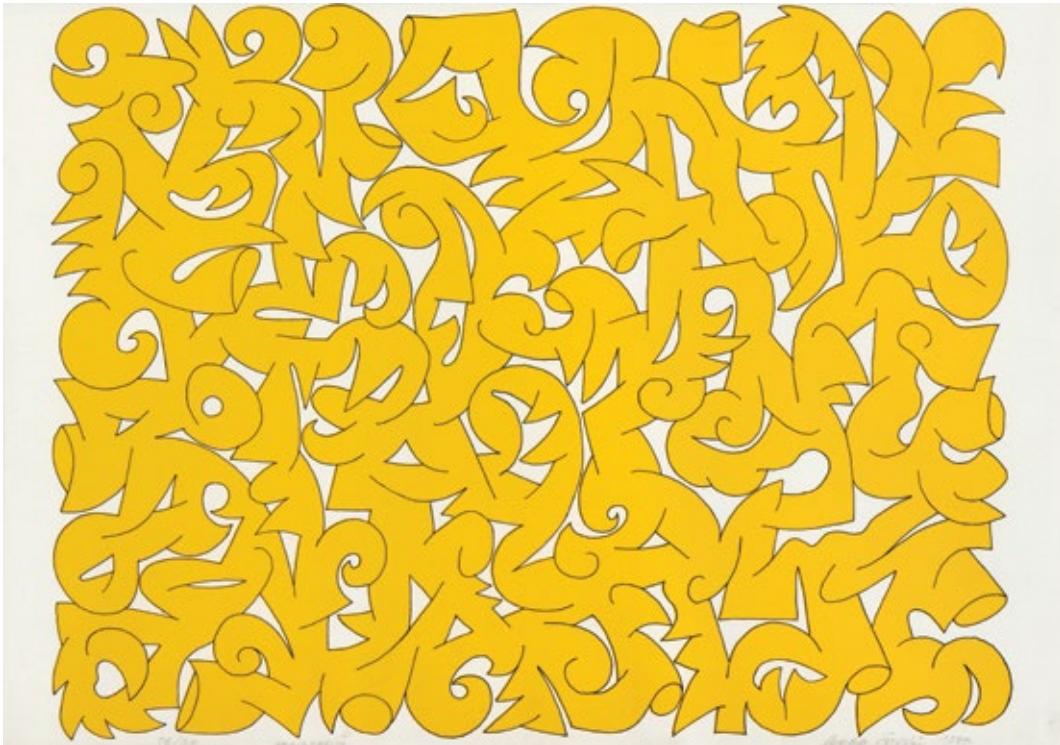
Без наслова / Untitled

1996, сериграфија 31/50 / serigraphy 31/50, 50x57cm
сигнирано доле десно / signed lower right



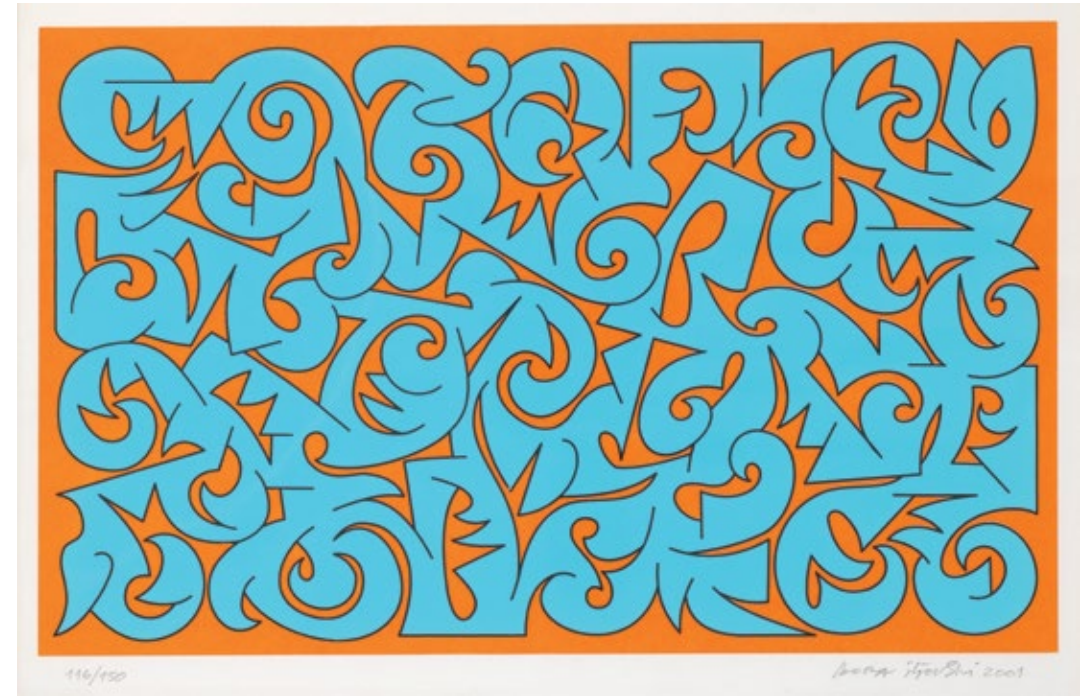
Без наслова / Untitled

1994, туш на папиру / Indian ink on paper, 47x54cm
сигнирано доле средина / signed lower middle



Без наслова / Untitled

1984, сериграфија 18/34 / serigraphy 18/34, 50x71cm
сигнирано доле десно / signed lower right



Без наслова / Untitled

2001, сериграфија 116/150 / serigraphy 116/150, 30,5x46,5cm
сигнирано доле десно / signed lower right



Без наслова / Untitled
 1991, сериграфија 19/30 / serigraph 19/30, 55x51cm
 сигнирано доле десно / signed lower right



Без наслова / Untitled
 2000, сериграфија 122/160 / serigraphy 122/160, 17x24cm
 сигнирано доле средина / signed lower middle



Без наслова / Untitled
 1995, сериграфија 242/266 /
 serigraphy 242/266, 23,5x16,5cm
 сигнирано доле десно / signed
 lower right

Branislav Dimitrijević

BORA ILJOVSKI: RULES OF THE GAME

*something quite certain
hidden in the fog
pure and unique
turned everything upside down¹*

We do not hesitate to say: Bora Iljovski's painting greatly differs from the procedures that characterized the art scene of his time, thus it can be said that by creating his own language of painting despite the prevailing artistic atmosphere, he overcame it without leaving it. We testify to the execution, followed by the elaboration and development of a completely unique, but also completely defined and pure style of painting that detached itself from self-satisfied gestures, cloudy thinking and other forms of artistic expression that marked the twilight of modernism. Certainly, Iljovski is not the only painter who distanced himself from the compulsive powers of this art scene, but he is unique in that he carried out this distancing by dismissing evidence at the place where its postmodern cacophony took place - the one which Iljovski was thrown into when he "fell" into the trend of the "new image" in the early eighties, even though his painting at that moment was only located in its own logical continuity, following the elaboration and reinvention of the modernist image, and no other.

Iljovski arrived at the local art scene to become such a striking artist in the literal and metaphorical sense as a refugee and "proletarian" - one who had nothing else, except, in his case, his own talent. He was born in the midst of the Second World War, as Periklis Iliopoulos, in the town of Drenova in northern Greece, a place that no longer exists on geographical maps because it was razed to the ground in the Greek civil war and its Slavic population was displaced.² He spent his entire childhood in refugee camps, being moved from place to place, mostly in Poland, until he finally came to Belgrade at the age of fourteen. The Belgrade Academy of Fine Arts recognized his talent and he was accepted (at his second attempt) in 1961. The only lucky circumstance that supported the development of his painting talent was that he

matured as an artist in a political system that was responsible towards art and culture and which enabled him to obtain his first studio in 1970.

Bora Iljovski's earliest paintings, those that he exhibited at his first two solo shows (Graphic Arts Collective Gallery and Kolarac People's University Gallery, 1968), that belong to the first phase of his work up to the beginning of the seventies, are most often classified in the routinized art critics' narratives under the term "new figurations". This coined phrase, a not too useful one, served to connect the works of artists who during the second half of the sixties saw referential, narrative and illustrative painting, where the focus on the human figure was recognized, as a common denominator opposed to modernist abstraction. Hence, we still have a useless dichotomy (*abstract-figurative*) that reduces the difference in art movements to a basic key by which it is recognized, and does not take into account its real aesthetic and social results. It repeats once again, this time as a farce, the tragedy of the *realism-modernism* dichotomy, which was already made discordant by the early pioneers of "abstraction" who would rather use the terms "reality" and "realism" than "modernism" when describing their work. For example, Mondrian's "pure reality" or "realism" of various "figures" in the titles of Malevich's Suprematist paintings. Iljovski was also on that track, and just like Mondrian, whom he considered "the most poetic of all painters", he began to develop a process that led to his specific "concept of concrete reality".³

Hence, a more precise defining of Bora Iljovski's paintings from the late 1960s, when they were in some respect closer to Nešković's paintings and in others to Reljić's, point towards "new objectivity" as was then advocated by Ješa Denegri. The figure itself is viewed as an *object* in this painting, the image representing something *objectified* creates an aspect of distance from it, even an alienation, and thus what is objectified becomes the object of painterly speculation. This is the common denominator that unites this movement in the painting of the sixties, a painting that was kaleidoscopically imbued with popular culture and the consequences of commodity-consumer society, fashion and graphic design, and in general the *world of objects* that change reality and our correlation with it. Moreover, it is from this logic of objectivism that the concept for the *Drangularium* exhibition emerged. It was an exhibition Iljovski participated in and the one that opened the Student Cultural Center Gallery in Belgrade (1971).

However at that turning point, Iljovski did not go further into the outcome of the new artistic practice, but it was a moment when, devoting himself to his own

1 From the Darkwood Dub and Bisera Veletanlić song "Something Quite Certain".

2 Iljovski avoided talking about his childhood and one of the few texts that gives some information about it is: Moma Dimić, "Azbučka vida Bore Iljovskog", *Večernje novosti*, Belgrade, 20.02.1977.

3 Here and elsewhere I refer to the statements and theses presented in my text "Again and Always" published in the catalog of the museum retrospective: *Bora Iljovski - Again and Always*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2006.

painting exploration, he embarked on a further analysis of the objectified and the sign that would lead him at the end of that decade to a new artistic language - as every language starts from the establishment of a relationship between a sign and an object. The painting *Ares* (1977) and others from that phase, such as *Joy is Refreshment and Vice Versa* (1976) or *Abandoned Sentence* (1977) – are the ones where the alphabetical characters simultaneously appear and are hidden in the background of a kaleidoscopic peek-a-boo, which places the viewer in the position of the reader, and the reader who read the name of the god of war in the painting is returned to the position of the viewer of geometric shapes similar to color-paper collages, thus up to a childish verification of Suprematist and other modernist artistic projections.

We see the use of linear signs that are not conventional letters but have the capacity to express themselves as such in the paintings *Opening the Square* (1975) or *In Five Lines* (1976). These and similar paintings from that period are organized in equal fields, or in equal rows - which in the first case refer us to chess conventions, and in the second to notation conventions. These paintings indicate that the difference between the object (figure or sign) and the background-ambience where these signs are manifested has been overcome. A tendency is also noticed towards the formation of units of signs that can then be varied and systematically spread across the canvas, which have become decisive for the next phase, the one for which Iljovski would be especially remembered.

The turning point is certainly the painting *On the Black Field* (MSU Coll., Belgrade, 1978), one of the key 20th century Serbian and Yugoslav paintings. The motif on this canvas (by far the largest format of all his previous work, “big enough, even today”, as he used to say) of almost “photogrammatically” laid out broken circles painted in yellow, blue and red is repeated and spread out. Their breaks, and at the same time the breaks of those circles at sharp angles, create variations, each unique for itself but equal to all the others in itself. Such variations of sign units form elements for the formation of a painting language because the painting succeeds in seamlessly connecting what appears to be the regularity of a sign (strictness, discipline, systematic conventionality) and what constitutes its variability, that which can be almost endlessly repeated as contingency.

A kind of necessity for reducing the signs by extracting them from the kaleidoscopic noise, they were placed in the previous paintings, is linked here with the potential to express a free poetic play within such strictness. Therefore, what has the appearance of a pattern (design, template) is not something that is reproduced but something that varies. When the cliché that art is always a kind of play is uttered, false associations often arise with empty expressions of wild artistic freedom, without stating the obvious: *with no rules there is no game*. Bora Iljovski's painting creates the

rules of its own game at this moment and begins to play. But as Ljuba Gligorijević said concluding that what is childish and “playful” in Iljovski's painting is actually “a gambit to the tragic”.⁴



Бора Иљовски, 1973. из атељеа у Страхинјића бана 3, Београд. Фото Милан Јозић
Bora Iljovski, 1973 from the studio in Strahinjića bana 3, Belgrade. Photo by Milan Jozic

The next step in this process was the painting *Fuk-Tak I* (Strumica Gallery Coll., 1981), where the motif of the circle develops in such a way that its lines can now continue in different ways: from a straight line movement originating from the diameter line and which can further be broken at sharp or obtuse angles until its spiral twist. The contacts and breaks of those lines create new closed and open forms, which then convincingly develop further in the larger-format painting, *Fuk-Tak II* (1981). That work, which is also a large drawing in white on a black background, reveals a handful of forms that can emerge from this established proposition: leafy forms, half-moon forms, fish-like ellipses, and yet everything looks like a single white thread traveling across the fabric. At this moment, what is difficult for us not to associate is liberated for the first time - an entire subconscious

interwoven with oriental arabesques or other medieval ornamentality that does not distinguish between interwoven natural and artificial signs. It is here that a visual archetype begins to be manifested in the inexorable language of modernist painting. If only one artist in our country managed to connect what was the aspiration of many, to speak from some archetypal heritage in a modern language, then Bora Iljovski has succeeded. Mondrian in style again, *with pure intuition to a different harmony*.

⁴ Ljubomir Gligorijević, pref. cat. *Bora Iljovski: 25 slika, 8 kolaža, 17 crteža*, (Bora Iljovski : 25 Paintings, 8 Collages, 17 Drawings), Galerija Nadežde Petrović, Čačak, 1981.

Thus, *High Noon* (1982) is one of the first paintings where this new world of abstract calligraphy develops, we see what all the potentialities of the rules of the game established in this way could be. On the one hand, it is the possibility that each new variation begins to create its own sequences and new patterns: sharp-angled breaks in the circle create curvilinear-saw like-zigzags, spirals are duplicated and together form semi-closed fields, straight lines bend slightly into ellipses, and all lines contact, collide, break, continue. Each painted pattern is imposed as unrepeatable, as a pattern of its own uniqueness within an already elaborated logic. Each painted pattern is imposed as unrepeatable, as a pattern of its own uniqueness within an already elaborated logic. On the other hand, color begins to manifest itself in a completely different way than in the paintings from the seventies. The contrast of the red line and the blue-green background creates a different optical vibrancy than the kaleidoscopic-cacophonous one in the paintings from the seventies, and Iljovski now begins to explore the possibilities of coloristic completion of his linear game.

From 1984 onwards, his paintings express forms more closed and therefore more plastic, but also increasingly defined by the coloristic contrasts between the color that fills the closed forms and the color in the background that forms the dominant tone of the picture. Such is the painting *Jazz* (1984), which the artist gave as a gift to the musician Bisera Veletanlić, and which directly refers to what the artist insisted on, which is the inspiration that his painting process had from music, especially jazz music. Iljovski often spoke of his lines as “jazzed lines”, which realize both rhythmic and melodic structure, while the color chosen for the background is actually a musical scale in the key of which we experience that rhythm and melody. Hence, as with jazz music, his metrical-rhythmic figures are syncopated, and always in a seemingly broken arrangement, expressing restlessness and changeability within some established logical system that follows and varies. This is why Bora Iljovski's paintings, all of them from the beginning of the eighties until the end of his life, connect two extremes: from their defined and systemic logic, they open up the potential of the variable and poetic, the miracle of improvisation within the framework of a certain and meticulously manifested unrepeatability.

Издавач

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

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јеша Денегри
Данијела Пурешевић

Организација и продукција

Бојан Муждека

Текст

Бранислав Димитријевић

Лектура

Миладиновић Марина

Превод

Ванда Перовић

Фотографија

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

Branislav Dimitrijević

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

75.071.1:929 Иљовски Б.(083.824)
75(497.11)“19/20”(083.824)

ИЉОВСКИ, Бора, 1942-2013

Бора Иљовски : Азбука : Галерија Б2, Београд, јун-јул 2023. / [текст Бранислав Димитријевић] ; [фотографија Владимир Поповић] ; [превод Ванда Перовић] = Bora Iljovski : Alphabet / [text Branislav Dimitrijević] ; [photography Vladimir Popović] ; [translation Vanda Perović]. - Београд : Галерија Б2 = Belgrade : Gallery B2, 2023 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). - 36 стр. : репродукције ; 23 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Слике уметника. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-6054-031-9

а) Иљовски, Бора (1942-2013) – Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 118805769

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