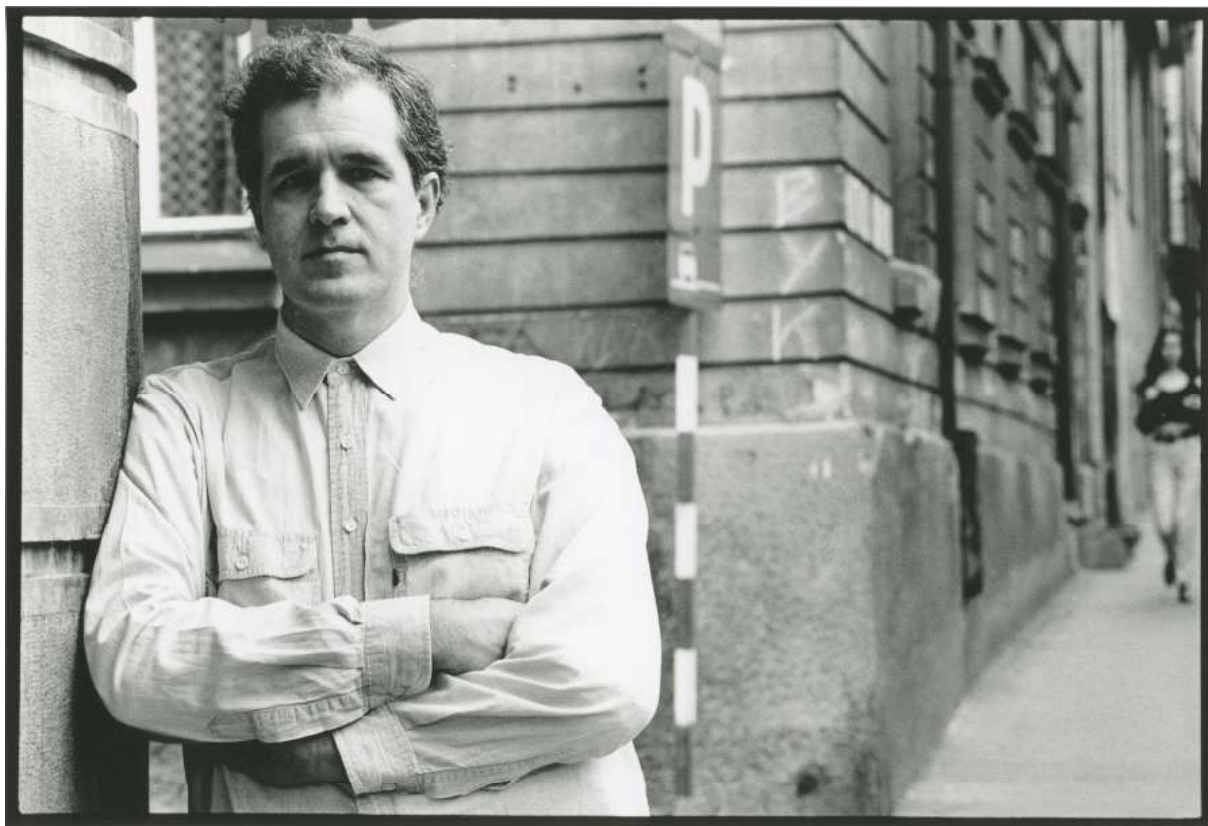




ПОКЛОН ЗБИРКА
Зорана Л. Божовића

Београд, 2025

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ 13

Издавач

НАРОДНИ МУЗЕЈ СРБИЈЕ
www.narodnimuzej.rs

Главни и одговорни уредник
Бојана БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ

Ауторке

Јасмина ЧУБРИЛО
Драгана КОВАЧИЋ

Каталог дела

Катарина ЂОШАН
Евгенија БЛАНУША
Драгана КОВАЧИЋ
Александра КРУЧИЧАНИН

Превод на енглески

Зоран БУДИМЛИЈА

Лектори

Даница МИЛОШЕВИЋ (српски)
Nicole BURGUND (енглески)

Ликовно-техничко решење

Ивана ДАКИЋ

Фотографије

Фотолабораторија
Народног музеја Србије

Фотографија насловне стране

Горанка МАТИЋ

Београд, 2025.

ISBN

978-86-7269-245-7



САДРЖАЈ

Драгана Ковачић

О УМЕТНИЧКИМ ПОКЛОН ЗБИРКАМА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ СРБИЈЕ

4

Јасмина Чубрило

ЗОРАН Л. БОЖОВИЋ: НЕКОНВЕНЦИОНАЛНИ КОЛЕКЦИОНАР
У ДОБА ПРОМЕНЕ ПАРАДИГМИ И СВЕТОВА УМЕТНОСТИ

7

Jasmina Čubrilo

SUMMARY

16

Зоран Л. Божовић

ИЗ КАТАЛОГА „ПОКЛОН ЗБИРКА БИБЛИОФИЛСКИХ ИЗДАЊА
ЗОРАНА Л. БОЖОВИЋА“

18

УМЕТНИЦИ

20

ПОКЛОН ЗБИРКА ЗОРАНА Л. БОЖОВИЋА

21

Драгана Ковачић

О УМЕТНИЧКИМ ПОКЛОН ЗБИРКАМА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ СРБИЈЕ

Народни музеј основан је 1844. са задатком да сакупља, чува, на стручан начин обрађује и јавности представља археолошке предмете, нумизматику, народне рукотворине и уметничка дела. За разлику од музеја у водећим европским престоницама, утемељеним на дворским, тј. владарским колекцијама, фонд дела ликовних уметности Народног музеја је у првим деценијама формиран искључиво откупима и појединачним поклонима. Уметничка збирка је тако увећана ангажовањем Бертолда Липаја који је крајем деветнаестог века у кругу бечких колекционара сакупио знатан број остварења европских сликара.

И поред тога што су приватне колекције уметничких дела постојале у Србији током друге половине деветнаестог века, оне у овом периоду нису биле откупљиване нити поклањане Музеју. Тек почетком четрдесетих година двадесетог века инвентарне књиге бележе прву поклон збирку.¹

Разлози за то не леже само у традиционалном мишљењу према коме се музеји због свог стручног и научног приступа уметничком делу сматрају меродавнијим, заправо супериорним у односу на приватне колекционаре. Овакво стајалиште засновано је на француском моделу државних музеја формираних из краљевских државних колекција, али се оно код нас не може у потпуности применити.² Претпоставка је да у прво време у нашој средини није постојала довољно развијена свест колекционара о значају музеја као друштвеног добра. Ипак, историја Народног музеја бележи и другачији однос институционалног и приватног. Наиме, управа тадашњег Музеја принца Павла (данас Народног музеја Србије) са подозрењем је одбила сарадњу са Ерихом Шломовићем.³ Овај пример указује на став да се државно власништво сматра вреднијим од приватног, заправо да држава, у односу на поједнаца, улива више поверења.

Приватно колекционирање је вишедимензионални феномен. Колекционарство је повезано са материјалним улагањем, страшћу, помодарством или друштвеним престижом. Оно умногоме зависи од тренутног стања на тржишту, од понуде и потражње. Тиме се у први план истиче чињеница да је уметничко дело, премда посебно, заправо роба. Укус колекционара је сасвим личан, али је исто тако одређен друштвеним и приватним околностима. Прикупљање уметнина може бити основно занимање – посао који је повезан са трговином, али такође и хоби – посвећено сакупљање ретких предмета, што имплицира својеврсни ужитак. У оба случаја можемо говорити о жељи за поседовањем уникатног или посебног, која по правилу инспирише и охрабрује власника да стиче и проширује своја сазнања и компетенције, са свешћу о значењу и вредности сваког појединачног предмета.

Избор дела усмерен је на одређени историјски период, круг уметника, или ликовну дисциплину (као што је чувена графичка збирка Алберта фон Ташен Зексена), али су чести и примери који обухватају разнородан „материјал“, било према историјско-географском пореклу или према ликовним техникама.

Можда управо због тога, приватне збирке су по своме садржају често повезане са музејским, нарочито оне разнородне, за које се може рећи да представљају музеје у малом. То је један од разлога због кога су оне драгоцене, јер допуњују музејске збирке у хронолошком, стилском или репрезентативном смислу. Када уђу у музејске збирке, било као донације током живота или завештањем након смрти колекционара, оне постају део

¹ Реч је о легату Јоце Вијућа који чини један део његове велике збирке. Поклон је предао, према жељи свога оца, Јован Вујић 1940. године. *Збирка Јоце Вујића*, деплијан изложбе, Београд, Народни музеј, 1990.

² Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities*, Polity, 1991, 37.

³ Писмо Предрага Пеђе Милосављевића Ивану Табаковићу од 30. јануара 1940. Архив Народног музеја.

ширег корпуса, али при томе не губе своје основно значење. Заједно са збирком у музеј, на известан начин, улази и личност њеног колекционара. Биографије колекционара, њихове професионалне и друштвене активности, постају предмет музеолошке архивистике и систематизације, као и научних и историјско-културолошких пручавања. На тај начин личност колекционара бива, у извесном смислу, институционализована.

Личност колекционара одређена је његовим афинитетом према уметничким предметима, али и друштвеним активностима које покреће и надахњује сам чин сакупљања. Примери приватних поклон колекција које се појављују од средине прошлог века у Народном музеју показују да су њихови власници за овдашњу средину значили много више од посвећених љубитеља уметности.

Тако је Љубица Луковић 1971. завештала Народном музеју слике своје сестре Надежде, драгоцене дела европских модерних аутора, радове афричких племена као и велики број писама писаца, филозофа, сликара и документарну грађу коју је сакупљао њен брат Растко. Кроз ову разнородну ризницу отворени су вишеперспективни приступи, стручна и научна тумачења личности, времена, сусрета и места у којима су се кретали чланови породице Петровић. Збирка др Ђорђа и Лале Лучић-Роки настајала је годинама, најпре из чисте љубави према уметности и лепом, али и постојаног алтруизма и потребе да се куповином дела помогну уметници или племенити друштвени циљеви.⁴ Овај поклон приспео је у Народни музеј залагањем рођаке брачног пара Лучић-Роки, сликарке Лепосаве Беле Павловић, која је и сама своју збирку поклонила Музеју 1997. године. Дипломатски пар Арсо и Војка Милатовић је у сакупљању видео пре свега своју патриотску мисију, али су исто тако имали афинитет и за стару европску и уметност Далеког истока.⁵ Збирка др Јакова Смодлаке настајала је кроз пријатељства и друговања са савременим уметницима. Др Смодлака је сведочио битним токовима београдског сликарства друге половине двадесетог века и са страсном посвећеношћу је пратио дело, од његовог настанка у атељеу, преко изложби до јавне критичке рецепције.⁶ На сличан начин можемо посматрати и збирку Драгослава Дамњановића која је настајала неколико деценија у кругу уметника и пријатеља у чијем средишту је био његов брат, сликар Радомир Дамњановић Дамњан, чија дела чине већи део овог поклона.⁷

Деловање Зорана Л. Божовића је на посебан начин проширило феномен сакупљања уметнина у нашој средини, дајући му нову димензију у културолошком и естетско-уметничком смислу. Када је 1994. поклатио Народном музеју своју збирку од двадесет и два библиофилска издања Божовић је био у зениту активности.⁸ Иза њега је стајало више од десет година посвећеног бављења визуелним уметностима – на различите начине је био присутан на домаћој сцени, због чега је био признат и поштован у круговима уметника и критичара.

Док су претходне збрике настајале куповином у атељеима уметника, специјализованим продавницама и антикваријатима, или као поклони, те се њихови колекционари могу сматрати пасивним, или у најбољем случају – присутним, Божовић је ушао у сам чин стварања уметничког дела – он је тај процес покретао. Његово схватање колекционарства имало је упориште у традицији модернизма која подразумева активирање појединца у систему производње уметничког дела. Овакав приступ сакупљању уметнина заснива се пре свега на комуникацији са уметницима, са њиховим поетикама, са самим извором њихове креативности. На тај начин и сам колекционар постаје стваралац. Позиција појединца неуметника који улази у продукцију била је могућа захваљујући томе што се Божовић определио да сакупља уметност штампане графике и да буде издавач. Управо медиј графике подразумева јасно одређени, вишефазни процес настанка појединачног дела. Божовић је учествовао у свим сегментима: од избора теме, преко обраде плоче, до штампе и дистрибуције тиража. Активном сарадњом са уметницима проширивао је њихове проседе. Суочавајући их са стваралачким изазовом рада у плочи, давао им је нову енергију, што је, са друге стране, имало за последицу оснаживање графичке продукције код нас.

Ако се сагласимо са мишљењем да уметничке колекције настају на граници између видљивих и невидљивих временских заокрета⁹, напоменућемо да је Божовић деловао осамдесетих година прошлог века, у време овдашње велике расправе о оригиналности штампаног листа. Својим приступом, пре свега поштовањем уметности штампаног листа као ауторског дела, он је повратио достојанство српској графици у ситуацији када је постојала могућност да она, на динамизованом тржишту, изгуби своју уметничку ауру.

4 Ирина Суботић и др. *Спомен збирка др Ђорђа и Лале Лучић-Роки*, каталог изложбе, Београд, Народни музеј, 1995.

5 Т. Бошњак и Драгана Ковачић. *Страна уметност из поклон збирке Арса и Војке Милатовић (1988–1998)*, каталог изложбе, Београд, Народни музеј, 1998.

6 И. Суботић и Љубица Милковић. *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке / БЕОГРАДСКИ УМЕТНИЦИ*, каталог изложбе, Београд, Народни музеј, 1987.

7 Татјана Бошњак и др. *Поклон збирка Драгослава Дамњановића, каталог изложбе*, Београд, Народни музеј, 2011.

8 Драгана Ковачић. *Поклон збирка библиофилских издања Зорана Л. Божовића, каталог изложбе*, Београд, Народни музеј, 1995.

9 Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities*, Polity, 1991, 37.

Тридесет година после поклона који је начинио сам колекционар, породица Божовић је даривала Народном музеју Србије још пет мапа графика, од којих су две недовршене, а настале су између 1995. и 2000. године. Заједно са шест књига, библиофилских издања, чију је реализацију такође омогућио Зоран Л. Божовић, употпуњена је ова јединствена збирка.

Музеји бележе, чувају и проблемски – културолошки и естетски разматрају и колекције, дајући им значај у свеукупној историји.¹⁰ Управо у том светлу можемо посматрати поклон збирку Зорана Л. Божовића.

¹⁰ Pomian 1991, 41.

Јасмина Чубрило

ЗОРАН Л. БОЖОВИЋ: НЕКОНВЕНЦИОНАЛНИ КОЛЕКЦИОНАР У ДОБА ПРОМЕНЕ ПАРАДИГМИ И СВЕТОВА УМЕТНОСТИ*

Изложба поклон-збирке библиофилских издања Зорана Л. Божовића (1949–2000) покреће многа питања. На првом месту то би могла бити она непосредно везана за предмет излагања, као што су питања о друштвено-културном смислу графике у позносоцијалистичком друштву и постмодерној култури, затим о изражајним могућностима различитих техника, или о односу представљеног и технике којом је тај визуелни садржај изведен. Међутим, будући да су ова издања резултат блиско испреплетаних, суштински необичних и јединствених активности једног човека, и то како у оквирима локалног света уметности тако и у глобалним оквирима, адекватне одговоре на питања о значају и значењу ових издања треба сагледавати из шире перспективе која ове активности разматра у контексту у којем су се реализовале а који је био креиран нестајањем хладноратовског света, у новом неолибералном свету постхладноратовских геополитичких и културних транзиција и подела. Марина Мартић је за Зорана Л. Божовића написала како би он у некој другој средини „важио за изузетно успешног предузетника на пољу уметности. У нашој, он је само човек који има необичан хоби.“¹

Неконвенционални колекционар

Необичност појаве Зорана Л. Божовића у пољу уметности произлазила је из неколико чињеница: код нас није била нити је данас уобичајена пракса континуиране индивидуалне издавачке делатности, затим да је иза ове активности стајао неко ко је по свом образовању и професији долазио из области техничких наука, и неко ко је временом од конвенционалног постао неконвенционални колекционар уметничких дела рађених у формату и концептуалним оквирима које је сам предлагао уметницима и уметницама а која је потом излагао искључиво у приликама представљања колекције. Био је неко ко је своју радозналост о савременој уметности и механизмима функционисања различитих светова уметности задовољавао у форми разговора с актерима тих светова а које је онда објављивао у стручним уметничким часописима попут *Momenta*, *New Momenta* и *Projekta* те приређивао књиге са објављеним и необјављеним интервјуима.

После завршених основних и постдипломских студија на Електротехничком факултету Универзитета у Београду, Зоран Л. Божовић уписао је докторске студије и започео своју научну и академску каријеру у тадашњем Центру за мултидисциплинарне студије (од 2007, Институт за мултидисциплинарна истраживања) Универзитета у Београду у области биомедицинског инжењерства и информатике. Дружење с уметницима из своје генерације на крају основних студија оснажило је и интензивирало већ постојеће интересовање за модерну и савремену уметност и њено колекционирање, а као облик спонтане и неформалне комуникације постало је основа и стандард за сву будућу сарадњу и размену са уметницима и уметницама, чија су библиофилска издања, објављени интервјуи и колекција уметничких радова на кутијама/паکлицама цигарета били материјални и естетски трагови. Божовићеве културне потребе убрзо су постале културне навике које је он развијао и мењао онако како су се временом, у комуникацији са уметницима, критичарима, галеристима, историчарима уметности, теоретичарима, колекционарима мењали и његов укус и његова знања о уметности и свету/световима уметности. Како је ширио мрежу уобличавали су се профил и формат његових колекционарских активности. Све што је радио није било толико усмерено ка критичком преиспитивању или трансгресији традиционалних улога система уметности колико је указивало на креативни потенцијал између

* Jasmina Čubrilo „The unconventional collector in an age of changing paradigms and art worlds“
<https://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2025/07/Zoran-L.-Bo-ovi-The-exhibition-of-the-gift-collection.pdf>
1 M. Martić, Intervju sa Zoranom L. Božovićem, *Vreme*, april 1996.

тих улога захваљујући којем постаје могуће реорганизовати аспекте постојећих улога и индивидуализовати нове/другачије позиције или праксе.

Опште је место да су појава и специфичности неког феномена у узрочнопоследичној вези са контекстом, па се тако у литератури колекционар описује као „паук у центру сакупљачке мреже, звезда-унутар-круга индивидуалности која је у интеракцији са својим окружењем“ а то окружење се поједностављено, шематски приказује као низ концентричних кругова од којих сваки представља једну сферу – попут родног идентитета и породице, релација са тржиштем, сфера рада и сфера доколице, друштвено порекло и укус – од којих поједине или све заједно могу супстанцијално одређивати обим, профил и ток активности колекционара.² Наравно, да су ови елементи као и низ других, овом поделом необухваћени, контекстуално специфични, у међусобној интеракцији у бесконачном низу секвенци.

Окружење и контекст у којима је Зоран Л. Божовић започео и развијао своје колекционарске и остале активности у пољу уметности било стварало је једно друштво неопредељено у хладноратовским поделама, чврсто утемељено у сингуларности југословенског пројекта и истовремено, из идеолошких, политичких и економских разлога, отворено према свету. Такође, Божовићева интересовања генерисала је и моделовала и дијалектика између етике ефикасности и етике самореализације. Божовићево инжењерско и научно искуство припадало је сфери рационалног знања, практичног, профитабилног, ефикасног, оног које, у најширем смислу, генерише технике управљања и машинама и друштвом.³ С друге стране, еманциповање колекционарског ескапизма⁴ у активности које су релације и размене са широким кругом појединаца обликовале и усмеравале, поред тога што је хоби и аматеризам артикулисало као јединствену позицију и могућу професију а колекционарску пасивну улогу посматрача и пратиоца (или „предузетника на пољу уметности“) трансформисало у (са)учесника, оно је у ширем смислу значило и Божовићево заузимање друге перспективе према друштвеној улози и природи знања, и његово укључивање у сферу стварања и дистрибуције културних садржаја, форми и симбола.

Колекционирање је културни и бихејвиорални феномен⁵ који почива на поседовању, класификовању и излагању предмета посредством којих се представљају укус, знање, престиж.⁶ Задовољство колекционирања лежи у задовољству разлике – оне која произлази из класификације према уоченим разликама између предмета унутар једне колекције или између врста колекционираних предмета⁷ али и оне разлике којом се успоставља сопствена посебност у односу на другог појединца или нацију. Антрополошки, социолошки, филозофски одговори на питање зашто се у западњачким културама јавља и негује колекционирање, као и одговори у оквирима студија културе и културне анализе полазе од разматрања динамике односа субјекта и објекта обележеног индивидуализацијом и доминацијом, а у многим од њих тај се однос интерпретира из перспективе критике конзумеризма или психоаналитичке теорије.⁸ С друге стране, музејске студије или музеологија, праве разлику између приватних колекција и музејских колекција (односно између појединца и његових колекционарских активности у слободно време и приватне пасије, с једне стране, и кустоса, професионалца, с друге стране) и указују на то да активности приватних колекционара подстиче низ чинилаца попут доколице, естетских преференци, сензуалних задовољавања, фантазије, компетиције, ризика, жеље да се предмети поставе у нове оквире, осећања припадања, престижа, културне и друштвене/класне надмоћи, амбиције да се досегне савршенство,⁹ као и „осећај да [колекционар] од сада може да живи свој живот непрекидно и циклично, и тиме симболички превазиђе реалност постојања пред чијом неповратношћу и контингентношћу остаје немоћан.“¹⁰

Приватно колекционарство свакако спада у продуктивно испуњавање слободног времена, и у литератури се оно углавном објашњава као хоби, односно као специјализована потрага појединца/појединке изван оквира његове/њене професионалне сфере, потрага која временом и истрајношћу постаје све заразнија

2 Susan M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice* (London, Walnut Creek, Calif: SAGE Publications; AltaMira Press, 1998), 20–21.

3 Gerson S. Sher, *Praxis: Marxist Criticism and Dissent in Socialist Yugoslavia* (Bloomington, London: Indiana University Press, 1977), 248–271.

4 О колекционирању као ескапистичком одговору на моралне, друштвене и економске неизвесности савременог света или о ескапизму као једној од облика колекционирања видети: Paul Martin, „I've got one just like that: Collectors, Museums and Community“, *Museological Review* 1, 2, 1995, 77–86; Paul Martin, „Tomorrow's History Today? Post-Modern Collecting“, *History Today*, February 1996, 5–8; Paul Martin, „Contemporary Popular Collecting in Britain: The Socio-Cultural Context of the Construction of Identity at the End of the Second Millennium AD“ (dissertation, 1997) наведено према: Pearce, *Collecting in contemporary practice*, 15–16.

5 John Elsner and Roger Cardinal, „Introduction“ in *Cultures of Collecting* (London: Reaktion Books, 2004), 4.

6 Jean Baudrillard, „The System of Collecting“ in *Cultures of Collecting*, eds. John Elsner and Roger Cardinal (London: Reaktion Books, 2004), 15; Susan Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study* (Washington, D.C: Smithsonian Books, 2017), 36–67; 89–117.

7 Naomi Schor, „Collecting Paris“ in *Cultures of Collecting*, eds. John Elsner and Roger Cardinal (London: Reaktion Books, 2004), 257–258.

8 Baudrillard, „The System of Collecting“, 7–24; Susan Stewart, „Objects of desire“ in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan Pearce (London: Routledge, 1994), 204–223; James Clifford, „Collecting ourselves“ in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan Pearce (London: Routledge, 1994), 258–268; Schor, „Collecting Paris“, 252–274; Brenda Danet and Tamar Katriel, „No two alike: play and aesthetics in collecting“, *Play & Culture* 2 (1989): 221.

9 Mieke Bal, „Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting“ in *Cultures of Collecting*, eds. John Elsner and Roger Cardinal (London: Reaktion Books, 2004), 103. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, 36–67.

10 Baudrillard, „The System of Collecting“, 17.

и занимљивија.¹¹ Међутим, ако се колекционарска активност трансформише у занимање које се одликује озбиљним, посвећеним ангажманом, систематичнијим приступом, организационим напорима, ако почне да доприноси појединцу/појединки и/или заједници, општем добру и постаје део функционално међузависних односа са професионалцима и јавношћу, она престаје да буде хоби. Другим речима, постаје аматерска делатност кроз коју се колекционар/колекционарка самоактуелизују, остварују, изражавају, обогаћују, регенеришу или из корена мењају, усавршавају представу о себи, почињу да поштују стандарде или методе које односне струке постављају и прате, што их онда са маргине доколице и слободног времена у оквиру којих је појединац слободан да развија себе као идиосинкратичног и непредвидивог актера, симболички приближава институционализацији и професионализацији.¹²

Аматерска пракса сама по себи омогућава делимични или привремени бег из свакодневног живота.¹³ Специфичан однос колекционара/колекционарке према сакупљаним предметима који почива на његовом/њеном уверењу да су ти предмети по некој својој карактеристици или скупу карактеристика изузетни као и склоности колекционара/колекционарке да у њих „улаже све оно што сматра да је немогуће уложити у односе међу људима“¹⁴, ствара и обликује колекционарски ескапизам. Међутим, исто тако, потенцијал предмета увек је повезан са пројектима које иницирају и реализују људи, и да, ма колико реферисали једни на друге, предмети увек „у ову игру укључују друштвену спољашњост, односе међу људима“¹⁵ отвара могућност другачијег колекционирања, оног које би почивало на иницијативи, непретенциозним форматима (попут „величине књиге“¹⁶ и „најбаналнији предмет, као што је кутија од цигарета“¹⁷) и техникама/дисциплинама (попут цртежа и графике), знању о техничким могућностима, умножавању и размени. Другим речима, колекционирање као херметична форма аквизиције и поседовања, у Божовићевом случају трансформисано је у динамично поље сусретања, иницирања, процеса и наратива. Библиофилске мапе су временом постале повод за сусретања и разговоре који су потом формализовани у интервјуе, као што су на почетку пресудно доприносиле развоју колекције радова на паклицима цигарета све док колекција својим ширењем и изложбама није постала институција за себе и интригирајући позив да се учествује и буде у њој заступљен. Тако је у оквирима постмодерног подстицања разних облика недисциплинарности (интердисциплинарности, мултидисциплинарности, трансдисциплинарности, постдисциплинарности), „необичан хоби“ постао пажње вредан и респектабилан низ активности како у локалним, тако и у глобалним оквирима о чему не сведоче само неки одговори у књигама интервјуа, већ исачувана преписка са интернационалним уметницима, односно скуп активности из којих се изводила јединствена позиција којом се заправо проблематизовала оштра дистинкција између аматерске необавезности и професионалног рада.¹⁸

Библиофилска издања

Издавање графичких мапа које чине поклон-збирку почиње познанством са песникињом Маријом Чудином. Њена поема *Bestiarium* из 1981. године у којој се обраћа Владимиру (Величковићу) и са Величковићевим сликарством дели антропоцентричну запитаност над субјектом хуманизма као универзалне апстракције и преиспитује га анималним другим, подстакла је Божовића да конципира прву мапу са пет факсимила рукописа поеме¹⁹ и пет графика на основу Величковићевих предлога са препознатљивим мотивима његових цртежа и слика. Ова мапа ће бити одштампана тек 1987, пошто су претходно биле објављене две мапе са графикама Недељка Гвозденовића (1982, уједно и прва коју је Божовић реализовао, и друга, 1984), затим мапа са графиком Ивана Табаковића и две мапе Миће Поповића, *Људи* (1985), коју прати стручни текст историчарке уметности и кустоскиње Народног музеја Вање Краут, као и мапа *Мексико* (1986) коју прати есејистички текст Јована Ђирилова. У овом периоду, током четири године, од 1982. до 1986, Божовић је два пута недељно током трајања академске године љубазношћу и уз одобрење професора Родољуба Бошка Карановића долазио у његову класу на Графички одсек Факултета ликовних уметности како би се упознао са графичким техникама, процедурама, изражајним могућностима које свака од техника пружа и то не због

11 Robert A. Stebbins, 'Amateur' and 'Hobbyist' as Concepts for the Study of Leisure Problems", *Social Problems*, Vol. 27, No. 4 (April 1980): 416.

12 Stebbins, "Amateur" and 'Hobbyist' as Concepts for the Study of Leisure Problems", 414–415. Stephen F. Knott, *Amateur Craft, History and Theory* (London: Bloomsbury, 2015), 45–87.

13 Knott, *Amateur Craft, History and Theory*, xviii.

14 Baudrillard, "The System of Collecting", 11.

15 Baudrillard, "The System of Collecting", 22.

16 Zoran L. Božović, Предговор за каталог изложбе: *Поклон збирка библиофилских издања Зорана А. Божовића* (Београд: Народни музеј, 1995), 5.

17 Zoran L. Božović, Предговор за каталог изложбе: *Povratak minijature* (Београд: Графички колектив, 1985), 2; Zoran L. Božović, pref. cat. *Povratak minijature II* (Београд: Графички колектив, 1995), 2.

18 За детаљније разматрање природе односа аматера према публици и професионалцима, као и указивање како и када аматери служе јавности као да су професионалци видети: Robert A. Stebbins, *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure* (Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1992), 22–23; 26–33; 38–55.

19 Занимљиво је да се поема штампана у мапи делимично разликује од оне чији су делови годину дана касније, 1988. године, објављени у часопису *Mogućnosti*, у избору из песничке оставштине Марије Чудине као и у српскохрватској верзији која је пратила превод поеме на холандски, објављен 1987. у холандском књижевном часопису *De Tweede Ronde*, што отвара питање постојања више верзија и њихове хронологије. Такође, у *Mogućnostima* је прво певање „Bestiariuma“ објављено као уводно певање иза којег су уследили делови из другог циклуса Марије Чудине „Poetike o bestiariumu“, коме је поема „Bestiarium“ претходила. Видети: „Uit: Bestiarium Marija Čudina“ (Vertaling Spomenka Novaković en Lela Zečková), *De Tweede Ronde* (1987): 143–146; Marija Čudina, „Poetika o Bestiariumu“, *Mogućnosti*, 5–6 (svibanj-lipanj 1988): 393–394.

тога да би, како је истицао, себе изразио, већ да би заједно са уметницима и уметницама, који су прихватили позив и дали предлог за графику „пронашао технику која ће им највише одговарати да изразе себе, а да притом у најмањој могућој мери буду ограничени или осујећени у стваралачком процесу“.²⁰ Другим речима, графике су извођене у различитим графичким техникама, чак се неретко у једној мапи могу наћи отисци рађени другачијим технолошким поступком а у складу са индивидуалним „рукописима“, концептима, и свим другим специфичностима по којима се уметничка дела и праксе уметника и уметница издвајају, чиме им је омогућено да изразе своју посебност. Такође, углавном је ангажовао графичаре да одштапају тираж (Бошко Карановић, Драган Цоха, Бранимир Карановић; Зоран Тодовић је сам одштапао своје предлошке за мапу 17). Ипак, у неколико прилика Божовић је преузео на себе штампање тиража (мапе 14 и 15).

У периоду од 1982. до 2000. године Божовић је издао двадесет пет мапа и четири издања у форми књиге (две су објављене и на енглеском). Две мапе су остале незавршене. Почетну идеју да споји слику и реч, и да том споју нађе форму која ће у себи садржати одлике и једног и другог медија – мапу која припада пољу графичке уметности и дискретне димензије које омогућавају да се она чува у „библиотеци и да се прелиста када се пожели“, односно два система приказивања, визуелног и вербалног, Божовић је спроводио у разним њеним варијацијама и тако током времена постепено увећавао колекцију. Историјски гледано, уметничка графика, мапа/албум и штампана књига у западноевропској култури и цивилизацији јављају се скоро истовремено, у другој половини 15. века и на прелазу из 15. у 16. век. Користећи металне матрице Гутенберг (Johannes Gutenberg, 1455) штампа прву књигу, била је то Библија, док Дирер (Albrecht Dürer), после својих италијанских искустава, на прелазу из 15. у 16. век, постаје истовремено цртач, дрворезац и издавач графика и својеврсних илустрованих књига-албума, које потписује монограмом, а грубу и несофистицирану форму дотадашњих дрвореза преображава у племенити однос белих и црних линија и површина, саобразно ренесансним идеалима о уметности као слободној вештини. Обе историје, с једне стране (илустрованих) библиофилских издања и с друге стране, графичких мапа, углавном су ишле паралелно својим токовима, не укрштајући се много, без обзира на то што се у обема фаворизовала посебност издања изражена бројем одштампаних примерака (мада ова прва, обухвата и руком писане и украшаване књиге, пре или после Гутенберга) и њихова визуелно-естетска посебност. Воларова (Ambroise Vollard) издавачка графичка и библиофилска делатност с краја 19. и почетка 20. века одиграла је велику улогу у афирмацији графике савремених уметника који нису графичари, у тржишном заступању графике где се водило рачуна како о интересима уметника тако и о њеној доступности ширем кругу колекционара, а од посебне важности је Воларов изазивачки приступ конзервативној концептуализацији библиофилске илустроване књиге.²¹ Његов пројекат *livres d'artiste* (1900–1939) представља смели спој традиционалног албума с графикама и луксузне илустроване књиге: свака од укупно двадесет и две књиге колико их је издао била је штампана у ограниченом тиражу, на фином папиру и са за ту прилику осмишљеним графикама („оригиналним отисцима“). Модернизовао је библиофилску књигу у складу са захтевима естетског режима модерне културе, а сензибилност и сугестивност речи спојио са начином како слика постаје и бива слика.

Свакако да је графичка и библиофилска продукција у оквирима југословенског уметничког простора обликованог динамичним везама са европским уметничким и културним простором била различита од европског онолико колико су начин и ритам њихових постајања модерним били различити. У изразу је кореспондирала с променама у сликарству као што је унутар авангарде, присвајањем процедура новинске штампе и дистрибутивних путева масовних медија, преиспитивала границе ексклузивности малих тиража и колекционарства. Графичке мапе и библиофилска издања уз појединачне графичке листове и цртеж били су из више разлога учестали у оквирима међуратне социјалне и партизанске уметности. Међу разлозима перцепирања графике као медија политичке борбе уметничким средствима били су непосредност и непретенциозност графичког листа, технологија блиска штампарству које је у историји радничког покрета заузимало важно место. С мапама и библиофилским издањима отворила се могућност континуиране нарације, могућност додатног појашњења или прецизирања намере и смисла представе речима или појачавањем, употпуњавањем и усмеравањем значења текста кроз његову сликовну презентацију. Непосредно после Другог светског рата графике и мапе су сву монументалност револуције и послератне изградње визуелним приказима дидактичких тема сводиле на димензију свакодневног и тако посредовале и подстицале партикуларно извођење социјалистичког човека. Оснивање Графичког колектива у Београду 1949, затим покретање Међународног бијенала графике у Љубљани 1955, само су неки примери који сведоче о ширењу утицаја и популарисању графике у социјалистичкој Југославији. Током педесетих година 20. века артикулишу се, уопштено говорећи, три приступа графици у оквиру којих издавање мапа и библиофилских

²⁰ Зоран А. Божовић, Предговор за каталог изложбе *Поклон збирка библиофилских издања Зорана А. Божовића*, 5.

²¹ Una E. Johnson, *Ambroise Vollard, Éditeur, Prints, Books, Bronzes* (New York: Museum of Modern Art, 1977), 17–40; Rebecca A. Rabinow, Douglas W. Druick, and Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (New York, New Haven: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2006), 189–212.

издања није занемарљива активност. Први приступ је почивао на корелацији појединачних сликарских, ређе скулпторских поетика и њихових интерпретација у графици пребацивањем тема и уметничког израза што је графику чинило у неком смислу подређеном другим уметничким дисциплинама, нешто што је и даље имало функцију да „елитно“ учини приступачним. Други приступ је био студијски, истраживачки, заокружен смислом и дометима мултипла и серијске продукције уметности у условима нових технологија или у условима идеолошких вредности (социјалистичког) конзумеризма. Трећи приступ је углавном био карактеристичан за графичаре и за њихова истраживања изражајних могућности техничких процедура у оквирима постојећих графичких техника и тек осамдесетих година 20. века та истраживања у круговима графичара који су тек започињали своју каријеру постају смелија, проширују и прекорачују границе ове уметничке дисциплине.²²

Међутим, током целог овог периода, углавном су уметници показивали иницијативу за издавање мапа и библиофилских издања, понекад графички центри или галерије и кустоси запослени у њима, одређеним поводима и најчешће, једнократно. Континуирано и систематично издавање мапа у два, „библиофилска“ формата (од којих се само једном одступило као у примеру мапе број 8 из 1987. године под називом Вук (Караџић), као и избор који је по мапама окупао уметнике и уметнице различитих генерација, поетика, из различитих уметничких дисциплина, и који је, поред српских и југословенских уметника, обухватао европске, америчке и латиноамеричке савремене сликаре, представнике различитих тенденција, од наративне фигурације, новог реализма и Fluxusa, минималне и концептуалне уметности, издвојили су Божовићеве издавачке активности као јединствене у нашој средини. Библиофилска издања већином су „монографска“: споменуте две мапе Недељка Гвозденовића, две мапе са графикама Миће Поповића, мапа са Табаковићевом графиком и мапа Бестиариум са графикама Владимира Величковића, затим по једна мапа са графикама Радована Крагуља (1985/87), Душана Оташевића, *Прерађевине* (1989), Божицара Дамјановског (1990), Светозара Самуровића, *Обданица* (1993), Талентова мапа *Куда* (1995), мапе Воје Станића (1995), Зорана Тодовића (1995), Ероово (Ergó) *Испрекидано приповедање* (1997), три мапе са графикама Џуце Сокић (1989, 1992, 2000) и књиге уметника, *Пројекти* Мрђана Бајића (1990), *Благовест јутра* Драгана Мојовића (1990), *Отисци* Владана Радовановића (1993), *У доколици* Воје Станића (1995). Мапе са графикама различитих аутора су или тематске (поменута мапа Вук, као и мапе број 20 и 24, Четири ненаписане приче, 1995. и *Аутопортрети* из 1999), или су колекције састављене од примеракоје је колекционар-издавач у датом тренутку сакупио у појединачне, нетематске целине (мапе под бројевима 9, 10, 14, 17, 18, као и две незавршене мапе). Целокупна колекција ове поклон-збирке је посебна и по томе што у потпуности репрезентује развој интересовања, укуса и знања њиховог издавача, као и његово уживање у том процесу („Издајем зато што ми се то свиђа“²³). Колекција мапира Божовићева кретања у различитим световима уметности, комуникацију и релације од којих су неке биле генерацијске, неке међугенерациске, а неке истовремено и продукт разумевања или преговарања културних и идеолошких сличности, односно разлика.

Разговори о уметности, фото-портрети, књиге интервјуа

Да би се боље разумео избор графичких листова који се налазе у мапама потребно је узети у обзир друге Божовићеве активности у пољу културне продукције: интервјуе, фотографије са портретима уметника и уметница и колекцију уметничких радова на паклицима цигарета. У девет књига објављених у периоду од 1989. до 2001. године, сакупљено је око деведесет разговора праћених портретима саговорника и саговорница које је Божовић фотографисао.²⁴ Ови фото-портрети су као документи сусрета и разговора постојали не само

²² Јеа Денегри, Љилјана Слипчевић, Милош Арсић, et al, *Jugoslovenska grafika 1950–1980* (Београд, Музеј савремене уметности, 1985); Јасна Тижаровић Поповић, ур, *Jedan vek grafike, Dela iz graficke zbirke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu* (Београд: Музеј савремене уметности, 2003).

²³ Зоран Л. Божовић, Предговор за каталог изложбе *Поклон збирка библиофилских издања Зорана Л. Божовића*, 6.

²⁴ Четири књиге доносе разговоре са углавном београдским уметницима/уметницама, историчарима/историчаркама, кустосима/кустоскињама и теоретичарима: Александром Цветковићем, Божицаром Дамјановским, Антом Мариновићем, Миланом Милетићем, Драгомиром Милеуснићем, Драганом Мојовићем, Душаном Оташевићем, Кемалом Рамукићем и Милуном Видићем (Zoran L. Božović, Vesna L. Čolić, *Razgovori o umetnosti*, Београд: Графички ателје Дерета, 1989); Дејаном Анђелковићем, Мрђаном Бајићем, Мирјаном Ђорђевић, Урошем Ђурићем, Здравком Јоксимовићем, Даријом Качић, Лицијом Мереник, Николом Пилиповићем, Милетом Продановићем, Дејаном Сретеновићем, Мишком Шваковићем, Талентом и Зораном Тодовићем (Zoran L. Božović, *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, Београд: Cicero, 1995); Даниелом Глидом, Колективом Шкарт, Бранком Павићем, Милицом Томић, Зораном Тодоровићем, Зораном Насковским, Дарком Радосављевић, Вером Стевановић, Драгославом Крњажским, Јованом Чекићем, Батом Крговићем, Иваном Илићем, Нином Коцић, Јелицом Радовановић, Маријом Ваудом, Сашом Марковићем-Микробом (Zoran L. Božović, *Likovna umetnost 80-ih i 90-ih u Beogradu: razgovori*, Београд: Remont, Beopolis, 2001); Даниелом Глидом, Колективом Шкарт, Бранком Павићем, Милицом Томић, Љубицом Џуцом Сокић, Бојаном Бемом, Војом Станићем и Јешом Денегријем (Zoran L. Božović, *Razgovori o umetnosti*, Београд: Remont, Beopolis, 2001). У пет књига били су груписани разговори које је Божовић водио са интернационалним уметницима, кустосима/кустоскињама, критичарима, галеристима као што су Валерио Адами (Valerio Adami), Бен Вотје (Ben Vautier), Жан Шарл Бле (Jean Charles Blais), Рафаел Каногар (Rafael Canogar), Сезар (Cesar), Корнеј (Cornille), Еро (Ergó), Гилберт и Џорџ (Gilbert & George), Петер Клаесен (Peter Klasen) (Zoran L. Božović, Vesna L. Čolić, *Umetnici o umetnosti*, Београд, 1988); Фернандо Ботеро (Fernando Botero), Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva), Лео Кастели (Leo Castelli), Кристо (Christo), Јан Дибец (Jan Dibbets), Кит Херинг (Keith Haring), Џозеф Косут (Joseph Kosuth), Ивон Ламбер (Yvon Lambert), Сол ЛеВит (Sol LeWitt), Клаес Олденбург (Claes Oldenburg), Џејмс Розенквист (James Rosenquist), Френк Стела (Frank Stella), (Zoran L. Božović, *Razgovori o likovnoj umetnosti*, Београд: Cicero, 1991); Сандро Чиа (Sandro Chia), Роберт Комбас (Robert Combas), Леонардо Крмонини (Leonardo Cremonini), Руди Фукс (Rudi Fuchs), Џеф Кунс (Jeff Koons), Лари Риверс (Larry Rivers), Роберт Рајман (Robert Ryman), Ричард Сера (Richard Serra), Кит Соние (Keith Sonnier) (Zoran L. Božović, *Razgovori o likovnoj umetnosti II*, Београд: Cicero, 1994); Арман (Arman), Ричард Арцшвагер (Richard Artschwager), Рива Кастелман (Riva Castleman), Даниел Лелонг (Daniel Lelong), Ричард Олденбург (Richard Oldenburg), Денис Оппенхајм (Dennis Oppenheim), Жан-Луј Прат (Jean-Louis Prat), Хесус Рафаел Сото (Jesus Rafael Soto), Лоренс Винер (Lawrence Weiner), Том Веселман (Tom Wesselmann) (Zoran L. Božović, *Razgovori o likovnoj umetnosti III*, Београд: Cicero, 1998); Жан Жак Лебел (Jean Jacques Lebel), Никола Буррио (Nicholas Bourriaud), Пат Андреа (Pat Andrea), Антонио Сегуи (Antonio Segui), Ерик Булатов (Erik Bulatov), Орлан (Orlan), Едвард Луси Смит (Edward Lucie Smith) (Zoran L. Božović, *Razgovori o likovnoj umetnosti 4*, Београд: Remont, Beopolis, 2001).

допуна свему ономе што је речено, већ и пројекција онога што је могло бити речено а из разних разлога је остало имплицирано, међу редовима. Као производ погледа у „ауру“ уметника/уметнице, фото-портрети, углавном ситуациони, настали у амбијентима атељеа, изложбених простора, или у домовима фотографисаних, показују преплитање професионалног и приватног, јавну персону и вулнерабилну егзистенцију, приказују жељу, амбиције и мотивацију које жеља генерише. Они су, на крају, и документи извођења себе као посматрача, саговорника, (са)учесника и сведока перформативне драме, драме постајања институцијом уметника/критичара/кустоса/галеристе или драме бивања централном фигуром света уметности. У околностима отежаних веза и комуникације са међународном уметничком заједницом током деведесетих година 20. века, у програму Галерије Дома омладине Београда почетком 1996. нашла се и изложба Божовићевих портрета уметника која је београдској уметничкој и културној јавности понудила лични поглед на локалну и (западну) интернационалну уметничку сцену истовремено мапирајући трауму прекида веза и оснажујући почетак поновних успостављања веза и процеса умрежавања.²⁵

Повратак минијатури / *du bon usage de l'emballage*

Један број ових портретисаних уметника и уметница дао је предлог за графички лист или за целу мапу, као што се већина њих налази међу три стотине уметника и уметница из различитих центара бивше Југославије и са разних страна света који су прихватили „изазов“ колекције на паклицима цигарета. Поклон Марије Чудине у виду два цртежа Леонида Шејке на кутијама цигарета, навео је Зорана да размишља о две ствари: могућностима малог формата и рециклирању/трансформацији искоришћене амбалаже у подлогу за цртеж, слику, колаж или материјал за објект/скулптуру/асамблаж/(мини)инсталацију, те да конципира збирку која је, упркос свој првобитној резервисаности, неповерењу или неразумевању које је идеја производила код уметника и уметница, заживела. До сада је колекција излагана пет пута, три пута у Београду у Галерији Графичког колектива, 1985, 1995 и 2001. под називом *Povratak minijaturi I, II i III*,²⁶ 1997. године у Musée des Beaux-Arts у Вервијеу под називом *Du bon usage de l'emballage*, и 2000. у École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre у Бриселу под називом *Retour de la miniature*.²⁷ Изложбе у Београду пратиле су колекцију која је расла, на свакој су били изложени радови који су у колекцију ушли до тог тренутка (прва изложба из 1985), односно између два временска интервала (друга изложба са радовима насталим у периоду између 1985. и 1995, и трећа са онима насталим између 1995. и 2001), док су оне у Вервијеу и Бриселу показале репрезентативни избор од првих радова са којима је колекција почела да се формира до оних који су у колекцију ушли непосредно пред поставку изложбе.

У самим називима изложби мапирана су три главна проблема колекције. Први и други везани су за димензије односно формат – „минијатура“. Историјски, минијатура је од илустрације књиге, преко ослобађања од текста и орнаменталних оквира, представе на појединачним листовима малих формата који се чувају у албумима или медаљона са портретима рађеним за приватне потребе унутар једне породице, па до данас, прешла дуг пут мењајући свој облик и значај, трпела утицаје, пролазила кроз различите фазе. Оно што је суштинска особина уметности минијатуре јесте да она не приказује детаљ неког већег приказа већ доноси компактну композицију смештену у мали формат. Божовић је актуализовао овај маргинализован формат у уметности 20. века и пре него што је манифестација Међународно бијенале минијатуре у Горњем Милановцу покренута 1989. године (на прва четири је и сам учествовао са својим фотографијама), између осталог и са намером да проблематизује тржиште као саставни део система уметности; подједнако важан и за уметника и за колекционара, те вредновање уметничког дела и његову комодификацију у условима хибридног модела социјалистичке планске привреде и ограниченог деловања закона тржишне привреде у којима се тај аспект система уметности доживљавао као неуређен, без системских решења, пре монополистички него организован са јасним механизмима понуде и потражње. Божовићева замисао понудила је један алтернативни модел колекционирања заснован на размени робе и идеја, материјалних и нематеријалних добара, прекорачујући логику уметничког тржишта, артикулисала је као отворену структуру процес у којем се хоризонтално формира једна хетерогена заједница, без пропозиција (осим формата и материјала) и без селекције. С друге стране, концепт минијатуре је скалирање постмодерне сумње и критике, односно рефлексја постмодерног „уситњавања Великог“;²⁸ Великог наратива/метанаратива, (универзалних) Истина, Знања, Идеологија...²⁹

²⁵ Видети: Zoran L. Božović, *Fotografija*, каталог изложбе (Београд: Дом омладине, 1996); Jasmina Čubrić, „Program Galerije DOB-a i prelomi devedesetih“ у: *60 godina Doma omladine Beograda (1964–2024)*, прир. Sergej Beuk (Београд: Дом омладине Београда, 2024), 45–47.

²⁶ *Povratak minijaturi I*, каталог изложбе (Београд: Галерија Графички колектив, 1985); *Povratak minijaturi II*, каталог изложбе (Београд: Галерија Графички колектив, 1995); *Povratak minijaturi III*, каталог изложбе (Београд: Галерија Графички колектив, 2001).

²⁷ *Du bon usage de l'emballage, Deux Cents Miniatures Contemporaines*, catalogue (Verviers: Musée des Beaux-Arts, 1997); *Retour de la miniature*, catalogue (Brussels: École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, 2000).

²⁸ Arundati Roj, *Cena življenja* (Vršac: KOV, 2002), 41.

²⁹ Zoran Fransa Liotar, *Postmoderno stanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988).

Размера малог формата према броју радова у колекцији је размера сингуларног према мноштву, као што сама колекција с колекцијом библиофилских издања, интервјуима и портретима производи ново мноштво израза, ставова, формалних и неформалних релација, радних и личних односа који премрежавају симптоме позномодернистичких и постмодернистичких интернационалних и локалних система уметности.

Назив изложбе избора из колекције у Вервијеу, *Du bon usage de l'emballage*, проблематизује потрошни и ефемерни материјал од којег су радови настали, и у светлу покренутих дискусија осамдесетих година 20. века, када колекција почиње да се развија и из перспективе постмодерних преиспитивања историје модерне уметности кроз динамику односа и дијалога аспеката популарног и свакодневног с једне стране и софистицираног и елитног с друге стране;³⁰ радови, а тиме и главна „тема“ колекције, односно колекција као таква, добијају нови смисао. Употреба амбалаже, паклица цигарета, иде од рециклирања картона као стандардне подлоге за дводимензионалну представу, до кутије као нетипичног материјала за скулптуру или мини-инсталацију која може осцилирати између материјала као таквог или *readymade-a* и *unreadymade-a*,³¹ у зависности од тога како разумемо ко у овом случају стоји иза избора масовно произведеног предмета – колекционар или уметник, као и да ли је реч о свакодневном предмету који уметник преводи у уметнички или нам оквир колекције и њеног излагања омогућавају да у радовима препознамо свакодневни предмет. Овај „*readymade*“ проблем, истакнут у називу изложбе, а који је, уз цитатност у уметности осамдесетих преиспитивао концепт ауторства и јаки субјекат модернизма а у теорији отварао многа питања везана пре свега за превазилажење концепта аутономије уметности авангардном „естетиком“ свакодневног, контекста, уметничког рада и потписа, те различитих аспеката живота, колекцију радова на паклицама цигарета чини посебном у односу на друге колекције у којима се налазе примери различитих уметничких израза, поетика и концепата из последње четири деценије 20. века, и у којима су и модернизам и постмодернизам, „уметнички Ауторитет“ и „уметничка Анархија“,³² истовремено заступљени. Конципирана да буде отворена за сваки уметнички „коментар“ на тему предложеног формата, колекција, због неговања кооперативног односа са уметницима/уметницама, ауторског одређивања концептуалних оквира (мали формат, *high & low*, *un/readymade*), промоције идеје и изведених радова организовањем изложби, пре има карактер кустоског пројекта који свој „мастер план“ развија и шири,³³ него колекције пер се. Оваком закључку доприноси и чињеница да је овај пројекат подстицања стварања уметничких дела на или од паклица цигарета развијан у периоду у којем, под утицајем нових политика везаних за здравље и бригу о животном амбијенту као и *wellness* индустрије у настајању, због негативних ефеката и последица конзумирања дувана, почиње да се преиспитује дотадашњи афирмативни присуп конзумирању као означитељу модерности, индивидуализма, еманципација, слободе, критичког мишљења или хедонизма, и оно постаје означитељ личне и колективне одговорности и предметом строгих регулација, забрана и кажњавања.

... и друге активности

Остале активности обухватају Божовићево бављење фотографијом, од детињства и у младости развијано под окриљем и утицајем југословенског фото-аматеризма, и већ поменуто учествовање на Међународном бијеналу минијатуре у Горњем Милановцу (на Другом бијеналу 1992. године Божовићева фотографија *Зид* била је награђена), на Интернационалном салону уметничке фотографије 1997 (добио је прву награду) и 1998. године, као и на Међународном фотографском сусрету у Солуну, 1997.

Посредовао је и организовао прве изложбе Ероа, исландског уметника и представника наративне фигурације, у Београду. Прве две су биле изложбе Ероових сериграфија: 1992. у Графичком колективу и 1995. у галерији Златно око у Новом Саду, док је трећа била велика изложба слика, графика и колажа у београдском Музеју савремене уметности у јесен и зиму 1997. године, уједно и једна од првих великих међународних изложби после потписивања Дејтонског споразума и суспендовања санкција Савезној Републици Југославији, 1995. Годину дана пре Ероове изложбе, 1996, Божовић је посредовао у постављању изложбе и представљању пројекта *Ihr Fahrplan* америчког концептуалног уметника Лоренса Винера у Галерији Графичког колектива.

Био је члан Одбора и Савета Четвртог и Петог бијенала графике Београд (међународне изложбе) 1996. и 1998. године; Ероова изложба 1997. године у МСУБ, као и изложба *Du bon usage de l'emballage* у Вервијеу 1997.

30 Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, *High & Low: Modern Art and Popular Culture* (New York: Museum of Modern Art: Distributed by Abrams, 1990); Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low* (New York: Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1991).

31 Joshua Simon, *Neo-materialism* (Berlin: Sternberg Press, 2013), 39–60.

32 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1975), 59, наведено према Hans Bertens, „The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism: an Introductory Survey“ in *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon (Albany: State University of New York Press, 1993), 45.

33 Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2016), 87–130.

34 Објављене су следеће монографије: Đorđe Kadijević, *Vera Božićković-Popović* (Beograd: Cicero, 1994); Irina Subotić, *Umetnost Ljubice Cuce Sokić* (Beograd: SANU, Cicero, 1995); Irina Subotić, *Vojislav Vojo Stanić: biti dosledan sebi* (Beograd: Cicero, 1998); Mrdan Bajić: *Backup* (Beograd: Cicero, 2006).

само су нека од исходишта овог ангажмана. Такође, наклоност и интересовање власника штампарије *CICERO* да колекционира уметничка дела, били су прилика у којој је Божовић иницирао и постао уредник едиције монографских издања о појединачним уметничким опусима.³⁴ Овај модел сарадње у којем колекционар финансира издавање монографије уметника и уметница чија дела поседује, постаје уобичајен после 2000. године (издавачке делатности Фондације Вујичић колекције, Колекције Трајковић, само су неки примери).

Поред интервјуа, повремено је на позив и подстицај уметника и уметница попут Миће Поповића, Љубице Џуце Сокић, Ероа, Драгана Цохе, писао предговоре за каталоге њихових изложби у којима је проговарао гласом просвећеног аматера и пријатеља, уносио другачији приступ и начин размишљања о делима ових уметника и уметница. Пракса да се колекционар или издавач графичких мапа појави у својству аутора текста у каталогу или ликовне критике није неуобичајена, али оно што може бити неуобичајено јесте када тај текст постане саставни део уметничког пројекта којим се проблематизују аспекти сцене коју колекционар или издавач прати или у њој учествује.

Божовић је 1997. године у галерији СКЦ приредио изложбу под називом *Уље на платну* на којој је изложио пет својих монохромних слика, истих димензија, од којих је свака била „осликана“ другим уљем на шта се у називима слика указује: „Употребљено уље *INA SAE 20/40*“, „Два орахова уља“, „Бундевино уље“, „Сунцокретово уље“ и „*Jesoris oleum*“. Пратећи предговор састојао се од цитата преузетих претежно из актуелне теоријске литературе (колекција цитата), и у тој форми је опонашао Бењаминов идеални модел текста и његову највећу амбицију као писца, рукопис сачињен у потпуности од цитата.³⁵ Целокупан Божовићев пројекат имао је перформативни карактер и односио се на дебате и његово искуство паралелног кретања у локалним колекционарским круговима и међу актерима уметничког тржишта, углавном усмереним на „проверене вредности“ уметности прве половине 20. века: апстракције шездесетих, нове предметности и нове фигурације шездесетих и седамдесетих година и тзв. париског круга с једне стране и циркулисања у круговима тзв. „алтернативне“ односно уметничке сцене у настајању поставангардних и постмодерних усмерења која није имала приступ или није била довољно занимљива локалном уметничком тржишту или је тек почела да скреће пажњу приватних галерија и колекционара на себе (галеристе Галерије *Лада* Слободана Рашића Раше, Галерије Звоно, те колекционара Радомира Дражовића), с друге стране. Ова два света су егзистирала потпуно одвојено, скоро без икаквог додира, сваки је био заокупљен својим симптомима, први оригиналним уметничким делима изведеним класичним техникама, „чврстим“ медијима (сликом и скулптуром), и еквиваленцијом укуса и значаја дела са новчаним износом, а други теоријским превирањима, питањима аутономије и хетерономије, значењима и ефектима постмодерне критике и пародије модернизма, те критичким промишљањем сопствене позиције спрам институционалних политика глобалног, односно глобализованог света уметности. Божовићев пројекат у концептуалном смислу ослања се на поставангардне и постмодерне стратегије. Таутолошки формат назива изложбе и назива слика иронично реферише на формализам и високомодернистички идеал аутономије и дословности развијан у америчкој ликовној критици, пре свега Клемента Гринберга, не преиспитује толико појам репрезентације колико однос групе слика и њиховог паратекста. С друге стране, предговор доследно састављен од цитата укључујући и Божовићев потпис испод текста иронично реферише на стратегије постмодернизма у иронисању и пародирању дохи модернизма. Божовићева иронија у пројекту „Уље на платну“ према класификацији употребе ироније у уметности односно сликарству 20. века је пример ироније каква се као стратегија развија од концептуалне уметности, и која се поред заокупљености односом унутар слике, групе слика и њиховим контекстом вербализованим записима на слици, називом, широм легендом која је саставни део рада, или интерпретацијом, такође примењује у начину на који идеје круже, реализују се, буду присвајане или одбијане, мењане, извртане.³⁶

Пре појаве Интернета када су каталози, часописи и аналогни медији били главни канали размене информација, захваљујући и својој универзитетској каријери и међународним научним скуповима и пројектима на којима је учествовао, Зоран Л. Божовић је доста путовао, а време на тим путовањима увек је користио и за своју „другу професију“, односно за активности које су превазилазиле оквире аматерске необавезности. Успостављао је формалну, чешће неформалну комуникацију, бешавно спајајући различите светове уметности, оне из великих центара с онима на маргини, у тренутку када, под утицајем геополитичких и економских промена после 1989. ти светови почињу да пролазе кроз транзицију и да се преобликују у глобализовани свет уметности са сасвим другачијом хијерархијом која ступа на сцену, Божовић је постављао темеље свих својих активности. У то је спадало издавање графичких мапа, формирање колекције радова на паклицима

35 Hannah Arent, „Introduction, Walter Benjamin: 1892–1940“ in *Illumination*, Walter Benjamin (New York: Schocken Books, 2007), 39, 47.

36 Видети: Monique Yaari, „Ironised of Modern/Postmodern Art: Duchamp, Magritte, Adami“ in *The Turn of the Century/Le tournant du siècle: Modernism and Modernity in Literature and the Arts/Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* 3, eds. Christian Berg, Frank Durieux, and Geert Lernout (Berlin, New York: Walter de Gruyter 1995), 543.

цигарета, објављивање књига разговора, чиме је превазилазио и изнова вредновао позицију колекционара у једну сасвим несвакидашњу и аутентичну појаву и начине продукције и дисеминације уметности и њених интерпретација, у еластичну фигуру агента (дејственика): (са)учесника, продуцента по потреби, саговорника, уметника, а за многе које је у том процесу упознавао и ванвременски драгог и поузданог пријатеља.

Jasmina Čubrilo

SUMMARY

The exhibition of the gift collection of bibliophile editions by Zoran L. Božović (1949–2000) raises many questions. First and foremost, these might be questions directly related to the subject of the exhibition, such as the sociocultural significance of prints in late-socialist society and postmodern culture, the expressive possibilities of various techniques, or the relationship between the represented content and the technique by which that visual content was executed.

However, since these editions are the result of the closely intertwined, essentially unusual and unique activities of one man—both within the local art world and on a global scale—adequate answers to questions about the importance and meaning of these editions should be considered from a broader perspective. This includes examining these activities in the context in which they were realized, a context shaped by the disappearance of the Cold War world and the emergence of a new neoliberal world marked by post-Cold War geopolitical and cultural transitions and divisions.

The uniqueness of Zoran L. Božović's presence in the art field stemmed from several factors, among which is the fact that, both then and now, the continuous practice of individual publishing activity has not been common in Serbian printmaking. In addition, behind this endeavor stood someone who, by education and profession, came from the field of technical sciences, namely the field of biomedical engineering and informatics—someone who, over time, transitioned from a conventional collector to an unconventional one, acquiring works created by artists within the formats and conceptual frameworks he proposed.

Collecting as a hermetic practice of acquisition and ownership was, in Božović's case, transformed into a dynamic field of encounters, initiatives, processes, and narratives. He was also someone who satisfied his curiosity about contemporary art and the mechanisms of various art worlds through conversations with the participants of those worlds, which he then published in professional art journals such as *Moment*, *New Moment*, and *Projekat*, as well as in books compiling those and other, previously unpublished, interviews. The bibliophile portfolios became occasions for meetings and conversations that were later formalized as interviews—just as, in the beginning, they were essential to the development of the collection of artworks on cigarette packs, a collection that, through expansion and exhibitions, ultimately became an institution in its own right and an intriguing invitation for artists to participate and be represented through their work.

Within the framework of postmodern encouragement of various forms of non-disciplinarity (interdisciplinarity, multidisciplinary, transdisciplinary, and postdisciplinary), Božović's efforts and "unusual hobby" became a noteworthy and respectable set of activities, both locally and globally. This is evidenced not only by the responses found in the interview books, but also by the preserved correspondence with international artists and the range of activities through which a unique position was constructed—one that fundamentally questioned the rigid distinctions between amateur informality and professional work.

Between 1982 and 2000, Božović published twenty-five portfolios and four book-format editions (two of which were also published in English). Two of the portfolios remained unfinished. His initial idea was to merge image and text and to find a format that would encompass the qualities of both media—a portfolio belonging to the field of graphic art with discreet dimensions that could be "kept in a library and flipped through whenever desired." In doing so, he brought together two systems of presentation: the visual and the verbal. Božović pursued this concept through various iterations, gradually expanding his collection over time. The continuous and systematic publishing of portfolios in two "bibliophile" formats, along with the selection that brought together artists of various generations,

poetics, and artistic disciplines—and which, in addition to Serbian and Yugoslav artists, also included European, American, and Latin American contemporary painters representing such diverse tendencies as narrative figuration, new realism, Fluxus, minimal, and conceptual art—set Božović's publishing activities apart as unique within local cultural landscape.

To better understand the selection of prints found in the portfolios, it is necessary to take into account Božović's other activities in the field of cultural production: interviews, photographs with portraits of artists, and a collection of artworks made on cigarette packs.

Across nine books published between 1989 and 2001, around ninety conversations were compiled, each accompanied by portraits of the interviewees taken by Božović himself. These photo portraits, as documents of encounters and conversations, became not only a supplement to what was said but also a projection of what could have been said—yet, for various reasons, remained implied between the lines.

A number of the artists portrayed in Božović's photography provided a matrix for a print or an entire portfolio, and most of them are among the three hundred artists from various centers of the former Yugoslavia and from different parts of the world who accepted the "challenge" of creating works on cigarette packs. The possibilities of the small format, and the recycling/transformation of used packaging into a base for a drawing, painting, or collage, or material for an object/sculpture/assemblage/(mini)installation, led him to conceive a collection which, despite initial skepticism, mistrust, or misunderstanding of the idea by some artists, came to life. The proportion of the small format to the number of works in the collection represents the ratio of the singular to the multitude. The collection itself—alongside the collection of bibliophile editions, interviews, and portraits—produces a new multitude of expressions, positions, formal and informal relations, professional and personal connections, interwoven with the symptoms of both late-modernist and postmodernist international and local art systems. The use of cigarette packaging ranges from the recycling of cardboard as a standard surface for two-dimensional representations, to the box as an atypical material for sculpture or mini-installation, which can oscillate between being treated as raw material, a readymade, or an unready-made, depending on how we understand who is responsible for the selection of this mass-produced object—the collector or the artist. Conceived as an open platform for any artistic "commentary" on the proposed format, the collection—due to its cooperative relationship with artists, the author's framing of conceptual parameters (small format, high and low, (un)ready-made), and the promotion of the idea and realized works through exhibitions—functions more as a curatorial project that evolves and expands than as a conventional art collection. This conclusion is further supported by the fact that this project of encouraging the creation of artworks on or from cigarette packs was developed during a period in which, under the influence of public health policies and environmental awareness as well as the emerging wellness industry, due to the negative effects and consequences of tobacco consumption, the previous affirmative approach to consumption as a marker of modernity, individualism, emancipation, freedom, critical thinking, or hedonism begins to be reconsidered, and it is becoming a marker of personal and collective responsibility and subject to strict regulations, prohibitions, and penalties.

Other activities include Božović's work in photography, developed from childhood and youth under the auspices and influence of Yugoslav amateur photography; mediation and organization of exhibitions of Erró and Lawrence Weiner in Belgrade and Novi Sad; membership on the Board and Council of the Fourth and Fifth Belgrade Biennial of Printmaking (international exhibitions) in 1996 and 1998; and writing introductions to several exhibition catalogues. While it is not unusual for a collector or publisher of print portfolios to appear as the author of a catalogue essay or art critique, what may be uncommon is when that text becomes an integral part of the collector's or publisher's own artistic project—one that critically reflects on aspects of the scene in which the collector or publisher participates. In 1997, Božović organized an exhibition titled *Oil on Canvas* at the Gallery of the Student Cultural Center, where he exhibited five of his own monochromatic paintings made with different types of oil (from machine oil to various cooking oils), all of the same dimensions. The project had a performative character and was conceptually based on post-avant-garde and postmodern strategies.

By establishing both formal and, more often, informal channels of communication, seamlessly weaving together different art worlds, from major cultural centers to those at the margins, at a time when, influenced by the geopolitical and economic changes after 1989, these worlds had begun to transition and reshape into a globalized art world where different hierarchies began to apply, Božović laid the foundation for all his activities. Through these efforts, he transcended and reevaluated the position of the collector, transforming it into a highly unusual and authentic position—a flexible agent of artistic production and dissemination, a figure of action: participant, producer when necessary, interlocutor, artist, and, for many whom he met along the way, a timelessly cherished and reliable friend.

Зоран Л. Божовић

ИЗ КАТАЛОГА „ПОКЛОН ЗБИРКА БИБЛИОФИЛСКИХ ИЗДАЊА ЗОРАНА Л. БОЖОВИЋА“

Током интересовања за савремену ликовну уметност после извесног броја година учења и колекционарства, схватио сам да је та улога сувише пасивна.

Марија Чудина написала је 1981. циклус песама које је посветила Владимиру Величковићу. Дошао сам на идеју да издам графичку мапу са пет факсимила рукописа песама и пет графика. Тај пројекат остварен је тек 1987.

Чекајући, решио сам да покушам да убедим Недељка Гвозденовића да направи плоче за једну мапу. Многи су га сматрали неприступачним, а то је био изазов.

Прихватио је моје аргументе и упутио ме Бошку Карановићу, код кога су се налазиле плоче са бакрописима који су низ година слати као новогодишње честитке. Почетна идеја била је да се са тих плоча штампају нови тиражи. Срећом Бошко Карановић сматрао је да треба израдити нове графике и обећао да ће припремити плоче у техници меке превлаке.

Уметник је пристао, мапа је издата 1982. и тако је почела моја издавачка делатност у области библиофилских графичких издања.

Радећи на овој мапи, спријатељио сам се са Бошком Карановићем човеком који ми је помогао и саветима, али и непосредно радом око припреме плоча за уметнике, штампањем пробних отисака и свиме што је потребно до коначног остварења готовог издања. Имао сам привилегију да сам четири године ишао на Графички одсек Факултета ликовних уметности и једном до два пута недељно изучавао графику. Не да бих себе изразио, већ да бих знао шта се може, да бих заједно са уметницима које сам изабрао пронашао технику која ће им највише одговарати да изразе себе, а да притом у најмањој могућој мери буду ограничени или осујећени у стваралачком процесу.

У издавачком раду бирао сам или уметнике који се никада, или веома ретко баве графиком, или оне којима је то професија, или су барем често радили графику.

Желим да значајни уметници, који се нису бавили графиком, оставе понеки графички лист, који ће у сваком случају обогатити историју наше графике, без обзира на ликовни резултат мада се не би могло рећи да нисам издао радове који су више него коректни.

Пошто је створена „критична масу“ од двадесет издања, пожелео сам да анимирам и неке уметнике млађих генерација. Такође сам имао среће да радим и са десет светски познатих страних уметника.

Опредио сам се за формат графике који је величине књиге, довољно велики да се уметник изрази, довољно мали да је интиман, тактилан, непретенциозан, да може да се држи у библиотеци и да се прелиста када се пожели.

У свим дискусијама око оригиналности графике, технике, репродуктивности, држим се принципа да је основно да ли графички лист преноси графичку поруку свог творца, тако да су присутни радови од обичног репродуктивног офсета до мецотинте.

Графика омогућава да се изведу неки ефекти који су немогући у другим ликовним техникама, али најважнија је њена улога мултипла који демократизује ликовну поруку, мада се то понекад извргне у комерцијализацију.

Сем спорадичног издавања мапа од стране појединих уметника и издавача, колико знам, једини сам у нашој земљи који континуирано ради од 1982. године.

Нажалост, код нас има мало колекционара који скупљају библиофилска издања, али тако је како је. Издајем зато што ми се то свиђа.

Желим да се захвалим свим уметницима који су пристали на моје предлоге и идеје, од којих су већина постали и пријатељи.

Зоран Л. Божовић,

Из каталога „Поклон збирка библиофилских издања Зорана Л. Божовића“, Народни музеј – Београд, 1995.

УМЕТНИЦИ

Валерио АДАМИ

Мрђан БАЈИЋ

Сезар БАЛДАЧИНИ

Бенжамен Вотијер – БЕН

Жан-Шарл БЛЕ

Зоран Л. БОЖОВИЋ

Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ

Лоренс ВИНЕР

Сол ЛеВит

Милан ГРБИЋ

Недељко ГВОЗДЕНОВИЋ

Божидар ДАМЈАНОВСКИ

Урош ЂУРИЋ

Јаков ЂУРИЧИЋ

ЕРО – Гудмундур ГУДМУНДСОН

Рафаел КАНОГАР

Бошко КАРАНОВИЋ

Бранимир КАРАНОВИЋ

Родољуб КАРАНОВИЋ

Дарија КАЧИЋ

Петер КЛАЗЕН

КОРНЕЈ Ван Беверло

Радован КРАГУЉ

Марко КРСМАНОВИЋ

Милан ЛАКИЋ

Стеван МАРКУШ

Мирјана MARTИНОВИЋ

Слободан ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ

Бранко МИЉУШ

Владан МИЦИЋ

Драган МОЈОВИЋ

Душан ОТАШЕВИЋ

Миодраг Мића ПОПОВИЋ

Владан РАДОВАНОВИЋ

Радомир РЕЉИЋ

Светозар САМУРОВИЋ

Антонио СЕГИ

Љубица Цуца СОКИЋ

Војислав СТАНИЋ

Иван ТАБАКОВИЋ

Драгољуб Раша ТОДОСИЈЕВИЋ

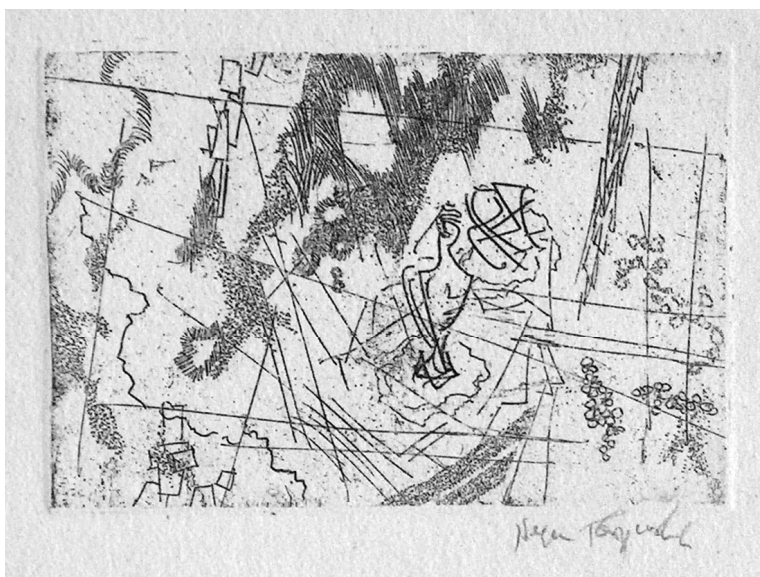
Стојан ЂЕЛИЋ

Драган ЦОХА

ПОКЛОН ЗБИРКА
Зорана Л. Божовића

I мапа

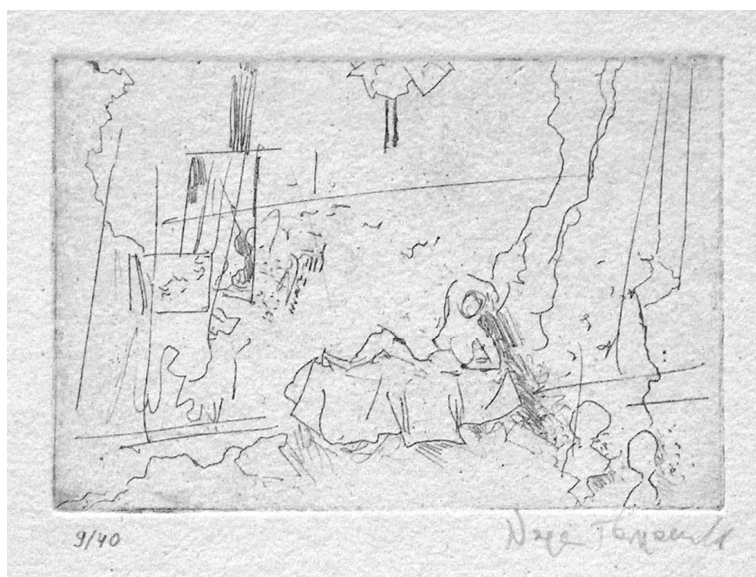
Цртеж: Недељко ГВОЗДЕНОВИЋ (Мостар, 1902 – Београд, 1988)
Гравер: Владан МИЦИЋ (Вишњица, 1944)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1982.



I/1. БЕЗ НАЗИВА (Композиција)

Бакропис, л: 43 x 34,6; пл/пр: 15,6 x 10,5

Испод пр. десно, оловком: Недељко Гвозденовић
35_4991



I/2. БЕЗ НАЗИВА (Акт у ентеријеру)

Мека превлака, л: 21,6 x 35,4; пл/пр: 11,2 x 16,6

Испод пр. оловком лево: 9/40;

десно: Недељко Гвозденовић

35_4992



I/3. БЕЗ НАЗИВА (Два пауна)

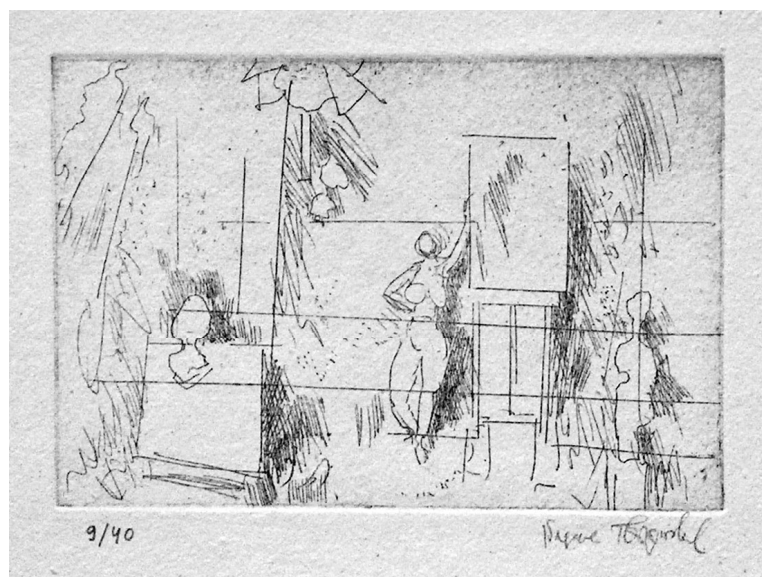
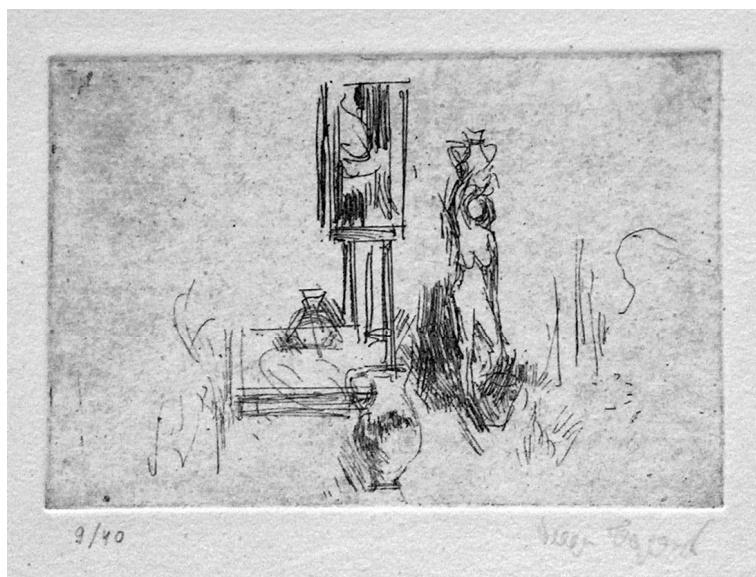
Мека превлака, л: 21 x 34,4; пл/пр: 11,3 x 16,4

Испод пр. оловком лево: 9/40;

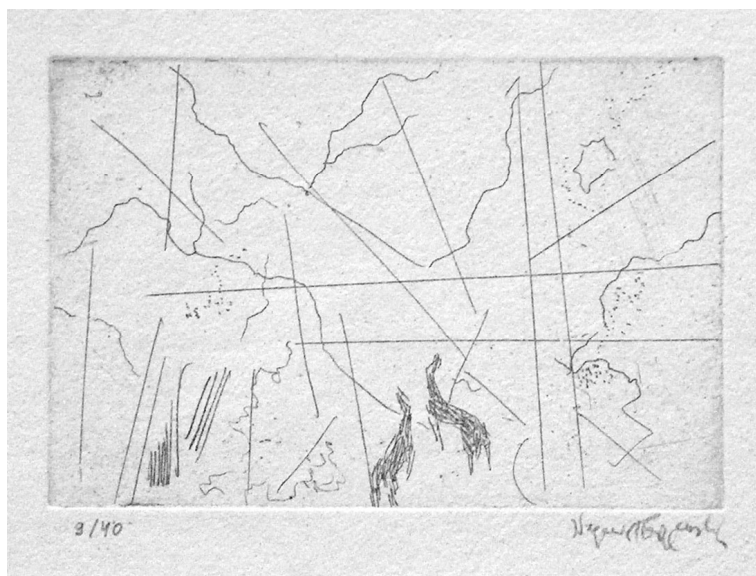
десно: Недељко Гвозденовић

35_4993

I/4. БЕЗ НАЗИВА (Акт са крчагом)
 Мека превлака, л: 21,5 x 35; пл/пр: 11,2 x 16,6
 Испод пр. оловком лево: 9/40;
 десно: Недељко Гвозденовић
 35_4994



I/5. БЕЗ НАЗИВА (Акт и штафелаж)
 Мека превлака, л: 21 x 34,1; пл/пр: 11 x 16,5
 Испод пр. оловком лево: 9/40;
 десно: Недељко Гвозденовић
 35_4995

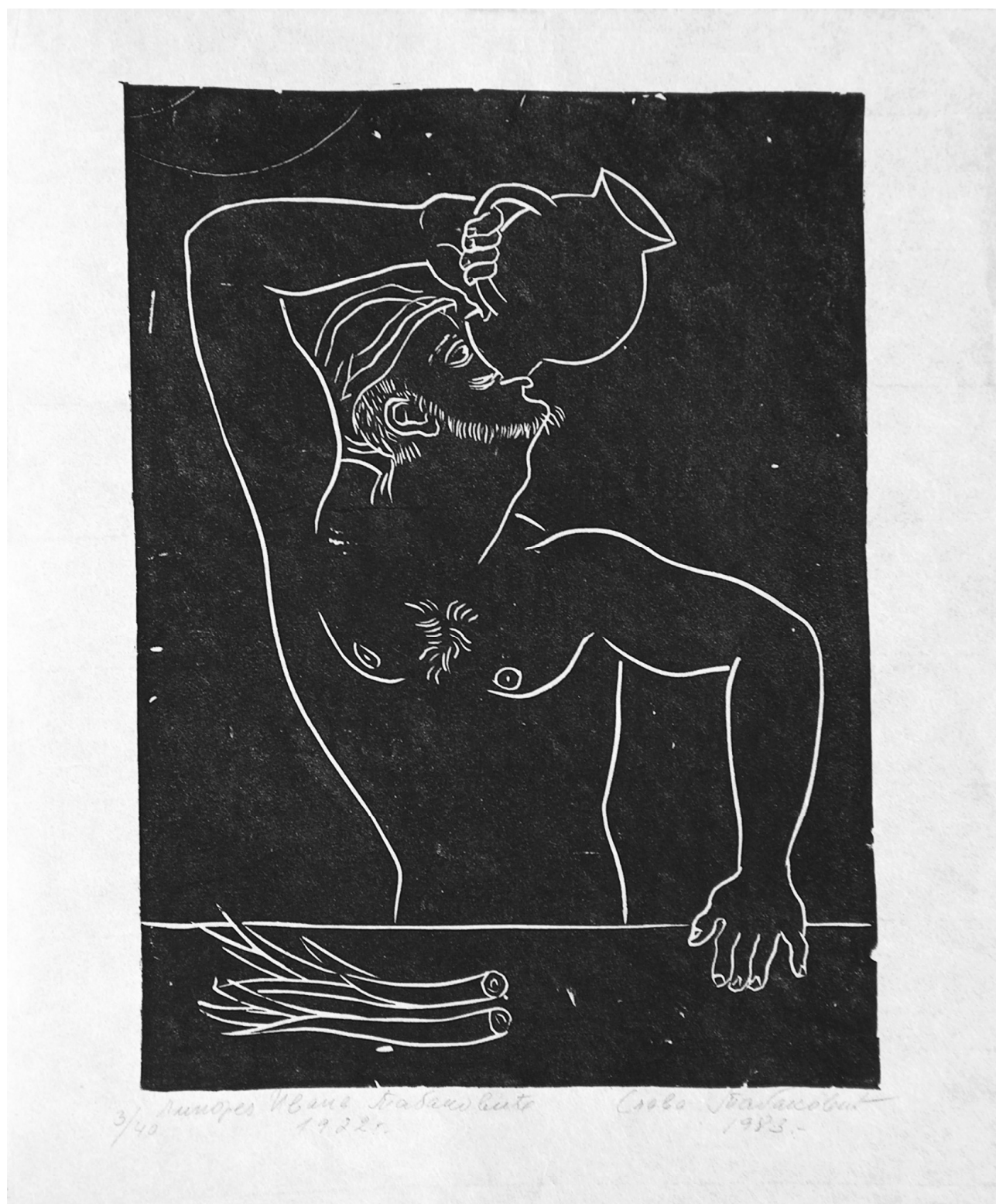


I/6. БЕЗ НАЗИВА (Два пса)
 Мека превлака, л: 20,6 x 34; пл/пр: 11,1 x 16,7
 Испод пр. оловком лево: 9/40;
 десно: Недељко Гвозденовић
 35_4996

II

мапа

Цртеж: Иван ТАБАКОВИЋ (Арад, 1898 – Београд, 1977)
Гравер: Драган ЦОХА (Пожаревац, 1955 – Београд, 2018)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1922/1983.



II/1. БЕЗ НАЗИВА (Антички мотив)

Линорез, л: 33,3 x 27,2 цм; пл/пр: 27,5 x 20,3

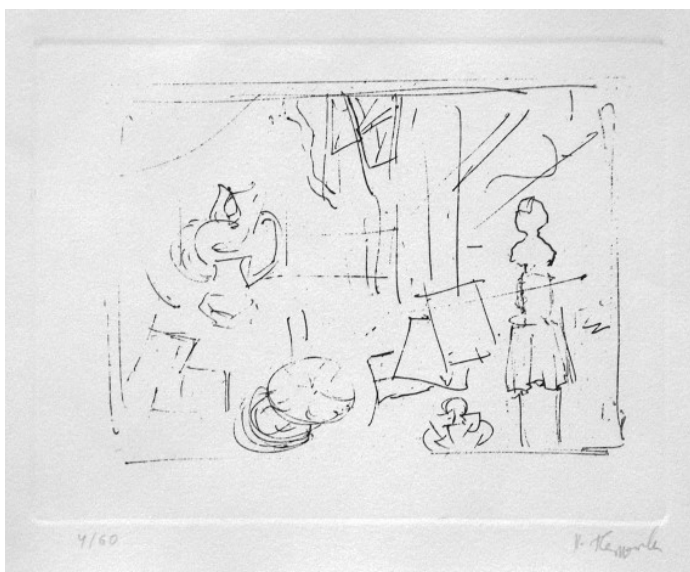
Испод пр. оловком лево: 3/40 Линорез Ивана Табаковића 1922 г; десно: Слава Табаковић 1983.

35_4997

III

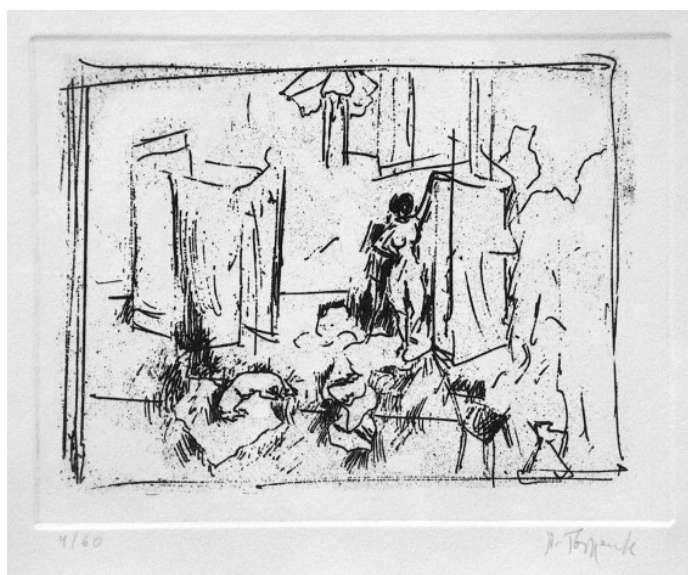
мапа

Цртеж: Недељко ГВОЗДЕНОВИЋ
Гравер: Јаков ЂУРИЧИЋ (Једини Бор код Цетиња, 1942 – Београд, 2014)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1984.



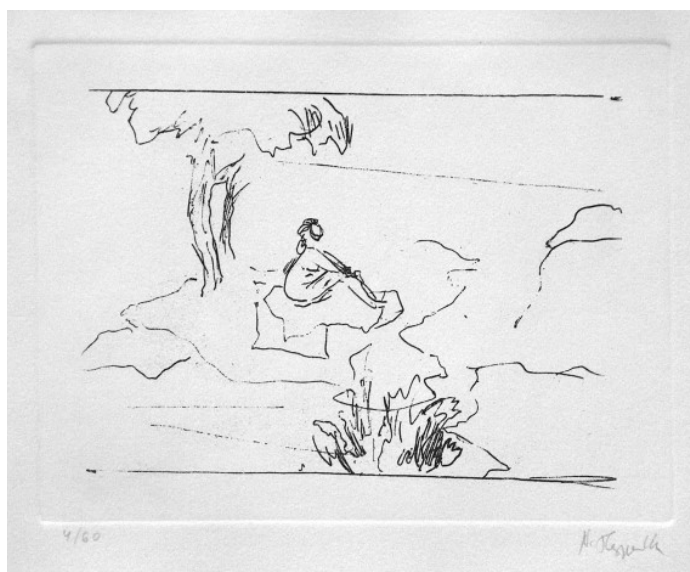
III/1. БЕЗ НАЗИВА (Атеље)

Фотобакропис, л: 24,9 x 32; пл: 17,5 x 23,5; пр: 15 x 20
Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
35_4998



III/2. БЕЗ НАЗИВА (Модел)

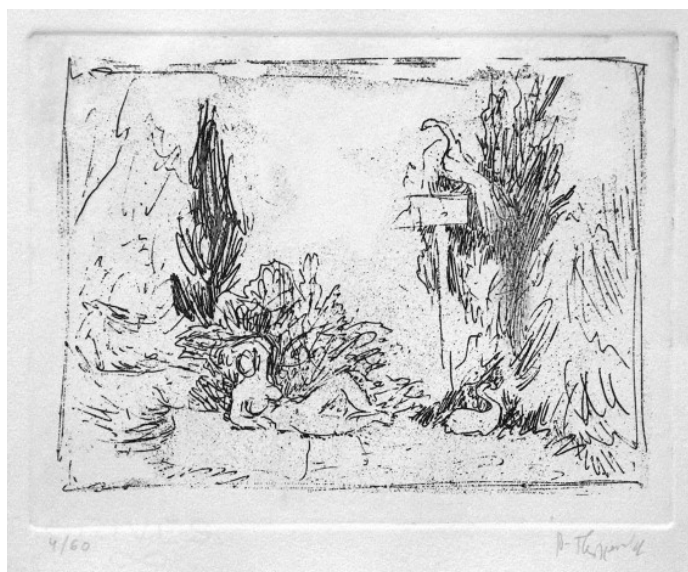
Фотобакропис, л: 25,1 x 32,2; пл: 18 x 23,5; пр: 16,4 x 20,5
Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
35_4999



III/3. БЕЗ НАЗИВА (На плажи)

Фотобакропис, л: 25 x 32,3; пл: 17,5 x 23,4; пр: 14 x 19,5
Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
35_5000

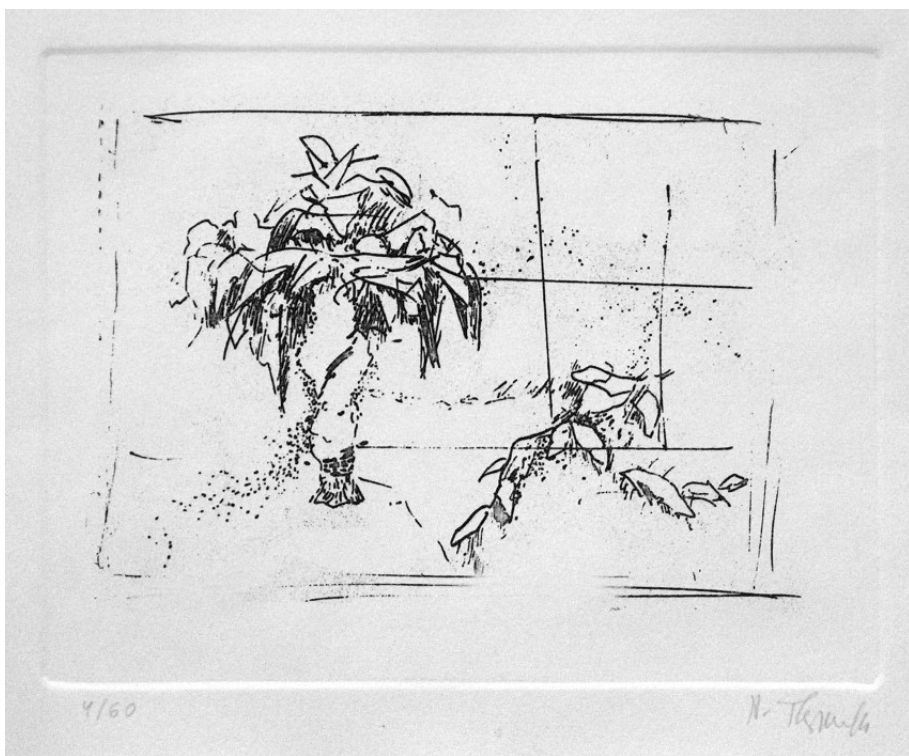
III/4. БЕЗ НАЗИВА (Акт у природи)
 Фотобакропис, л: 25 x 32,1; пл: 17,7 x 23,2; пр: 16 x 21,5
 Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
 35_5001



III/5. БЕЗ НАЗИВА (Композиција)
 Фотобакропис, л: 25,2 x 32,2; пл: 18 x 23,3; пр: 14,5 x 18
 Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
 35_5002

III/6. БЕЗ НАЗИВА (У шуми)
 Фотобакропис, л: 24,9 x 32,2; пл: 17,6 x 23,2; пр: 14 x 19,5
 Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденовић
 35_5003





III/7. БЕЗ НАЗИВА (Мртва природа)

Фотобакропис, л: 25 x 32,2; пл: 17,8 x 23,2; пр: 14,2 x 19,5

Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденович

35_5004

III/8. БЕЗ НАЗИВА (У врту)

Фотобакропис, л: 24,9 x 32,1; пл: 17,5 x 23,2; пр: 12 x 16

Испод пр. оловком лево: 4/60; десно: Н. Гвозденович

35_5005



IV

мапа

ЉУДИ

Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ (Лозница, 1923 – Београд, 1996)

Гравер: Јаков ЂУРИЧИЋ

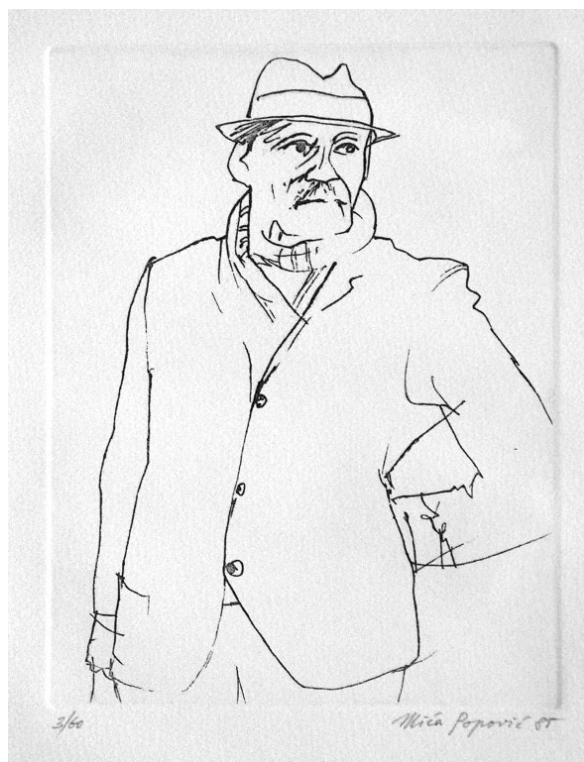
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1985.



IV/1. БЕЗ НАЗИВА (Човек на столици)

Фотобакропис, л: 32,2 x 24,7; пл/пр: 23,4 x 17,9

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5006



IV/2. БЕЗ НАЗИВА (Човек са брковима)

Фотобакропис, л: 31,9 x 24,8; пл/пр: 23,2 x 17,7

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5007

IV/3. БЕЗ НАЗИВА (Босонога жена)

Фотобакропис, л: 31,9 x 24,9; пл/пр: 23,3 x 17,9

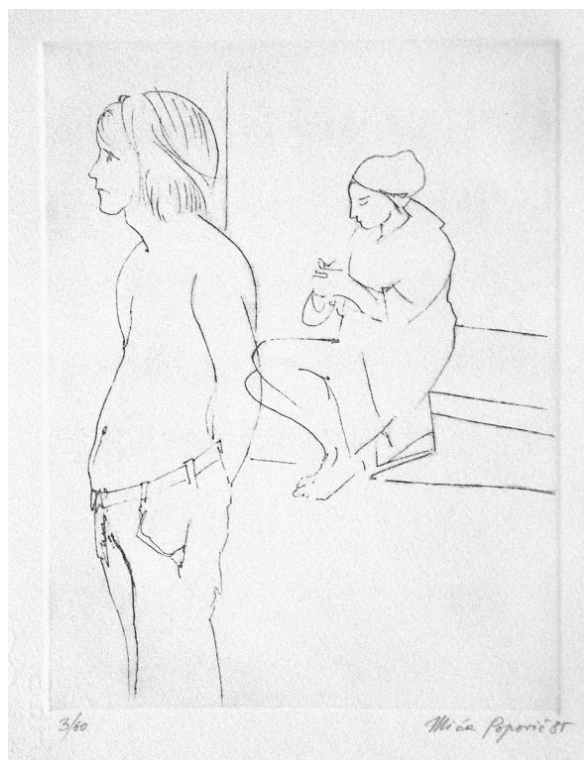
Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5008



IV/4. БЕЗ НАЗИВА (Младић и девојка)

Фотобакропис, л: 31,2 x 24,9; пл/пр: 23,3 x 17,8

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5009

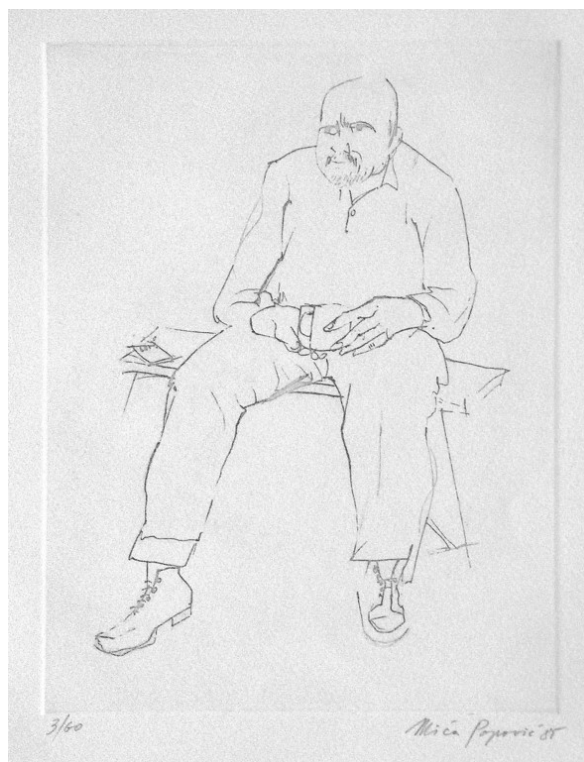




IV/5. БЕЗ НАЗИВА (Човек у наслоњачи)

Фотобакропис, л: 31,5 x 24,6; пл/пр: 23,3 x 17,7

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5010



IV/6. БЕЗ НАЗИВА (Човек на клупи)

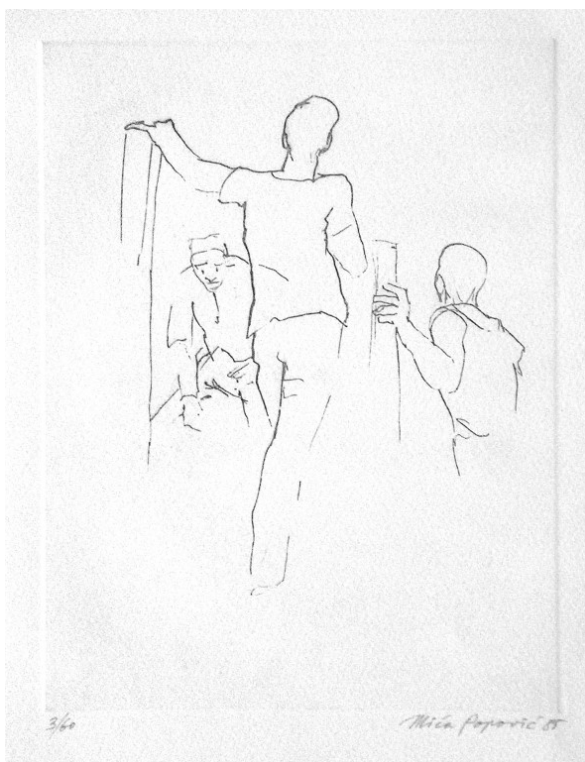
Фотобакропис, л: 31,2 x 24,9; пл/пр: 23,4 x 17,7

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5011

IV/7. БЕЗ НАЗИВА (Тројица)

Фотобакропис, л: 31,3 x 24,9; пл/пр: 23,4 x 17,7

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5012

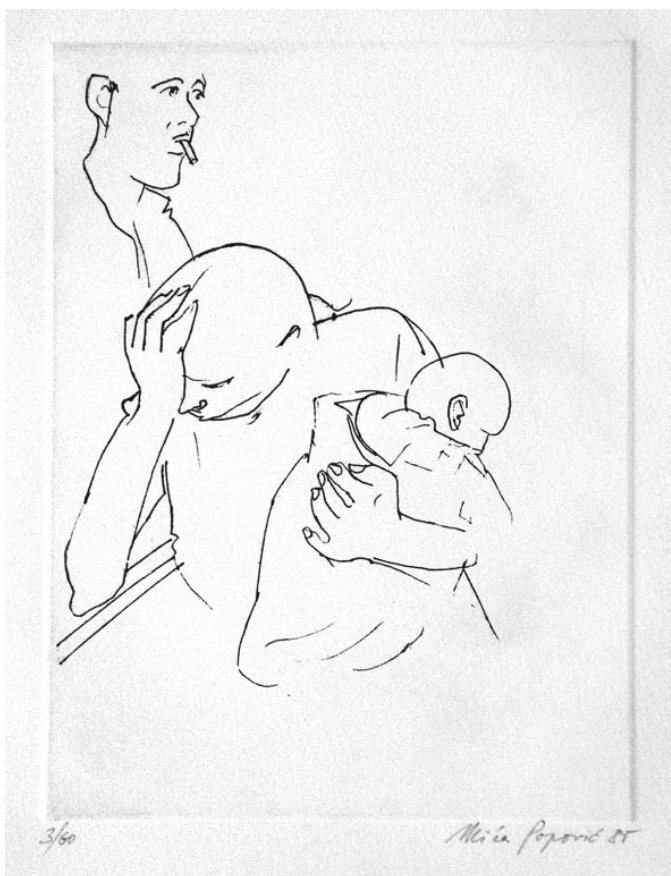


IV/8. БЕЗ НАЗИВА (Чобанин)

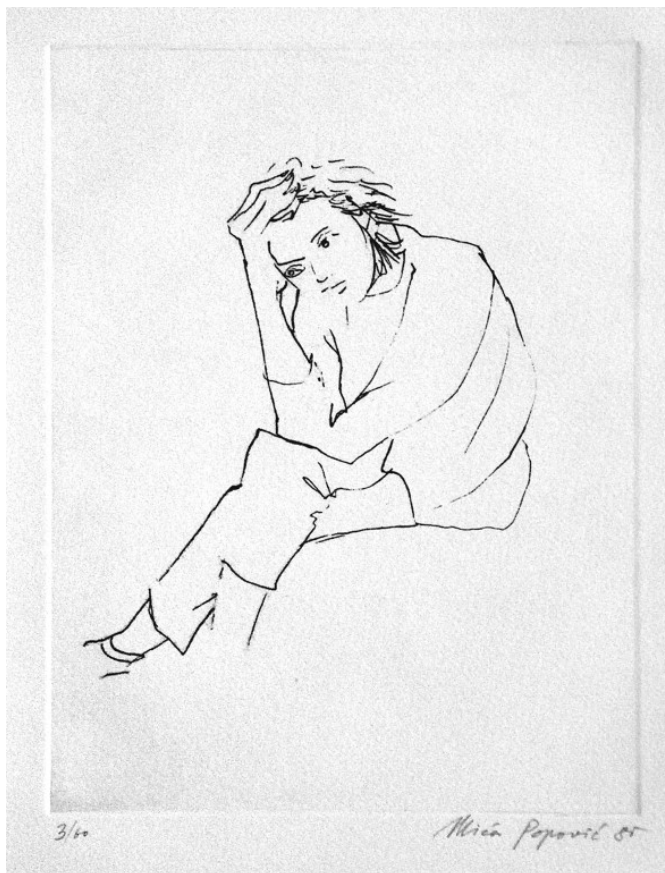
Фотобакропис, л: 31,9 x 24,8; пл/пр: 23,4 x 17,7

Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
35_5013





IV/9. БЕЗ НАЗИВА (Жена са дететом)
 Фотобакропис, л: 31,7 x 24,8; пл/пр: 23,4 x 17,7
 Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
 35_5014



IV/10. БЕЗ НАЗИВА (Девојка)
 Фотобакропис, л: 31,4 x 24,8; пл/пр: 23,4 x 17,7
 Испод пр. оловком лево: 3/60; десно: *Mića Popović 85*
 35_5015

V
мапа
МЕКСИКО

Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ
Сериграф: Милан ГРБИЋ
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1986.



V/1. БЕЗ НАЗИВА (Терет)

Сериграфија, л: 32 x 24,2 ; пр: 26 x 14,5

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5016



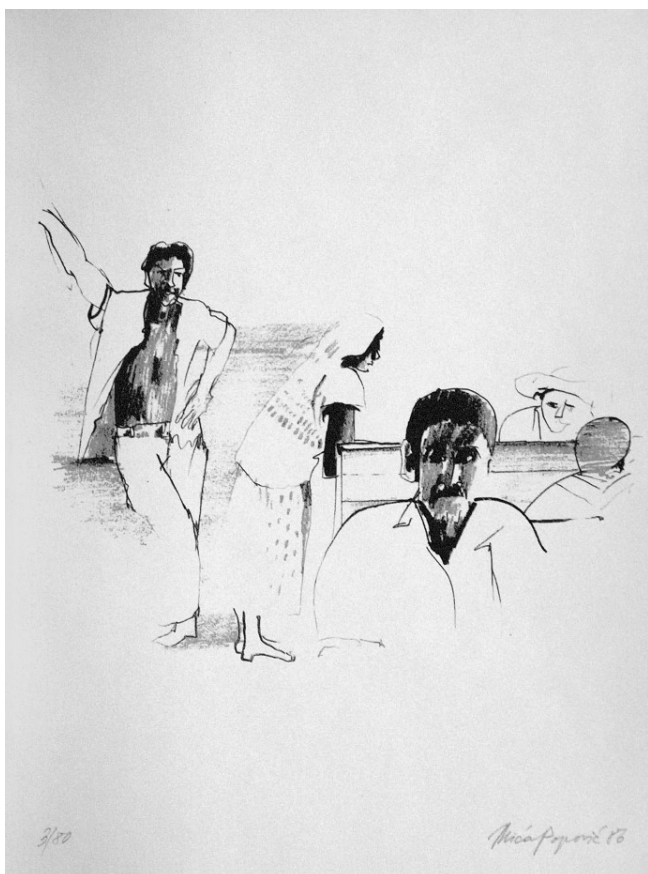
Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 26 x 22

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5017

V/3. БЕЗ НАЗИВА (Жена)
 Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 26 x 13
 Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
 35_5018



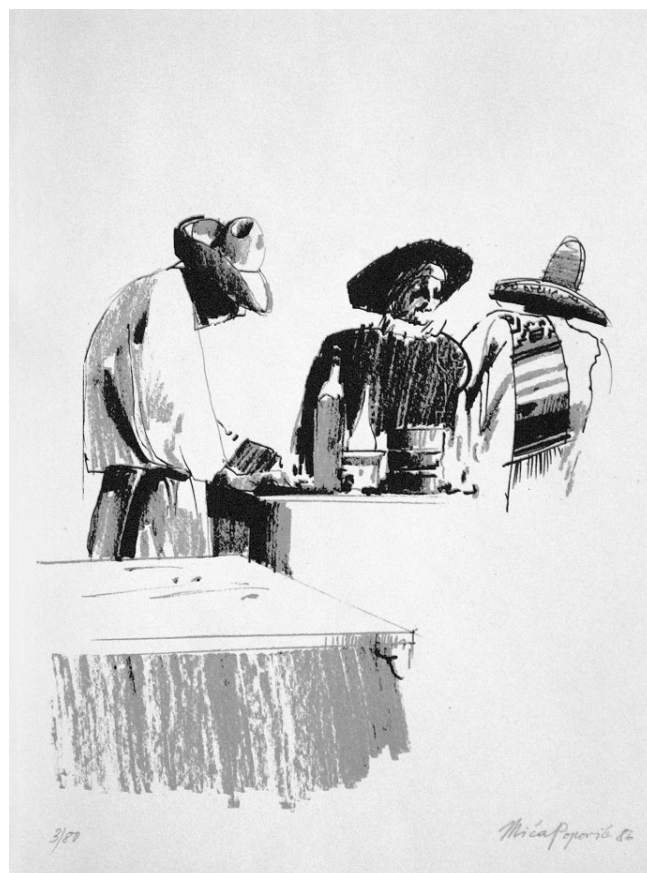
V/4. БЕЗ НАЗИВА (Пред пирамидом)
 Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 23 x 21
 Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
 35_5019



V/5. БЕЗ НАЗИВА (Наслоњени)

Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 18 x 22

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5020



V/6. БЕЗ НАЗИВА (У кафани)

Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 22 x 22

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5021

V/7. БЕЗ НАЗИВА (Чекање)
 Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 21 x 22
 Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
 35_5022



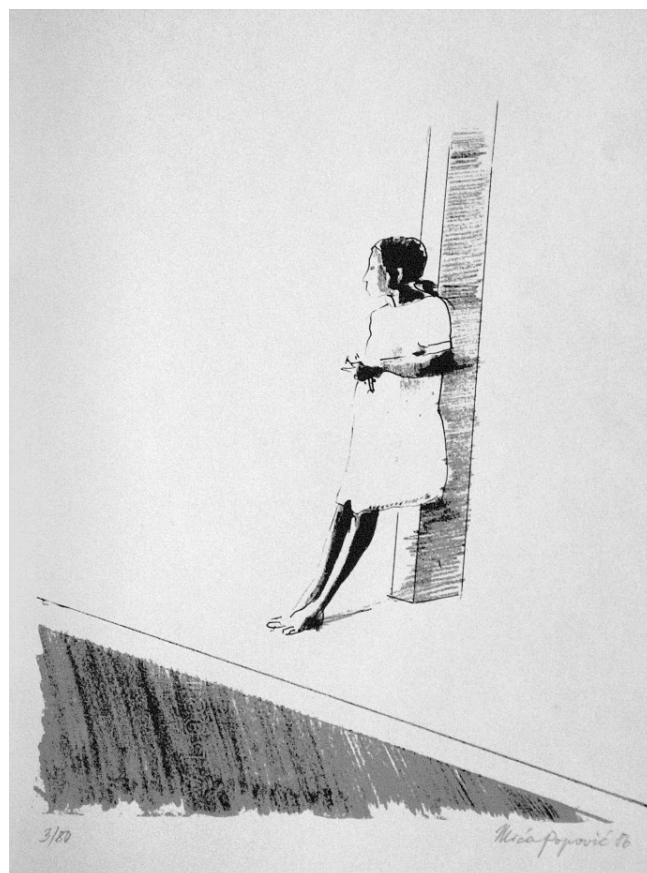
V/8. БЕЗ НАЗИВА (Два шешира)
 Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 21 x 14
 Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
 35_5023



V/9. БЕЗ НАЗИВА (Породица)

Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 28 x 23

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5024



V/10. БЕЗ НАЗИВА (Девојчица)

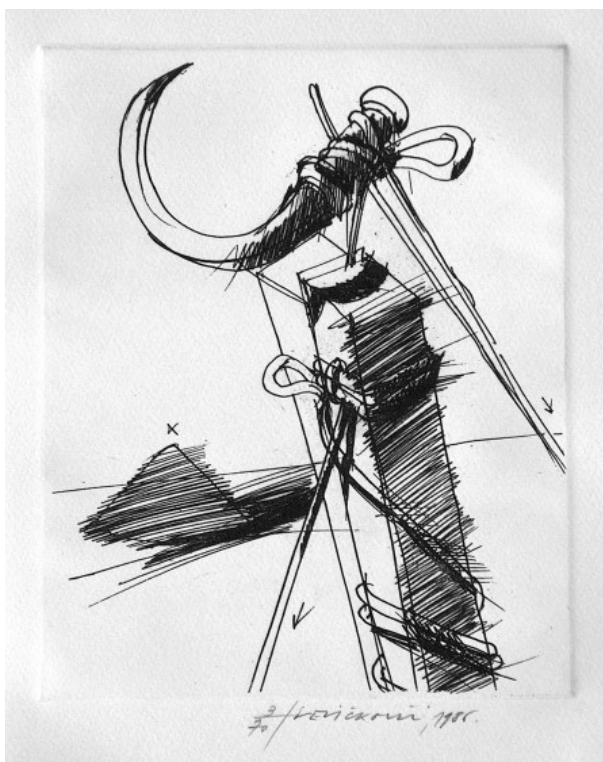
Сериграфија, л: 32 x 24,2; пр: 26,5 x 22,5

Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Mića Popović 86*
35_5025

VI

мапа

Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ (Београд, 1935 – Сплит, 2019)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ (Београд, 1948)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1987.

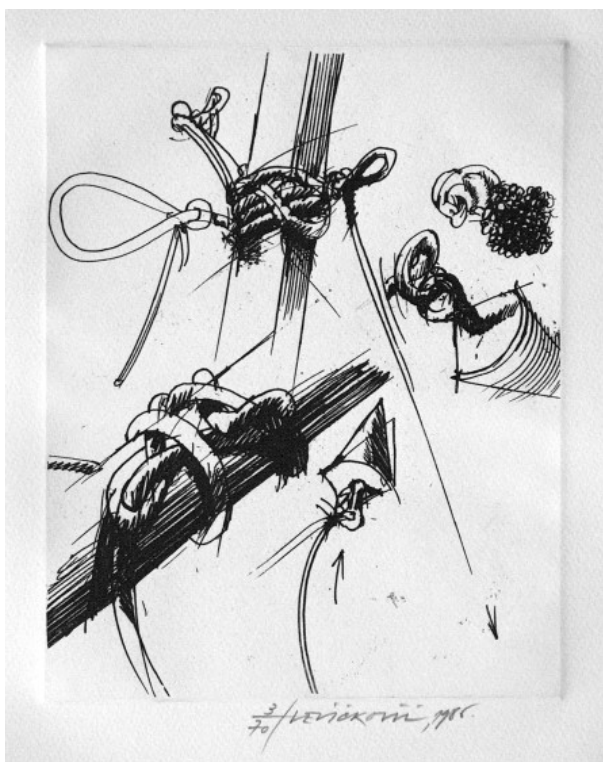


VI/1. БЕЗ НАЗИВА (Велика кука)

Бакропис, акватинта, л: 32,7 x 24,7; пл/пр: 25 x 20
Испод пр. на средини, оловком: 3/70 VELIČKOVIĆ, 1986.
35_5026

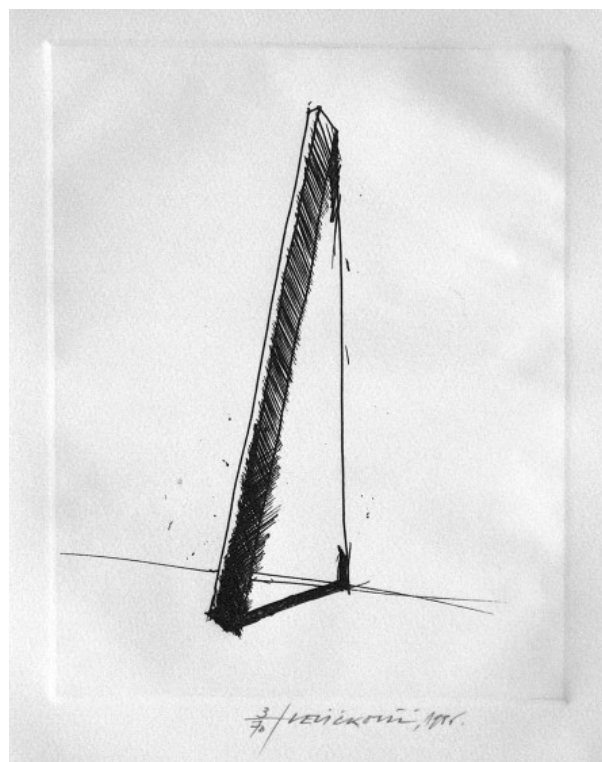
VI/2. БЕЗ НАЗИВА (Чворови)

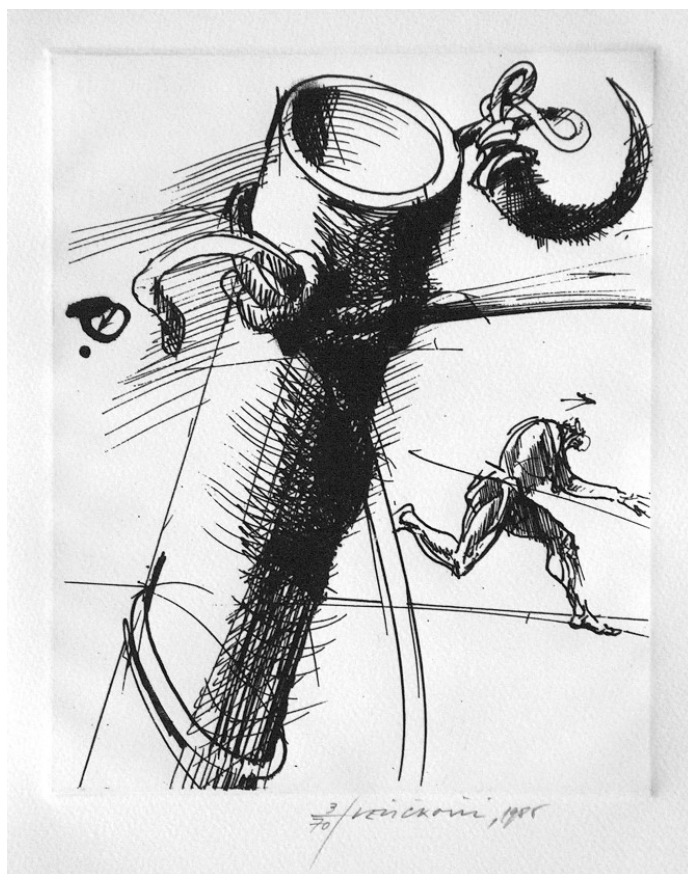
Бакропис, акватинта, л: 32,7 x 24,9; пл/пр: 24,9 x 19,6
Испод пр. на средини, оловком: 3/70 VELIČKOVIĆ, 1986.
35_5027



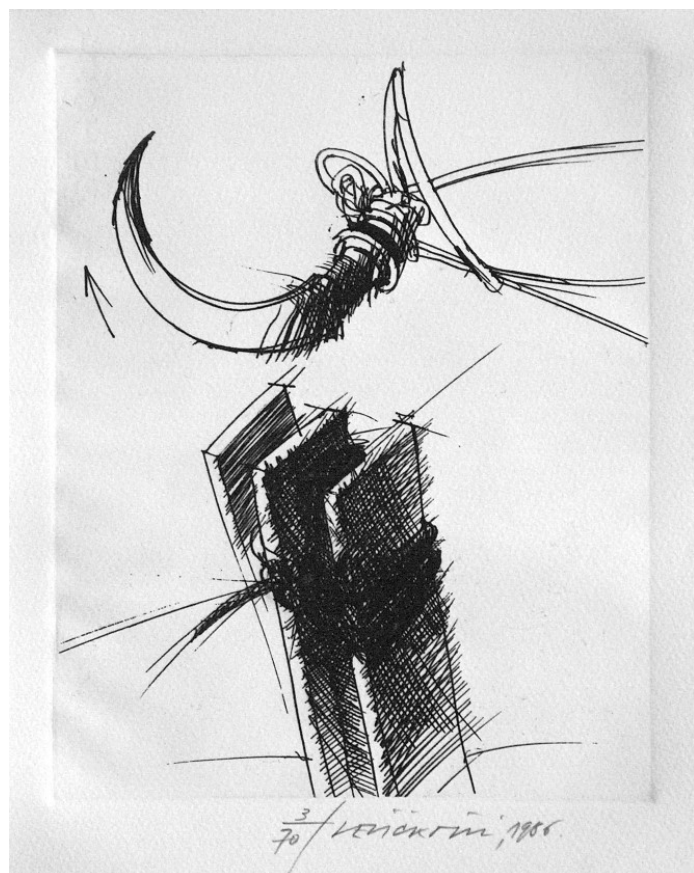
VI/3. БЕЗ НАЗИВА (Троугао)

Бакропис, акватинта, л: 32,9 x 25,1; пл/пр: 24,7 x 19,7
Испод пр. на средини, оловком: 3/70 VELIČKOVIĆ, 1986.
35_5028





VI/4. БЕЗ НАЗИВА (Бер)
 Бакропис, акватинта, л: 32,6 x 24,9; пл/пр: 24,8 x 20
 Испод пр. на средини, оловком: 3/70 VELIČKOVIĆ, 1986.
 35_5029



VI/5. БЕЗ НАЗИВА (Велика кука II)
 Бакропис, акватинта, л: 32,5 x 24,6; пл/пр: 24,7 x 19,7
 Испод пр. на средини, оловком: 3/70 VELIČKOVIĆ, 1986.
 35_5030

VII

мапа

Цртеж: Радован КРАГУЉ (Велико Паланчиште, 1935 – Париз, 2022)

Гравер: Јаков ЂУРИЧИЋ

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1985/87.



VII/1. БЕЗ НАЗИВА I
 Мецотинта, л: 32,7 x 25,2; пл/пр: 10,7 x 7,5
 Испод пр. на средини, оловком: 3/45 R. Kragulj 85
 35_5031

VII/2. БЕЗ НАЗИВА II
 Мецотинта, л: 33 x 25,2; пл/пр: 10,8 x 7,5
 Испод пр. на средини, оловком: 3/45 R. Kragulj 85
 35_5032

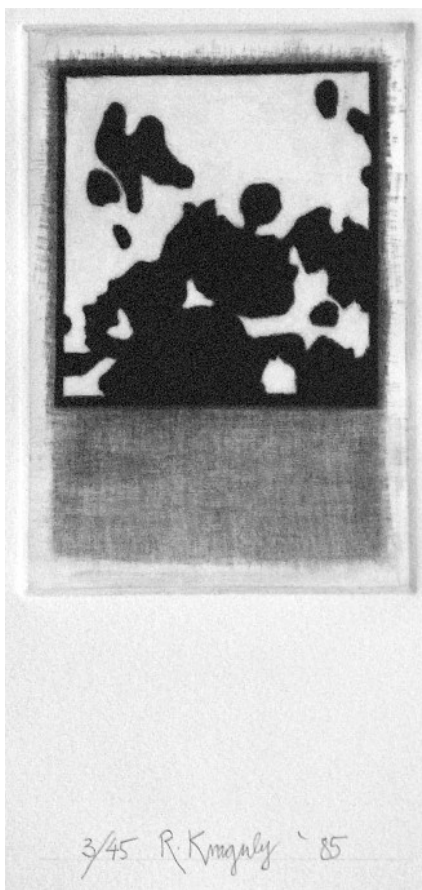




VII/3. БЕЗ НАЗИВА III
 Мецотинта, л: 33,3 x 25,2; пл/пр: 10,8 x 7,9
 Испод пр. на средини,
 оловком: 3/45 R. Kragulj 85
 35_5033



VII/4. БЕЗ НАЗИВА IV
 Мецотинта, л: 32,5 x 25; пл/пр: 11,3 x 7,8
 Испод пр. на средини,
 оловком: 3/45 R. Kragulj 85
 35_5034



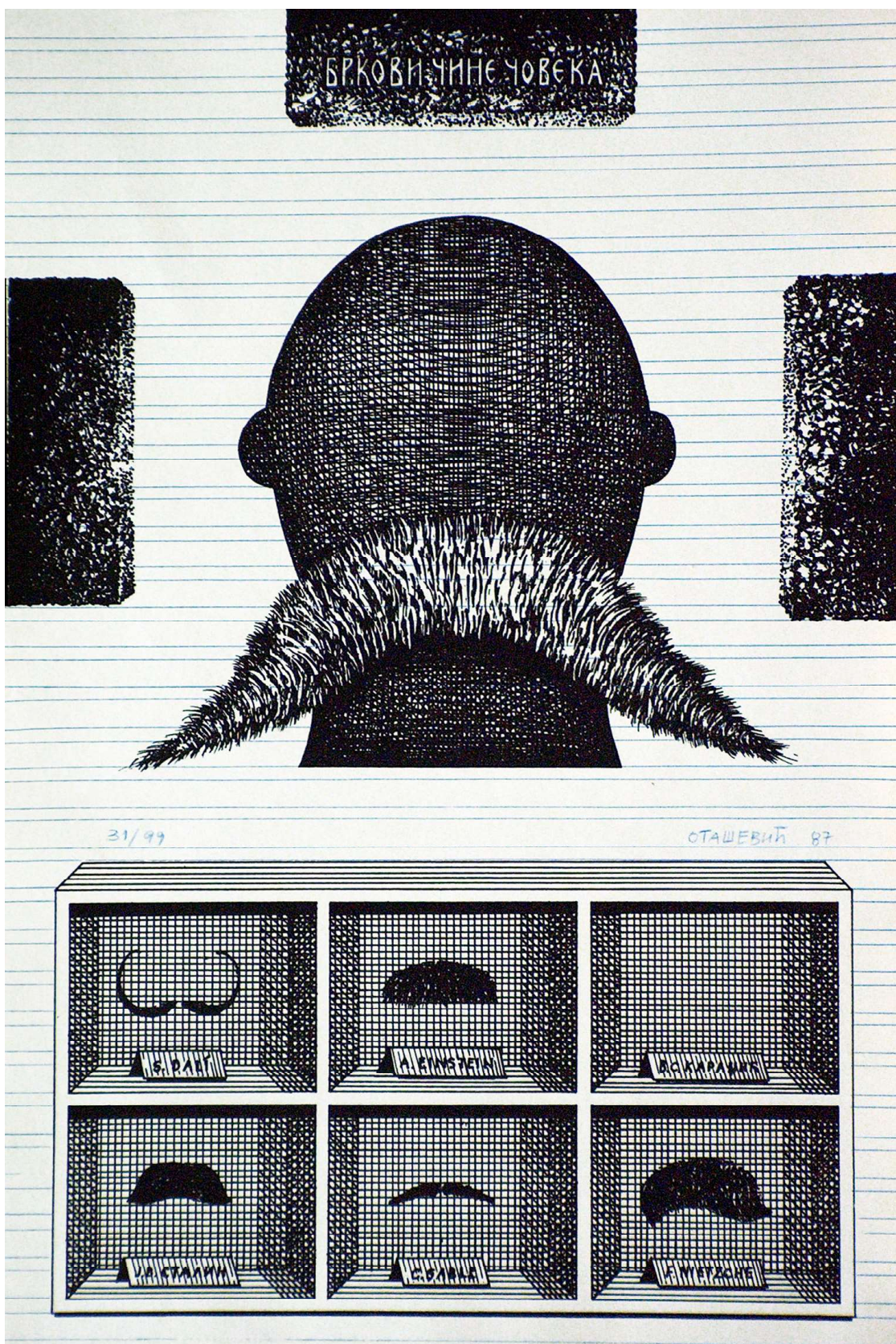
VII/5. БЕЗ НАЗИВА V
 Мецотинта, л: 33,2 x 25; пл/пр: 15,5 x 10,7
 Испод пр. на средини,
 оловком: 3/45 R. Kragulj 85
 35_5035

VIII

мапа

ВУК

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1987.



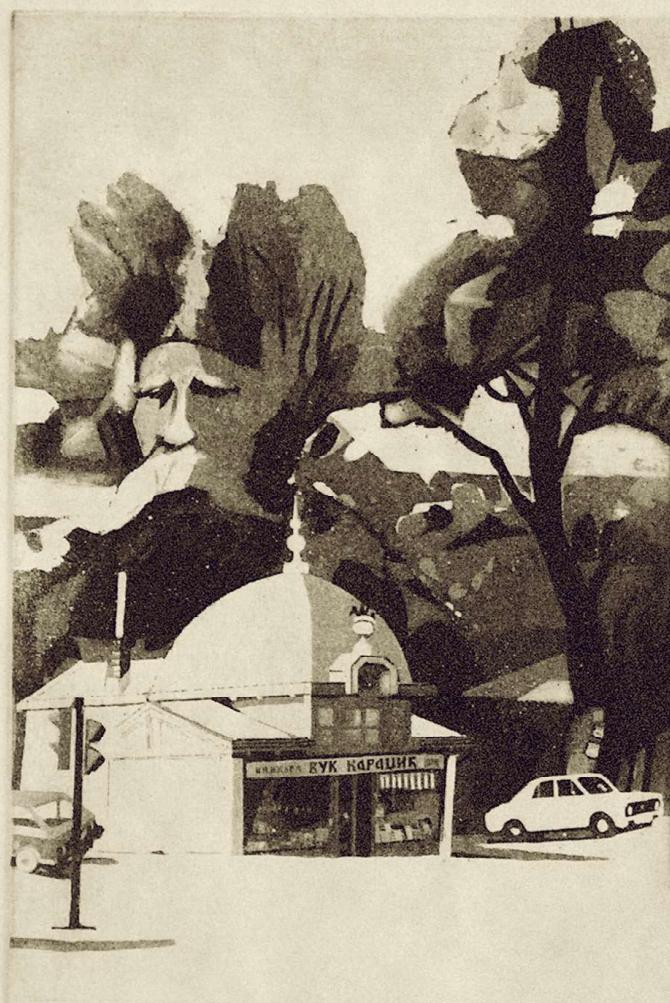
Цртеж: Душан ОТАШЕВИЋ
(Београд, 1940)
Сериграф: Милан ГРБИЋ

VIII/1. БРКОВИ ЧИНЕ ЧОВЕКА

Сериграфија, л/пр: 49 x 32,4

На средини пр. плаво оловком лево: 31/99; десно: ОТАШЕВИЋ 87;
горе: БРКОВИ ЧИНЕ ЧОВЕКА

35_5036



Цртеж: Бошко КАРАНОВИЋ
(Босанска Крупа, 1924 – Београд, 2009)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

VIII/2. БЕЗ НАЗИВА (Књижара Вук Караџић)
Акватинта, л: 48,5 x 32,3; пл/пр: 29 x 19,5
Испод пр. оловком лево: 31/99;
десно: Бошко Карановић 87
35_5037



Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ
Сериграф: Милан ГРБИЋ

VIII/3. БЕЗ НАЗИВА (Корак)

Сериграфија, л/пр: 49 x 32,2

Испод пр. на средини, оловком: 31/99 ВЕЛИЧКОВИЋ, 1987.
35_5038



Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

VIII/4. Без назива (Портрет Вука)
Акватинта, л: 48,7 x 32,3; пл: 29 x 27; пр: сса 26 x 24
Испод пл. оловком лево: 31/99;
десно: *Мића Поповић* 87
35_5039

IX

мапа

Издање: Зоран А. БОЖОВИЋ, Београд 1985/87.



Цртеж: Стојан БЕЛИЋ (Босански Нови, 1925 – Београд, 1992)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ
IX/1. Без назива (Композиција)
Акватинта, л: 32,5 x 24,9; пл: 24,4 x 13,8; пр: сса 18,2 x 12
Испод пл. оловком лево: *Ст Белић 3/80*; десно: 1987.
35_5040



Цртеж: Радован КРАГУЉ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ
IX/4. БЕЗ НАЗИВА (Шара)
Мецотинта, л: 32,7 x 25,1; пл/пр: 10,8 x 7,5
Испод пр. на средини, оловком:
3/80 R. Kragulj 85
35_5043

Цртеж: Марко КРСМАНОВИЋ (Београд, 1930-1991)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ
IX/5. БЕЗ НАЗИВА (Глава), 1986.
Акватинта, бакропис, л: 25 x 32,5; пл/пр: 12,8 x 24,2
Испод пр. оловком лево: *3/80*; десно: *Крсмановић 86*
35_5044



Цртеж: Бошко КАРАНОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

IX/3. БЕЗ НАЗИВА (Пејзаж)

Бакропис, акватинта, л: 32,7 x 25,2; пл: 21,5 x 16; пр: 21 x 15,4
Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Boško Karanović '87*
35_5042



Цртеж: Бранко МИЉУШ
(Горња Драгодина, 1936 – Београд, 2012)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

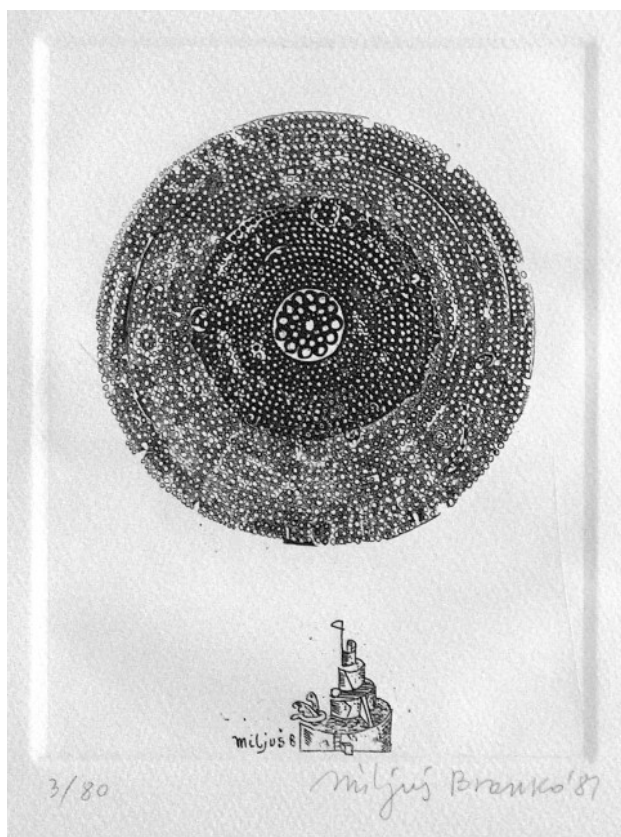
IX/6. БЕЗ НАЗИВА (Круг)

Бакропис, л: 32,7 x 25; пл: 19,5 x 15,4; пр: 19 x 14,5
Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: *Miljuš Branko '87*
35_5045

Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

IX/9. БЕЗ НАЗИВА (Скок)

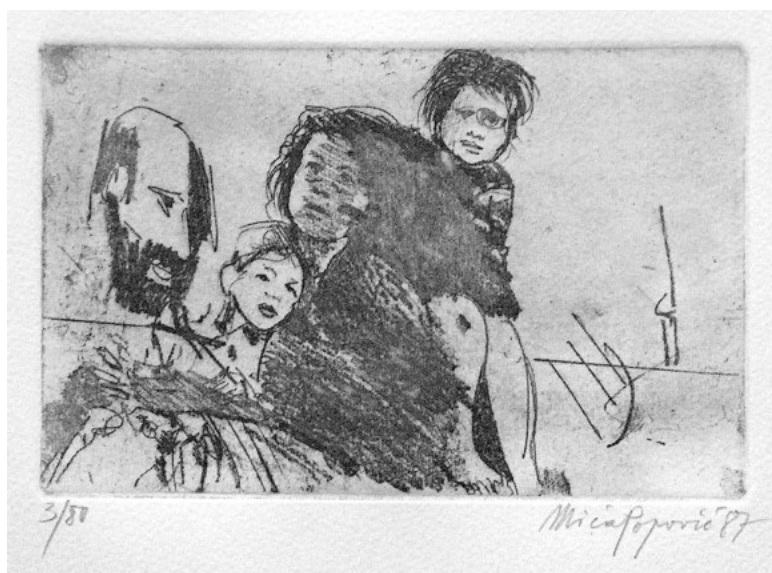
Бакропис, акватинта, л: 33 x 24,7; пл: 26,5 x 20,1; пр: 25,7 x 19,3
Испод пр. оловком на средини: 3/80;
десно: *VELIČKOVIĆ, 1987.*
35_5048





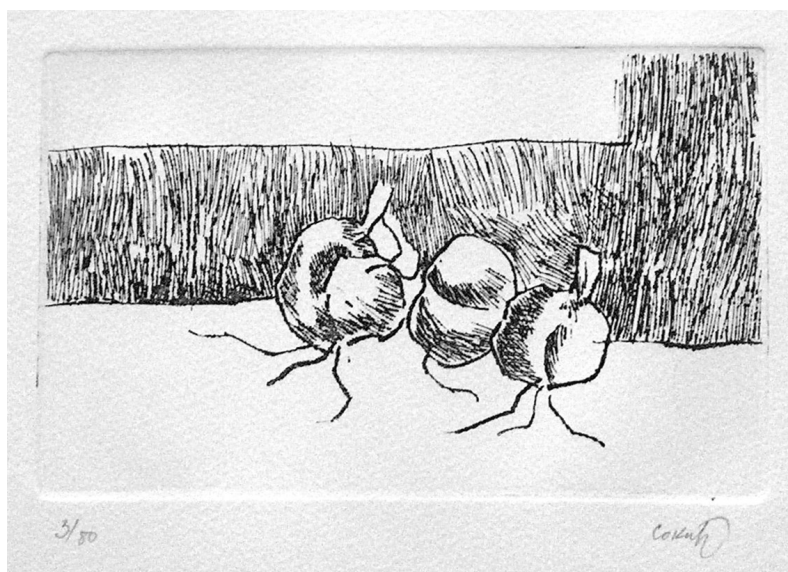
Цртеж: Недељко ГВОЗДЕНОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

IX/2. БЕЗ НАЗИВА (Уснула жена)
Бакропис, л: 25 x 33; пл/пр: 10 x 16,2
Испод пр. оловком лево: 3/80;
десно: Н. Гвозденовић
35_5041



Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

IX/7. БЕЗ НАЗИВА (Избеглице)
Акватинта, бакропис, л: 25 x 32,6; пл/пр: 11,8 x 18,4
Испод пр. оловком лево: 3/80;
десно: Мића Поповић 87
35_5046



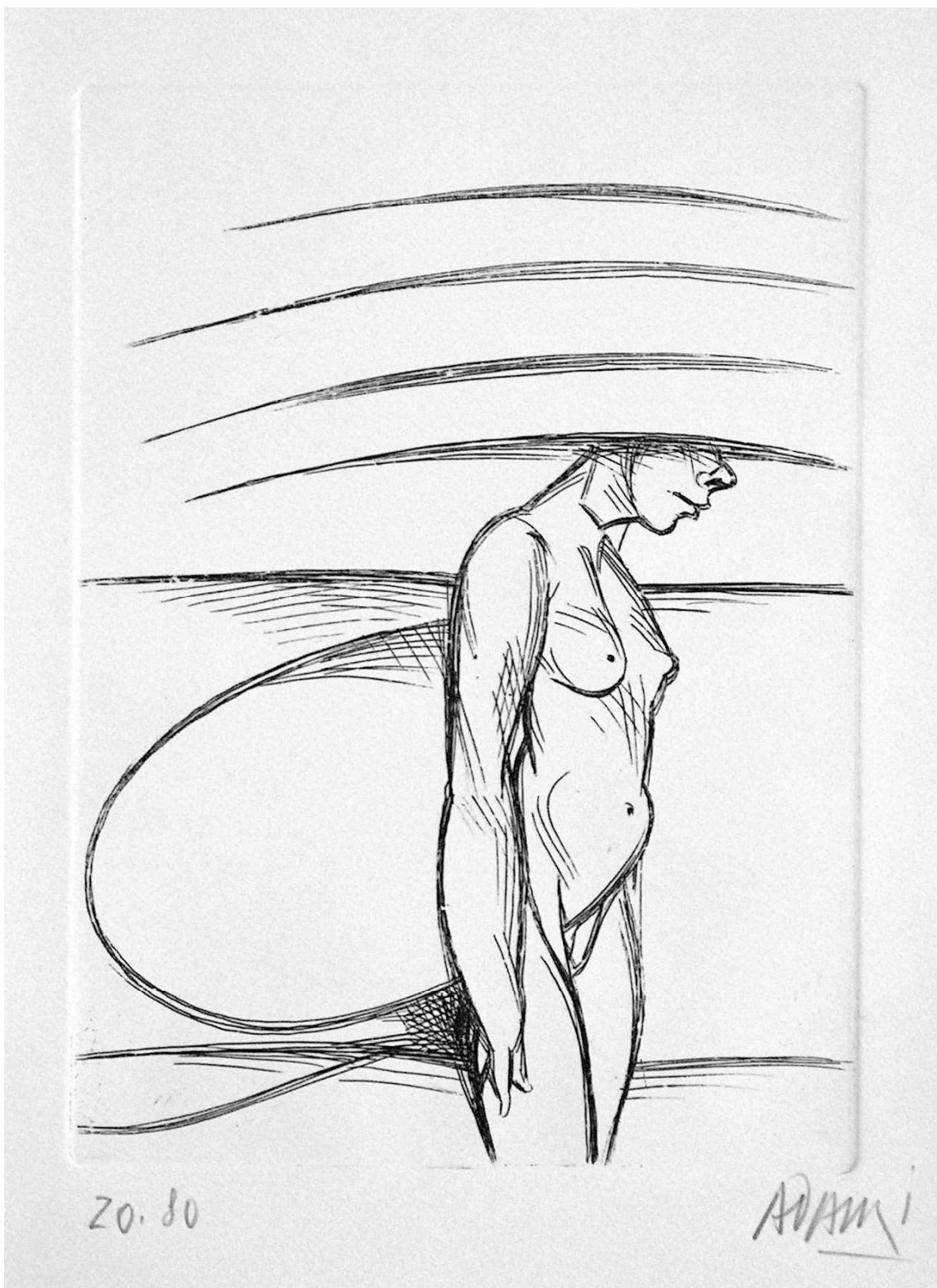
Цртеж: Љубица Цуца СОКИЋ
(Битољ, 1914 – Београд, 2009)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

IX/8. БЕЗ НАЗИВА (Нарови)
Бакропис, акватинта, л: 25 x 32; пл/пр: 11 x 19
Испод пр. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5047

X

мапа

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1988.



Цртеж: Валерио АДАМИ (Болоња, 1935)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

Х/1. БЕЗ НАЗИВА (Жена под притиском)
Бакропис, л: 32,7 x 24,9; пл/пр: 24,6 x 17,8
Испод пр. оловком лево: 20/80; десно: АДАМИ
36_2294

this is a very Pretty "graveure"
could you please reproduce
it and give them around
free



Ben 20/80

Бенжамен ВОТИЈЕР – БЕН (Напуљ, 1935 – Ница, 2024)

X/2. ЛЕПА ГРАВИРА

Офсет штампа, л: 24,8 x 32; пр: сса 20 x 25

Испод пр. десно, оловком: Ben 20/80

36_2295



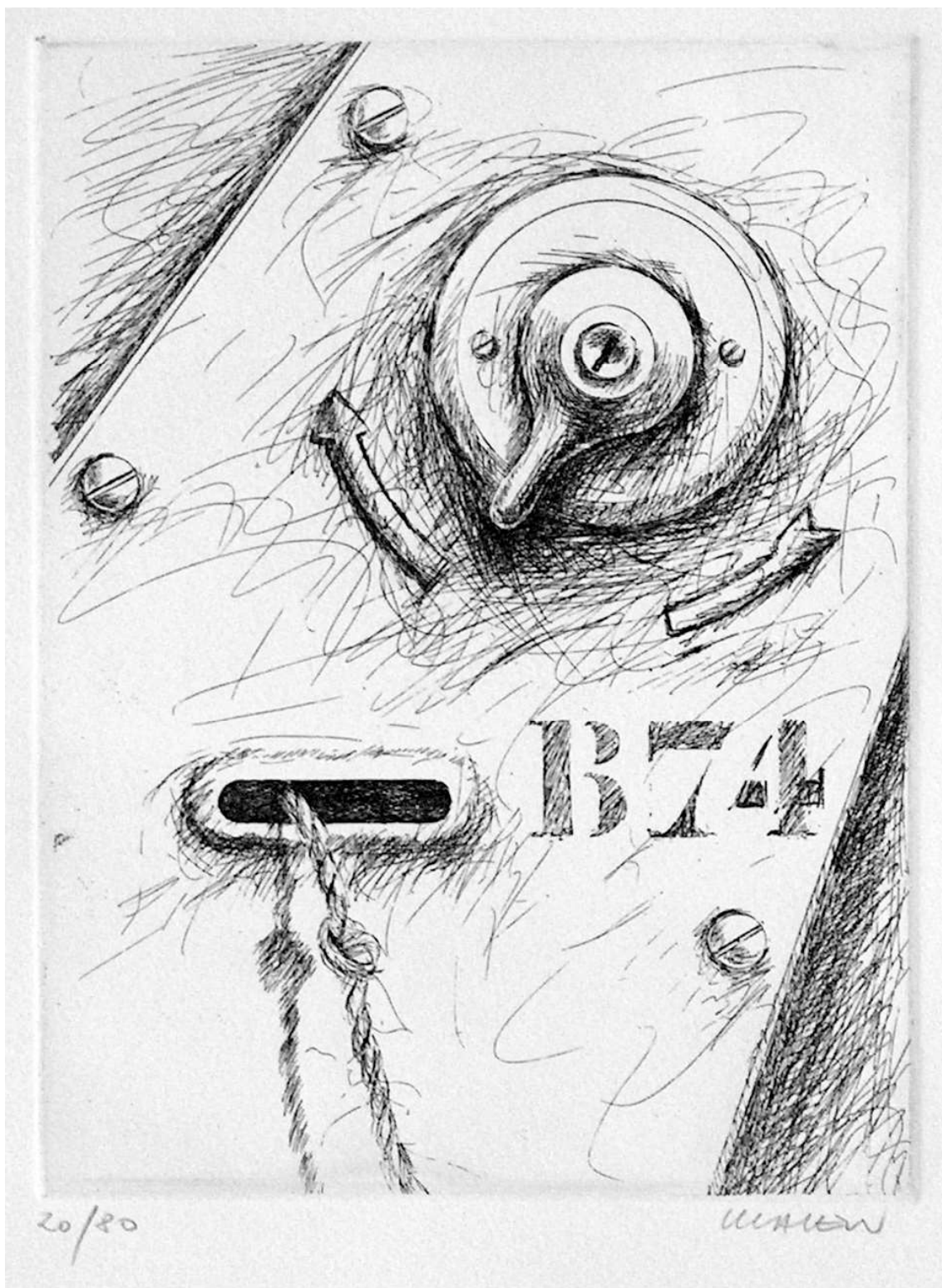
Сезар БАЛДАЧИНИ (Марсеј, 1921 – Париз, 1998)

Х/З. БЕЗ НАЗИВА (Фигура)

Офсет штампа, л: 32,6 x 24,6; пр: сса 13 x 10

Испод пр. на средини, оловком: *Cesar 20/80*

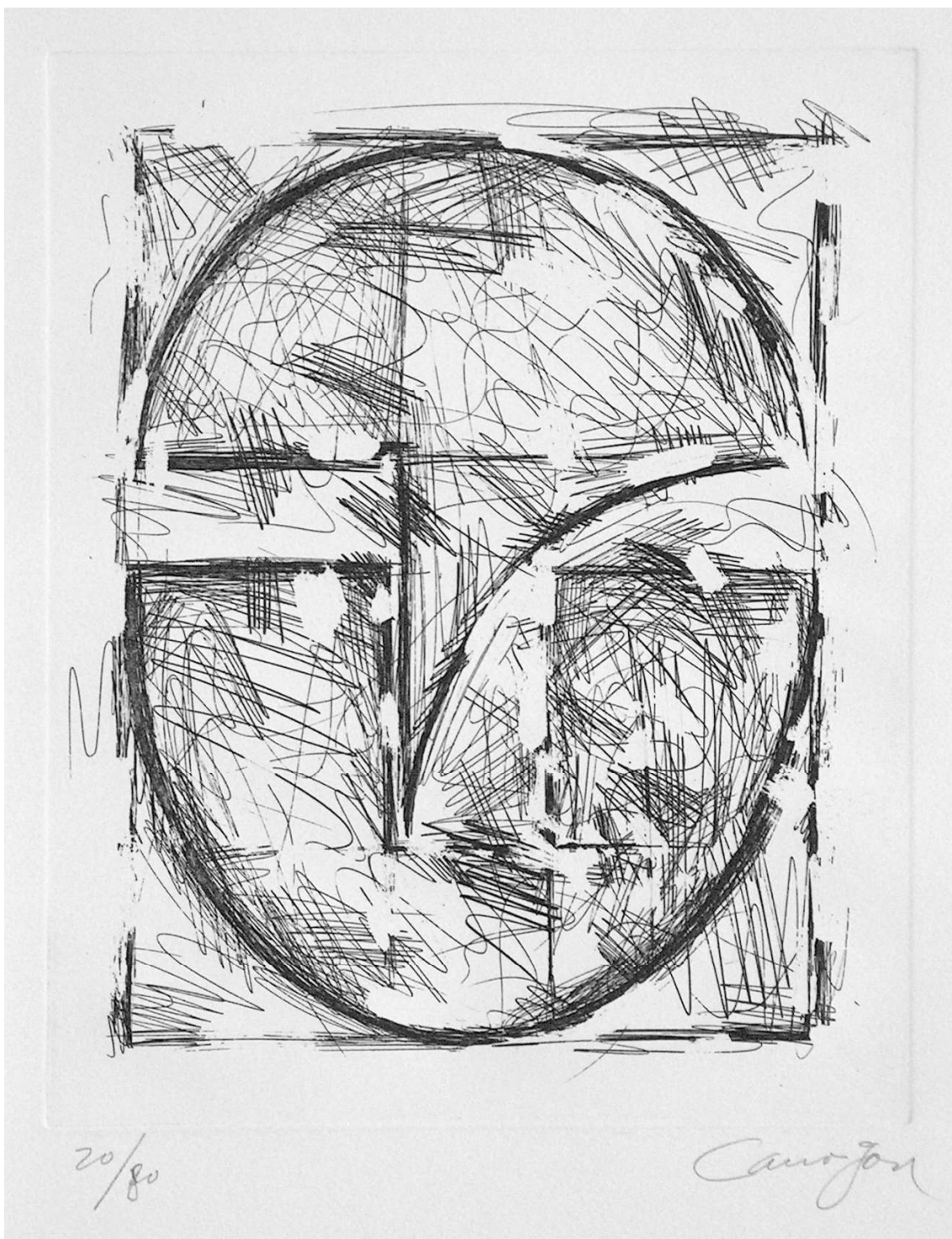
36_2296



Цртеж: Петер КЛАЗЕН (Либек, 1935)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

Х/4. БЕЗ НАЗИВА (Б 74)

Бакропис, л: 32,6 x 25,1; пл/пр: 19,5 x 14,7
Испод пр. оловком лево: 20/80; десно: *Klasen*
36_2297



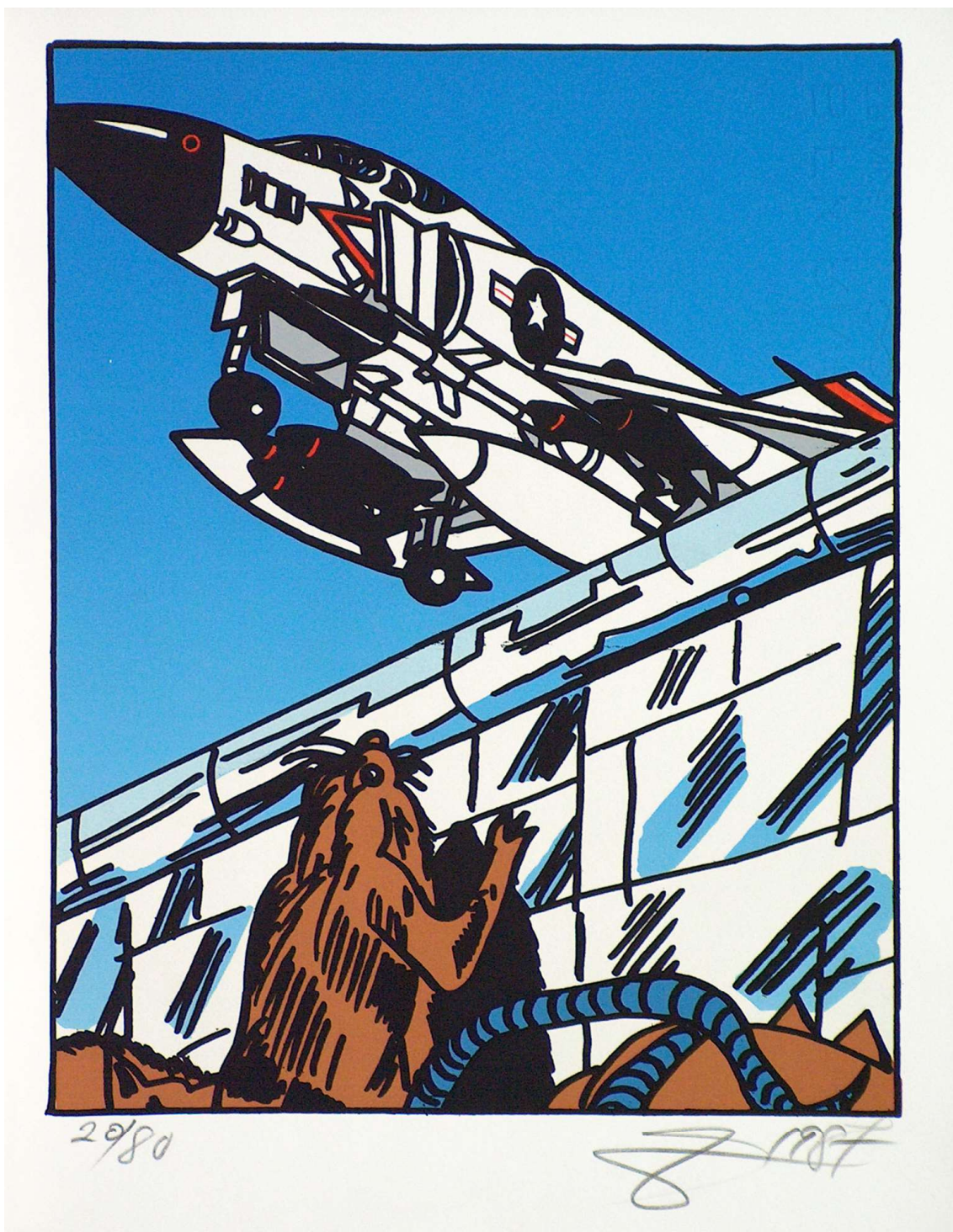
Цртеж: Рафаел КАНОГАР (Тоledo, 1935)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

X/5. БЕЗ НАЗИВА (Глава)
Бакропис, л: 32,9 x 25; пл/пр: 24,6 x 19,9
Испод пр. оловком лево: 20/80; десно: *Canogar*
36_2298



Цртеж: КОРНЕЈ ван Беверло (Лијеж, 1922 – Овер-сир-Оаз, 2010)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

X/6. БЕЗ НАЗИВА (Жене, мачке, птице, месец)
Бакропис, л: 24,9 x 32,5; пл/пр: 17,8 x 24,5
Испод пр. оловком лево: 20/80; десно: *Cornille 88*
36_2299

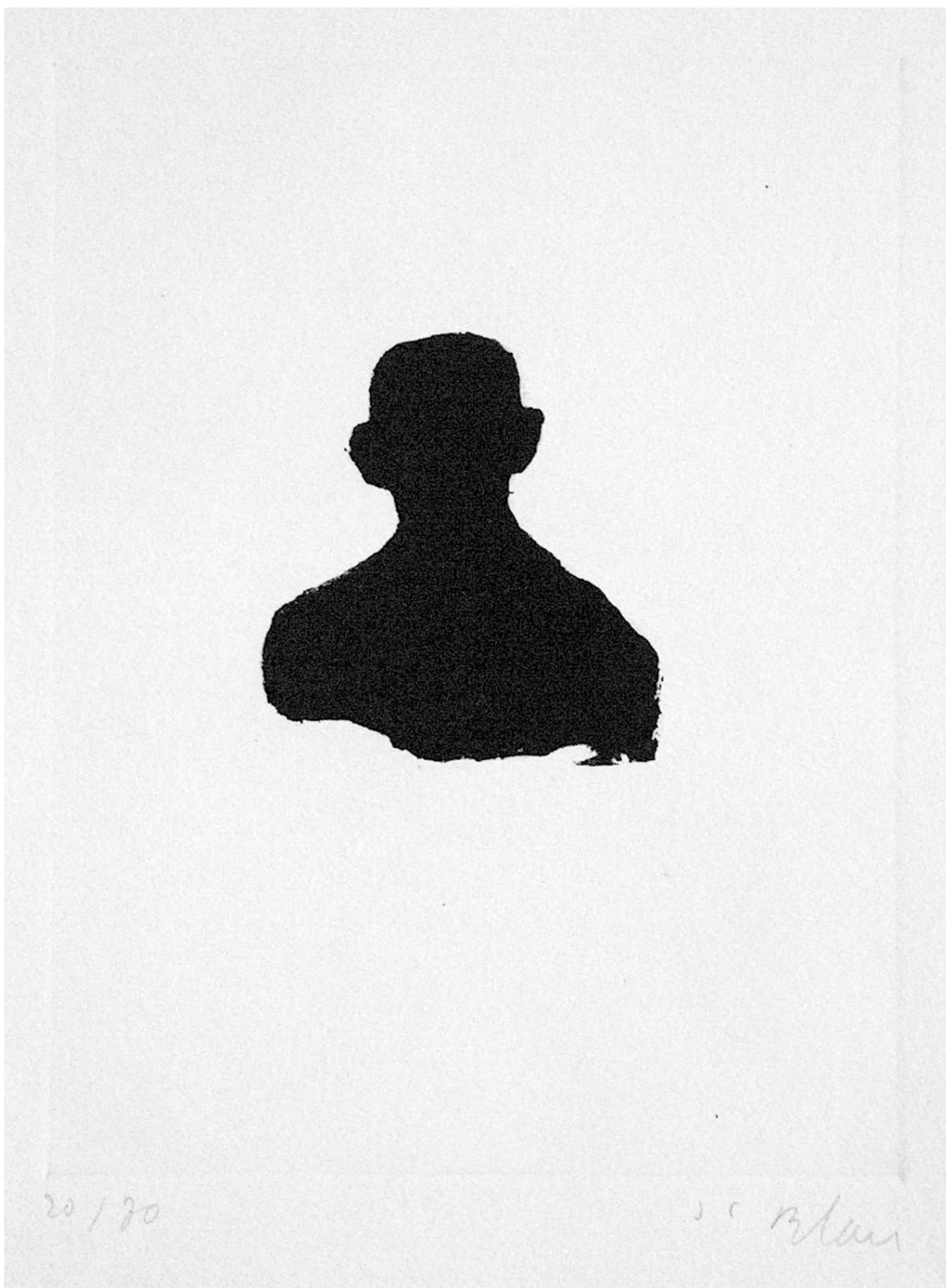


Цртеж: ЕРО – Гудмундур ГУДМУНДСОН (Олафсвик, 1932)
 Сериграф: Бранимир КАРАНОВИЋ (Београд, 1950)

Х/7. БЕЗ НАЗИВА (Жена под притиском)

Сериграфија, л: 32,7 x 25,2; пр: 28,3 x 22

Испод пр. оловком лево: 20/80; десно: *Erro* 1987
 36_2300



Цртеж: Жан-Шарл БЛЕ (Нант, 1956)
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

X/8. БЕЗ НАЗИВА (Портрет)
Акватинта, л: 32,7 x 25; пл: 23,3 x 17,7; пр: сса 9 x 8,5
Испод пл. оловком лево: 20/80; десно: *J. C. Blais*
36_2301

XI

мапа

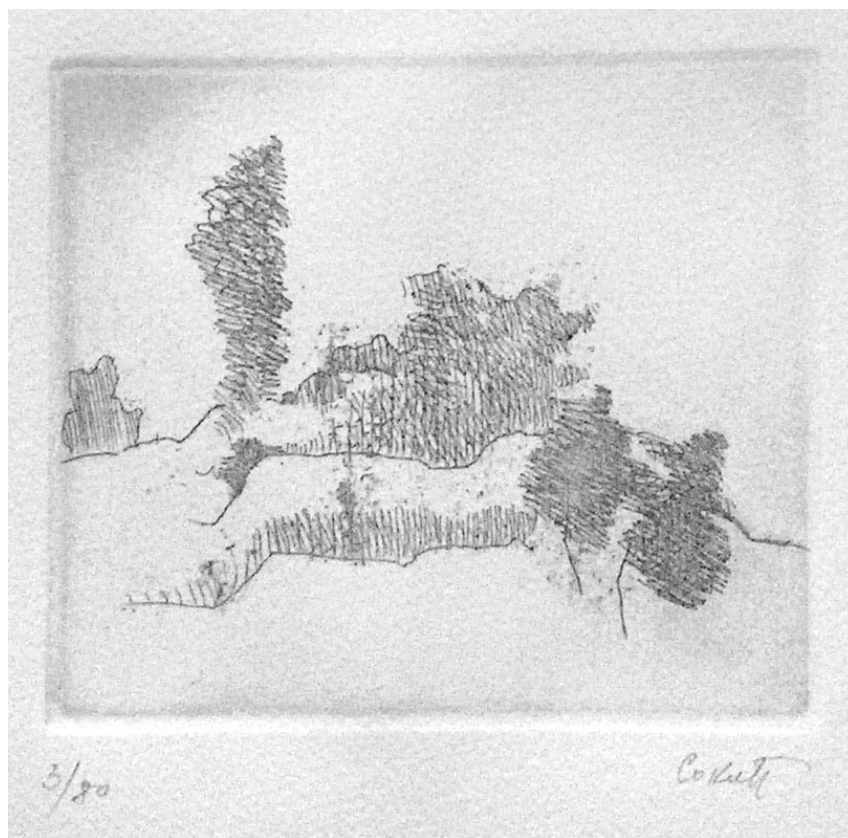
Цртеж: Љубица Цуца СОКИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1989.



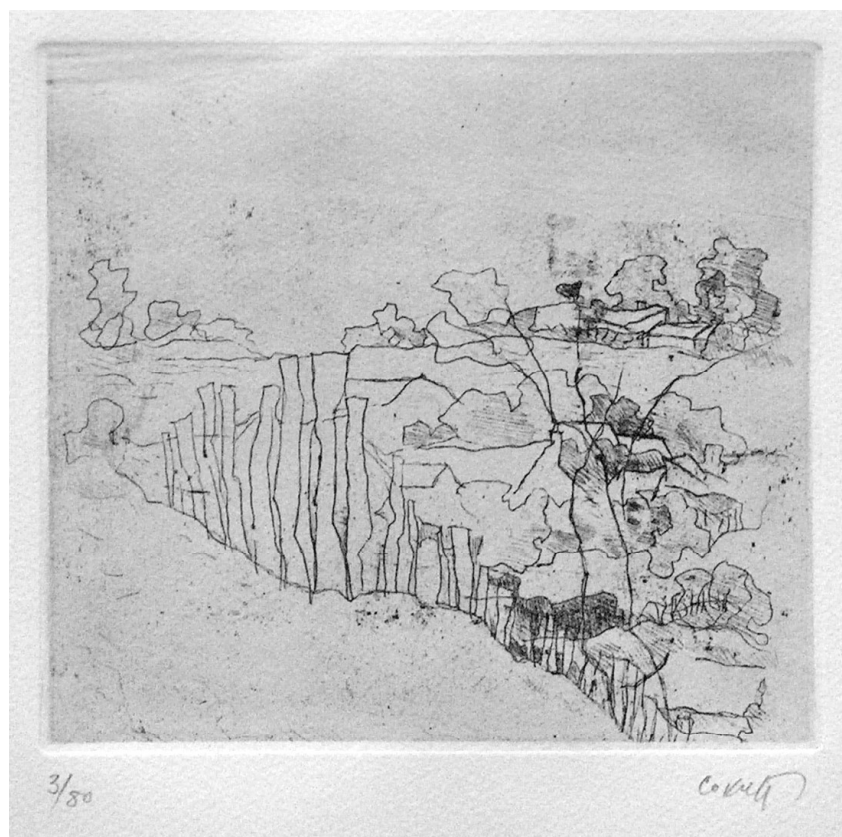
XI/1. БЕЗ НАЗИВА (Цвеће)

Бакропис, л: 32,5 x 24,7; пл/пр: 12,2 x 8,5

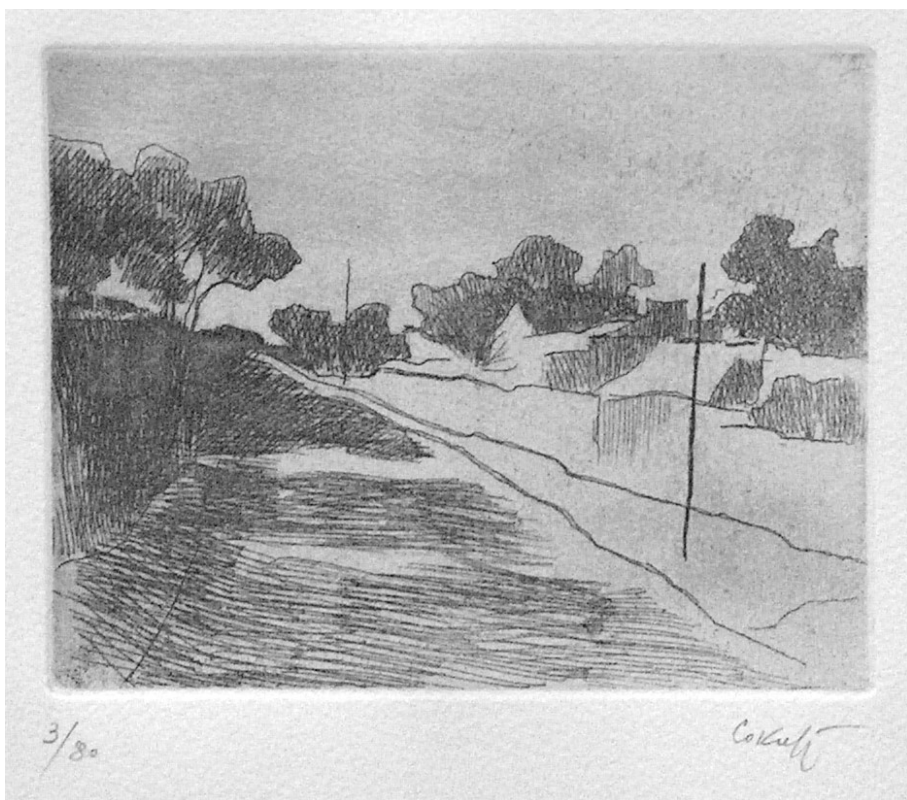
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5049



XI/3. БЕЗ НАЗИВА (Брдовити предео)
 Мека превлака, л: 24,9 x 32,4;
 пл/пр: 11 x 12,4
 Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
 35_5051



XI/5. БЕЗ НАЗИВА (Предео)
 Мека превлака, л: 24,7 x 32,5;
 пл/пр: 15,7 x 17,7
 Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
 35_5053



XI/2. БЕЗ НАЗИВА (Сеоски пут)

Мека превлака, л: 25,3 x 33; пл/пр: 11,5 x 14,8

Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић

35_5050

XI/4. БЕЗ НАЗИВА (Поред реке)

Мека превлака, л: 25,1 x 32,9; пл/пр: 9,6 x 15,5

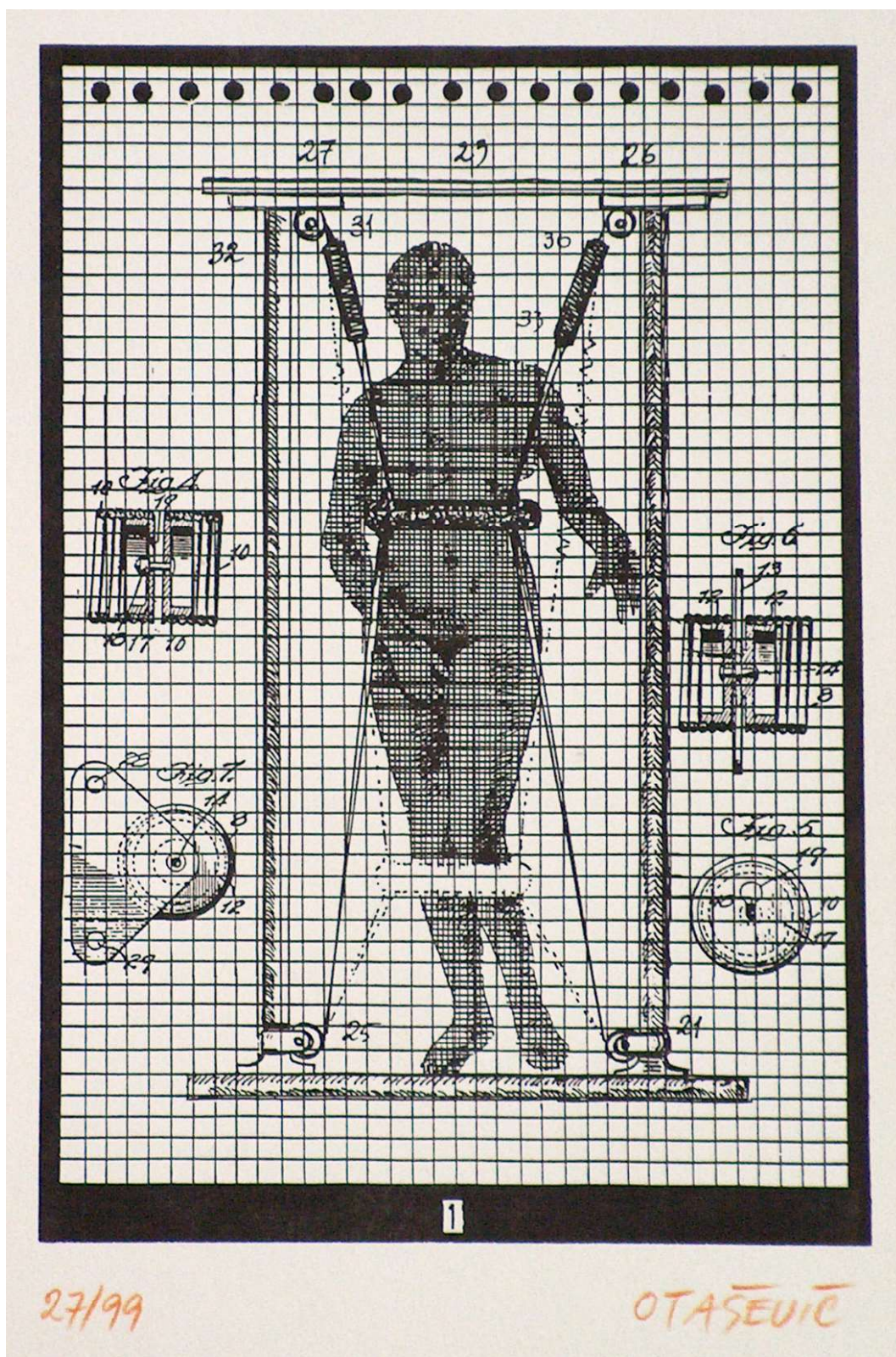
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић

35_5052



XII
мапа
ПРЕРАЂЕВИНЕ

Аутор: Душан ОТАШЕВИЋ (Београд, 1940)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1989.

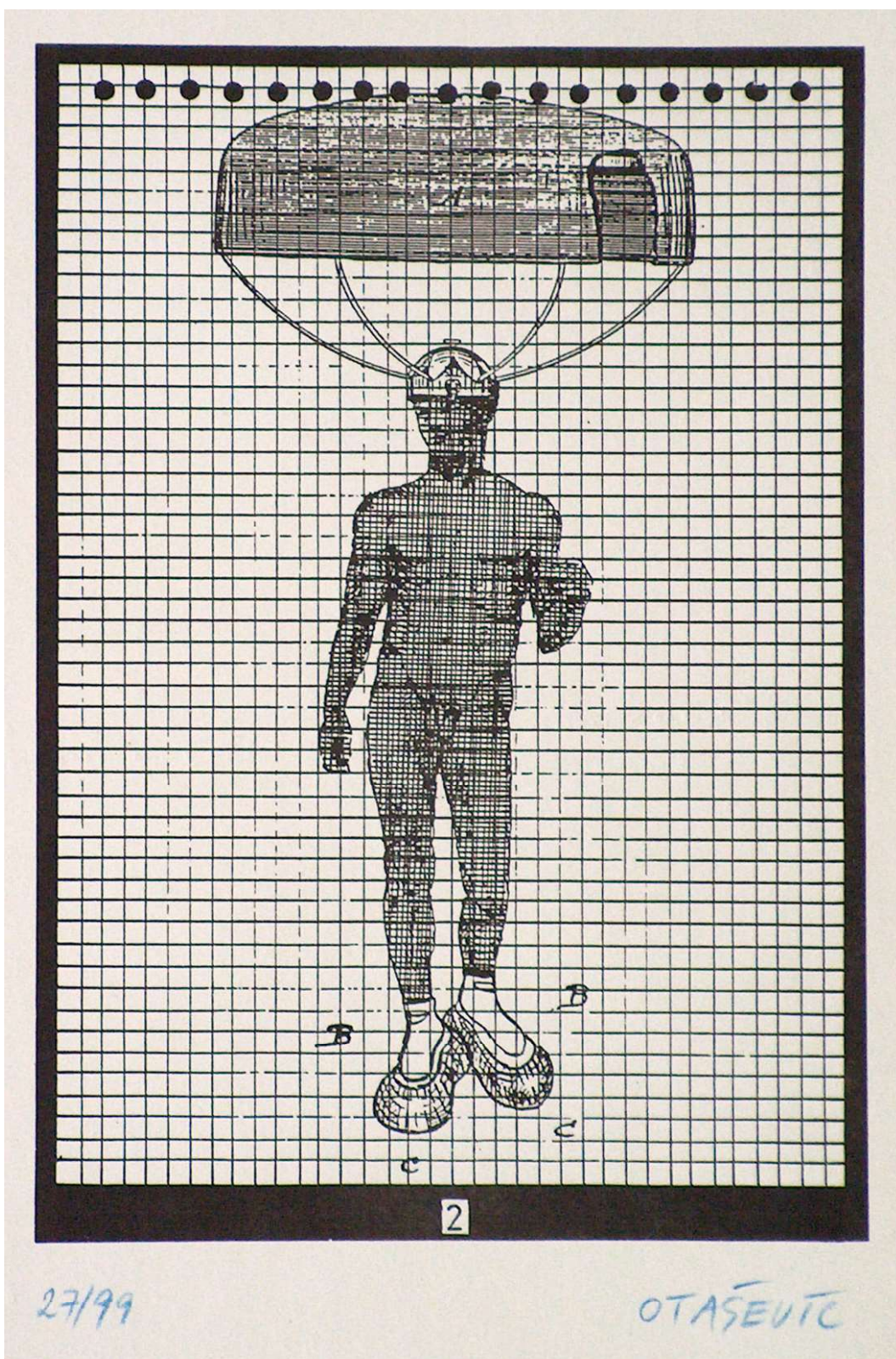


ХП/1. АФРОДИТА – АПАРАТ ЗА МАСИРАЊЕ

Офсет штампа, л: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14

Испод пр. наранџастом оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ

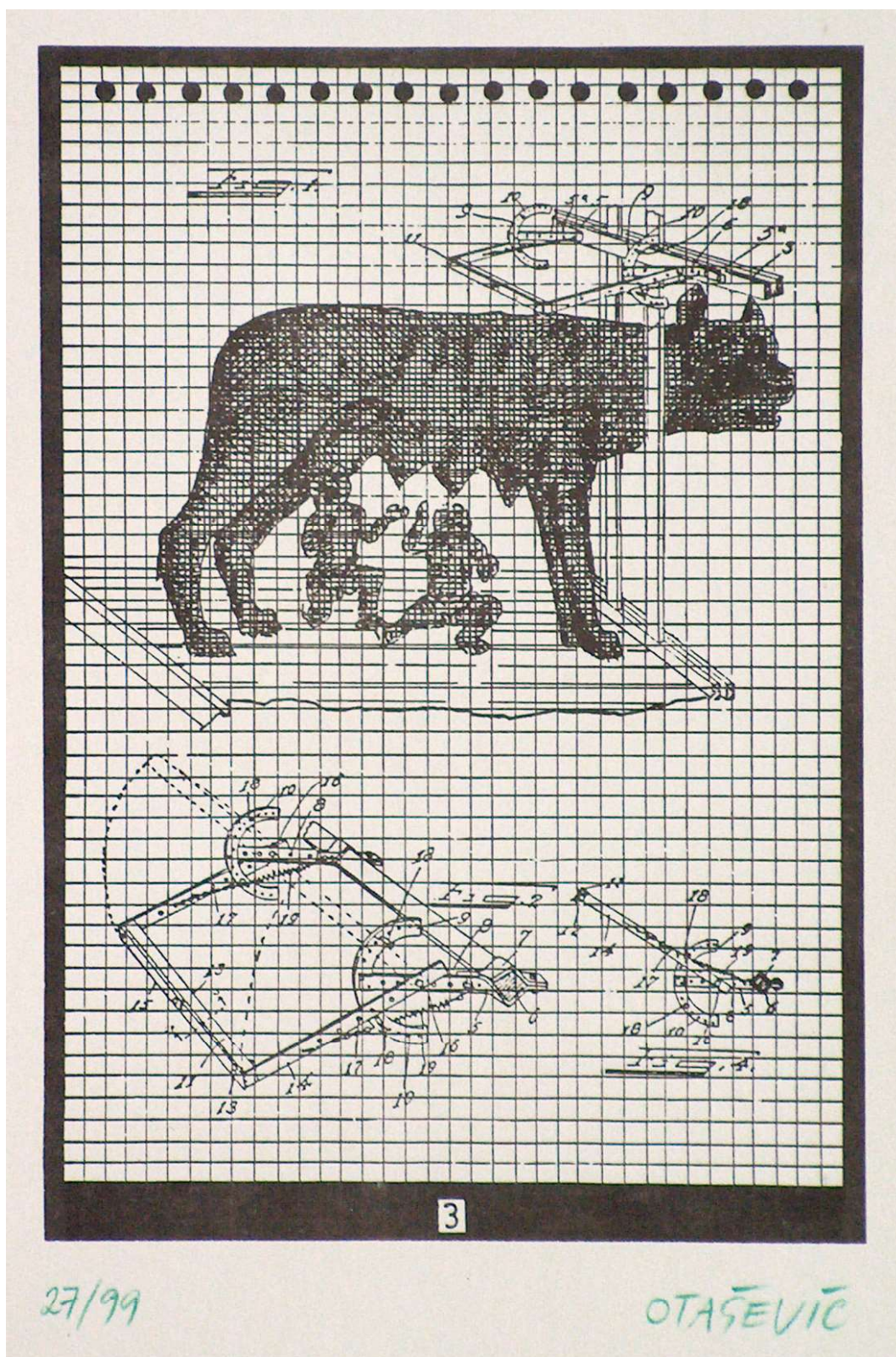
35_5054



ХП/2. КОПЉОНОША – СПАСАВАЊЕ У СЛУЧАЈУ ПОЖАРА

Офсет штампа, А: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14

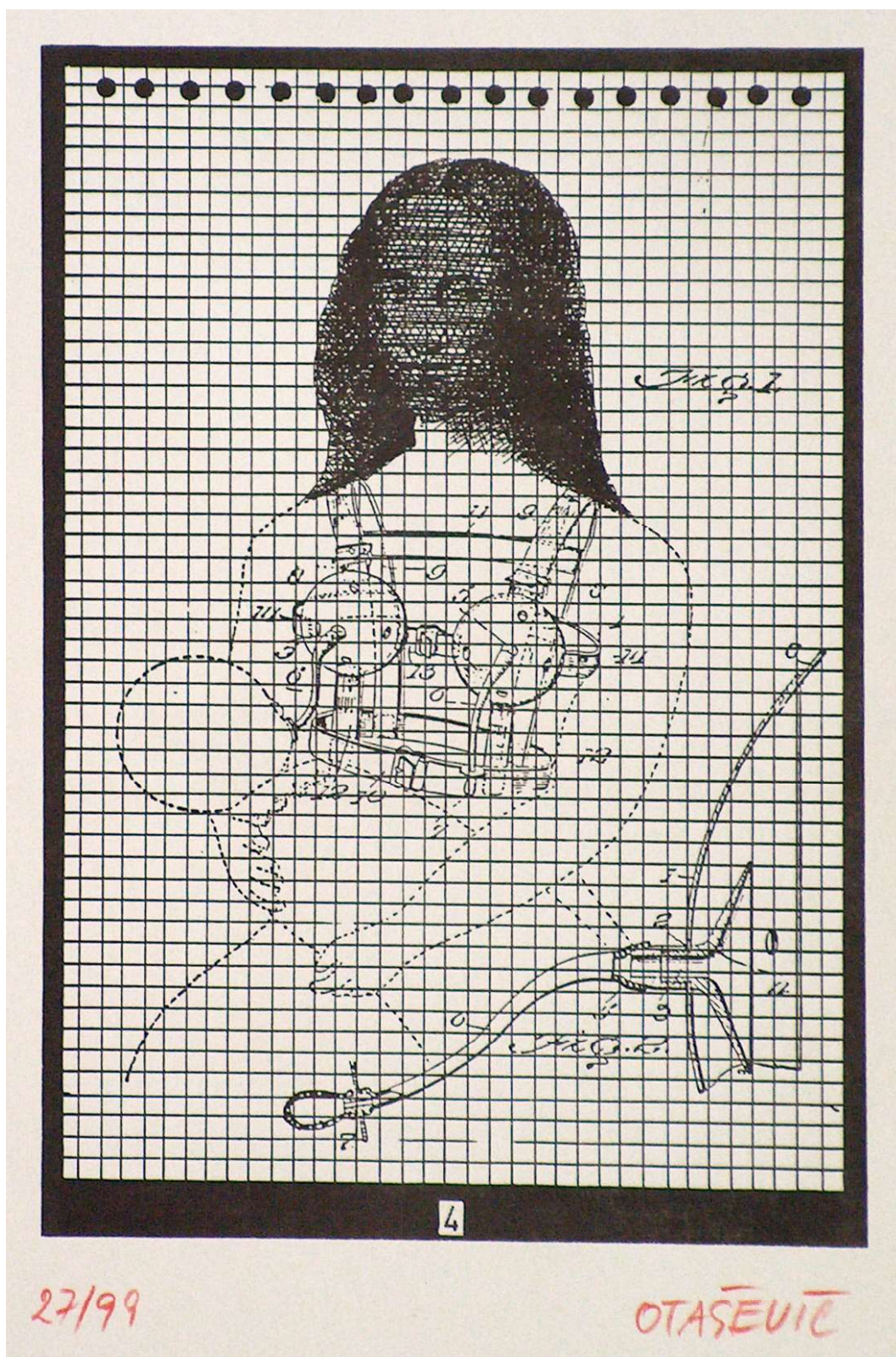
Испод пр. плавом оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5055



ХП/З. ВУЧИЦА – ХИГИЈЕНСКА ШТАЛА

Офсет штампа, л: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14

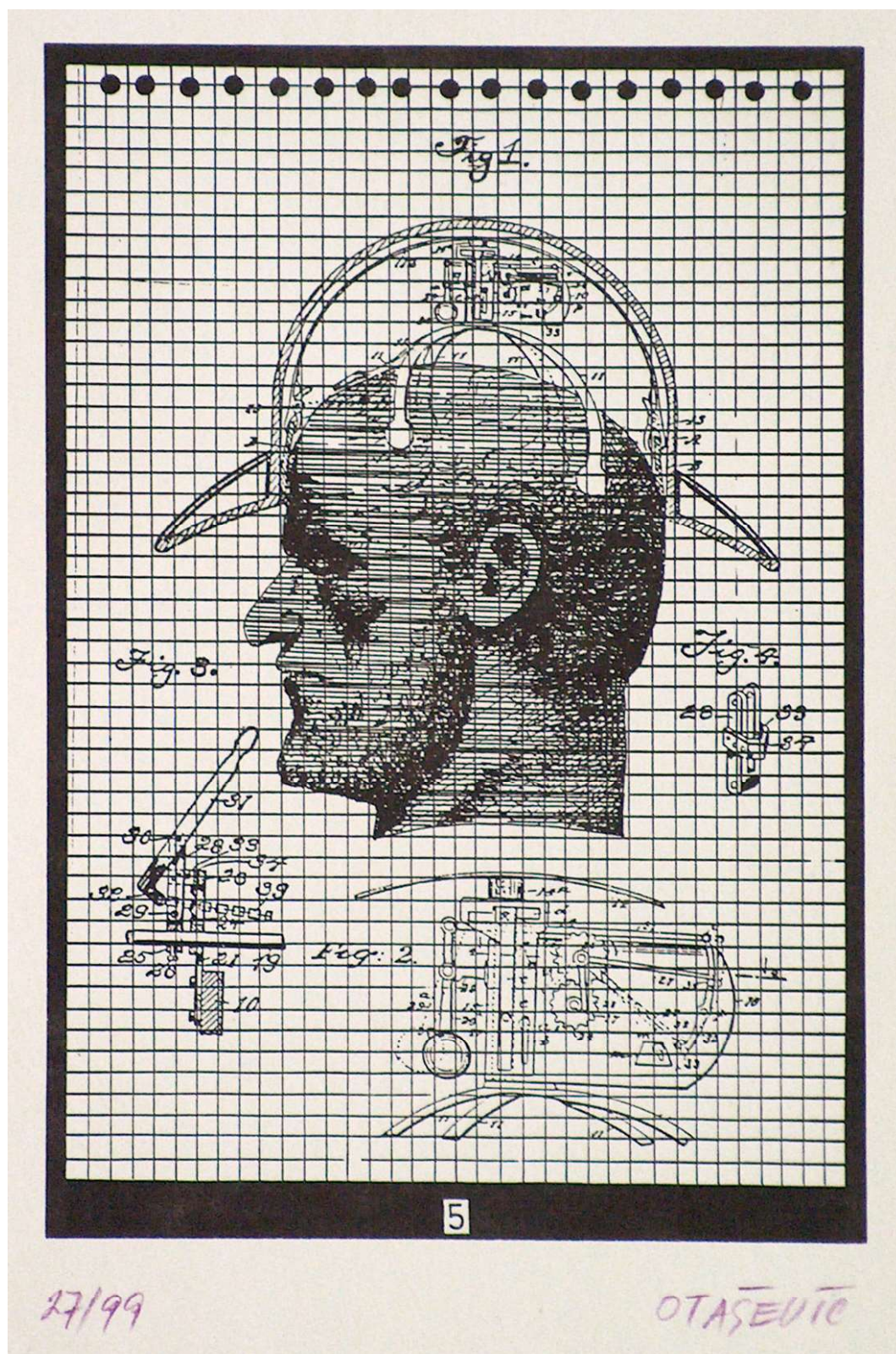
Испод пр. зеленом оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5056



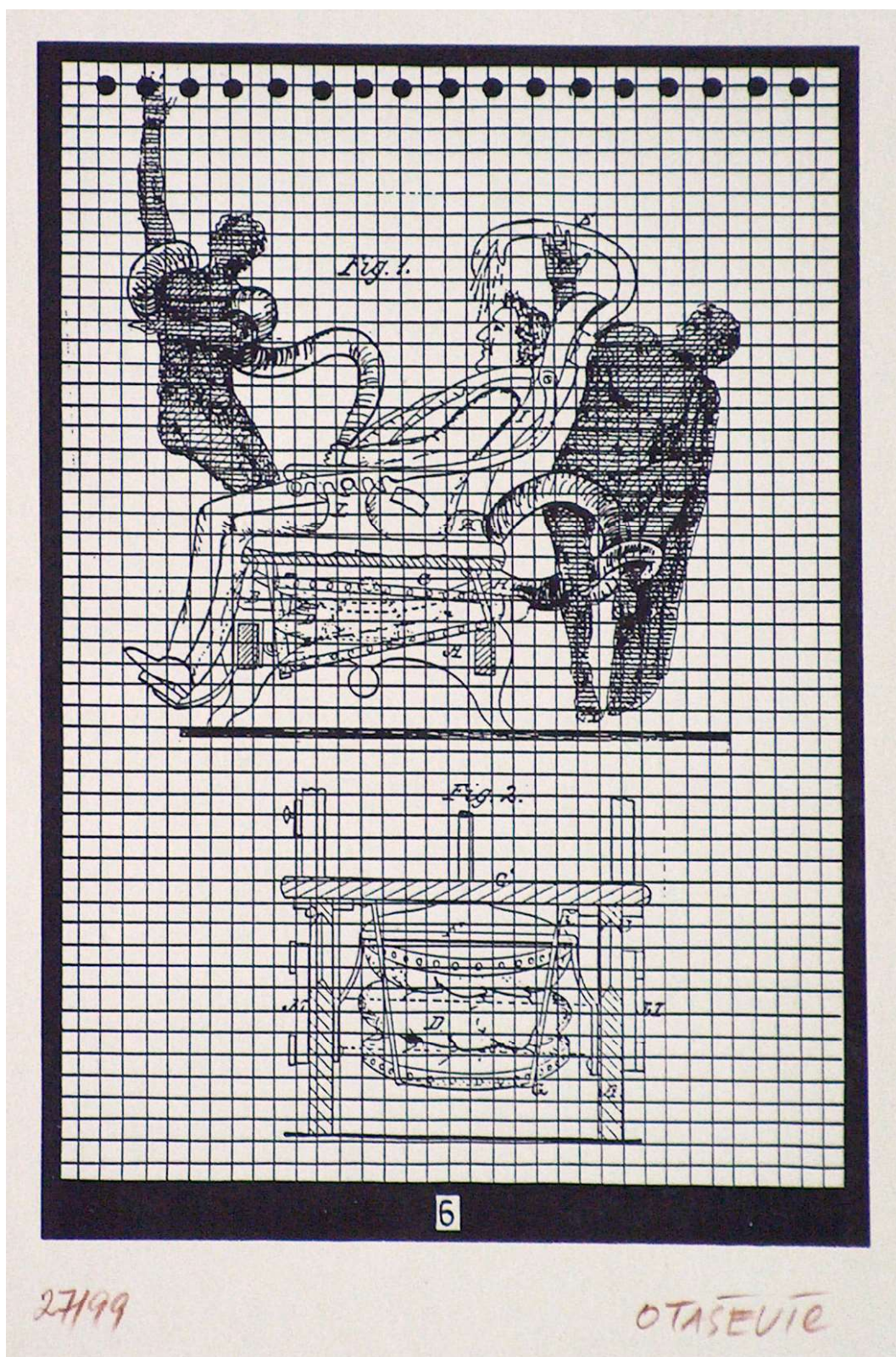
XII/4. МОНА ЛИЗА – ДОЈЕЊЕ НА ЈАВНОМ МЕСТУ

Офсет штампа, л: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14

Испод пр. црвеном оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5057



ХИ/5. АРИСТОТЕЛ – АУТОМАТ ЗА ПОЗДРАВЉАЊЕ
 Офсет штампа, л: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14
 Испод пр. љубичастом оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ
 35_5058



ХП/6. ЛАОКОН – ПОБОЉШАНА СТОЛИЦА ЗА ЉУЉАЊЕ

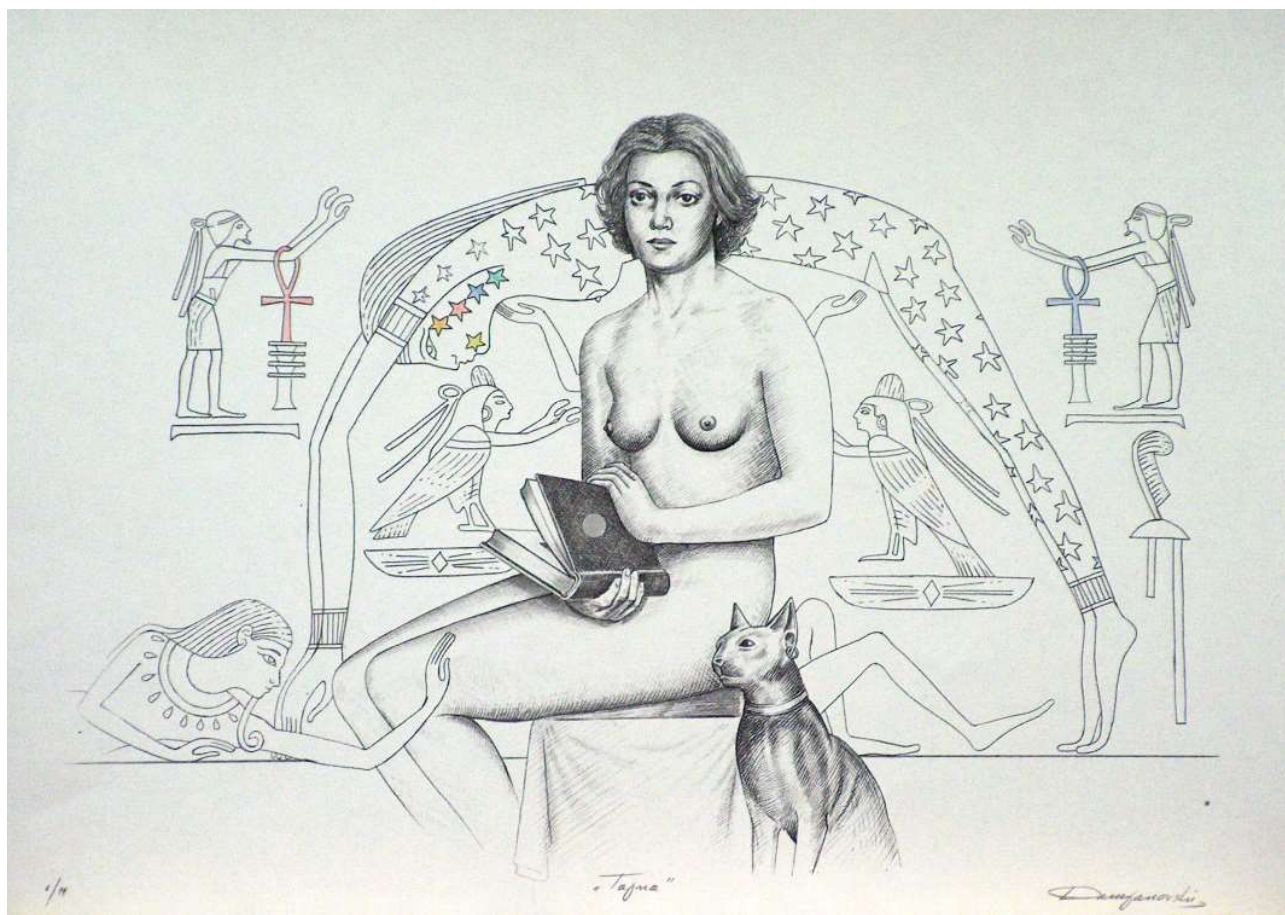
Офсет штампа, А: 29,5 x 21; пр: 20,4 x 14

Испод пр. смеђом оловком лево: 27/99; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5059

XIII

мапа

Аутор: Божидар ДАМЈАНОВСКИ (Скопје, 1947)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1990.



ХІІІ/І. ТАЈНА

Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 18 x 26

Испод пр. оловком лево: 6/99; у средини: „Тajна“; десно: *Damjanovski*
35_5060



XIII/2. ВЕРНОСТ

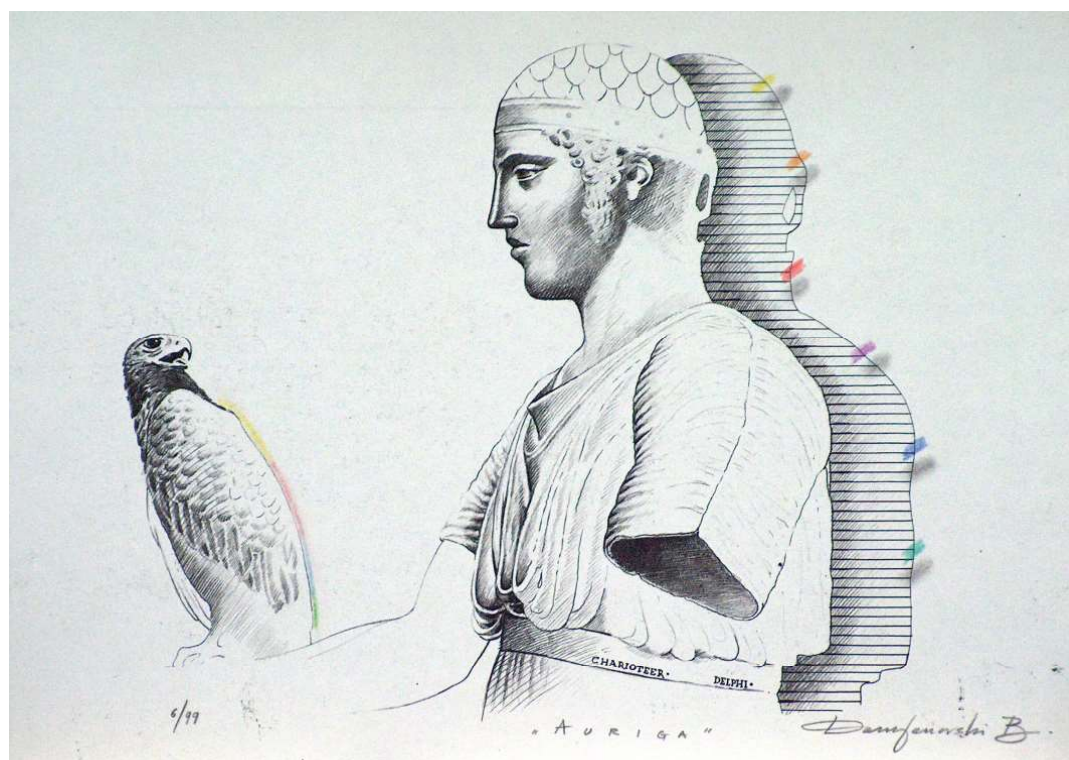
Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 17 x 25

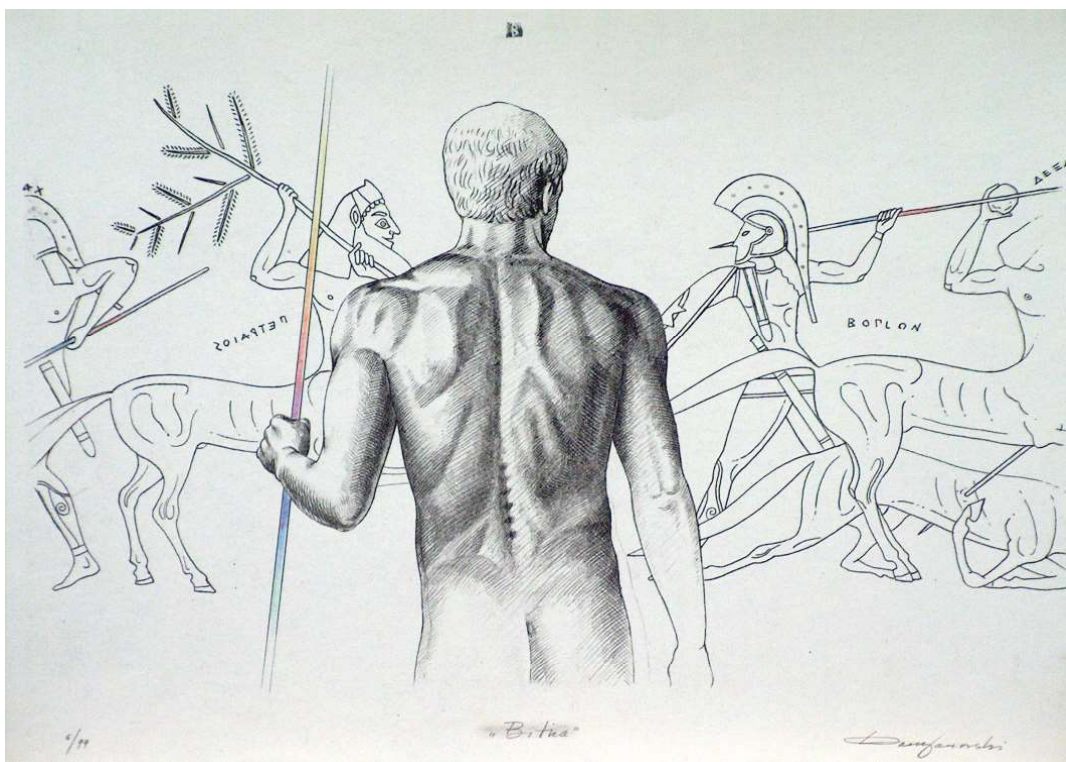
Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Vernost“; десно: *Damjanovski*
35_5061

XIII/3. АУРИГА

Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 19 x 21

Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Auriga“; десно: *Damjanovski B.*
35_5062





ХШ/4. БИТКА

Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 17 x 29

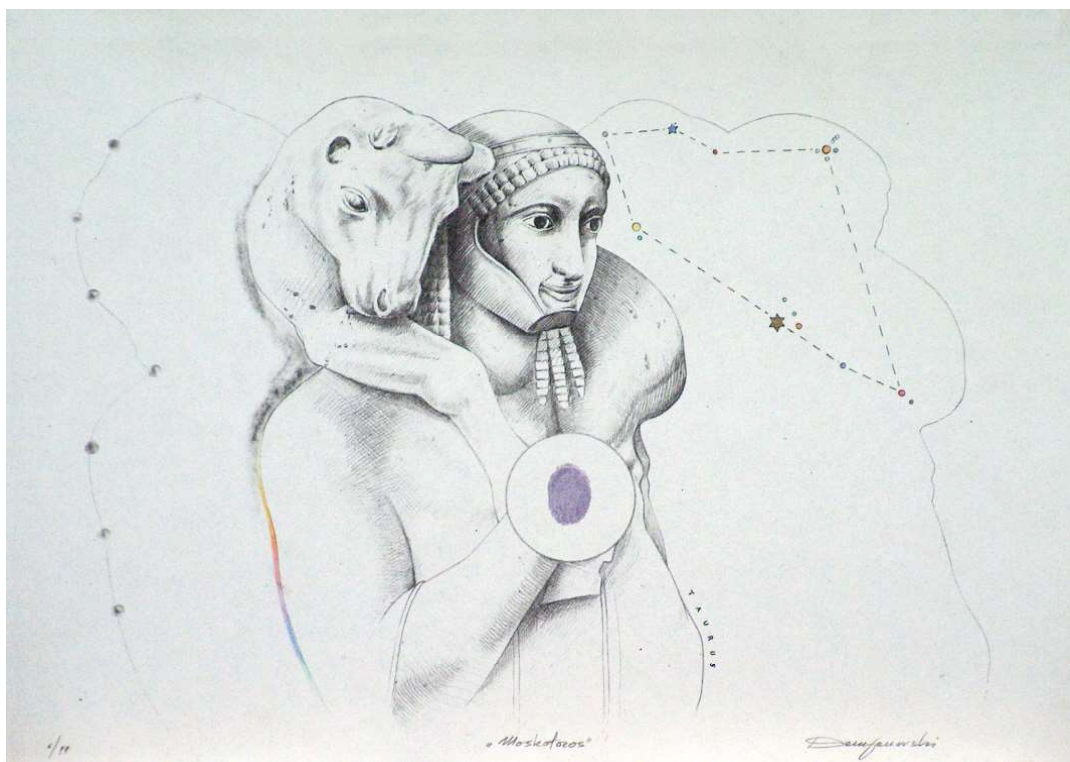
Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Bitka”; десно: *Damjanovski*
35_5063

ХШ/5. ДОДИР

Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 19 x 28

Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Dodir”; десно: *Damjanovski B.*
35_5064





ХІІІ/6. МОСКОФОРΟΣ

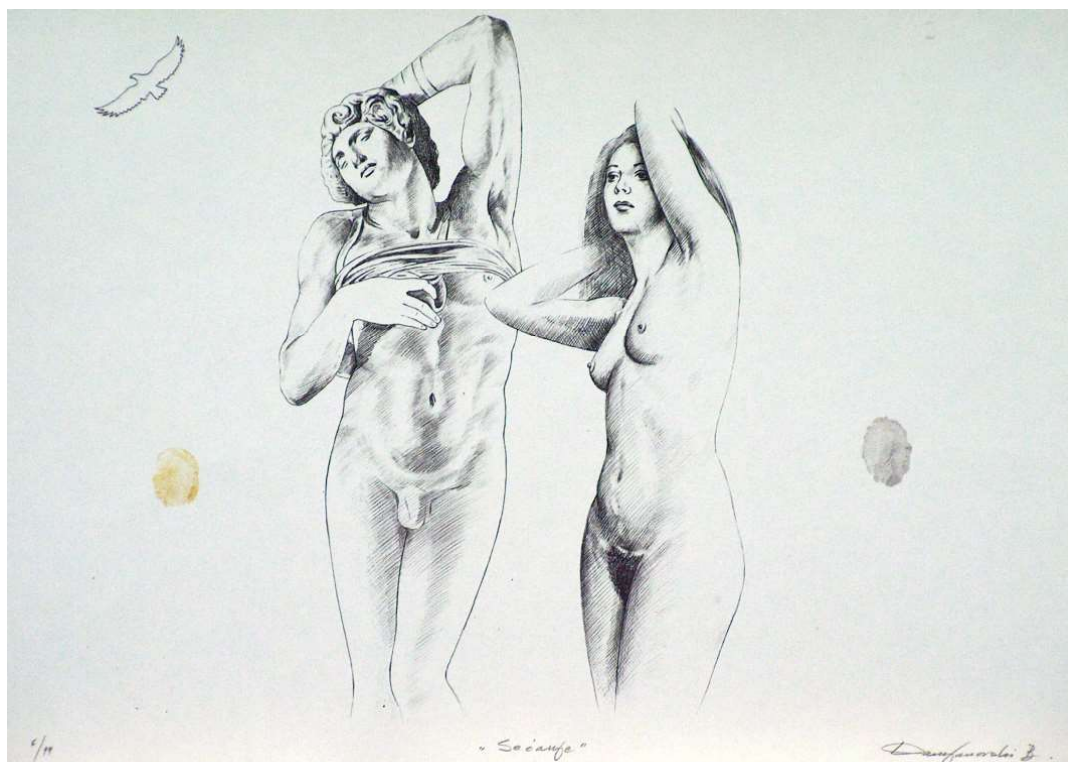
Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 18 x 25

Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Moskoforos”; десно: *Damjanovski*
35_5065

ХІІІ/7. СЕЋАЊЕ

Офсет литографија, л: 21 x 29,6; пр: сса 19,5 x 22

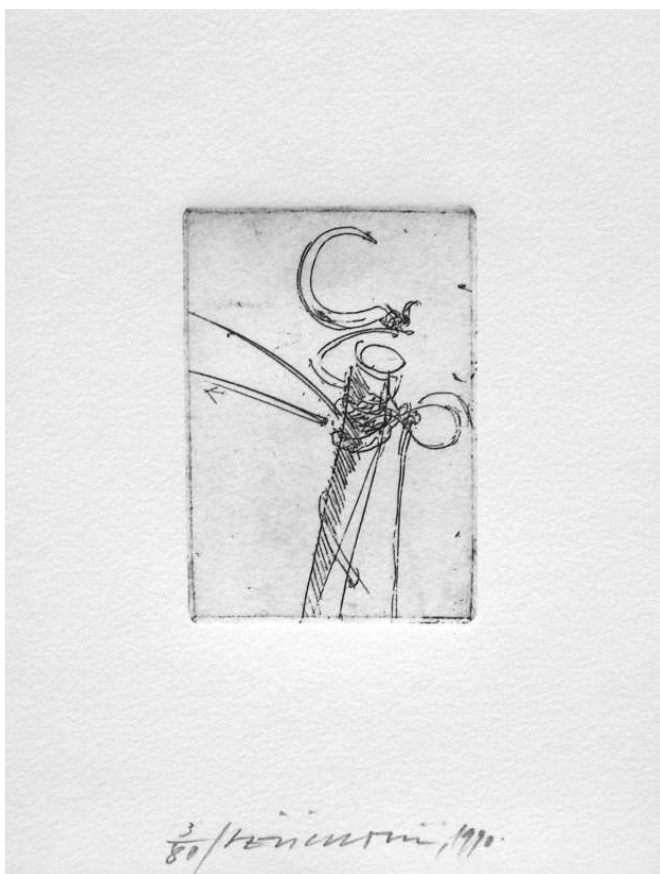
Испод пр. оловком лево: 6/99; на средини: „Sećanje”; десно: *Damjanovski B.*
35_5066



XIV

мапа

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1992.

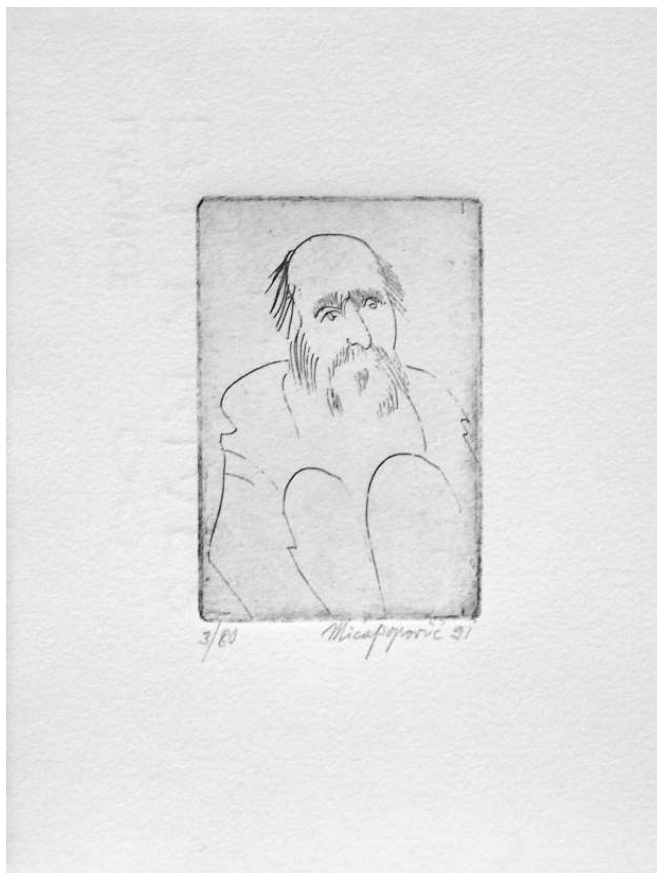


Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ (Београд, 1949 – Београд, 2000)

XIV/1. БЕЗ НАЗИВА (Кука)

Бакропис, л: 16,3 x 12,4; пл/пр: 7,8 x 5,4

Испод пл. на средини оловком: 3/80/VELIČKOVIĆ, 1990.
35_5067



Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ

XIV/2. БЕЗ НАЗИВА (Портрет)

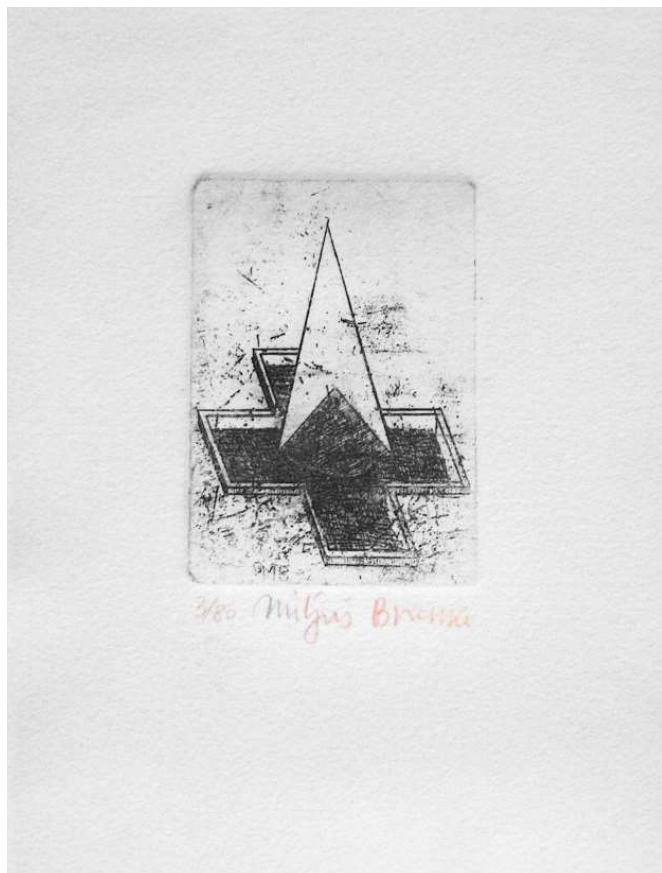
Бакропис, л: 16,2 x 12,5; пл/пр: 7,9 x 5,3

Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Mića Popović 91
35_5068

Цртеж: Душан ОТАШЕВИЋ
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ

XIV/3. 1991

Бакропис, л: 16,5 x 12,3; пл/пр: 7,7 x 5,5
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5069



Цртеж: Бранко МИЉУШ
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ

XIV/4. БЕЗ НАЗИВА (Крст и купа)

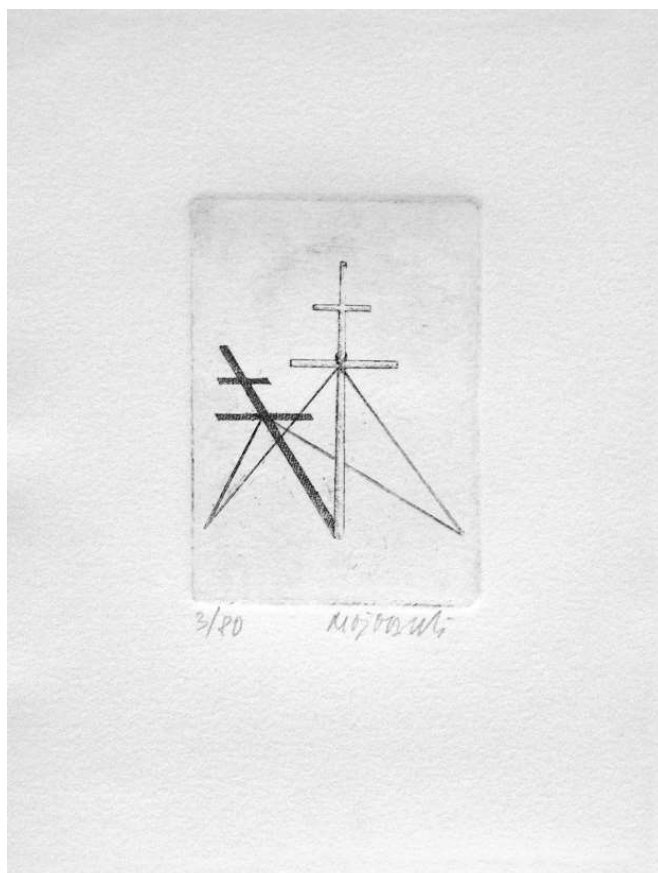
Бакропис, л: 16,3 x 12,4; пл/пр: 7,6 x 5,3

Испод пл. оловком у боји: 3/80 Miljuš Branko
35_5070



Цртеж: Љубица Цуца СОКИЋ
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ

XIV/5. БЕЗ НАЗИВА (Композиција)
Бакропис, л: 16,5 x 12,5; пл/пр: 7,7 x 5,6
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5071



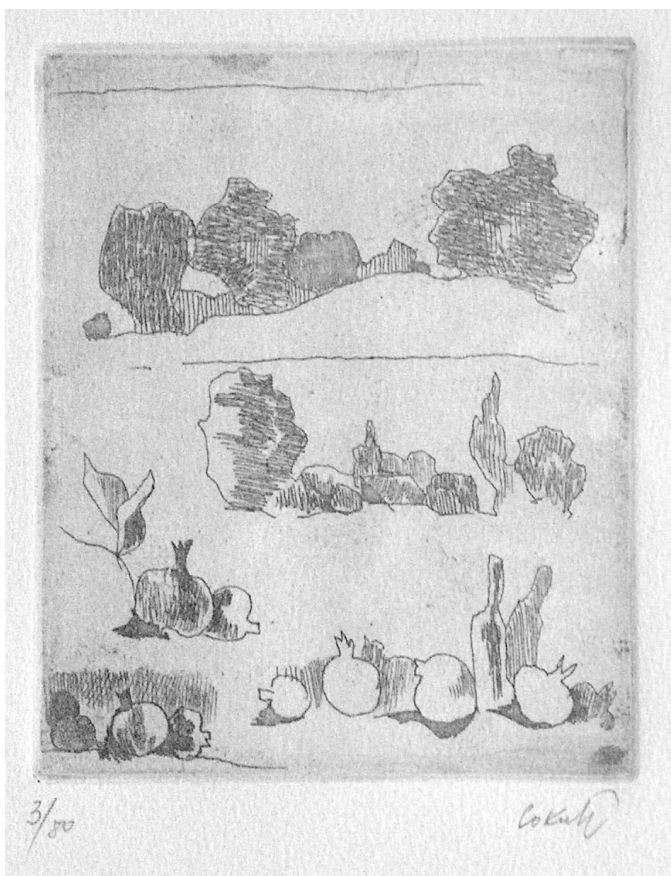
Цртеж: Драган МОЈОВИЋ (Београд, 1942 – Београд, 2001)
Гравер: Зоран Л. БОЖОВИЋ

XIV/6. БЕЗ НАЗИВА (Крст и сенка)
Бакропис, л: 16,4 x 12,4; пл/пр: 7,6 x 5,3
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: МОЈОВИЋ
35_5072

XV

мапа

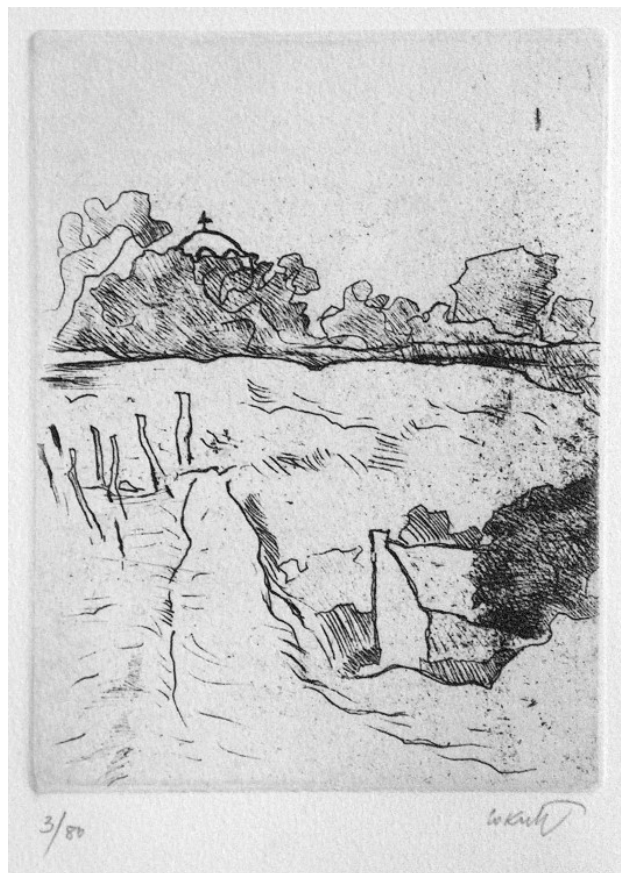
Цртеж: Љубица Цуца СОКИЋ
Гравери:
Драган ЦОХА
Зоран Л. БОЖОВИЋ
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1992.



XV/1. БЕЗ НАЗИВА (Нарови)

Мека превлака, л: 24,9 x 16,3; пл/пр: 14,2 x 11,4

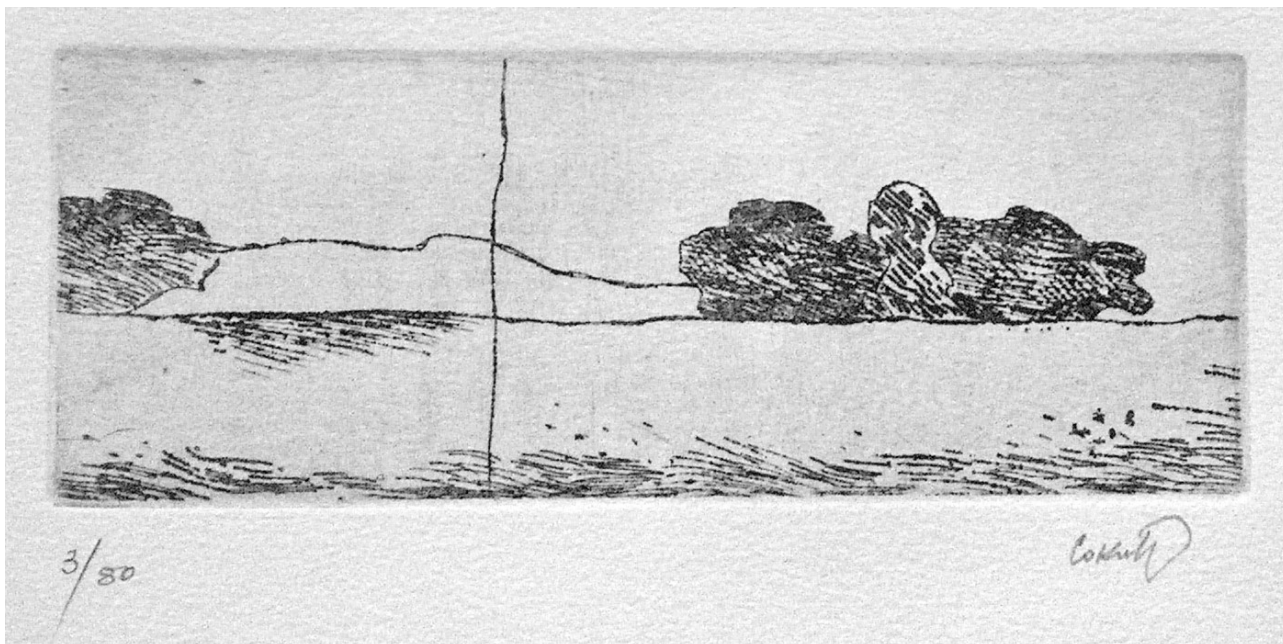
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5073



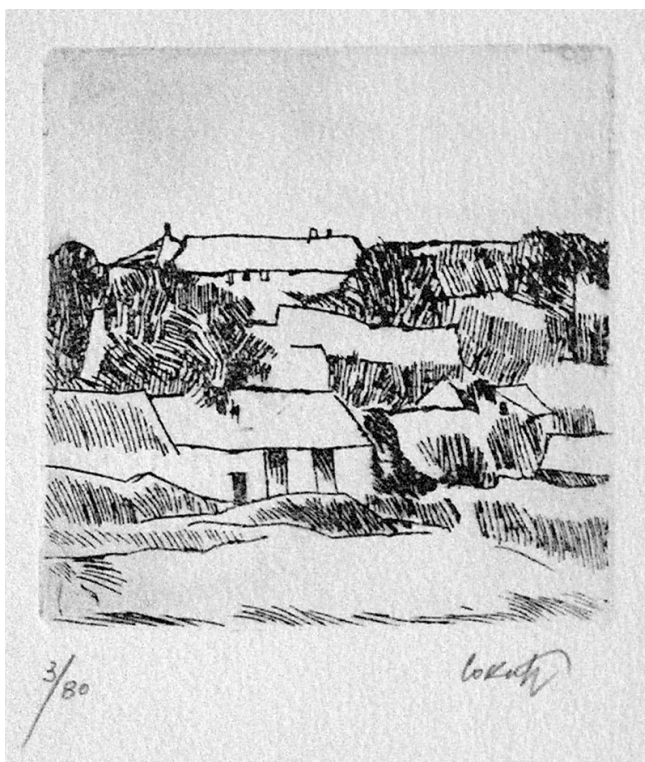
XV/2. БЕЗ НАЗИВА (Пејзаж са куполом)

Мека превлака, л: 25,2 x 16,2; пл/пр: 17,7 x 13,3

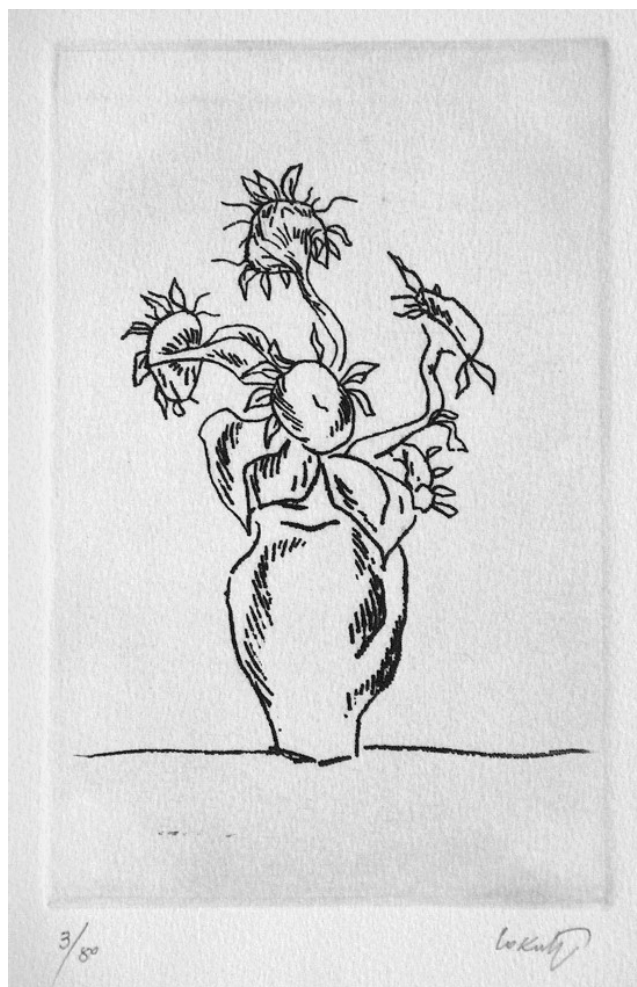
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5074



XV/3. БЕЗ НАЗИВА (Пејзаж)
Бакропис, акватинта, л: 16,4 x 24,9; пл/пр: 6,5 x 17,5
Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
35_5075



XV/4. БЕЗ НАЗИВА (Предео са кућама)
 Бакропис, акватинта, л: 25 x 16,3; пл/пр: 9,7 x 9,4
 Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Сокић
 35_5076



XV/5. БЕЗ НАЗИВА (Цвеће)
 Бакропис, л: 25,1 x 16,5; пл/пр: 19,6 x 12,7
 Испод пл. лево оловком: 3/80; десно: Сокић
 35_5077

XVI

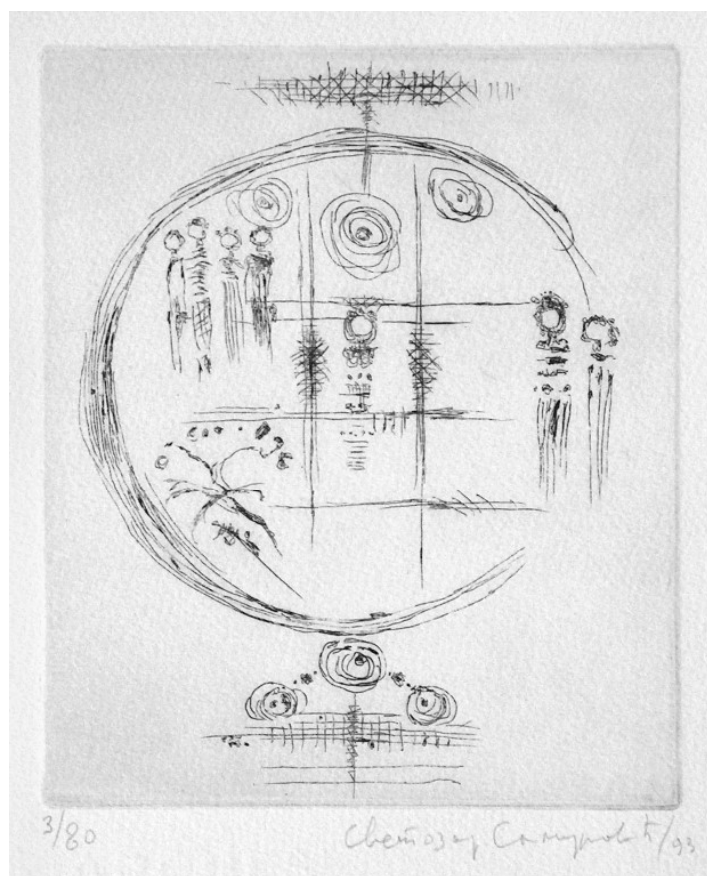
мапа

ОБДАНИЦА

Цртеж: Светозар САМУРОВИЋ (Бијељина, 1928 – Београд, 2001)

Гравер: Драган ЦОХА

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1993.



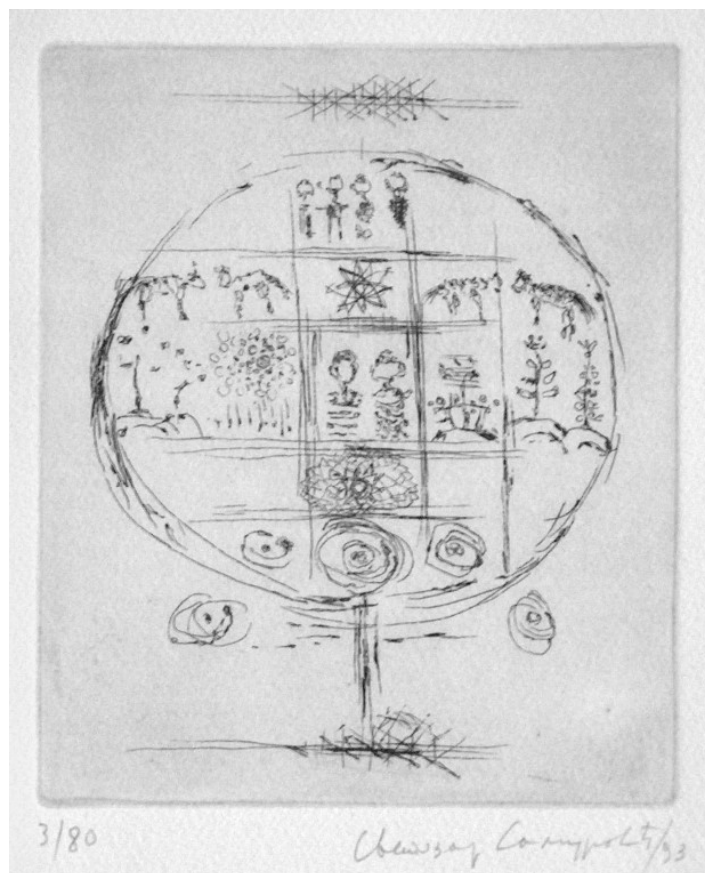
XVI/1. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, л: 28 x 18,8; пл/пр: 18,6 x 15,6

Испод пл. оловком лево: 3/80;

десно: Светозар Самуровић/93

35_5078



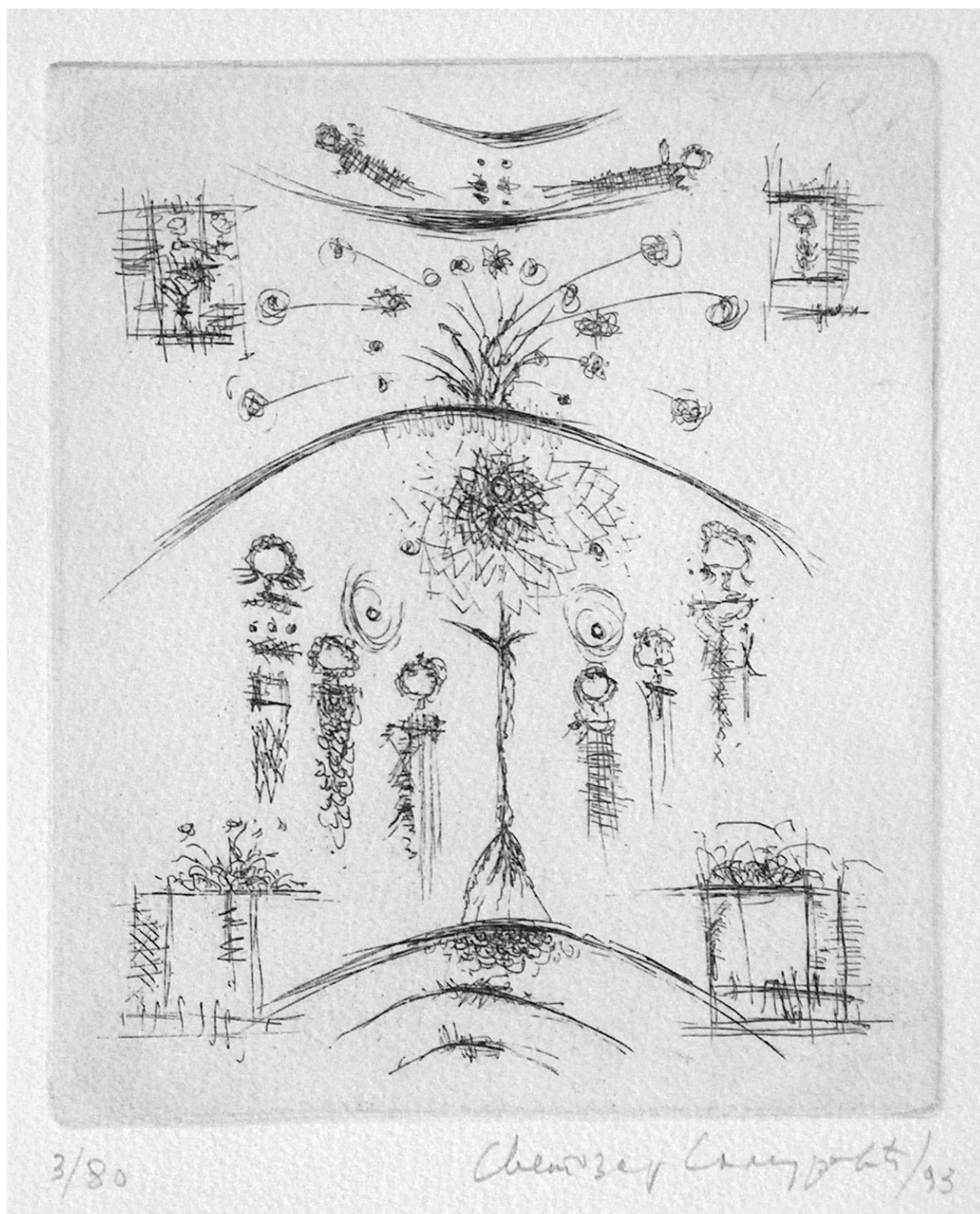
XVI/2. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, л: 28 x 18,9; пл/пр: 18,6 x 15,6

Испод пл. оловком лево: 3/80;

десно: Светозар Самуровић/93

35_5079

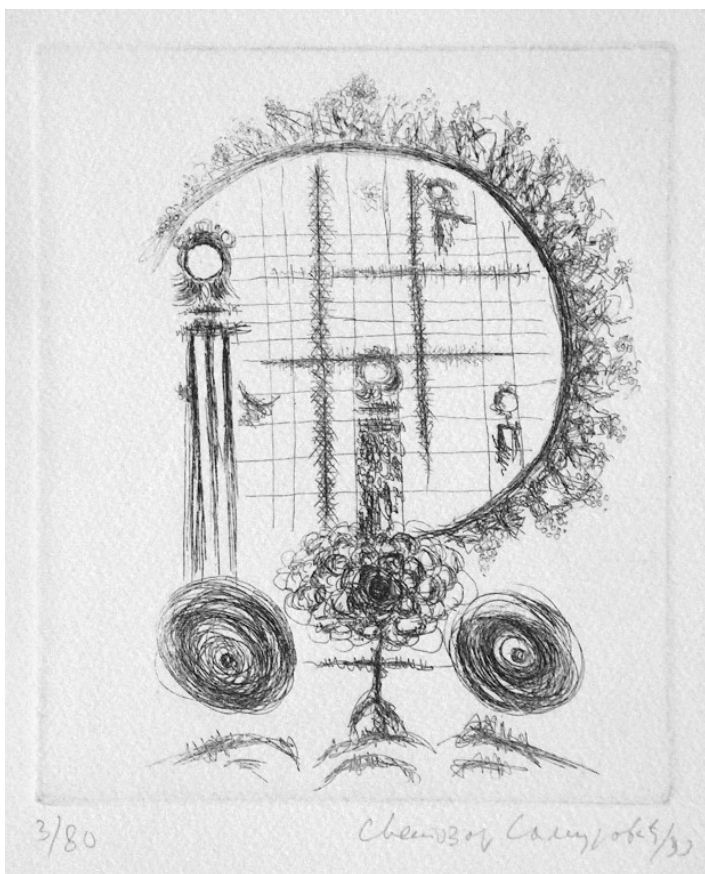


XVI/3. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, л: 28 x 19; пл/пр: 18,7 x 15,6

Испод пл. оловком лево: 3/80; десно: Светозар Самуровић/93

35_5080



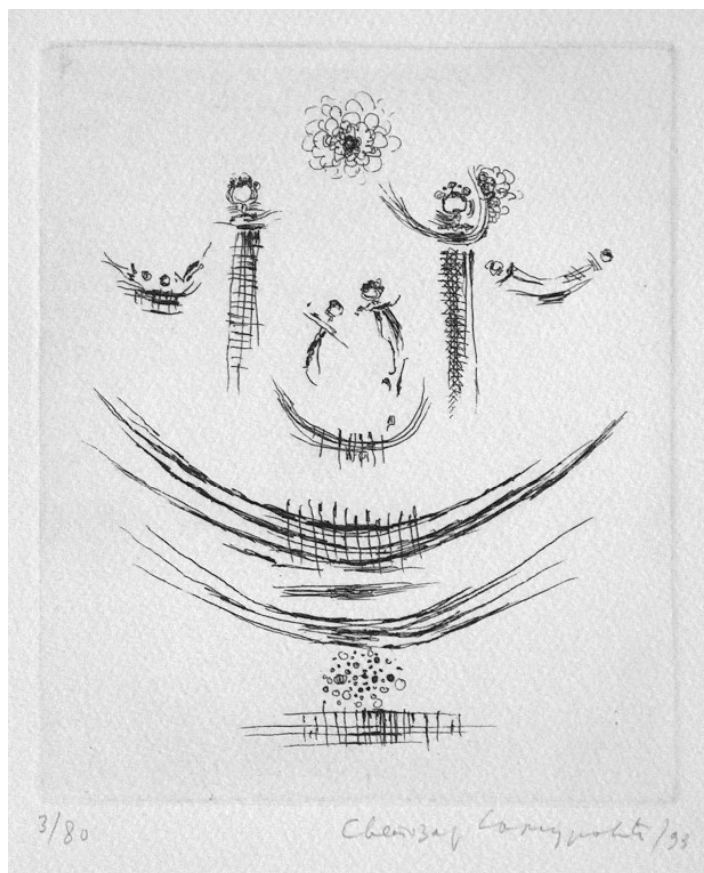
XVI/4. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, л: 28 x 19,1; пл/пр: 18,4 x 15,5

Испод пл. оловком лево: 3/80;

десно: Светозар Самуровић/93

35_5081



XVI/5. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, л: 28,2 x 19,2; пл/пр: 18,5 x 15,5

Испод пл. оловком лево: 3/80;

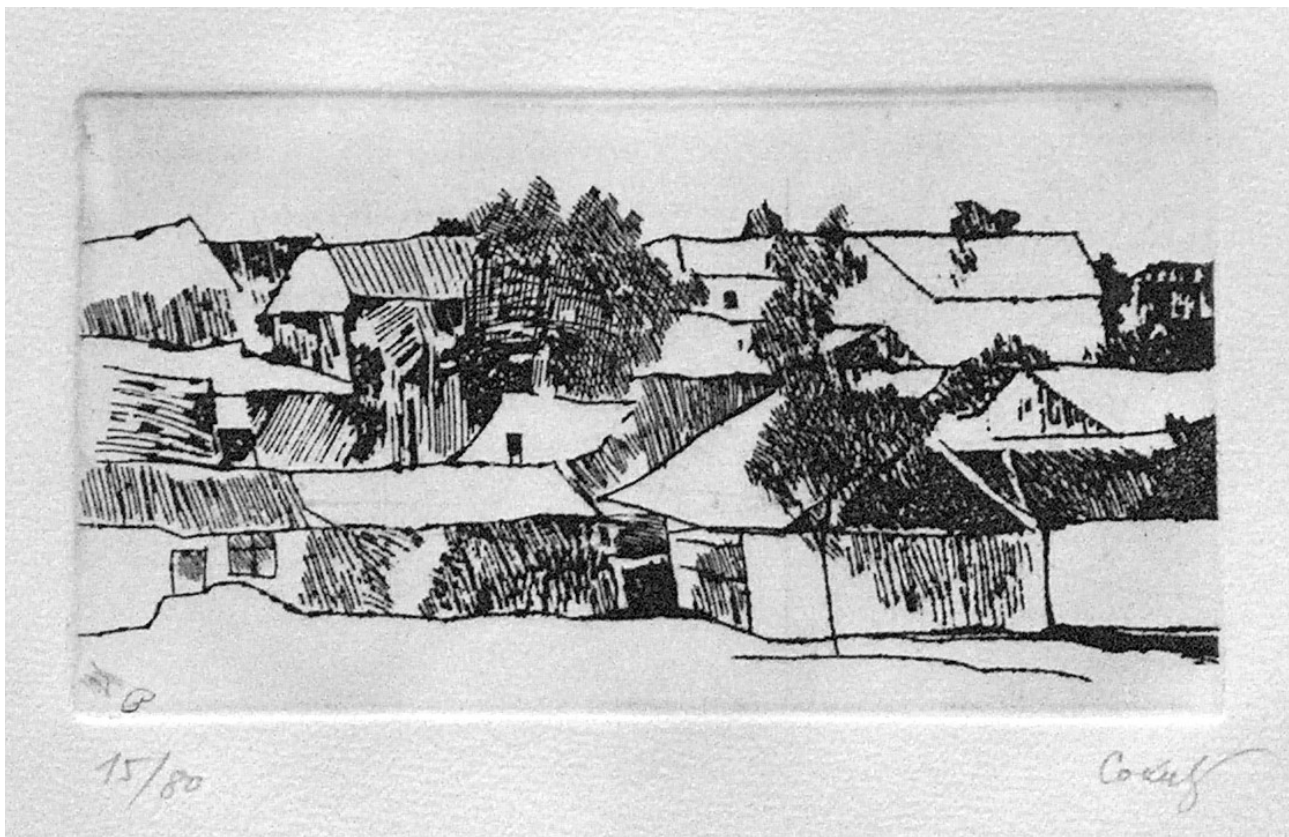
десно: Светозар Самуровић/93

35_5082

XVII

мапа

Издање: Зоран А. БОЖОВИЋ, Београд 1989/93.



Цртеж: Љубица Цуца СОКИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

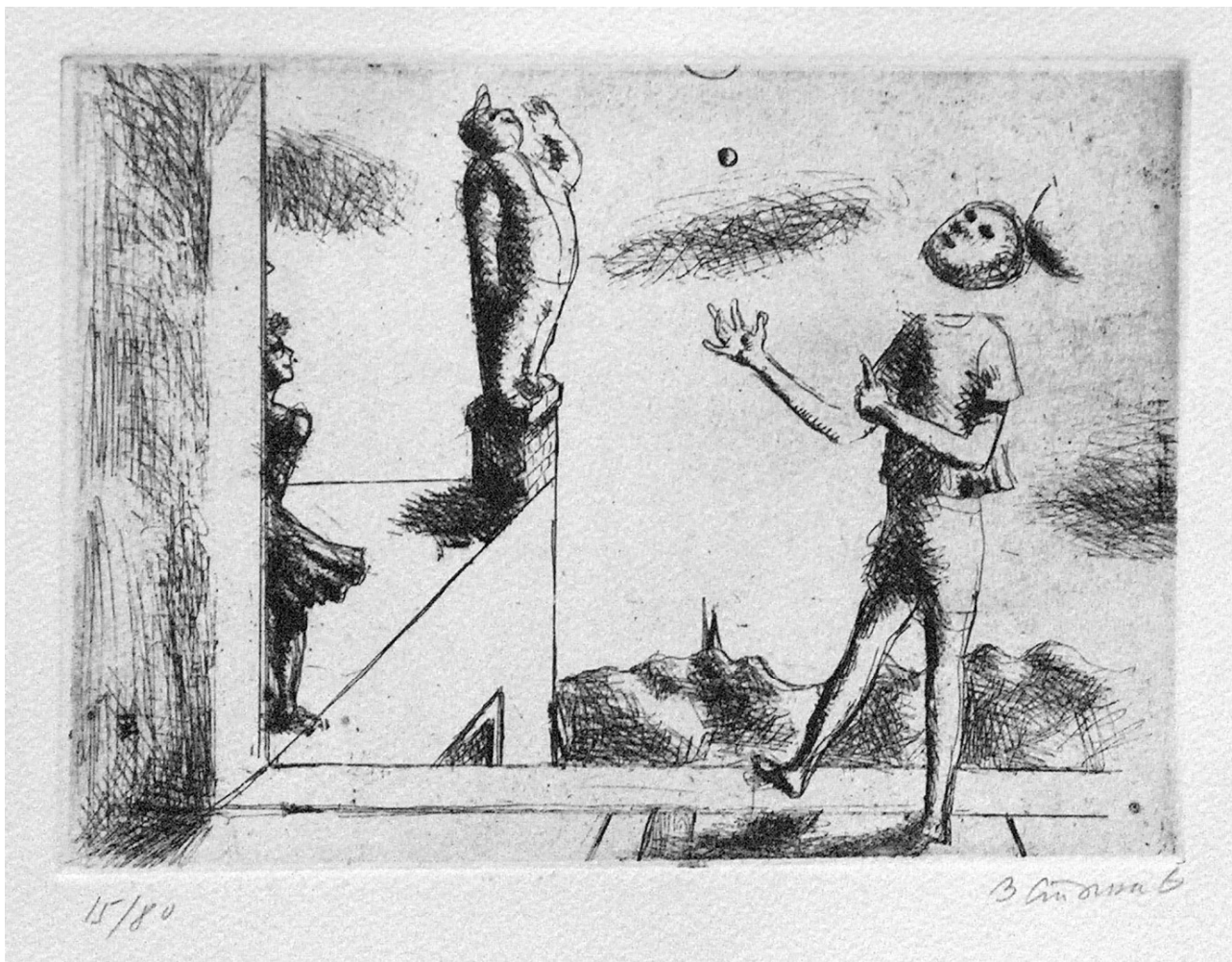
XVII/1. БЕЗ НАЗИВА (Куће)

Бакропис, акватинта, л: 25 x 32,3; пл/пр: 9,5 x 17,3
Испод пл. оловком лево: 15/80; десно: Сокић
35_5083



Цртеж: Миодраг Мића ПОПОВИЋ
Гравер: Родољуб КАРАНОВИЋ

XVII/2. БЕЗ НАЗИВА (Две жене)
Мека превлака, бакропис, акватинта, л: 32,6 x 25,3; пл/пр: 23,2 x 17,4
Испод пл. оловком лево: 15/99; десно: *Mića Popović 89*
35_5084



Цртеж: Војислав СТАНИЋ (Подгорица, 1924 – Херцег Нови, 2024)
Гравер: Драган ЦОХА

XVII/3. БЕЗ НАЗИВА (Дијалог)

Бакропис, л: 25 x 33; пл/пр: 15,6 x 21,7

Испод пл. оловком лево: 15/80; десно: В. Станић
35_5085



Радомир РЕЉИЋ (Скопље, 1938 – Београд, 2006)

XVII/4. АЛЕФ

Бакропис, л: 32,5 x 24,7; пл/пр: 23,3 x 17,7

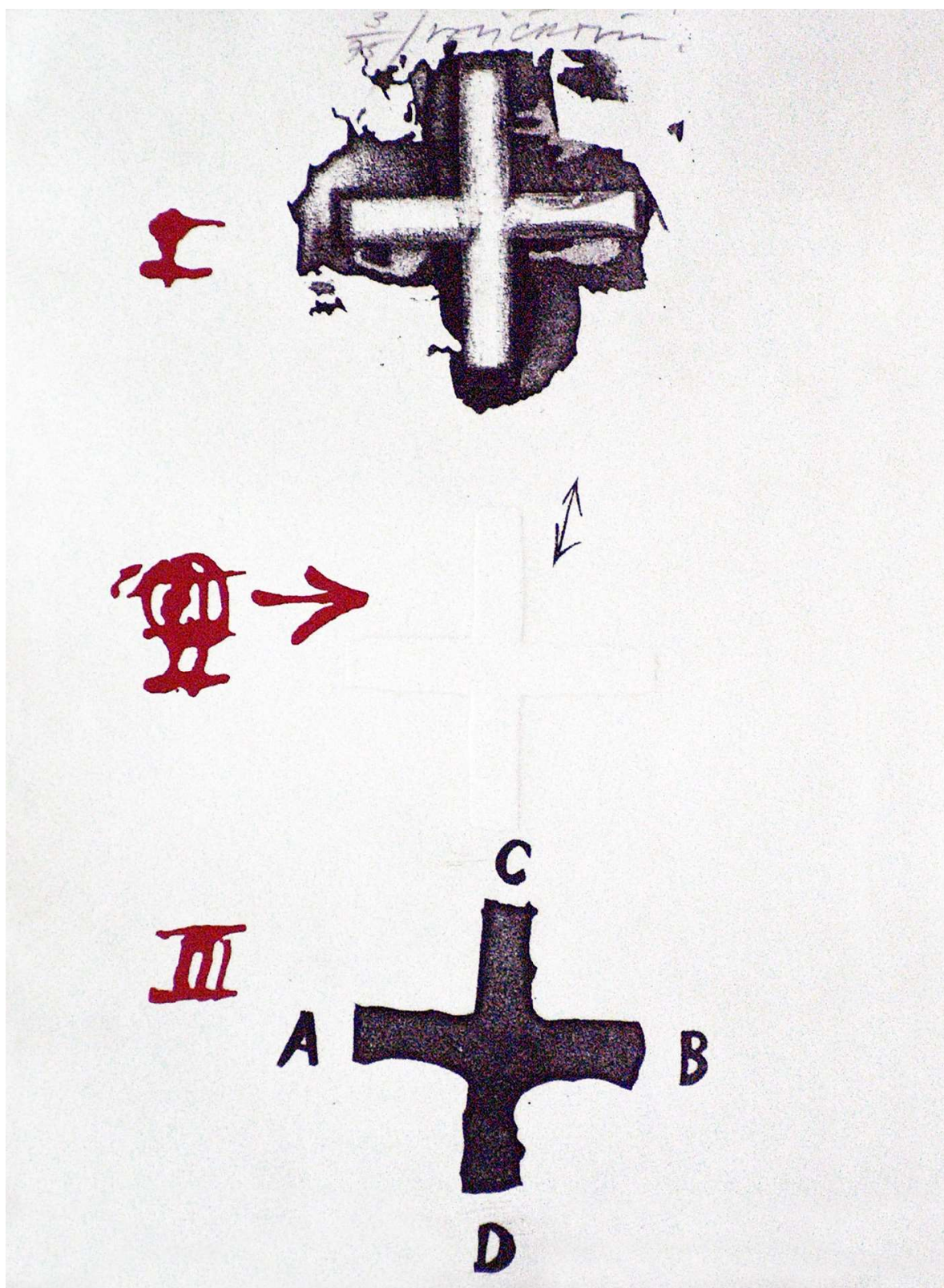
Испод пл. оловком лево: 15/80; на средини: Алеф; десно: Радомир Релић 1993.

35_5086

XVIII

мапа

Издање: Зоран А. БОЖОВИЋ, Београд 1991/93.



Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ
Гравер: Драган ЦОХА

XVIII/4. БЕЗ НАЗИВА (Крст)

Акватинта, суви жиг, л: 32,7 x 24,3; пр: сса 31,5 x 15
Изнад пл. на средини, оловком: 3/75 VELIČKOVIĆ
35_5087



Цртеж: ЕРО Гудмундур ГУДМУНДСОН
Сериграфиња: Мирјана МАРТИНОВИЋ

XVIII/1. A MOI

Сериграфија, л: 32,5 x 24,5; пр: 30 x 21,5

Испод пр. оловком, лево: 3/75; десно: ERRO 1991

36_2302



Цртеж: Сол ле ВИТ (Хартфорд, 1928 – Њујорк, 2007)
Сериграфија: Мирјана МАРТИНОВИЋ

XVIII/2. БЕЗ НАЗИВА (Жуто, плаво и црвено)
Сериграфија, л/пр: 32,5 x 24,4
У пр. десно доле оловком: *S. Le Witt 3/75*
36_2303



Цртеж: Антонио СЕГИ (Кордоба, 1934 – Париз, 2022)
Гравер: Драган ЦОХА

XVIII/3. БЕЗ НАЗИВА (Журба)

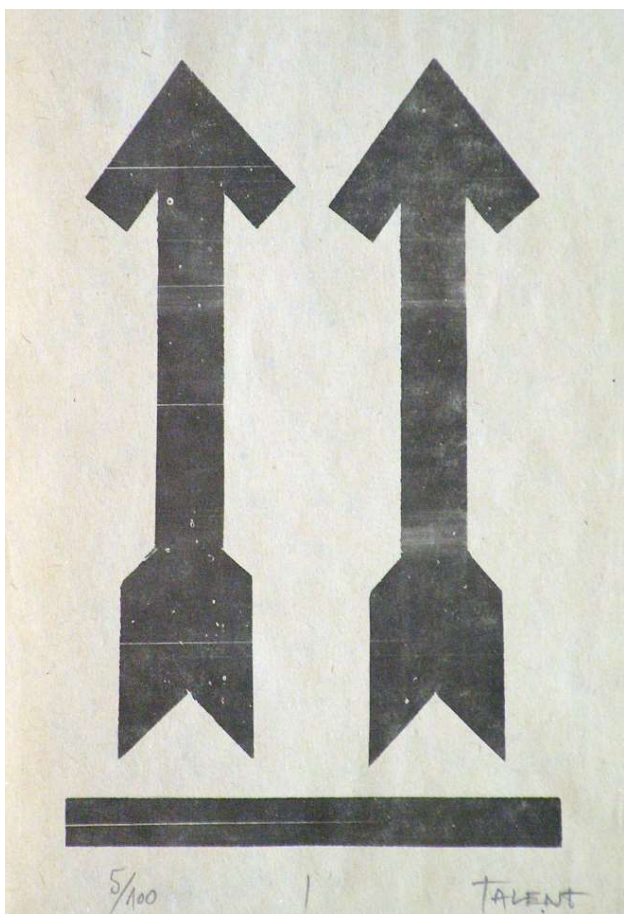
Акватинта, бакропис, л: 24,5 x 32,5; пл/пр: 17,8 x 23,5
Испод пл. оловком лево: 3/75; десно: *Seguí 93*
36_2304

XIX

мапа

КУДА?

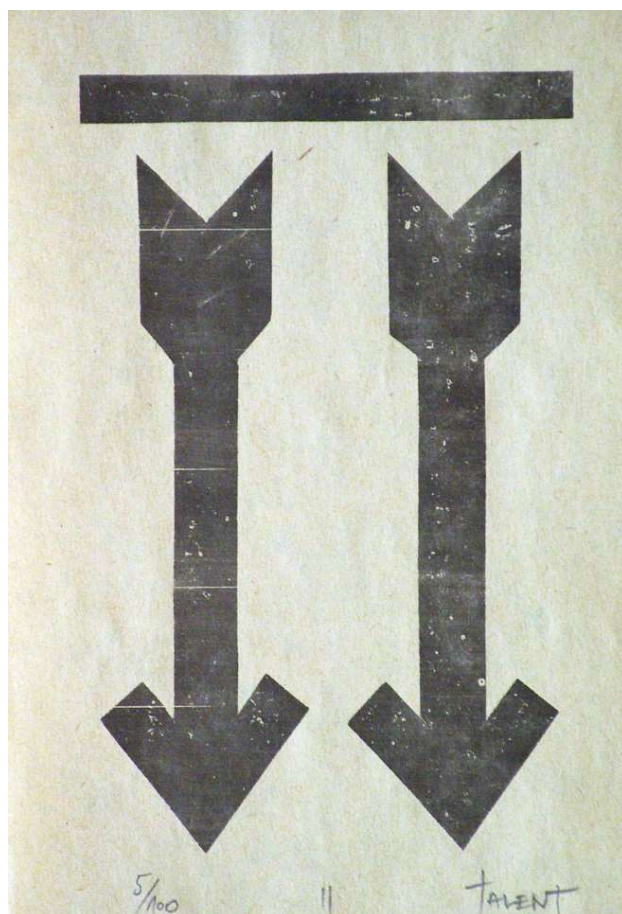
Аутор: Владимир ПЕРИЋ ТАЛЕНТ (Земун, 1962)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1995.



XIX/1. I

Офсет штампа, л: 22,8 x 15,6; пр: 19,8 x 12,5

Испод пр. оловком лево: 5/100; на средини: I; десно: TALENT
35_5088



XIX/2. II

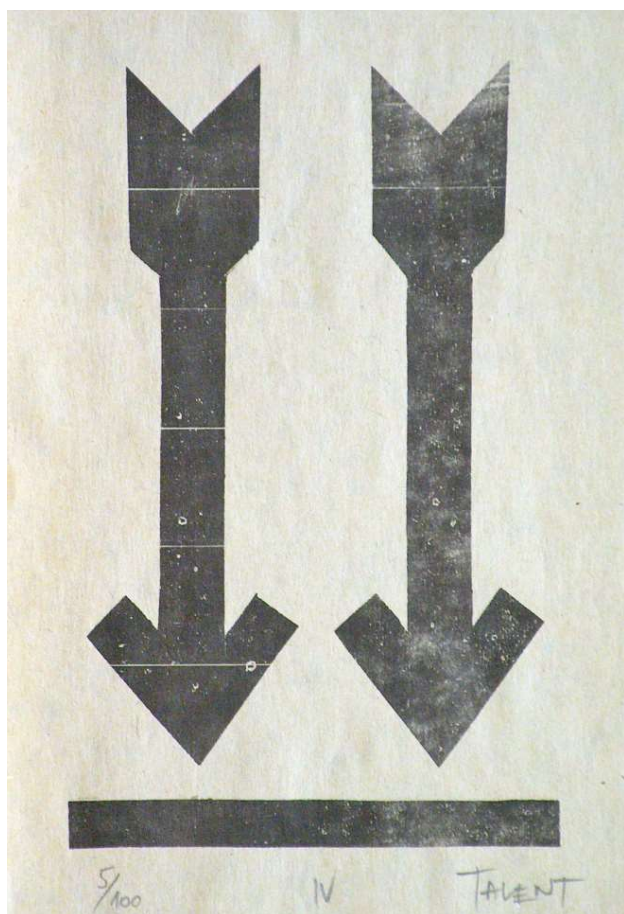
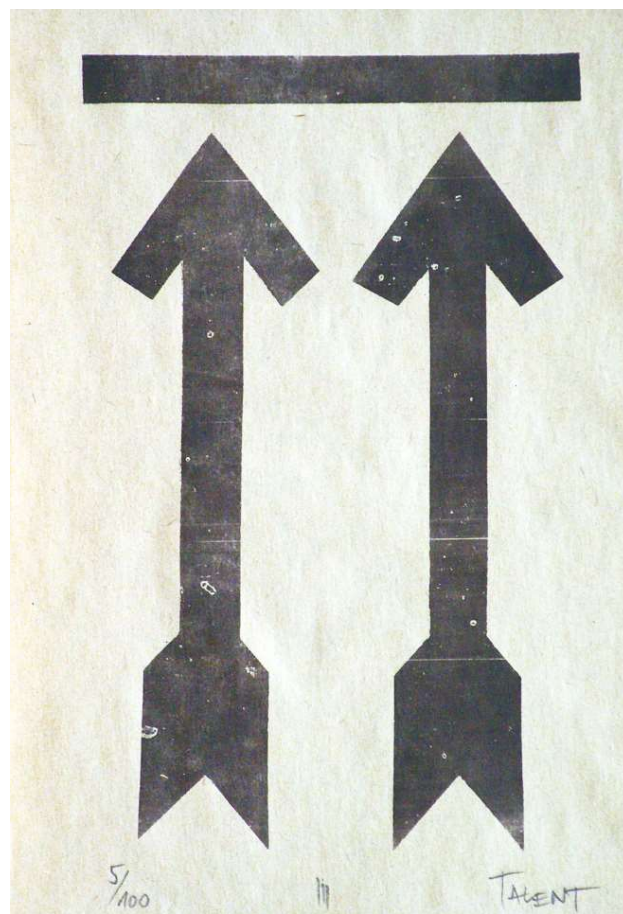
Офсет штампа, л: 22,8 x 15,6; пр: 19,8 x 12,5

Испод пр. оловком лево: 5/100; на средини: II; десно: TALENT
35_5089

XIX/3. III

Офсет штампа, л: 22,8 x 15,6; пр: 19,8 x 12,5

Испод пр. оловком лево: *5/100*; на средини: *III*; десно: *TALENT*
35_5090



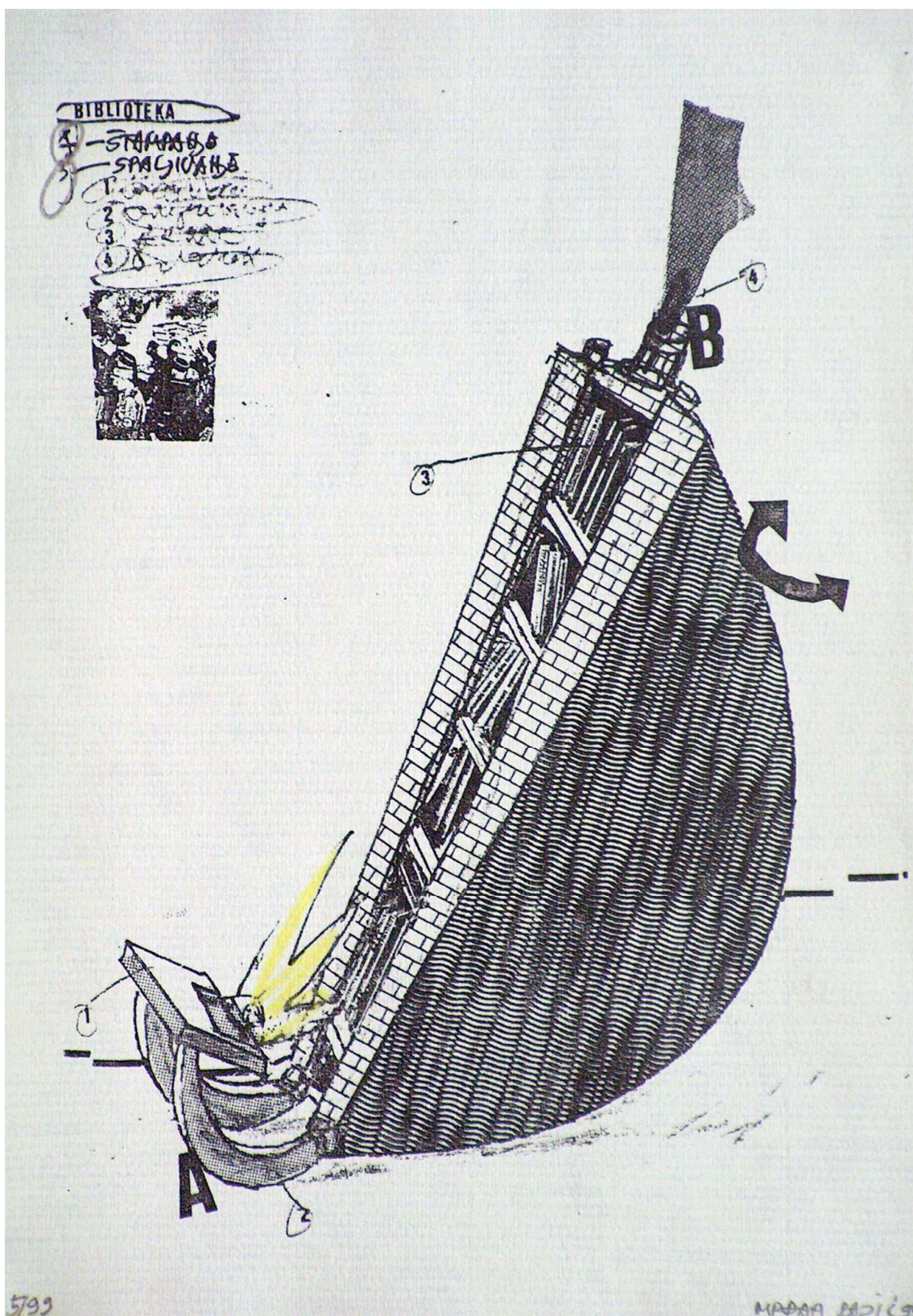
XIX/4. IV

Офсет штампа, л: 22,8 x 15,6; пр: 19,8 x 12,5

Испод пр. оловком лево: *5/100*; на средини: *IV*; десно: *TALENT*
35_5091

XX
мапа
ЧЕТИРИ
НЕНАПИСАНЕ ПРИЧЕ

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1995.



Аутор: Мрђан БАЈИЋ (Београд, 1957)

XX/1. БИБЛИОТЕКА

Офсет штампа, л/пр: 24,7 x 17,2

Испод пр. оловком лево: 5/99; десно: MRĐAN BAJIĆ 95
35_5092

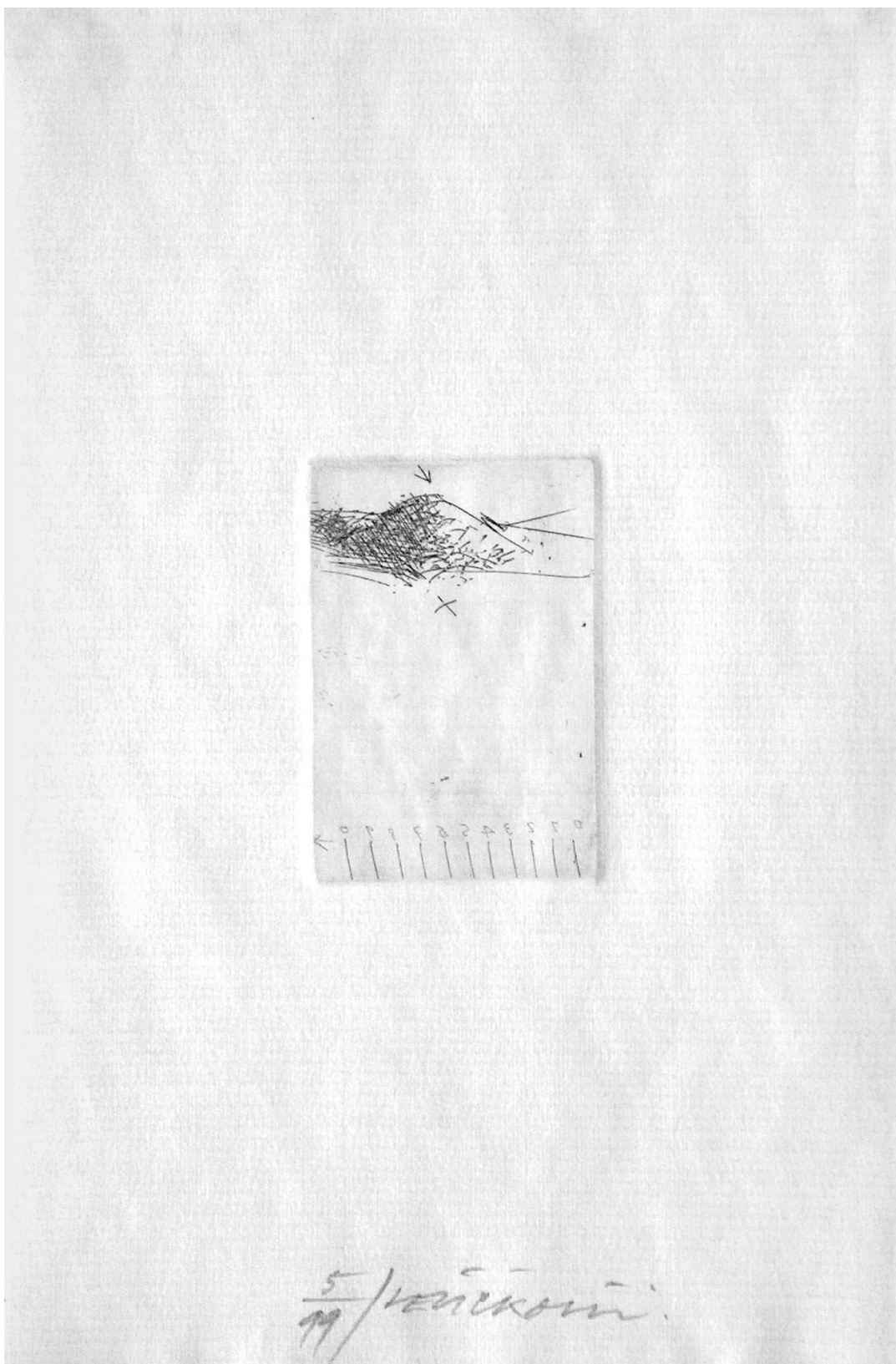


Цртеж: Дарија КАЧИЋ (Београд, 1959 – Београд, 2018)
Гравер: Драган ЦОХА

XX/2. ЖУТИ ПАРАВАН

Бакропис, л: 24,5 x 17,2; пл/пр: 19,6 x 12,3

Испод пл. оловком лево: 5/99; на средини: „Жути параван“, десно: Д. Качић '95
35_5093

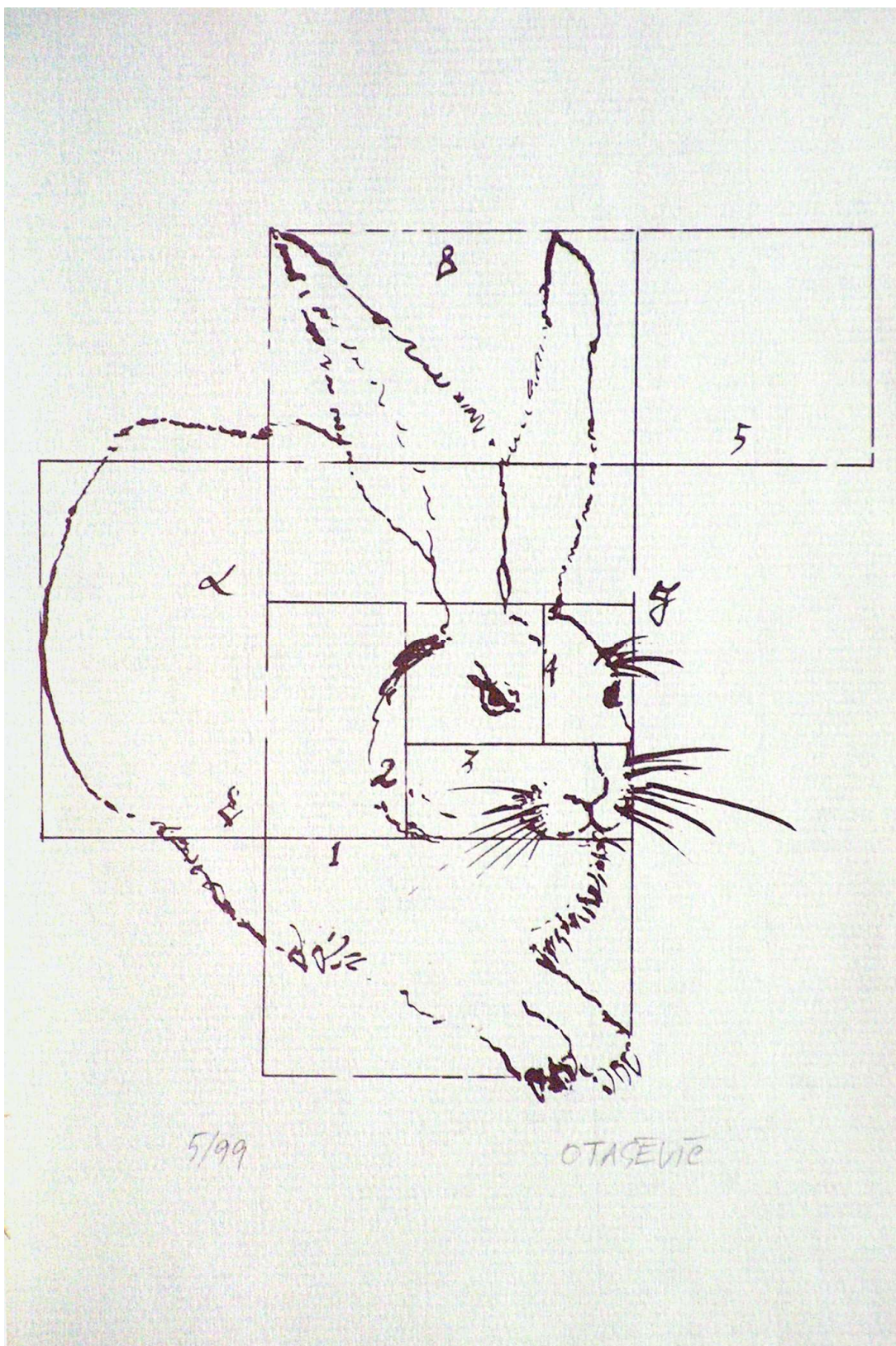


Цртеж: Владимир ВЕЛИЧКОВИЋ
Гравер: Драган ЦОХА

XX/3. МЕСТО

Бакропис, л: 24,4 x 16,2; пл/пр: 7,8 x 5,4

Испод пл. на средини, оловком: 5/99 VELIČKOVIĆ
35_5094



Душан ОТАШЕВИЋ

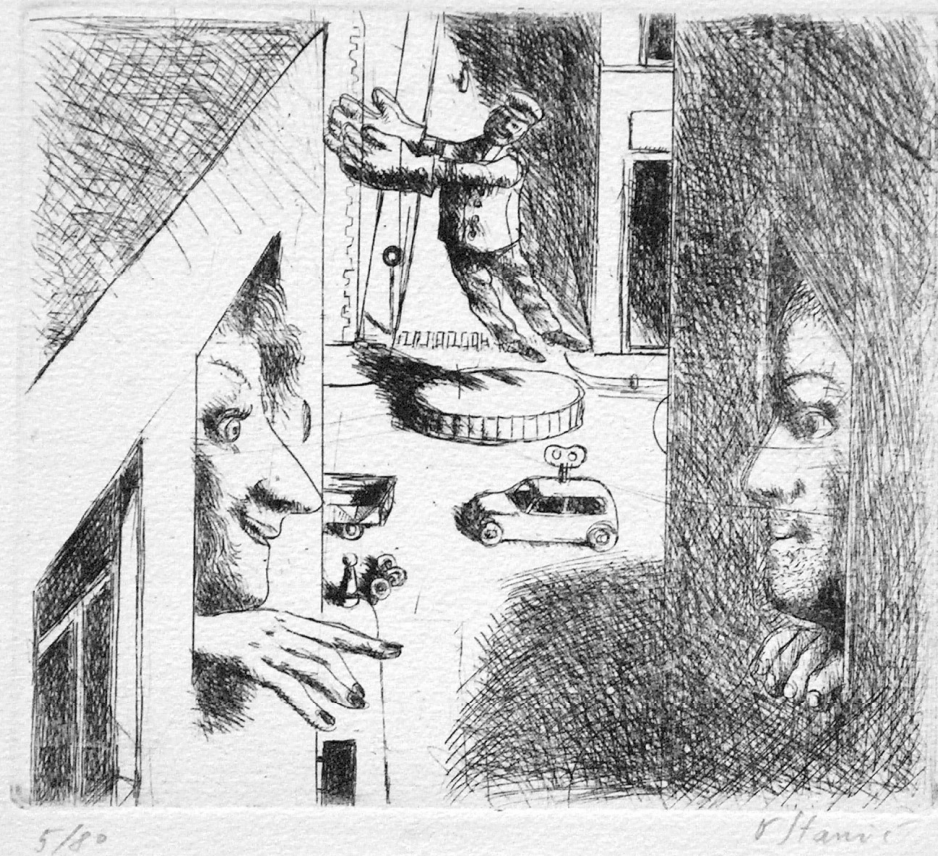
XX/4. ЗЕЦ

Офсет штампа, л: 24,6 x 17,2; пр: сса 15,3 x 15,3
Испод пр. оловком лево: 5/99; десно: ОТАШЕВИЋ
35_5095

XXI

мапа

Цртеж: Војислав СТАНИЋ
Гравер: Драган ЦОХА
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1995.

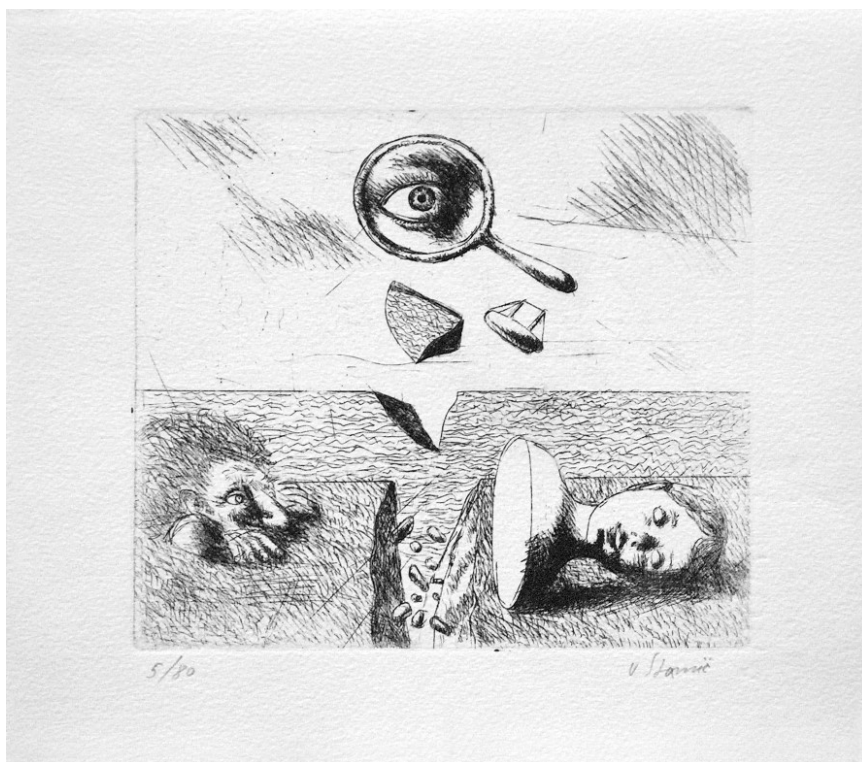


XXI/1. БЕЗ НАЗИВА (Разговор)

Бакропис, л: 21,7 x 24,8; пл/пр: 15,3 x 17,7

Испод пл. оловком лево: 5/80; десно: V. Stanić

35_5096

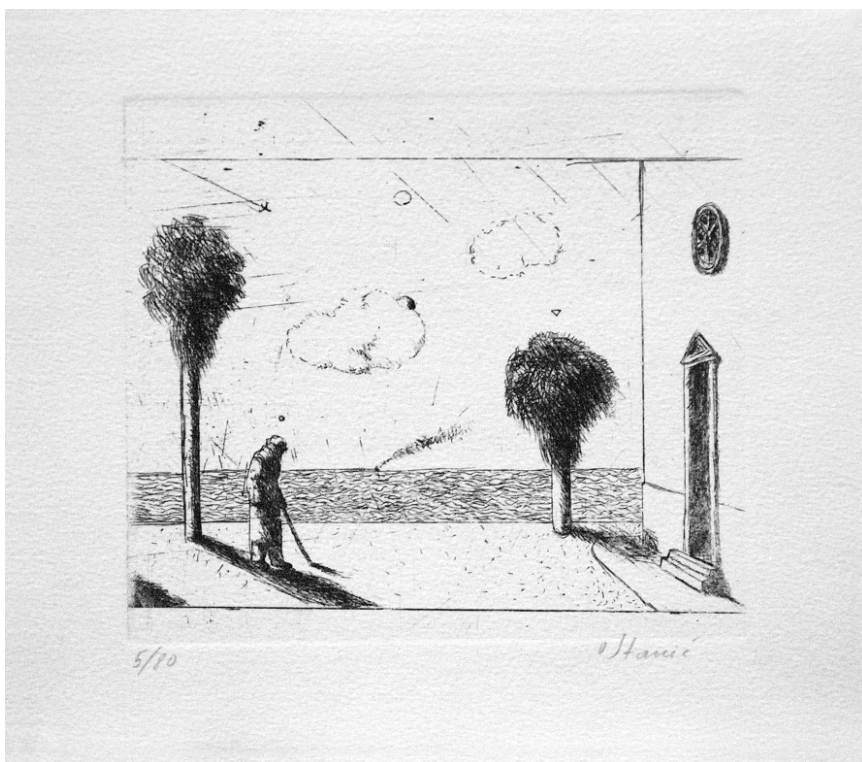


XXI/2. БЕЗ НАЗИВА (Под лупом)
 Бакропис, л: 21,9 x 24,7; пл/пр: 15,5 x 17,7
 Испод пл. оловком лево: 5/80; десно: V. Stanić
 35_5097

XXI/3. БЕЗ НАЗИВА (Балон)

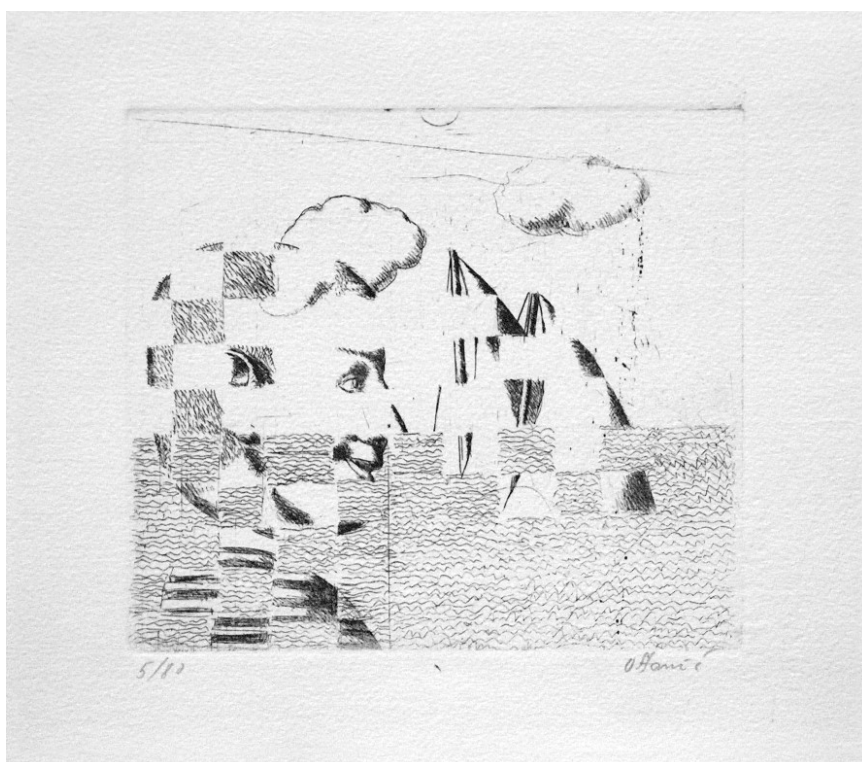
Бакропис, л: 21,9 x 24,7; пл/пр: 15,5 x 17,8
 Испод пл. оловком лево: 5/80; десно: V. Stanić
 35_5098





XXI/4. БЕЗ НАЗИВА (На ветру)
 Бакропис, л: 21,6 x 24,6; пл/пр: 15,1 x 17,9
 Испод пл. оловком лево: 5/80; десно: V. Stanić
 35_5099

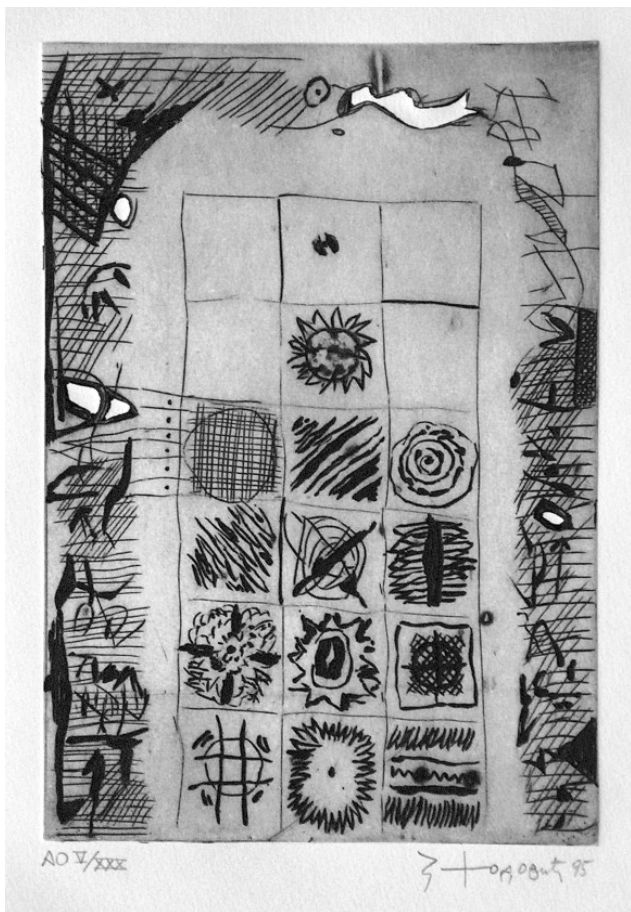
XXI/5. БЕЗ НАЗИВА (Лице и једро)
 Бакропис, л: 21,7 x 24,7; пл/пр: 15,5 x 17,7
 Испод пл. оловком лево: 5/80; десно: V. Stanić
 35_5100



XXII

мапа

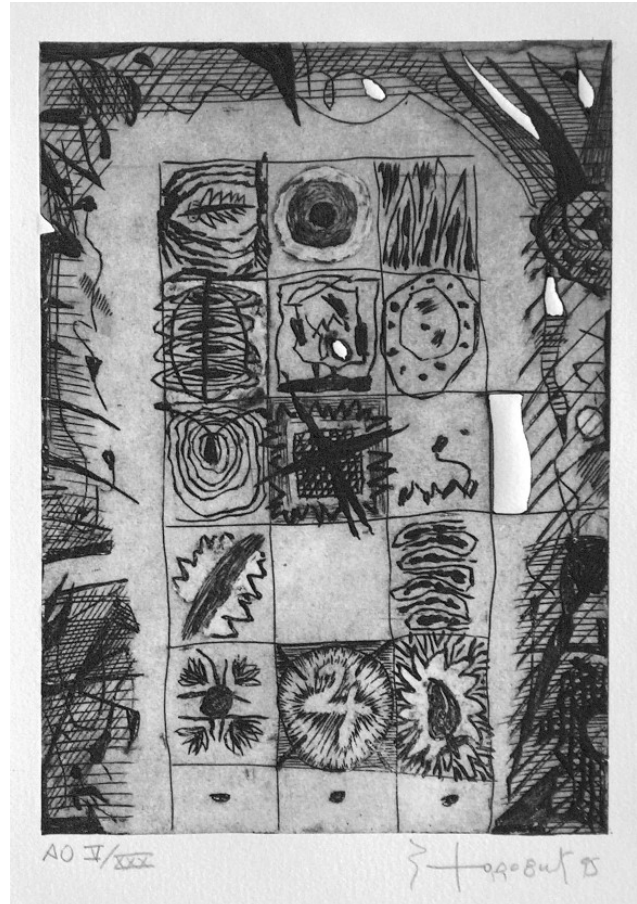
Зоран ТОДОВИЋ (Горњи Милановац, 1958)
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1995.



XXII/1. БЕЗ НАЗИВА I

Линогравура, л: 25,1 x 18; пл/пр: 17,5 x 12,5

Испод пр. оловком лево: AO V/XXX; десно: 3 Тодовић 95
35_5101



XXII/2. БЕЗ НАЗИВА II

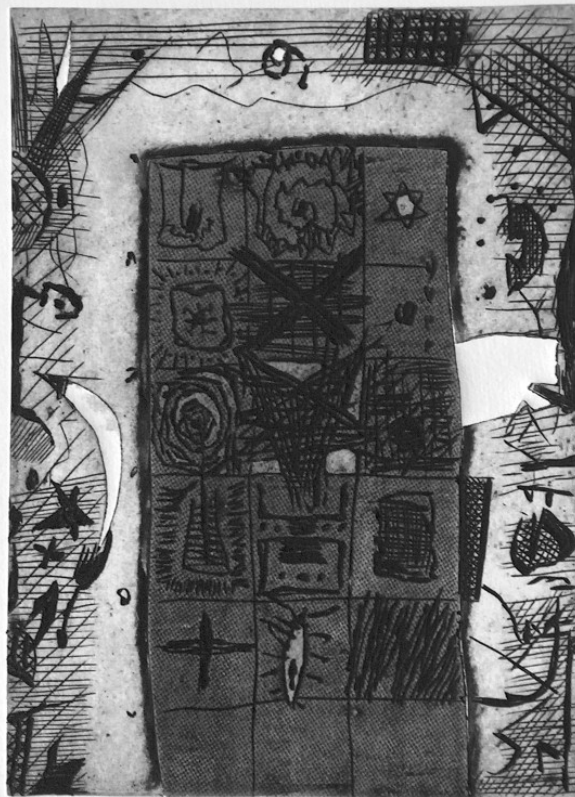
Линогравура, л: 25 x 17,9; пл/пр: 17,3 x 12,4

Испод пр. оловком лево: AO V/XXX; десно: 3 Тодовић 95
35_5102

XXII/3. БЕЗ НАЗИВА III

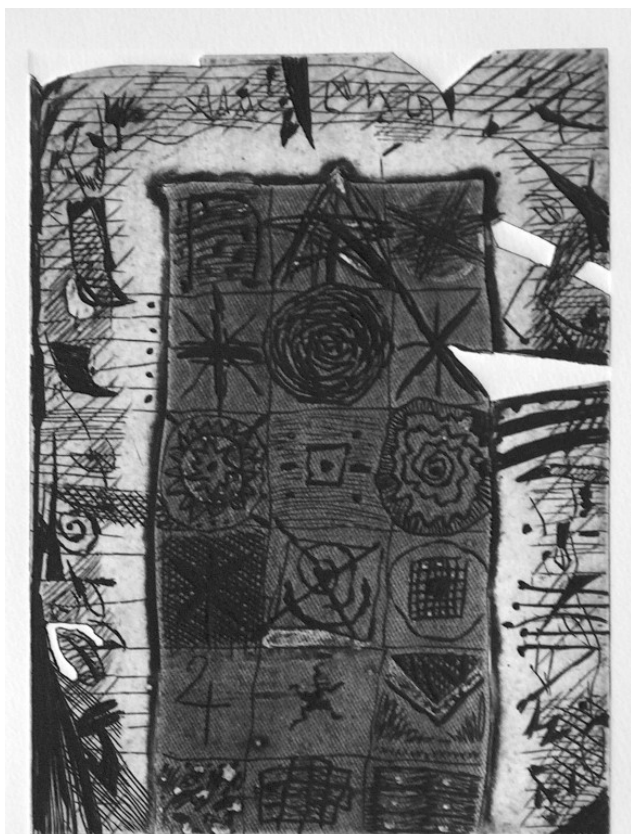
Линогравура, л: 25 x 18; пл/пр: 17,6 x 12,6

Испод пр. оловком лево: АО V/XXX; десно: З Тодовић 95
35_5103



АО V/XXX

З Тодовић 95



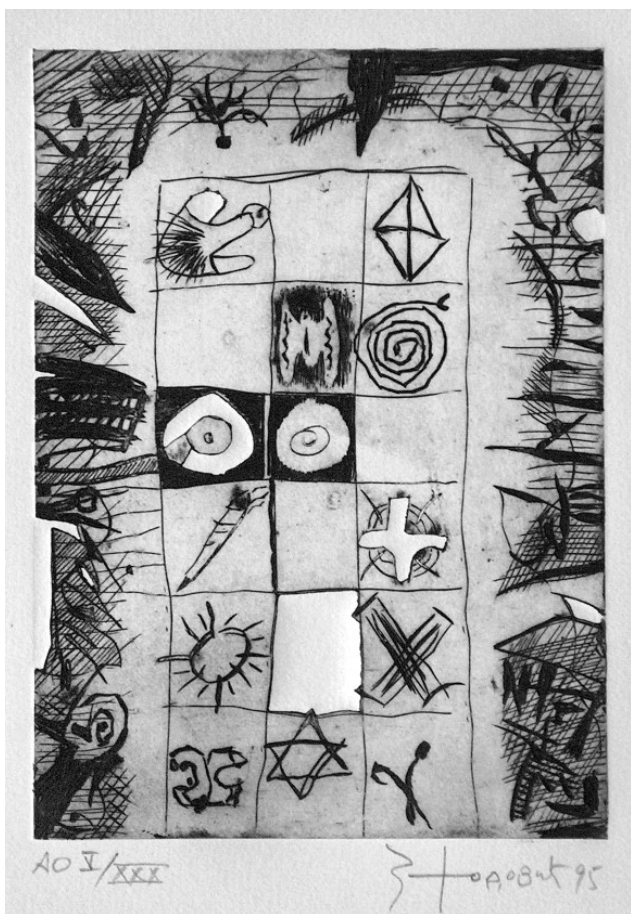
АО V/XXX

З Тодовић 95

XXII/4. БЕЗ НАЗИВА IV

Линогравура, л: 25,1 x 18; пл/пр: 17,4 x 12,7

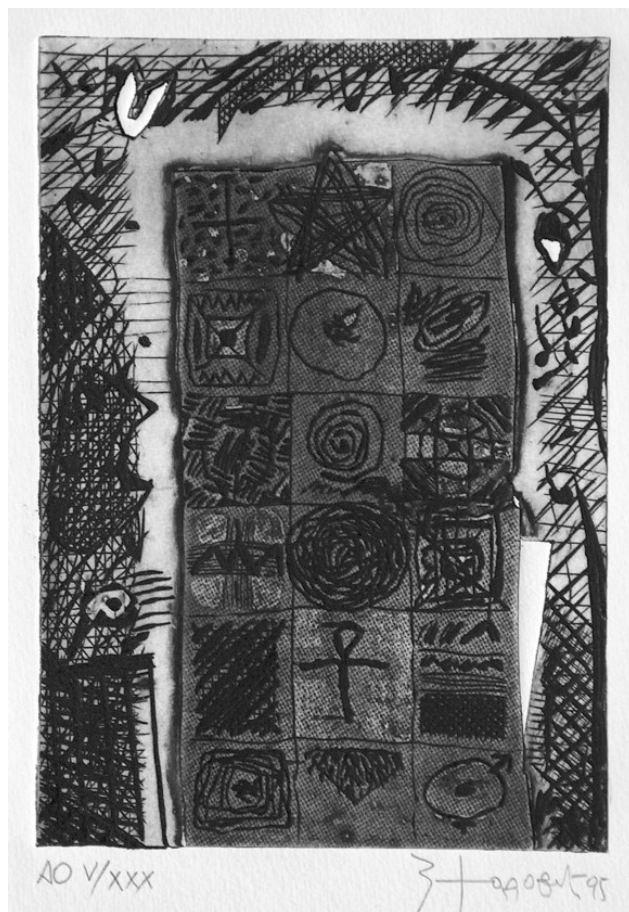
Испод пр. оловком лево: АО V/XXX; десно: З Тодовић 95
35_5104



XXII/5. БЕЗ НАЗИВА V

Линогравура, л: 25,1 x 18,1; пл/пр: 17,3 x 12,5

Испод пр. оловком лево: AO V/XXX; десно: З Тодовић 95
35_5105



XXII/6. БЕЗ НАЗИВА VI

Линогравура, л: 24,9 x 18; пл/пр: 17,3 x 12,3

Испод пр. оловком лево: AO V/XXX; десно: З Тодовић 95
35_5106

XXIII

мапа

ИСПРЕКИДАНО
ПРИПОВЕДАЊЕ

ЕРО Гудмундур ГУДМУНДСОН
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1997.



XXIII/4. БЕЗ НАЗИВА (Жена са дететом)

Ситоштампа, л: 32,8x25, пр: 27,8x20.

Испод пр. лево на маргини, оловком: 54/99; десно: ERRO97.

36_2638



XXIII/5. TO US

Ситоштампа, л: 32,8x25, пр: 27,8x20.

Испод пр. оловком лево: 54/99; десно: ERRO97.

36_2639

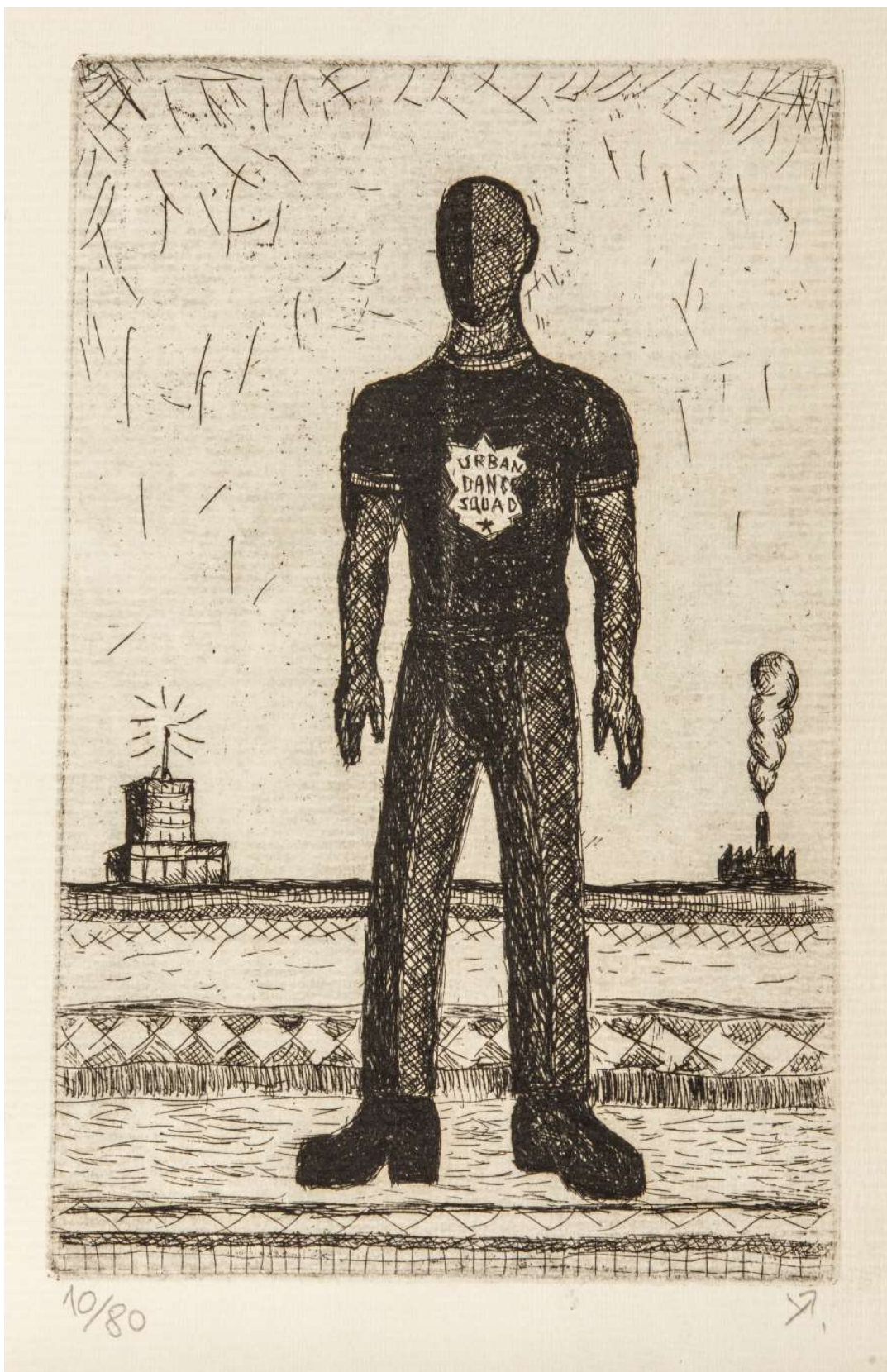


XXIII/6. БЕЗ НАЗИВА (Девојка са чашом)
Ситоштампа, л: 32,8x25, пр: 27,8x20.
Испод пр. оловком лево: 54/99; десно: ERRO1997.
36_2640

XXIV

мапа

Издање: Зоран А. БОЖОВИЋ, Београд 1997/98.



Урош ЂУРИЋ (Београд, 1964)

XXIV/1. БЕЗ НАЗИВА

Бакропис, сува игла, л: 25x17,8, пл/пр: 20x13.

Испод пл. оловком лево: 10/80; десно: УБ (мон)

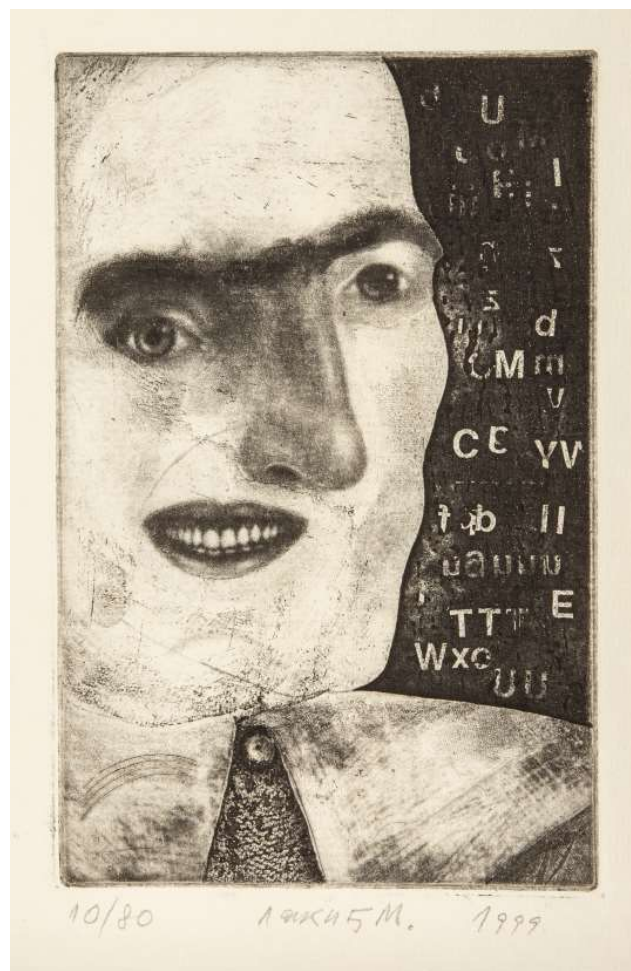
35_5768

Милан ЛАКИЋ

XXIV/2. БЕЗ НАЗИВА (Портрет)

Акватинта, фотобакропис, л: 25x17,8, пл/пр: 19,8x13.

Испод пл. оловком лево: 10/80; на средини: *Лакић. М.*; десно: 1999.
35_5769



Стеван МАРКУШ (Београд, 1962)

XXIV/3. БЕЗ НАЗИВА (Човек са роговима)

Бакропис, л: 25x17,7; пл/пр: 19,5x13.

Испод пл. оловком лево: 10/80; десно: *МС.*
35_5770

XXV

мапа

Љубица Цуца СОКИЋ
Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 2000.



XXV/1. БЕЗ НАЗИВА (Мртва природа)
 Линорез, л: 23,4x17, пл/пр: 18x14.
 Испод пл. оловком лево: 18/60, десно: Сокић
 35_5773

XXV/2. БЕЗ НАЗИВА (Женски акт)
 Линорез, л: 23x17, пл/пр: 18x14.
 Испод пл. оловком лево: 18/60, десно: Сокић
 35_5774



XXV/3. БЕЗ НАЗИВА (Три композиције)
 Линорез, л: 23x17, пл/пр: 18x14.
 Испод пл. оловком лево: 18/60, десно: Сокић
 35_5775

Недовршена мапа 1

Издање: Зоран А. БОЖОВИЋ, Београд 1998/99.

Слободан ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ

(Ужице, 1944 – Београд, 1921)

НМ 1/1. ЗЛАТНА СЛОВА

Компјутерска штампа, 29,8x24,8

На marginи оловком доле лево: 44/80; десно: Е (заокружено).
35_5771

ЗЛАТНА СЛОВА, СТИЛИЗОВАНО ОКО, АНА ИЗА ВРАТА, ЦРВЕНИ ЗЕЛЕНИ, БЕТН БУП, МАЛИ ВАЂАК, САКРИВЕНА ЖЕНА, ПЛАН ПАРКА, МУРАЛ НА ТРАВИ, ВЕЛИКИ ПОСТЕР, ДРВО СА ПАТУЉИЦИМА, УРБАНО БАНАНЕ, БУЉБАК НА БУЉБАКУ, ДВА ПРАСЕТА, РИБАР У РИБАРНИЦИ, СЛИКА НА СТАКЛУ, ЖИРАФА СА ПАНИТОМ, ПРАЗНА КЛУБА, ВАЉКАСТИ ПРОСТОР, ИЗА ОГРАДЕ БЕЛЕ КУЉЕ, ДВОРИШТЕ АМКАСАДЕ, ЛОНДОНСКА КАДЕРМА, СУПЕРМАРКЕТ НА УЛИЦИ, АУТОМОБИЛИ НА УТУ, ПАНИРАНИ ОПИДАК, ПОДОМЛАНО ОГЛЕДАЛО, ГОЛЕ ДУТКЕ, СТАНИЦА АУТОБУСА, ИЗА ПОЛИЦИЈЕ, ТРИ ЖЕНЕ, ТРАНСЈОРТ АУТОМОБИЛА, КУЉА У ПАРКУ, АУТО НОСОРГО, ОШЕЉЕНА КОЛА, БРОЈ СТОДВАДЕСЕТДЕВЕТ, ЗИД СА СЕНКАМА, ЖИВОТ И СМРТ ЖЕУНА, БУЊНА ВЕТЕТАЦИЈА, РОЗОВАНА ТРАВА, ЦРВЕНО И БЕЛО, ИСУСОВА ПОСТЕР ТАБЛА, БАЗЕН СА ПЕСКОМ, ВЕВЕРИЦА У ПОКРЕТУ, ПАТКА У КООРДИНАТАМА, ПАС У ВОДИ, ДЕБА РИБА, ДРУГА СТРАНА ЗНАКА, БЕЛА ТАЧКА, СТЕПЕНАСТИ ПАВ, ОЖИЉАК НА ТРАВИ, СПРЕДА И ОТПОЗАДИ, ИЗА ДВА УТЛА, СА И БЕЗ БИЦИЈА, ПАТКА ПИЊА И ПЛОВИ, ЗЕЛ ПИЊИ И КОРВАЧА, ЈАХАЧИ ИЗА ОГРАДЕ, ГРУПНО ЈАХАЊЕ, МАЛИ ГОДФ, ОБЈЕКТИВ У ТРАВИ, СВЕ ЧЕТИРИ СТРАНЕ, ДИВНА СВЕТОСТ, ДЕЛОВИ ТЕМЗЕ, АКТ КАО ОПИД, ЕРОТИКА У КОРИ, СПИРАЛНО СТЕПЕНИШТЕ, ПОГЛЕД КРОЗ КЛУНУ, СВЕТО У МРАКУ, ИСПОД СВЕТОСТИ, КУЊНО СУЊЕ, ПАЈМИНА СЕНКА, ЕЛИСА НА ЗИДУ, ЈУЖНО ВОЂЕ, ПОЛЕЗМИНИ ЗНАК, ТРИ ПАТИКЕ, ПЕТ ВОЛНИКА, КУЉА У ИЗЛОГУ, МУШКЕ ДУТКЕ, ДУТАК СА КАПОМ, ИНИЧЕЗЕ, ПИВИЦИЈАЦИЈЕ, ТРИ ШЕВИРА, ВЕШТАЧКИ СПЕКТАР, ЗОО КРЕВЕТ, ПОЛАС ЗА СПАС, ЧАМАН ЗАКУЛ, СЕЛАМ ПОАСЕВА, ИЗНА МЕСА, ТРАНСПОРТНА КОЛПИНА, ПЛАСТИЧНИ ПРЕДМЕТИ, БРОЈ КОЛА, ФАСАДА ОД КЕРАМИКЕ, РУКА СА КАЖИРСТОМ, УТАО ИЗЛОГА, ПРИНОВАЛЕ ТРАКЕ, ПРВЕНЕ СТОЈИЦЕ, ЈЕЛЕН И ПАПА, ДРВЕНА РИБА, ЧУПАВИ ПАС, ЖУТА ПОЗАДИНА, ЗМАЈ НА ЗЕМЉИ, НАСУТА ЗЕМЉА, СЛИКА НА БОЛЕНОМ СТАКЛУ, КЕСА НА ЗЕМЉИ, ЈОШ ЈЕДАН ЗМАЈ, ПЛАВИ МЕТАЛ, НАЗИРАВЕ ЈЕЗЕРА, ПОСТОЈЕ ХЕРАЛДИЧКЕ ЖИВОТИЊЕ, НЕБО У УГЛУ, ПЛАВА ВРАТА, ЗИД ПУЧИНА, ОИЕТ ПЛАВО, ИГРАЧКА СА ВОЛАНОМ, ЦРВЕНА ВРАТАЦИЈА, КОФЕ ЗА ВОДУ, ГАЈБА У БОИ, ТРАКЕ И ДАСКЕ, ЗЕЛЕНОПЛАВА ИНИЦА, ПОГЛЕД НА ЗНАК, КАЛЕ У РОВУ, КУЊЕ И ДИВАЦИЈА, ПРЕКО ПУТА, ЛИК У НЕГАТИВУ, УДИЧНИ СВИРАЧИ, МЕСТО КРУЖЕВА, СТАНИЦА СУПРОТНОГ СМЕРА, ПЛАСТИЧНА ЗАШТИТА, ХЕЛИКОПТЕР У КОНТУРАМА, ЉУДИ СЕДИШТА, СРЕДЊА ПРИКОЛИЦЕ, ПРОРЕЗАНЕ РУПЕ, ПРОВУЧЕНИ ПУЧИЦИ, СЛИКАНИ БИЦИКЛ, РАЗНОБОЈНО КАМЕЉЕ ЗИДА, ПОЈА ОД ОБЛУТАКА, РУЧНО ПРАВЕ, ПОСТОЈЕ ПЕТРА ПАНА, СУЊЕ СА ДРУТЕ СТРАНЕ, ЧЕКРК ЗМАЈА, КРОКОДИЛ У ПЕСКУ, ЛАВЉИ РЕП, БЕТОНСКА КОЛА, У СМЕРУ СМЕР, ОЗВУШТЕНИ ПОСТЕРИ, ПОИНАНИ ПЕДАКТИ, ФЛЕКА НА ДАСКЕ, СТЕПЕНИЦИМА, АЛАРИ НА КНОСКУ, ДВЕ КВАКЕ, ПОРЕДЕНИ СЛАДОДЕД, ВЕЛИКЕ ТАЧКЕ, АСФАЛТНИ ПРАХ, ТРАВНАТА ЗАСТАВА, ДИВНА ПРЕПЦИЈА, ПАРАЛЕЛОПИПЕД У ПУСТИЊИ, ЗАТВОРЕНО НЕБО, ЗАШТИТА ЗА ОТВОР, ТИРКИЗНА СВЕТОСТ, ПВОЗЕНИ ПОКЛОПАЦ, РЕКЛАМНИ ПАНОН, ДУПЛА СЛИКА, ЦЕНТРАЛНА ЛИНИЈА, ЗАБЕЛЕЖЕНА БРЗИНА, ПРАЗНО СЕДИШТЕ, ОКРЕНУТИ ЈАХАЧИ, КОВСКЕ САПИ, СРЕДАН КРАЈ, ЉУДИ КОЈИ СЛУШАЈУ, ПОГА ДО ПОГЕ, КРУЖНИ ОТВОР, ОБЈЕДИНИ КОНТЕЈНЕРИ, БЕЗБОРИЦЕ ПАСОВАКЕ, ШАРЕНЕ ЈОЊЕ, ДВЕ ЗАСТАВЕ, СИМВАК ОГЛЕДАЛА, ТРИ АИЕ, ПОКРЕТНЕ СТЕПЕНИЦЕ, ЛИК НА МОТОРУ, НАШЕ СЕНКЕ, ФОТО ДЕФОРМАЦИЈА, ЗЕЛЕНИ КРОКОДИЛ, ЗРАНИ СВЕТОСТИ, ПОПРАВКА ЦРКВЕ, СТАКЛА ИЗЛОГА, ЛОНДОНСКИ КАТАНАЦ, ОПИЧКА ИГРА, ПЛАСТИЧНЕ ИГРАЧКЕ, СТАРИ АСФАЛТ, НЕБО НА ОБЛАЦИМА, ЗНАК И СВЕТИЉКА, ВРХОВИ ОГРАДЕ, ОБЕДИНС И ДРВО, ПРЕТЕБЕ БОЉЕ, ПРАВИ И НАПРАВИ СВЕТ, СТАРО ДРВО, ЦРВЕНА ВРАТА ИЗА, АНИНА СЕНКА, ГЕОМЕРИСКА ТЕЛА ОБИКА ВАЉКА, УЛАЗ СА ГРЕОМ, ЗАШТИТНИК МИЛАДИЦЕ, ПРОЛАЗИ ИСПОД ВИСОКИ ЗИД, ПРОЛОРСКА ЗАВЕСА, ДИНАРИА УЛИЦА, ИСПОД ЧАЛНИКА, СКУПТУРНИ ГРАД, ГРАДСКА ЧИСТОТА, ПОСТЕР ПРЕКО ПУТА, ПСИХОПАТИЈА ПИЊИ, ПИЊАНА ПИЊАНА, ПАС И КУЊИЦЕ, ДВЕ ЛАМПЕ, ЦРВЕНА ФАСАДА, ПАРЛАМЕНТ СА СЕМАФОРНИМА, АНИНИ ПОВРАТАК, ЗНАК НА НЕБУ, ЖУТОПРВЕНИ ПЛАСТИКАНЕР, КАБРИОЛЕТ НА ГАРАЖИ, ИСПРЕД И ИЗА НЕОНА, СЛИКАНИ БИЦИКЛ, РАНИРИНИ РУКАВИ, ДВА АПЕЈЛА, СЛИКА ИЗА МЕНЕ, АЕРОДРОМСКИ ПРИЗОР, АНСТРАКТНА АРХИТЕКТУРА, КРУЖНИ ПОДУКАРТИ, ТРИ ЖУТА СТУЛА, ПОРЕД СЛАДОДЕДА, ПРЕДСТАВА СУНВОБРАНА, ДЕБЕЛО СТАКЛО, ЦРВЕНА ПЛАВА И ЖУТА, АУТОМАТ НА УЛИЦИ, ДУЛАНИКА СА ГУМАМА, СЕМАФОР КОЈИ НЕ РАДИ, ДЕТЕ БЕЗ ГЛАВЕ, ЖЕНА НА СУЊИ, ОГРАЂЕНИ ЧОВЕК, СЕМАФОР И СЕМАФОР, ОДБЈА БОЈЕ СЕМАФОРА, А И ПАДМА, АНА КАО ТАЧКА, МУЗЕЈСКА МУМИЈА, ЗАБОРАВЉЕНО МЕСТО, ЗЛАТНО СЛОВО, ИЗА ПРАЗНОГ КРУГА, КРУЖНИ ПРОЗОР, ПОДРУМСКЕ РЕШЕТКЕ, ДВА ДЕЛА, УНУТРА И НАПОЉУ, НЕВИДЉИВА СЛИКА, ЖУТИ КРУГ, МЕШАЛИЦА ЗА БЕТОН, ЛЕНОНОВА ПЛОЧА, ДУТКА БЕЗ ЧАШЕ, МОДЕЛИ НА УЛИЦИ, ДВЕ ДРВЕНЕ ЖЕНЕ, ЈЕДНА ВИДЉИВИ МОДЕЛ, ДУТКА ЈА И ЧОВЕК, ДУТА ТЕРАСА, ЗМАЈ ЛИНИЈЕ И ТАЧКЕ, ЦРВЕНА КРУНА, ПРОИМЕНА РУТА...

44/80

Е

GOLDEN LETTERS, STYLIZED EYE, ANNA BEHIND DOOR, RED GREEN, BETTY BOOP, SMALL ROLLER, HIDDEN LADY, PLAN OF THE PARK, MURAL ON GRASS, BIG POSTER, TREE WITH DWARFS, URBAN BANANAS, FLEEMARKET ON FLEEMARKET, TWO PIGS, FISHER ON FISH MARKET, PAINT ON GLASS, GIRAFFE ON PARROT, EMPTY BENCH, CYLINDRICAL SPACE, BEHIND FENCE OF WHITE HOUSE, YARD OF EMBASSY, LONDON PAVEMENT, SUPERMARKET ON STREET, AUTOMOBILES ON CORNER, PAPER TRASH, BROKEN MIRROR, NAKED DOLLS, BUS STOP, BEHIND SHELF, THREE LADIES, AUTOMOBILE TRANSPORT, HOUSE IN PARK, AUTO RHINOCEROS, DAMAGED CAR, NUMBER HUNDREDTWENTYNINE, WALL WITH SHADOWS, LIFE AND DEATH OF BUSH, RICH VEGETATION, ROLLED GRASS, RED AND WHITE, JESUS POSTER TABLE, POOL WITH SAND, MOVING SQUIRREL, DUCK IN COORDINATES, DOG IN WATER, BACK OF FISHES, OTHER SIDE OF SIGN, WHITE SPOT, GRADUAL STUMP, SCAR ON GRASS, IN FRONT AND BEHIND, BEHIND TWO CORNERS, WITH FLASH AND WITHOUT, DUCK IS SWIMMING AND FLOATING, RABBIT BIRD AND TURTLE, RIDERS BEHIND FENCE, RIDING IN GROUPS, SMALL GOLF, OBJECTIVE IN GRASS, ALL FOUR SIDES, DAILY LIGHT, PARTS OF THAMES, ACT AS TRASH, EROTIC IN BASKET, WINDING STAIRCASE, VIEW THROUGH BENCH, LIGHT IN DARKNESS, UNDER LIGHT, DOMESTIC SUN, PALM'S SHADOW, WHEEL ON WALL, CITRUSES, UNDERGROUND SIGN, THREE SLIPPERS, FIVE SOLDIERS, HOUSE IN SHOPWINDOWS, MALE DOLLS, DOLL WITH CAP, DISAPPEARED CIVILIZATION, THREE HATS, ARTIFICIAL SPECTRUM, ZOO BED, BELT FOR HELP, BOAT SWAN, SEVEN BELTS, MEAT PRICE, TRANSPORT VEHICLE, PLASTIC THINGS, CAR NUMBER, FACADE OF CERAMICS, HAND WITH FOREFINGER, CORNER OF SHOP WINDOW, REDWHITE TAPES, RED CHAIRS, DEER AND POPE, WOODEN FISH, TUFTED DOG, YELLOW BACKGROUND, KITE ON GROUND, FILLED UP SOIL, PAINT ON PAINTED GLASS, BEG ON GROUND, ANOTHER KITE, BLUE METAL, FAINTLY SEEING OF LAKE, STAND OF HERALDIC ANIMAL, SKY IN CORNER, BLUE DOOR, BLUE OPEN SEE, BLUE AGAIN, TOY WITH STEERING WHEEL, RED SMALL GATE, CANS FOR WATER, COLORED BASKET, TAPES AND PLANKS, GREENBLUE EDGE, VIEW ON SIGN, CABLE IN TRENCH, HOUSES AND CRANE, VIS-A-VIS, APPEARANCE IN NEGATIVE, STREET PLAYERS, CIRCLING PLACE, OPPOSITE DIRECTION STOP, PLASTIC PROTECTION, HELICOPTER IN OUTLINE, PEOPLE OF SEATS, MIDDLE OF TRAILER, CUT HOLES, GOT THROUGH BUDS, PAINTED BICYCLES, VARIOUS COLORS STONES OF WALL, FIELDS OF PEBBLES, HAND WASHING, PETER PAN STAND, FROM OTHER SIDE SUN, KITE WINCH, CROCODILE IN SAND, LION'S TAIL, CONCRETE SHEGOAT, DIRECTION IN DIRECTION, PEELED OFF POSTERS, TEARED POSTER, STAIN ON STAIRCASE, ALARM ON KIOSK, TWO LATCHES, EATEN ICE - CREAM, BIG SPOTS, ASPHALT POWDER, GRASSY FLAG, PASSING LINE, PARALLELPIPPED IN DESERT, CLOSED SKY, PROTECTION FOR APERTURE, TURBOISE LIGHT, IRON COVER, ADVERTISING BOARDS, DOUBLE PICTURE, CENTRAL LINE, RECORDED SPEED, EMPTY SEAT, TURNED RIDERS, HORSE'S CROUP, HAPPY END, LISTENING PEOPLE, LEG TO LEG, CIRCLE SLOTS, PAINTED CONTAINERS, MULTITUDE ARMCHAIRS, DAPBALLS, TWO FLAGS, MIRROR'S SNAPSHOT, THREE ANNAS, MOVING STAIRCASES, APPEARANCE ON MOTOR, OUR SHADOWS, PHOTODEFORMITY, GREEN CROCODILE, RAYS OF LIGHT, CHURCH REPAIR, WINDOWSHIOPGLASS, LONDON'S PADLOCK, OPTICAL PLAY, PLASTIC TOYS, OLD ASPHALT, SKY ON CLOUDS, SIGN AND CANDLE, FENCE TOPS, OBELISK AND TREE, TREATING THORNS, REAL AND BROWN WORLD, ANCIENT TREE, RED DOOR BEHIND, ANNA'S SHADOW, GEOMETRIC BODY OF ROLLER'S BODY, ENTRANCE WITH COAT OF ARMS, PROTECTOR YOUNGSTER, PASSING UNDER, HIGH WALL, WINDOWS CURTAIN, LINEAR STREET, UNDER POT, SCULPTURAL GROUP, CITY'S CLEANLINESS, POSTER VIS-A-VIS, BIRD OF PSYCHOPATH, MARKET ON MARKETS, DOG AND BOXES, TWO LAMPS, RED FACADE, PARLIAMENT WITH STREET LIGHTS, ANNA'S COME BACK, SIGN ON SKY, YELLOWRED PLASTICANER, CABRIOLET ON GARAGE, IN FRONT AND BEHIND NEON, PAINTED BICYCLE, SPREADOVER SLEEVES, TWO ANGELS, PICTURE BEHIND ME, AIRPORT SCENE, ABSTRACT ARCHITECTURE, ROUND HALFCIRCLE, THREE YELLOW COLUMNS, BESIDE ICE - CREAM, SUNSHADES PERFORMANCE, LARGE GLASS, RED BLUE AND YELLOW, AUTOMATION ON STREET, SWING WITH TIRES, NONWORKING STREETLIGHTS, CHILD WITHOUT HEAD, LADY ON SUN, FENCED MAN, STREETLIGHT AND STREETLIGHT, CHLOTES OF STREETLIGHTS COLOUR, PALM ALSO, ANNA AS SPOT, MUSEUM MUMMY, FORGOTTEN PLACE, GOLDEN LETTER, BEHIND EMPTY CIRCLE, CIRCLE WINDOW, CELLAR'S BARS, TWO PARTS, INSIDE AND OUTSIDE, INVISIBLE PICTURE, YELLOW CIRCLE, CONCRETE MIXER, LENNON'S PLATE, DOLL WITHOUT GLASS, MODELS ON STREET, TWO WOODEN LADIES, HARDVIOLE MODEL, DOLL ME AND MAN, LONG BALCONY, KITE LINES AND SPOTS, RED CROWN, PIERCED HOLE...

44/80

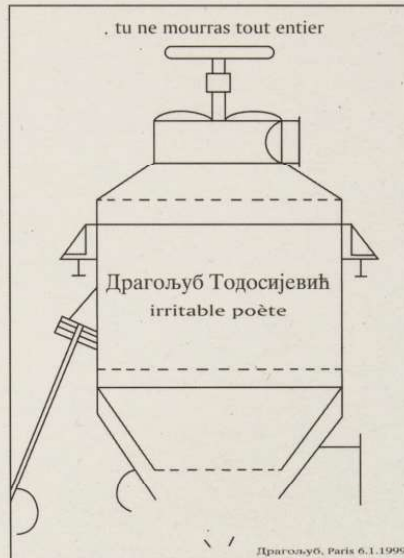
Е

Слободан ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ

НМ 1/2. GOLDEN LETTERS

Компјутерска штампа, 29,8x24,8

На marginи оловком доле лево: 44/80; десно: Е (заокружено).
35_5772



TAMO DALEKO ...

Ponekad mi se čini da je Pariz kraj mora
- da su ga ljudi sagradili u lepom Zalivu Svinja -
i da jadni Parizani upiru svoje čežnjive poglede,
tamo daleko,
ka svetlucavim obalama nedostupne Floride.

Dragoljub Todosijević

Todosijević je kabalističku pesmu pod nazivom "Tamo daleko..." napisao u Parizu, petnaestog marta 1998. godine. Njegova prijateljica Vanesa Hardi tvrdi da je on tu tajanstvenu i poetičnu bajalicu napisao u dahu, pod snažnim utiskom svog crteža koji je nacrtao šestog januara iste godine. Reč je o skici punoj života, radenoj čednim potezima deteta koje u ruci drži pero i nad listom papira širom otvorenih očiju sanjari proročkom jasnoćom genija.

Nasuprot tome, među stručnjacima koji se bave njegovom stvaralačkom zaostavštinom nailazimo i na one ličnosti koje smatraju da se prvorodstvo, pa prema tome i redosled potonjih i dalekosežnih duhovnih podsticaja, ipak mora pripisati pesmi a ne pomenutom crtežu o kome govori Vanesa Hardi.

Pred nama je antiteza i uverenje da je prvo nastala pesma njegovo bolno proživljeno negodovanje i nemirenje sa jadnim prilikama u njegovoj voljenoj domovini - a tek zatim, i to znatno kasnije, taj toliko puta pominjan i neumereno hvaljen crtež za koji mnogi estetičari misle da je posredi plagijat, samovolja, igrarija, neprozirna simbolička celina, zapetljana parabola, intelektualni aversus, pa čak i ezopovskim jezikom prikrivan kukavičluk koji je, kao i svaki kukavičluk, lišen ubedljivosti kritičkog duha i onih vrednosti koje sobom nosi neposredno svedočenje o jednom teškom vremenu na Balkanu i o onoj dubokoj predsmrtnoj tami u kojoj učemalo tavlare njegovi poštovanja nedostojni zemljaci.

Ako je Dragoljub, kako se pretpostavlja, u toj kabalističkoj pesmi doista imao na umu Beograd grad u kome je proveo detinjstvo i tužne dane svoje mladosti čemu onda pozivanje na Pariz, čemu onda ono more, čemu Florida, i šta njemu u tom katedralno složenom kontekstu znači: "u lepom Zalivu Svinja"!?

Dakle, kome mi danas da verujemo: rečima stručnjaka ili zavodljivom osmehu Vanese Hardi?

Prevod: Jasmina Čubrilo

Dr. Raoul Reboux
4a Rue de Clichy, Paris

15/90

T.D. Raša

Драгољуб Раша ТОДОСИЈЕВИЋ (Београд, 1945 – Београд, 2024)

НМ 1/3. ТАМО ДАЛЕКО

Компјутерска штампа, л/пр: 29,5x20,7.

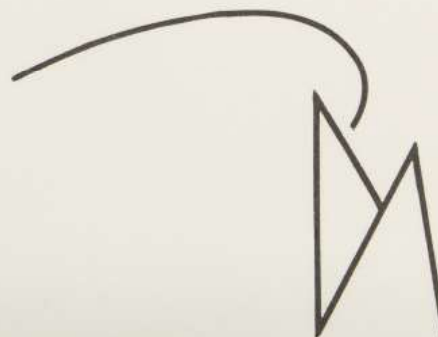
Испод пр. оловком лево: 15/90; десно: T. D. Raša

35_5776

Недовршена мапа 2

Издање: Зоран Л. БОЖОВИЋ, Београд 1999?

UNTIL THE MOON COMES OVER THE MOUNTAIN
DOK MJESEC NE IZAĐE IZA PLANINE
ДОК МЈЕСЕЦ НЕ ИЗАЂЕ ИЗА ПЛАНИНЕ



LAWRENCE WEINER
8/99 L.W.

„VIDJETI U MRAKU“

Лоренс ВИНЕР (Њујорк, 1942 - Њујорк, 2021)

НМ 2/1. VIDJETI U MRAKU

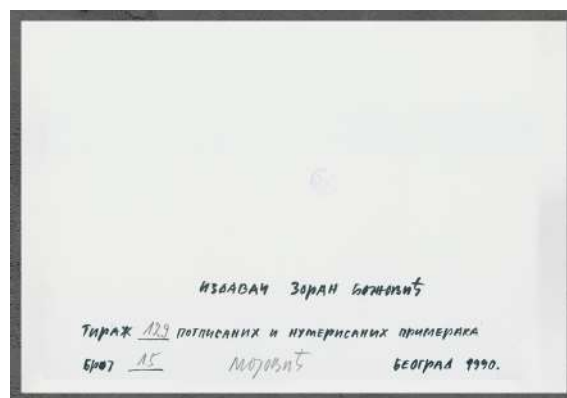
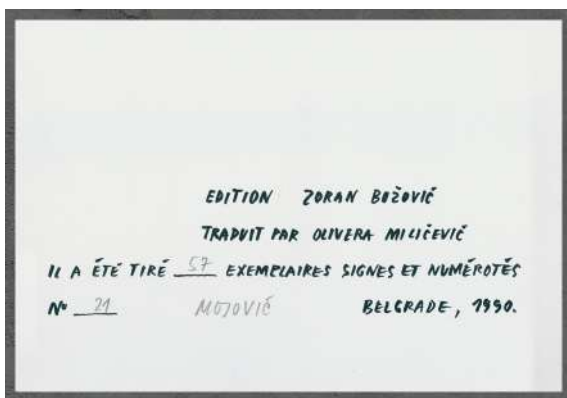
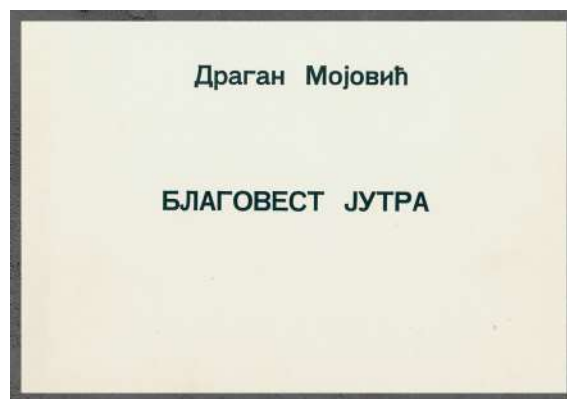
Компјутерска штампа, л/пр: 19,5x32,4.

Испод пр. лево, одштампано: *LAWRENCE WEINER „VIDJETI U MRAKU“*,

Испод, оловком: 8/99, *L.W.*

36_2670

Библиофилска издања



Dragan Mojović
Annonciation du matin
 [30] стр, 18 црно-белих илустрација, дим: 20 цм.
 На последњој страни доле, оловком: *Mojović*.
 Тираж 57, примерак 21.
 Издање: Zoran Božović, Beograd 1990.
 Инв. бр. 32/R

Драган Мојовић
Благовест јутра
 [30] стр, 18 црно-белих репродукција, дим: 20 цм.
 На последњој страни доле, оловком: *Мојовић*
 Тираж 129, примерак 15.
 Издање: Зоран Божовић, Београд 1990.
 Инв. бр. 33/R



Mrđan Bajić
Projekti : ka skulpturi
 [16] листова, 13 илустрација, дим: 30 цм.
 На последњој страни доле, оловком:
Mrđan Bajić
 Тираж 161, примерак 8.
 Издање: Zoran Božović, Beograd 1990.
 Инв. бр. 29/R



Vladan Radovanović

Otisci

[24] стране, 11 репродукција, дим: 29 цм.

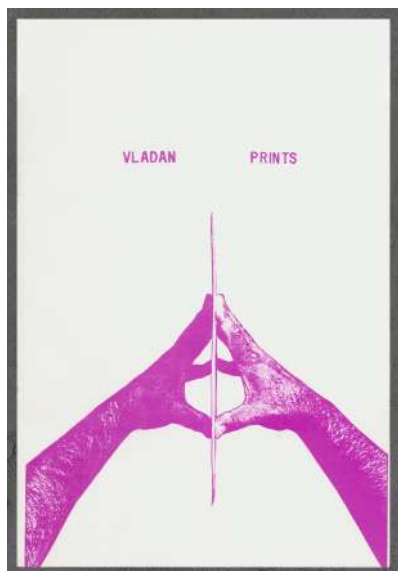
На последњој страни доле, оловком:

Владан Радовановић

Тираж 80, примерак 3.

Издање: Zoran Božović, Beograd 1993.

Инв. бр. 30/R



Vladan Radovanović

Prints

[24] стране, 11 илустрација, дим: 29 цм.

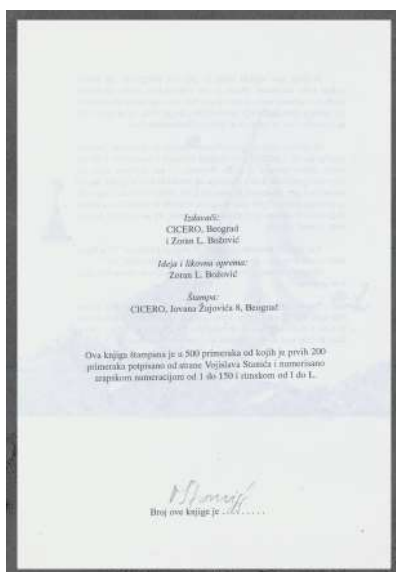
На последњој страни доле, оловком:

Владан Радовановић

Тираж 79, примерак 3.

Издање: Zoran Božović, Beograd 1993.

Инв. бр. 31/R



Vojislav Stanić

U dokolici

[32] стране, 25 илустрација, дим: 24 цм.

Ауторски тираж 150, примерак 15.

На последњој страни доле, оловком: *V.Stanić*

Издање: CICERO, Zoran Božović, Beograd 1995.

Инв. бр. 73/R



НАРОДНИ
МУЗЕЈ
СРБИЈЕ