

Vizualna poezija grupe Bosch + Bosch

Šteković, Sanja

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:300532>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Vizualna poezija grupe Bosch + Bosch

Visual poetry of the group Bosch + Bosch

Diplomski rad

Mentorica: prof. dr. sc. Nataša Lah

Studentica: Sanja Šteković

Rijeka, rujan 2024.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Vizualna poezija grupe Bosch + Bosch

Diplomski rad

Mentorica: prof. dr. sc. Nataša Lah

Studentica: Sanja Šteković

JMBAG 0009078832

Rijeka, rujan 2024.

Izjava o autorstvu

Ovime izjavljujem da sam ja, Sanja Šteković, studentica diplomskog studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta u Rijeci, samostalno napisala rad pod nazivom *Vizualna poezija grupe Bosch + Bosch*. Rad je rezultat vlastitog istraživanja te niti jedan dio nije preuzet iz literature koja nije navedena. Također izjavljujem da sam se u pisanju pridržavala svih etičkih pravila u citiranju i korištenju izvora.

Sažetak

Rad se bavi vizualnom poezijom subotičke grupe Bosch + Bosch. Određuje se pojam vizualne poezije, koja umjesto da označuje prostor između poezije i slikarstva predstavlja potpuno novu vrstu umjetničke produkcije. Kroz povijesne primjere određenih tekstova pokušava se analizirati na koji način oni ističu svoju vizualnu strukturu. U pattern poeziji vizualna struktura se ističe grafičkim izgledom pjesme, u nekim primjerima to se čini pomoću tipografije tj. uporabe različitih tipova i veličina slova ili pjesma poprima potpuno mimetičku formu kao što je to slučaj u kaligramima. Nadalje se pobliže određuje pojam konkretne poezije te se pokušava pojasniti razlika između konkretne i vizualne poezije. Opisuje se razvoj vizualne poezije te se najveća pažnja posvećuje konceptualnim umjetnicima 60-ih godina koji kao materijal za izradu svojih radova koriste jezik tj. riječi. Nadalje se izdvaja nekoliko važnih povijesnih događaja kako bi se bolje objasnile kulturne i društvene prilike kod nas ali i u svijetu. Grupa Bosch + Bosch djeluje u okviru nove umjetničke prakse 70-ih godina. Situacija u Jugoslaviji 70-ih godina je posebno upečatljiva jer su se za Nova umjetnička praksa izrasta iz egzistencijalne stvarnosti umjetnika, kao jedan internacionalan fenomen koji se ubraja u veliki val alternativne kulture. Sukladno tomu umjetnici pokazuju otpor prema dominaciji umjetničkog tržišta te svoje radove izlažu u slobodnom prostoru ili u studentskim galerijama. Vizualna poezija samo otvara pristup novim iskustvima i gotovo su svi pripadnici grupe Bosch + Bosch jedan dio svoga umjetničkog stvaralaštva posvetili vizuanoj poeziji.

Ključne riječi: vizualna poezija, grupa Bosch + Bosch, nova umjetnička praksa, Jugoslavija

Summary

The work deals with the visual poetry of the group Bosch + Bosch established in Subotica. The concept of visual poetry is defined, which instead of marking the space between poetry and painting represents a completely new type of artistic production. Through historical examples of certain texts, an attempt is made to analyze how they highlight their visual structure. In pattern poetry, the visual structure is highlighted by the graphic appearance of the poem, in some examples this is done by means of typography, i.e. the use of different types and sizes of letters, or the poem takes on a completely mimetic form, as is the case in calligrams. Furthermore, the concept of concrete poetry is defined in more detail and an attempt is made to clarify the difference between concrete and visual poetry. The development of visual poetry is described, and the greatest attention is paid to the conceptual artists of the 60s who used language, i.e. words, as a material for creating their works. Furthermore, several important historical events are highlighted in order to better explain the cultural and social conditions in our country and in the world. The Bosch + Bosch group operates within the new artistic practice of the 70s. The situation in Yugoslavia in the 1970s is particularly impressive because of the new artistic practice, that grew out of the existential reality of artists, as an international phenomenon that is part of the great wave of alternative culture. Accordingly, artists show resistance to the dominance of the art market and exhibit their works in free space or in student galleries. Visual poetry only opens access to new experiences, and almost all members of the Bosch + Bosch group have dedicated a part of their artistic creativity to visual poetry.

Key words: visual poetry, group Bosch + Bosch, new artistic practice, Yugoslavia

Sadržaj

Sažetak	2
Summary	3
Sadržaj	4
Uvod	5
1. Jezik, književnost i umjetnost	6
2. Vizualna umjetnost i poezija	7
3. Vizualna poezija	12
4. Konceptualna umjetnost u Jugoslaviji	16
5. Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 70-ih godina	17
6. Verbo – voko – vizualno u Jugoslaviji	21
7. Grupa Bosch + Bosch	22
7.1. Na rubu kulture i umjetnosti	22
7.2. Kraj početka ili početak kraja	24
7.3. Osnovne odlike grupe	25
7.4. Nekoliko radova	27
8. Vizualna poezija grupe Bosch + Bosch	33
9. Fonička poezija	40
10. Zaključak	43
11. Literatura	44
12. Mrežni izvori	48
13. Popis priloga	49

Uvod

Vizualna poezija je korak dalje od tradicionalne poezije. To je iskorak u prostor. Prvi radikalni gest od kada pjesništvo postoji.

Slavko Matković, Budimpeštanski dnevnik, 1979.

Vizualnu poeziju možemo definirati kao poeziju koja je stvorena za oči. U interakciji s vizualnom poezijom mi nismo samo čitatelji već i gledatelji. Willard Bohn u svojoj knjizi navodi kako vizualno prepoznavanje uvijek prethodi verbalnom razumijevanju.¹ Kako bi shvatili ono što je napisano, čitatelj se koristi i vizualnim i verbalnim znakovima. Kako kompozicija pjesme izgleda je jednako važno kao i to što ona govori. *Vizualna poezija nije niti slikarstvo riječima, niti poezija u slikama*, riječi su Lamberta Pignottija u jednom časopisu.² Vizualna poezija je istinski odnos između riječi i vizualnih slika. Vizualna poezija je i danas široko rasprostranjena. Willard Bohn prepoznaje da su suvremeno doba i društvo u kojemu danas živimo izuzetno vizualni.³ Reklame kojima smo preplavljeni koriste vizualne tehnike kako bi što efikasnije prenijeli neku informaciju. *Slika govori više od tisuću riječi* slogan je naše generacije i govori o jednom od glavnih ciljeva vizualizacije, da omogući što brže prikupljanje informacija. Vizualna poezija nije jedan stil, ona u sebi sadrži mnoštvo stilova i zbog toga nam u početku mogu pomoći strategije za čitanje koje donosi Willard Bohn. Postoje tri osnovna koraka u čitanju vizualne poezije. Prvi korak je percipiranje kompozicije, koja može biti jednostavna ili kompleksna. Percipiranje je aktivan proces i potrebno nam je određeno vrijeme kako bismo ono što vidimo interpretirali. Sljedeći korak je dešifriranje teksta. Tekst koji pronalazimo u vizualnoj pjesmi se razlikuje od nekog drugog poetskog teksta samo u tome što je raspoređen na drukčiji način i potrebno je uložiti mnogo više truda kako bi se on dešifrirao. Posljednji korak podrazumijeva sintezu ili spajanje svih informacija koje smo prikupili. Što više preispitujemo svaku dobivenu informaciju to nam se više pokazuju neke nove poveznice između slike i teksta, vizualnog i poetskog.

¹ Bohn, Willard, *Modern Visual Poetry*, Associated University Press, USA, 2001., 15

² Pignotti, Lamberto, *Vizuelna poezija*, Polja-140-141-3-6, 4

³ Bohn, Willard, *Reading Visual Poetry*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2010., 14

1. Jezik, književnost i umjetnost

Jezik je sastavni dio čovjeka i kroz povijest se proučava na različite načine. Lingvistika se kao znanstvena disciplina o jeziku prvi put javlja u 19. stoljeću. Pojavom suvremene lingvističke teorije koju postavlja Ferdinand de Saussure u 20. stoljeću jezik se definira i analizira pomoću onih metoda koje nam pružaju egzaktne znanosti. Lingvist znanstveno proučava ljudski jezik kao složeni sustav znakova. Znakovi se sastoje iz dva dijela. Prvi dio čini označivač (objekt, slika, zvuk ili nešto slično), a drugi dio čini označeno (koncepti i ideje). Ovaj sustav znakova ili kod, kako navodi Ferdinand de Saussure⁴, počiva na principu simbolizacije i vezan je uz sposobnost simboličke glasovne komunikacije.

Postoji nekoliko različitih funkcija jezika koje navodi André Martinet⁵, kao što su izražajna, komunikacijska i estetska funkcija jezika.⁶ Estetska funkcija jezika ili poetska funkcija definirana je kao usmjerenost poruke na samu sebe.⁷ Poruka tada prestaje biti sredstvo priopćavanja i postaje njegov cilj. Ova jezična funkcija karakteristična je za književnoumjetničke tekstove i umjetnost. Jan Mukařovský u proučavanju estetske funkcije promatra razvoj ukupne oblasti umjetnosti u čijem se kontekstu sve pojedine umjetnosti razvijaju i utječu jedna na drugu.⁸

Književnost se u stručnoj literaturi naziva *umjetnost riječi* čime se želi istaknuti da je jezik ono što gradi književno djelo, ostvaruje se u jeziku i stoga je upravo jezik ključan za razumijevanje prirode književnosti. Milivoj Solar u prvom poglavlju svoje knjige navodi: „Književnost se služi jezikom kao slikarstvo bojom, kiparstvo kamenom, a glazba tonovima, recimo, ali jezik nije prirodna građa, nego je već i sam izuzetno složena duhovna tvorevina.“⁹ Književno djelo ima svoje značenje i suvremena lingvistika je pokušala odrediti pojam književnosti kao sustav znakova. Znanost o književnosti međutim, kako navodi Solar, i dalje je još uvijek sklona da zadrži shvaćanje

⁴ Ferdinand de Saussure je švicarski jezikoslovac i utemeljitelj moderne lingvistike, njegovo najpoznatije djelo je *Tečaj opće lingvistike* iz 1916. godine.

⁵ André Martinet je francuski jezikoslovac, u svojim radovima posebno naglašava komunikacijsku funkciju jezika.

⁶ Martinet, André, *Osnove opće lingvistike*, GZH, Zagreb, 1982., 3

⁷ Ibid., 3

⁸ Mukařovský, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost : ogledi iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987., 12

⁹ Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., 13

književnosti kao umjetnosti. Proza se u književnosti povezuje s uobičajenim govorom dok je poezija, shvaćena kao *govor u stihovima*, pravi govor književnosti.

Postoji staro uvjerenje da se stihovi uvijek prave prema određenoj mjeri. Znanost o stihovima *versifikacija* poznata je i kao *metrika*, što na grčkom jeziku znači mjera. „Bez obzira na raznolikost načina ritmičke organizacije stiha, u najvećem se broju stihova ipak pojavljuju neka stalna načela organizacije, takva načela prema kojima se svjesno ravnaju pjesnici pojedinih epoha, pojedinih naroda ili pojedinih pjesničkih škola.“¹⁰ U suvremenom pjesništvu najčešće ne nailazimo na poštivanje pravila o pisanju stihova i strofa. Suvremeni pjesnici napuštaju *vezani stih* i svoje pjesme nižu stihovima koji su različite dužine, u kojima nema pravilne rime, a ritam je karakterističan za pjesmu u kojoj je realiziran. Milivoj Solar *slobodni stih* datira u drugu polovicu 19. stoljeća¹¹, iako je ovaj naziv dosta neodređen jer podrazumijeva različite vrste slobodnog stiha.

2. Vizualna umjetnost i poezija

Lirska poezija je zapravo nastala u jednom sinkretizmu tj. stapanju niza različitih elemenata. Elementi kao što su književnost, glazba, ples, gluma, govor itd. „Zato i prihvaćanje lirskog govora, odnosno razumijevanje lirike, nosi u sebi široke mogućnosti jedinstvenog razumijevanja svih vidova izražavanja jezika, pa čak i ne samo jezika, takvog razumijevanja u kojem je gotovo nemoguće odijeliti osjećaj za ritam i glazbu od shvaćanja značenja pojedinih riječi.“¹² Pisari i slikari su oduvijek bili oduševljeni vezama koje spajaju slike i riječi. U *Enciklopediji poezije i poetike* navodi se jedna zanimljiva usporedba vizualne umjetnosti i poezije. Grčki povjesničar i filozof Plutarh piše opasku pjesniku Simonidu s Keja koja glasi: poezija je „slika koja govori“, a slika je „nijema poezija“.¹³ Ova napomena u isto vrijeme naglašava sličnosti i razlike između ove dvije umjetnosti. U nastavku ovog poglavlja nastoji se istaknuti nekoliko zanimljivih primjera koji na različite načine pokazuju spoj vizualne umjetnosti i poezije.

¹⁰ Ibid., 101

¹¹ Ibid., 120

¹² Ibid., 182

¹³ Preminger, Alex; Brogan, T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993., 1360

Mnogo je primjera pjesnika koji slikaju te slikara koji također pišu poeziju. Malo je međutim onih koji u istom umjetničkom djelu kombiniraju i jedno i drugo. Edward Estlin Cummings (E. E. Cummings) je američki pjesnik i slikar 20. stoljeća. Cummings je poznat po svojim pjesmama napisanim slobodnim stihom. Ono što karakterizira Cummingsa kao pjesnika je njegov eksperimentalni duh. Kao slikar, Cummings se takmičio sa mnogim umjetnicima stila sličnog njegovom, za nekoga tko nije dobro upoznat s umjetnošću 20. stoljeća njegova djela se nisu puno razlikovala od ostalih iz tog perioda. Kao pjesnik, njegov revolucionarni stil pisanja donio mu je priznanje koje nikada nije zadobio u toj mjeri kao slikar.¹⁴ U svojim poetskim eksperimentima napisanim slobodnim stihom, on je vješto koristio bjeline i nekonvencionalnu tipografiju koja otuđuje razdvojene i izolirane tekstualne elemente.

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Slika 1: E. E. Cummings *l(a)* 1958.

¹⁴ Azma, Sheeva, Poem-Painter: E. E. Cummings' Artistic Mastery of Words, Spring, no. 11, 2002., 79–88. preuzeto: <http://www.jstor.org/stable/43915133>, 83

Često je upravo vizualna umjetnost tema neke pjesme. Američki pjesnik William Carlos Williams je oduvijek pokazivao ljubav prema slikarstvu i mnoge njegove pjesme inspirirane su različitim slikama. Njegova pjesma *Lovci u snijegu* direktno opisuje istoimeno djelo Pietera Brueghela starijeg iz 1565. godine. Ova pjesma je primjer *ekphrasisa* (grč.) tj. verbalni prikaz jednog vizualnog prikaza. Ovakve pjesme verbalno opisuju vizualno umjetničko djelo. Williams je na svoju poeziju gledao kao slikarsko raspoređivanje riječi. U jednom razgovoru napominje „pokušao sam spojiti poeziju i sliku, kako bih napravio jednu stvar, dizajn pjesme i dizajn slike bi ih trebao učiniti manje – više istima.“¹⁵

William Blake je osoba u kojoj se slikarstvo i pjesništvo istinski spajaju. Poznat je kao jedan od najpoznatijih pjesnika-slikara koji u svojim djelima vješto isprepliće riječi i slike. Kao primjer uzet ćemo pjesme iz njegove zbirke *Songs of Innocence and of Experience* iz 1789. i 1794. godine. Teško je odrediti koja je uloga ovih ilustracija. U nekim slučajevima ilustracija potvrđuje značenje pjesme, dok ga u drugim komplicira ili potpuno mijenja. U pjesmi *The Little Girl Lost* mlada djevojka usprkos upozorenju roditelja odlazi u divljinu, tone u san, kada iznenada dolaze čudovišta koja ju odvođe sa sobom. Ilustracija prikazuje dvoje zaljubljenih u zagrljaju što nas pak navodi na pomisao da je riječ o gubitku nevinosti. Značenje ove pjesme se pomoću ilustracije mijenja tj. nadopunjuje, a čudovišta iz pjesme dobivaju novo značenje.



Slika 2: William Blake *The Lamb* 1789.

Slika 3: William Blake *The Little Girl Lost* 1794.

¹⁵ Sutton, Walter, *A Visit with William Carlos Williams*, Minnesota Review 1, April 1961, 613-621. preuzeto: <https://www.jstor.org/stable/461169>

Poezija napisana u stihovima svojstvena je književnosti stoga se možemo zapitati kakva je priroda stiha. Grafički oblik stiha izražava prirodnu govornu organizaciju i većinu stihova prepoznajemo nakon slušanja.¹⁶ Priroda stiha se međutim ne može objasniti samo pomoću grafičkog oblika pjesme. Autorova namjera također igra ključnu ulogu u organiziranju stihova, pa ritmička organizacija jezika u stihovima postaje osobit nositelj smisla pjesme.¹⁷

Pattern poezija ili *carmen figuratum* je poezija u kojoj se pjesnici poigravaju s grafičkim oblikom pjesme i stihovi su raspoređeni tako da prenose ili proširuju sadržaj pjesme. Ovakve primjere pronalazimo u Grčkoj Antologiji kod pjesnika Simije s Rodosa. Grafičko oblikovanje stihova u obliku krila vidimo i na kasnijem primjeru iz 16. stoljeća kod engleskog pjesnika Georgea Herberta.

εστ

II.—ΠΤΕΡΥΓΕΣ

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα
μηδὲ τρέσης, εἰ τοσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα
πάντα δ' ἕκασ εἶχε φράδεσσι λυγροῖς¹
ἔρπετά, πάνθ' ὄσ' εἶρπε²
δι' αἴθρας

Χάους τε·

οὔτι γε Κύπριδος παῖς

ὠκυπέτας Ἀρείος³ καλεῖμαι·

10 οὔτε γὰρ ἔκρανα βία, πρᾶννόφ⁴ δὲ πειθοί,

εἰκέ τέ μοι γαῖα θαλάσσας τε μυχοῖ χαλκεος οὐρανόσ τε

τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον⁵ δὲ θεοῖς θέμιστας.

¹ ἕκασ εἶχε φράδεσσι λυγροῖς F, cf. Hesych. φράδεσι βούλαις: mss ἐκτάσει καὶ φράδεσι (εἶκε φράδεσσι) λυγροῖς ² εἶρπε E: mss εἶρπει ³ Ἀρείος E, for ᾶ cf. Il. 2. 676 and Ἄραβλια Theocr. 17. 86: mss δ' ἀρείος, δ' ἀέρος ⁴ Bgk: mss πρᾶννω ⁵ Salm: mss ἔκρανον

Slika 4: Simije s Rodosa *The Wings*

Easter Wings

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more
Till he became
Most poor:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

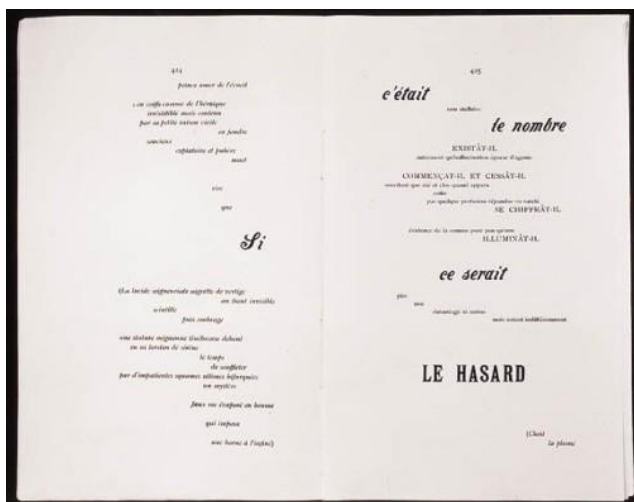
My tender age in sorrow did begin:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sin,
That I became
Most thin.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victory:
For, if I imp³ my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

Slika 5: George Herbert *Easter Wings*

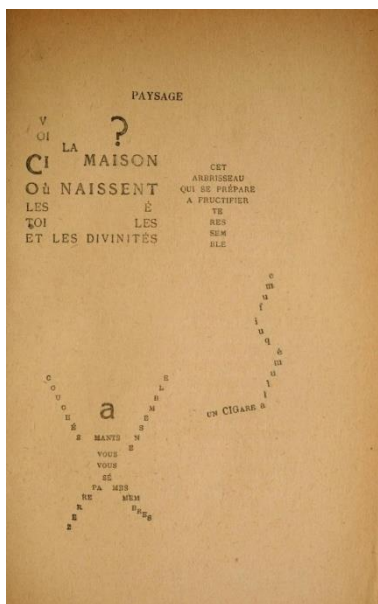
¹⁶ Solar, 2005., 99

¹⁷ Solar, 2005., 101

Francuski pjesnik simbolizma Stéphane Mallarmé u pjesmi *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) iz 1897. godine koristi tipografiju te oblikuje tekst koji se prostire na 20 stranica pomoću različitih tipova i veličina slova.¹⁸ Nešto kasnije, početkom 20. stoljeća, još jedan francuski pjesnik Guillaume Apollinaire koristi tipografiju u svojoj zbirci *Calligrammes* iz 1918. godine. Osobito na primjeru Apollinairea možemo uočiti vizualnu formu koja je mimetička. Tekst potpuno oponaša oblike određenih bića ili predmeta. Ono što karakterizira *pattern poeziju* je mogućnost da zadrži svoje značenje neovisno od tipografije tj. kada se ovakva poezija čita, slušalac može raspoznati značenje pjesme iako ju u tom trenutku vizualno ne percipira.



Slika 6: Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* 1897.



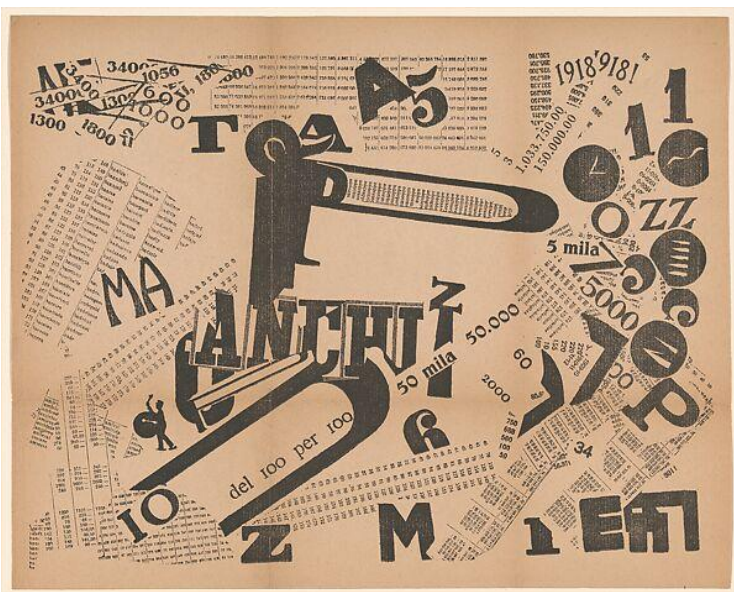
Slika 7: Guillaume Apollinaire *Calligrammes* 1918.

¹⁸ Chadwick, Charles, Stéphane Mallarmé : French poet, Encyclopaedia Britannica, preuzeto: <https://www.britannica.com/biography/Stephane-Mallarme>

3. Vizualna poezija

Odnos između vizualne umjetnosti i poezije postaje najizraženiji kada su riječi i slike udružene ili kada riječi same po sebi sačinjavaju vizualnu sliku, kao što je to slučaj u vizualnoj poeziji. Miško Šuvaković vizualnu poeziju definira kao oblik neoavangardnog umjetničkog izražavanja nastao ranih 60-ih godina koji intertekstualno i interslikovno povezuje književnost i likovne umjetnosti.¹⁹ Šuvaković navodi kako se u interpretativnom kontekstu vizualnom poezijom smatraju i oni povijesni primjeri zapisa teksta koji ističu svoju vizualnu strukturu.²⁰

Neke od povijesnih primjera smo već spomenuli u ranijem poglavlju, kao što su Simije s Rodosa, Stéphane Mallarmé i Guillaume Apollinaire. Možemo istaknuti i preteče vizualne poezije kao što su futuristički pjesnik Filippo Tommaso Marinetti, dadaista Tristan Tzara, slovenski avangardni pjesnik Srečko Kosovel i mnogi drugi. Ako za primjer uzmemo djelo *A Tumultuous Assembly. Numerical Sensibility (Une Assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique)* Filippa Tommasa Marinettija iz 1919. godine možemo uočiti kolažno povezivanje zapisa teksta na prirodnom jeziku i slikovnog rješenja plohe slike. Na ovaj način se diskurzivni i vizualni jezici povezuju u novu cjelinu.²¹



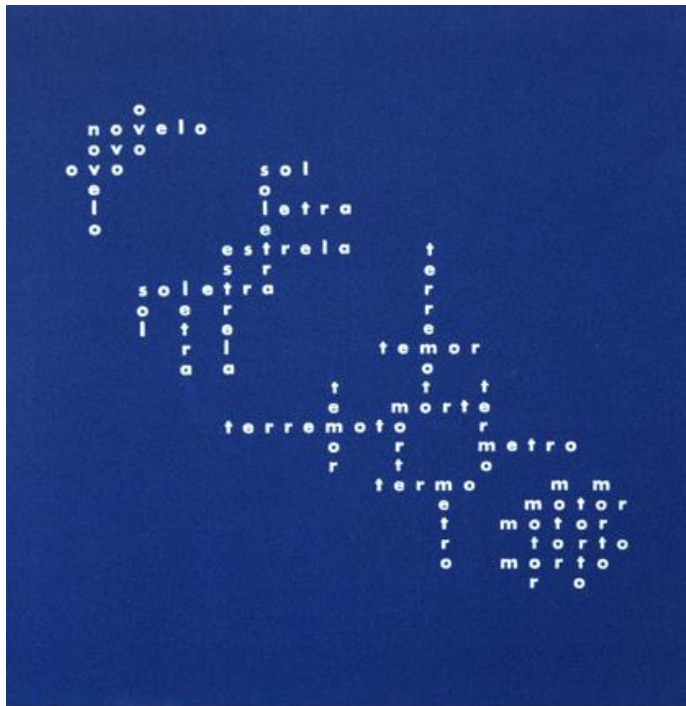
Slika 8: Filippo Tommaso Marinetti *A Tumultuous Assembly. Numerical Sensibility* 1919.

¹⁹ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 665

²⁰ *Ibid.*, 665

²¹ *Ibid.*, 292

Definiranjem vizualne poezije posvetio se francuski pjesnik Pierre Garnier 1963. godine kada je vizualnu poeziju odredio kao uže područje izražavanja *konkretne poezije*. Pojam konkretne poezije uveli su, između ostalih, brazilska grupa Noigandres. Konkretna poezija se bavi istraživanjem svog sredstva tj. jezika kroz različite modele istraživanja, bili oni vizualni, zvučni ili gestualni.²² Temeljni princip konkretne poezije je podudarnost oblikovnog i sadržajnog, ona je ograničena na imenice koje označuju konkretne predmete ili bića. Kod konkretne poezije naglasak se stavlja na vizualnom, a ne na čitljivosti verbalne slike.



Slika 9: Augusto de Campos
terremoto 1956.

Pierre Garnier tvrdi kako je vizualna poezija vizualno i poetsko istraživanje koje je izgubilo semantičke funkcije prirodnog jezika. Semantika se bavi značenjem i sustavima znakova, što znači da poetsko značenje vizualne pjesme ne dolazi iz vizualnog zapisa neke riječi i semantičke vrijednosti koja ta riječ ima. Poetsko značenje vizualne pjesme nastaje iz njezinog vizualnog poretka. „Vizualna poezija je, prema tome, oblik destrukcije utilitarnog prirodnog jezika, budući da tipografske oblike tekstualnog zapisa destruiraju ili ih transformiraju u vizualnu strukturu ili u vizualni tekst čija značenja proizlaze iz odnosa vizualnih znakova.“²³ Vizualna poezija je povezana

²² Ibid., 316

²³ Ibid., 666

s teorijama informacija, semiotike i semiologije jer se upravo ove teorije bave znakovnim sustavima i njihovim značenjem. Teorija informacija pokazala je da se vizualna umjetnička djela mogu tretirati kao primarni informacijski sistemi specifičnog estetskog koda.²⁴ Vizualna poezija je oslobođena svakog narativnog sadržaja, ali ono što ona prenosi je zapravo jedna specifična vizualna informacija. Učinak ovakve vizualne informacije je estetski doživljaj čina razumijevanja apstraktne poruke.

Razvoj vizualne poezije započeo je s vizualnom organizacijom fonoloških podataka, do vizualne organizacije koja ima značenje bez upućivanja na fonologiju, sve do uspostavljanja zapisanog teksta kao predmeta istraživanja. Ona je prvenstveno stvorena za oči. U vizualnoj poeziji vizualna forma teksta postaje predmet razmišljanja. Možemo se zapitati koju ulogu ima vizualna forma u poeziji. U *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* navode se dvije. Prva uloga vizualne forme je da pojačava dojam cjeline i autonomije neke pjesme, dok je druga uloga intertekstualna.²⁵ Vizualna forma pjesme može biti figurativna ili nefigurativna. Većina pjesama ima nefigurativnu formu u kojoj uočavamo jednake ili nejednake blokove teksta s dugim ili kratkim linijama.²⁶ Ti blokovi teksta nazivaju se strofe. Strofe simetričkog oblika sugeriraju stabilnost i mirovanje, dok strofe asimetričkog oblika sugeriraju nestabilnost ili pokret. Strofe koje imaju kompleksne oblike mogu sugerirati snažan osjećaj izvještačenosti.²⁷ Figurativne pjesme mogu biti apstraktne ili mimetičke. Kao primjer za mimetičku figurativnu poeziju možemo uzeti već spomenuto djelo iz zbirke *Calligrammes*. Pjesme u kojima uočavamo geometrijske oblike, kao što su krugovi, ostvaruju mogućnost figurativne vizualne forme koja je apstraktna. Ovakve primjere možemo pronaći u *pattern poeziji*.

Konceptualni umjetnici su 1960-ih godina koristili jezik kao sredstvo za stvaranje svojih umjetničkih djela. Umjesto tradicionalnih materijala kao što su platno ili boje konceptualni umjetnici koriste riječi. Joseph Kosuth je bio jedan od onih umjetnika koji su u svojim umjetničkim djelima riječima dali važnu ulogu. Kao primjer možemo uzeti njegovu instalaciju *Jedna i tri stolice* iz 1965. godine. Djelo se sastoji od tri elementa: fizički prisutna stolica, fotografija stolice i

²⁴ Ibid., 292

²⁵ Preminger, Alex; Brogan, T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993., 1360-1366

²⁶ Ibid., 1360-1366

²⁷ Ibid., 1360-1366

definicija riječi stolica koju pronalazimo u rječniku.²⁸ Kosuth koristi teoriju semiotike pa prikazuje označivača (definiciju stolice), označeno (fotografiju stolice) i znak (stolicu).



Slika 10: Joseph Kosuth *Jedna i tri stolice* 1965.

Jezik ima ključnu ulogu u naglašavanju ideje nekog djela a ne njegove vizualne forme. Zamisao jezika je model realizacije umjetničkog djela u neoavangardama.²⁹ U vizualnoj poeziji pažnja je usmjerena na formalna jezička pravila strukturiranja umjetničkog djela. Jezički ekperimenti u neoavangardama povezani su s mnogim teorijskim istraživanjima i raspravama o jeziku, medijima, komunikacijama itd. Jezik se u umjetnosti koristio puno prije 20. stoljeća, međutim ovo stoljeće karakterizira jedan jezički obrat ili revolucija u kojoj se na temelju filozofije jezika i drugih teorija objašnjavaju znanstvene pojave i problemi.

U Jugoslaviji, na našim prostorima, osim grupe Bosch + Bosch vizualnom poezijom bavili su se i grupa OHO, Radovan Ivšić, Mangelos, Josip Stošić, Vladan Radovanović, Ivan Slamnig, Zvonimir Mrkonjić, Borben Vladović, Ivan Rogić Nehajev, Vlado Martek i mnogi drugi.³⁰

²⁸ Kosuth, Joseph, *One and Three Chairs*, 1965., Publication excerpt from *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights*, New York, The Museum of Modern Art, revised 2004., originally published 1999., p. 257., preuzeto: https://www.moma.org/collection/works/81435?artist_id=3228&page=1&sov_referrer=artist

²⁹ Šuvaković, 2005., 292

³⁰ *Ibid.*, 666

4. Konceptualna umjetnost u Jugoslaviji

„Konceptualna umjetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti.“³¹ Šuvaković navodi kako cilj konceptualnih umjetnika nije stvaranje umjetničkih djela nego istraživanje, analiza i rasprava.³² Kao umjetnički pokret konceptualna umjetnost se pojavila od 1966. do 1978. godine, međutim kao grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju ona se razvija i kasnije, u drugoj polovici 70-ih godina, tijekom 80-ih i 90-ih godina.³³ „U konceptualnoj umjetnosti se razvijao teorijski rad koji se odvijao umjesto likovne produkcije umjetničkih djela.“³⁴ Ovaj teorijski rad najčešće je zabilježen u nekom eseju, raspravi ili dijagramu pomoću kojega umjetnik promišlja o nekom svom budućem umjetničkom djelu ili o prirodi umjetnosti uopće.³⁵

Pojam konceptualne umjetnosti uvodi 1967. godine Sol LeWitt i kao najvažniji aspekt djela naglašava koncept ili ideju. LeWitt definira pojam konceptualne umjetnosti kako bi ukazao na pomak od minimalne umjetnosti, dok Joseph Kosuth u svojoj teorijskoj raspravi *Umjetnost poslije filozofije* iz 1969. godine, konceptualnu umjetnost promatra kao metajezičku praksu. Pojam i kritiku konceptualne umjetnosti razvijala je i engleska grupa *Art&Language* od 1968. do 1978. godine.

U urbanim centrima Slovenije, Hrvatske i Srbije nastaje rana konceptualna umjetnost u Jugoslaviji.³⁶ Ovaj termin *jugoslavenska konceptualna umjetnost* je po prvi put povodom jedne izložbe u Beogradu 1971. godine upotrijebio Ješa Denegri. Po ovom autoru: „pripadnici konceptualne umjetnosti nastoje u našoj sredini afirmirati prijedloge jednog iz osnova izmijenjenog načina umjetničkog komuniciranja, a to u krajnjoj konzekvenci znači i bitno novog načina društvenog i kulturalnog ponašanja.“³⁷ Jugoslavenska konceptualna umjetnost nastajala je s odlikama istočnoeuropske konceptualne umjetnosti, dok je u isto vrijeme Jugoslaviju 60-ih i 70-

³¹ Šuvaković, 2005., 309

³² Ibid., 309

³³ Ibid., 309

³⁴ Ibid., 310

³⁵ Ibid., 310

³⁶ Šuvaković, Miško, *Konceptualna umjetnost*, Muzej savremene umjetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007., 231

³⁷ Denegri, Ješa, *Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji*, *Život umjetnosti* br. 15—16, Zagreb, 1971., 149-150

ih godina karakterizirala otvorenost prema Zapadu i svim umjetničkim pojavama u svijetu.³⁸ „Jugoslavenska konceptualna umjetnost je nastajala u složenim procesima koji su prvobitno, do 1971. godine, nazivani konceptualna umjetnost, a zatim, tijekom sedamdesetih i ranih osamdesetih godina kao postobjektne pojave, nova umjetnost, prošireni mediji i nova umjetnička praksa.“³⁹ Pojam nova umjetnička praksa po prvi put se spominje u tekstu Catherine Millet, međutim ona se originalno odnosio na konceptualizam LeWitta, Kosutha i grupe Art&Language.

Kod nas se ovaj termin preuzima i koristi u nazivu izložbe *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.* u Zagrebu 1978. godine. Nova umjetnička praksa zapravo povezuje zamisli konceptualne umjetnosti, protokonceptualizma i postkonceptualizma. „Pojam nova umjetnička praksa uveden je da bi se napravio interpretativni kontekstualizujući diskurs koji je trebalo da poveže sasvim različite umjetničke produkcije neoavangardi šezdesetih (Gorgona, minimal art, vizualna poezija, konkretna poezija, happening) i ranih postavangardi sedamdesetih (konceptualna umjetnost, land art, body art, performance art, video art, politička umjetnost, analitička umjetnost, ambijentalna umjetnost, feministička umjetnost) u aktivističkoj konfrontaciji prema dominantnim modernističkim tendencijama unutar realsocijalističkog društva.“⁴⁰

5. Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 70-ih godina

Tomaž Brejc u članku *Teorija modernizma, praksa postmodernizma* navodi zanimljivo zapažanje vezano uz sedamdesete godine prošloga stoljeća koje glasi: „Sedamdesete godine nisu bile samo jedna decenija ovog stoljeća, nego ključni period u kojemu je modernizam doživio svoj posljednji izvorni trzaj, da bi se polovinom decenije predao pred različitim oblicima postmodernizma.“⁴¹ Riječ je o jednom umjetničkom zbivanju koje se pojavilo u nekoliko kulturnih središta kao što su Beograd, Zagreb, Ljubljana, Novi Sad i Subotica. Dvije izložbe bile su ključni pokazatelji promjene koja se u ovoj deceniji dogodila, to su *Arte abitabile* u Galeriji „Sperone“ u

³⁸ Šuvaković, 2007., 233

³⁹ Ibid., 233

⁴⁰ Šuvaković, 2007., 234

⁴¹ Brejc, Tomaž, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, Polja : mesečnik za umetnost i kulturu, God. 29, br. 287, jan. 1983, str. 20-23

Torinu 1966. godine i *Eccentric Abstraction* u Galeriji „Fischbach“ u New Yorku 1966. godine.⁴² Ono što je karakteristično za djela koja su bila predstavljena na ovim izložbama je svjesno udaljavanje od postavki minimalne umjetnosti i umjetnosti primarnih geometrijskih formi, dok se u pitanje dovodi status fiksnog i trajnog umjetničkog objekta. Predstavljani radovi su nekonzistentnog i privremenog materijalnog sastava. Na ovu sklonost ka naglašavanju prirodnih, organskih i fizičkih medija direktno se nadovezuju fenomeni *land arta* i *body arta*. U *land artu* umjetnici koriste prirodne prostore u kojima izvode svoje intervencije u velikim razmjerama, dok u *body artu* samo tijelo umjetnika postaje prostor i medij rada. „Simptom dematerijalizacije umjetničkog objekta ostaje i dalje jedna od karakteristika tih fenomena, iako treba istaći da je prije riječ o izmjeni dotadašnjih načina vizualizacije ili konkretizacije određenih zamisli i ideja nego o definitivnom iščezavanju fizičkih osobina umjetničkog djela.“⁴³

Pojava ovih novih umjetničkih praksi podudara se s povijesnim događajima, društvenim i kulturnim promjenama i za shvaćanje ove pojave neobično je ključna 1968. godina. U svibnju 1968. došlo je do velikih demonstracija u Parizu, sukobi između studenata i predstavnika vlasti ubrzo su utjecali i na ostatak svijeta. U lipnju te iste godine demonstracije studenata dogodile su se i u Jugoslaviji. Studenti su se zalagali za bolja studentska prava, slobodu okupljanja, ukidanje socijalne neravnopravnosti, smanjenje nezaposlenosti i mnoge druge ciljeve. Sve je ovo za posljedicu imalo otpor nove umjetničke prakse prema tržištu i ulozi koje ono ima. Ovaj otpor se odrazio u nekomercijalnom statusu umjetničkog rada koje je privremeno i nedosljedno. Prema shvaćanju umjetnika, kako navodi Susovski, trebalo je da se promjene u društvu — političke i ekonomske — ravnomjerno reflektiraju na promjene u umjetnosti, u odnosu društva prema stvaraocu, stvaraoca prema društvu i društva prema ideji o umjetnosti.⁴⁴

Grupe koje su djelovale u okviru nove umjetničke prakse bile su: grupa OHO, Crveni Peristil, Kôd, Ξ, Bosch + Bosch, Penzioner Tihomir Simčić, Tok, Ekipa A³, Verbum program i Grupa 143. Udruživanje umjetnika u umjetničke grupe ili sastave bio je karakterističan način djelovanja umjetnika 70-ih godina u Jugoslaviji. Ove grupe se nisu osnivale na osnovu fiksnih programa, one su se zapravo sačinjavale od umjetnika koji su u potpunosti zadržavali svoj identitet

⁴² Denegri, Ješa, *Posleratni modernizam / neoavangarde / postmodernizam: ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru: 1950-1990*, Službeni glasnik, Beograd, 2016., 137

⁴³ Ibid., 138

⁴⁴ Susovski, Marijan, *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978., 3

rada. Sastavi grupa su se također često mijenjali ovisno o nastupu, neki članovi su se priključivali kasnije, neki su napuštali grupu itd. Jednostavno rečeno, sastav umjetničkih grupa bio je fluidan i podložan promjenama.

Vizualna poezija je odigrala važnu ulogu katalizatora u trenutku ovih početnih opredjeljenja. U vizualnoj poeziji dolazi do ukidanja svakog metafizičkog karaktera verbalnog iskaza, pažnja autora koncentrirala se na refleksiju o prirodi samog jezika i njegovih konstitutivnih elemenata.⁴⁵ Fenomen vizualne poezije bio je posebno raširen u okviru slovenskih autora, kao što je grupa OHO krajem 60-ih godina.

Ono što karakterizira nova umjetnička kretanja u Jugoslaviji je povezanost s nasljeđem povijesnih avangardi i spremnost na preuzimanje onoga što se moglo pronaći u popularnoj kulturi, književnosti, glazbi, filmu, stripovima itd. Nova umjetnička praksa se udaljuje od umjetničke produkcije, pokazuje otpor, ne samo prema tržištu, već i prema tadašnjem shvaćanju pojma umjetnosti i njezine funkcije. Pokretači novih umjetničkih kretanja dolazili su iz polja književnosti, jezika, povijesti umjetnosti, tehničkih znanosti itd. Radovi su najčešće bili prikazani u galerijama studentskih ustanova, ali je izuzetno bila važno i djelovanje izvan galerija. Studentski centar u Zagrebu i Studentski kulturni centar u Beogradu su važne ustanove jer ne samo što su okupljale autore već su im pružali podršku i poticali njihovu aktivnost. Prve zapise o pojavi ove nove umjetničke prakse pronalazimo u studentskoj i omladinskoj štampi (*Tribina, Index, Studentski list, Omladinski tjednik, Student, Polet, Književna reč*), kao i u različitim likovnim, kulturnim i literarnim časopisima. Zanimljiv izvor korisne dokumentacije predstavljaju *Novine* u izdanju Galerije Studentskog centra u Zagrebu i *Moment* u izdanju Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu, koje su nažalost bile prekinute zbog nedostatka materijalnih sredstava.

Ono što možemo posebno istaknuti kao odliku nove umjetničke prakse je njezin *internacionalni karakter*. Ovaj karakter se ogleda u činjenici da su mnogi inozemni autori sudjelovali na izložbama u Zagrebu i Beogradu, kao što su i mnogi jugoslavenski autori sudjelovali na izložbama u inozemstvu. Kao prvi kontakt, Ješa Denegri izdvaja učešće članova grupe OHO 1970. godine na izložbi *Information* u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.⁴⁶ Ovakva sudjelovanja naših autora nisu proizišla posredstvom službenih kulturnih institucija, već direktnim

⁴⁵ Denegri, 2016., 148

⁴⁶ Ibid., 159

pozivanjem samih autora na ovakve manifestacije i izložbe. Svako miješanje sa svijetom „profesionalne“ ili „službene“ umjetnosti se izbjegavalo.

Neke od odlika novih umjetničkih kretanja u Jugoslaviji su formulacije koje unaprijed pokazuju mentalnu pripremu, kao i kritička svijest o kulturnim i društvenim prilikama u svijetu. U umjetničkom životu se prepoznaju raspoloženja vezana uz studentske proteste 1968. godine. „Nova umjetnost sedamdesetih godina može se promatrati i kao jedna od komponenti velikog vala alternativne kulture koja stoji u znaku težnje da se u svakodnevnu egzistenciju uvede što veća mjera estetske dimenzije“⁴⁷ Kritički se preispituju kriteriji vrednovanja umjetnosti kao i funkcioniranje šireg umjetničkog konteksta. Nastaju objekti od nekonzistentnog materijala koji se dalje razlažu. *Dematerijalizacija umjetnosti* je pojam kojim se obilježava prijelaz od umjetničkog predmeta ka umjetničkom ponašanju. Upravo ovo naglašavanje umjetničkih djelatnosti i umjetničkog ponašanja implicira stavove o izmijenjenoj estetičnosti umjetnosti. Objekte zamjenjuju procesualne umjetničke aktivnosti, kao što su performansi, akcije, intervencije u galerijskim i izvangalerijskim prostorima. Izražajna strategija nove umjetničke prakse je *govor umjetnika u prvom licu* (performans). U ovom periodu dolazi do prijenosa akcenta s pojma umjetnost na pojam umjetnik.⁴⁸ Opus izražajnih medija se također proširuje na nove tehnološke mogućnosti koje pružaju film, video i fotografija.

Mnogi radovi su sažeti i siromašni u materijalnoj građi, transparentni, antiiluzionistički, desublimirani te lišeni metaforičkog i simboličkog dodatka. Umjetnici su na taj način dopuštali uočavanje značenja umjetničkog djela kroz proces njegovog nastajanja. Ovo možemo povezati s još jednom odlikom, to je *nepostojanost rada*, što znači da rad ne postoji sam po sebi, već na neki način svoje postojanje duguje kontekstu u koji je uključen. „To je i razlog zašto se u ovim aktivnostima akcenat uvijek stavlja na instancu „processa“: finalitet djela nije cilj za sebe, nego je to samo stadij do kojega se stiže postupnim razvijanjem određene ideje, pa tako dobiveni fizički oblik nikada nema karakter „estetskog predmeta“ koji bi trebalo kontemplirati ili samo čulno

⁴⁷ Ibid., 164

⁴⁸ Denegri, Ješa, *Nova umjetnost u Srbiji : 1970-1980 : pojedinci, grupe, pojave*, Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 1983., 7

doživljavati, nego on posjeduje osobine materijalizirane i vizualizirane mentalne operacije koja gledaoca želi navesti na to da se upusti u analizu njenog načina zamišljanja i realiziranja.“⁴⁹

6. Verbo – voko – vizualno u Jugoslaviji

Muzej savremene umetnosti u Beogradu 1982. godine organizira izložbu pod nazivom *Verbo – voko- vizuelno u Jugoslaviji 1950-1980*. Povodom ove izložbe izdat je katalog u kojemu Vladan Radovanović sažeto opisuje prisutne poetike u naznačenom periodu te razlučuje tri faze razvoja.⁵⁰ Nabraja nekoliko osnovnih poetika koje se pojavljuju u Jugoslaviji od pedesetih godina. U ovome poglavlju izdvojit ćemo samo dvije: vizualna i zvučna poezija. *Vizualna poezija* ne obuhvaća foničko, smanjuje ili isključuje udio riječi i predstavlja se kao „egzemplarna socijalna umjetnost“.⁵¹ Autori koji su se bavili određivanjem pojma vizualne poezije naglašavaju kako je, usprkos isticanju sastavnice poezija, pogrešno postavljati vizualnu poeziju u područje između poezije i slikarstva, već da ju je moguće objasniti samo kao novu vrstu umjetničke produkcije.⁵² Vizualna poezija je koegzistencija stilova ili plurizam stilova, pa ju nikako ne možemo odrediti kao jedinstveni stil.⁵³ *Zvučna (fonička) poezija* ne isključuje vizualno, ali ga podređuje, svodi na svojstvenu partituru.⁵⁴ Mnogi autori postavljaju pitanje može li se zvučna poezija objasniti kao veza između poezije i muzike ili ne. Važno je za utvrditi da se verbo – voko – vizualno ne smatra poezijom iako je poetskog porijekla.⁵⁵

„Grupa Bosch + Bosch (Slavko Matković, Bálint Szombathy, Attila Csernik, Laszlo Salma i Katalin Ladik) se bavila svim što je u novijoj umjetnosti bilo aktualno, ali bi po općim karakteristikama njena aktivnost većim dijelom bila bliska pojmu *mixed media*. Značajan ogranak te aktivnosti bio je usmjeren i verbo – voko – vizualnim načelima. Njemu pripadaju i Matkovićeve „vizualna istraživanja“ znaka istrgnutog iz konteksta, i Szombathyjeva metoda *Nontextualite* iza

⁴⁹ Denegri, 2016., 151

⁵⁰ Radovanović, Dragan, *Verbo – voko – vizuel : Verbo – voko – vizuelno u Jugoslaviji 1950-1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982., 1

⁵¹ Ibid., 1

⁵² Ibid., 2

⁵³ Ibid., 2

⁵⁴ Ibid., 1

⁵⁵ Ibid., 4

koga stoji namjera brisanja granica između književnosti i likovne umjetnosti ili možda zadržavanja obje oblasti. Od značaja je i Matkovićevo zalaganje za pisanje na objektu. Projektiranjem teksta na objekt, čula bi mogla osjetiti i sve druge njegove komponente: vlažnost, mekoću, temperaturu, miris. Posebno je rad na predmetnoj poeziji i knjigama-objektima razvio Csernik, a na tjelesnoj – on i Katalin Ladik, koja istovremeno jedina njeguje i foničku poeziju.“⁵⁶

7. Grupa Bosch + Bosch

7.1. Na rubu kulture i umjetnosti

U Subotici se 27. 8. 1969. godine u slastičarnici Triglav⁵⁷ okupila grupa mladih autora s Tribine mladih.⁵⁸ Spajali su ih slični pogledi na umjetnost i odlučili su osnovati svoju umjetničku grupu pod nazivom Bosch + Bosch. László Kerekes, jedan od članova grupe, o nastanku imena rekao je sljedeće: „Uhvatiti se za ruke: Bosch + Bosch, kao Hieronym i kao industrija...”⁵⁹

Bálint Szombathy u svojoj knjizi navodi: „U kratkotrajnoj klasičnoj fazi svi smo bili zadivljeni umjetnošću nizozemskog slikara Hieronymusa Boscha. Kada smo nakon kratkog djelovanja zaplovili suvremenim tokovima međunarodne umjetnosti, shvatili smo da ćemo se suočiti s novim medijima, točnije, s novom tehnologijom suvremenoga doba. Razmišljali smo koji bi pojam iz svijeta tehnologije mogao biti odlučujući faktor i došli smo na ideju da to bude zapadnonjemačka tvrtka Bosch koja je s jedne strane tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća već uveliko prodirala i na jugoslavensko tržište, a s druge strane podudarala se s imenom poznatoga slikara.“⁶⁰

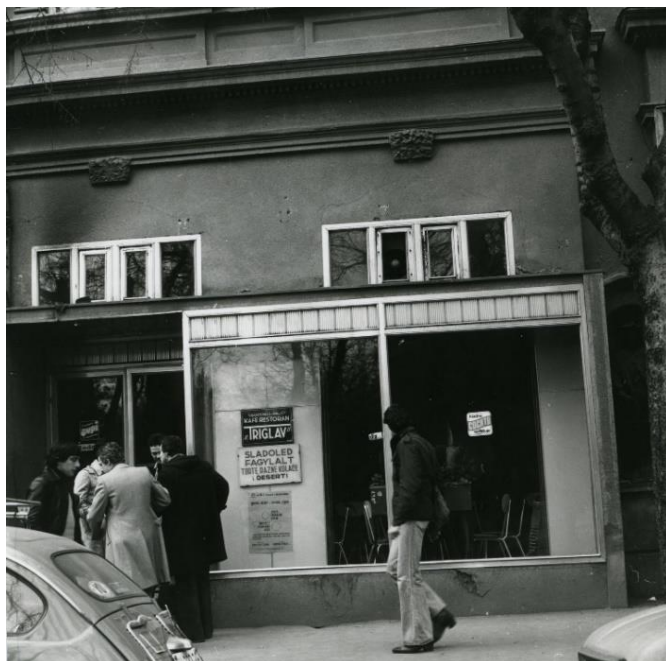
⁵⁶ Ibid., 4

⁵⁷ Slastičarnica Triglav u Subotici bila je omiljeno mjesto okupljanja mladih 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća. Članovi grupe Bosch + Bosch često su se sastajali upravo na ovome mjestu.

⁵⁸ Denegri, 1983., 14

⁵⁹ Denegri, 1983., 14-15

⁶⁰ Szombathy, Bálint, *B + B 1969-1976*, Forum, Újvidék, 2019., 33



Slika 11: Slastičarnica Triglav u Subotici 1971.

Subotica je grad u kojemu se susreću različite nacionalnosti, kulture i običaji. „U paradoksalnom odnosu nespojivosti i susretanja nastajao je nomadski rad grupe Bosch + Bosch.“⁶¹ Ovakva heterogena sredina bila je poprište intenzivne pojave novih umjetničkih oblika. Za razliku od gradova koji su uvijek bili kulturni centri, kao što su Beograd, Zagreb ili Ljubljana, Subotica i Novi Sad nikada nisu bili u samom centru zbivanja. Ipak se u njima pojavljuju grupe koje svojim radom uveliko doprinose bogatstvu novih umjetnosti 70-ih godina u Jugoslaviji, u Novom Sadu to su grupe Kôd i E, dok je u Subotici to činila grupa Bosch + Bosch. „Budući da su autori iz tih sredina proizilazili iz izvanumjetničkih krugova u klasičnom smislu tog pojma, oni zapravo nisu ni mogli izvršiti neke dublje preorijentacije u lokalnim umjetničkim događanjima u vlastitom ambijentu, ali su zato, zauzvrat, uspijevali svojom aktivnošću uspostaviti, više od ostalih umjetničkih krugova, spone tih sredina s određenim pojavama u jugoslavenskim, čak i u internacionalnim relacijama.“⁶² U gradu kao što je Subotica, koji sam po sebi ispoljava određeni mentalitet, otvorenost prema svijetu i iskustvima, izrasta grupa koja je svojim radom daje veliki doprinos umjetnosti druge polovice 20. stoljeća.

⁶¹ Šuvaković, 2007., 289

⁶² Denegri, 2016., 156

7.2. Kraj početka ili početak kraja

Idejni začetnik grupe bio je Slavko Matković, među prvim članovima bili su Bálint Szombathy i László Szalma, 1971. godine pridružuje se László Kerekes, 1973. godine Attila Csernik i Katalin Ladik i 1975. godine Ante Vukov.⁶³ Nekolicina umjetnika je također sudjelovala u jednom trenutku u radu grupe, pa se u literaturi navode Zoltan Magyar, Edit Basch, Istvan Krekovicz i Slobodan Tomanović.⁶⁴ Jezgro grupe ipak čine Slavko Matković, Bálint Szombathy, László Kerekes, Attila Csernik i Katalin Ladik. Sa svojim plodnim umjetničkim radom oni su nastavili i nakon raspada grupe. Svatko od njih ima osobiti karakter i interese unutar novih umjetničkih kretanja.

Grupa prestaje s radom 1977. godine, samo osam godina nakon osnivanja. O ovom podatku saznajemo iz jednog rada Slavka Matkovića „Nema više Bosch + Boscha 1969-1977“. Godina 1977. je samo jedna od zvaničnih godina raspada grupe, iako je po nekim autorima i samim članovima grupe, kao što je Szombathy, to 1976. godina ili 1978. godina, kako navodi Ješa Denegri.⁶⁵ Slavko Matković je 1977. godine članovima grupe podijelio umjetnički rad „Otvoreno pismo članovima grupe“ u obliku anketnog listića, gdje su se mogli izjasniti o tome kojim će putem grupa nastaviti tj. hoće li uopće nastaviti dalje sa zajedničkim radom. Mišljenja su bila podijeljena, ali većina je na neki način grupu smatrala odavno rasturenom.⁶⁶ Upravo je Matković bio onaj koji se najviše zalagao za opstanak grupe, iako je bio svjestan toga da grupu čine pojedinci koji se nužno razlikuju jedni od drugih i da je razilaženje na kraju neizbježno. Grupi Bosch + Bosch čini jedan skup individualnih nastojanja ka novoj umjetnosti koji se nikada nisu sintetizirali u jedinstveni program ili izraz.⁶⁷ Kao i mnoge grupe novih umjetničkih kretanja, nije imala svoj manifest. Ona je okupila sasvim različita, često konkurentska, individualna nomadska i otvorena istraživanja i produkcije, nije težila stvaranju homogene zajednice, već, naprotiv, otvorenom i provokativnom suočavanju različitih aktualnih pozicija.⁶⁸

⁶³ Denegri, 1983., 47

⁶⁴ Denegri, Ješa; Milenković, Nebojša, *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005., 9

⁶⁵ Denegri, 1983., 15

⁶⁶ Denegri, Milenković, 2005., 10

⁶⁷ Denegri, 1983., 15

⁶⁸ Šuvaković, 2007., 289

7.3. Osnovne odlike grupe

Ono po čemu se ova grupa ubraja u područje nove umjetnosti su njihovi performansi, akcije, happening, intervencije u prostoru, radovi nastali u novim medijima itd. Rad grupe i možemo imenovati nova umjetnička praksa upravo zato što su istraživanja grupe bila usmjerena ka hibridnim potencijalima umjetničkog stvaranja i istraživanja.⁶⁹ Na prvoj izložbi u Subotici 1969. izlagali su crteže i grafike, međutim ubrzo su se okrenuli vizualnoj poeziji.⁷⁰ Već su krajem 1970. godine uspostavili vezu s beogradskim časopisom *Signal*, koji objavljuje vizualnu i konkretnu poeziju.⁷¹ Radove koje stvaraju Matković, Szombathy i Szalma karakteriziraju verbo – voko – vizualna načela, Matković i Csernik razvijaju vizualnu poeziju u prostoru, dok se Katalin Ladik bavi fonetičnom poezijom. „Vizualna i konkretna poezije su oblici rada koji su bili najviše razvijeni među članovima grupe, kojima su se oni u kontinuitetu bavili. Otuda je i produkcija unikatnih i malotiražnih knjiga ovih umjetnika značajan dio njihove aktivnosti.”⁷²

Što se tiče publikacija koje je grupa objavljivala to su časopisi *WOW* i *Kontaktor 972*.⁷³ Uloga časopisa *Új Symposion* također je bila od velikog značaja za smjernice djelovanja grupe, u kreativnom timu bili su Katalin Ladik i Attila Csernik, a Bálint Szombathy kasnije postaje i grafički urednik lista.⁷⁴ Sudjelovali su na nekoliko zajedničkih izložbi, a izlagali su i zasebno u zemlji i inozemstvu. Izlagali su svoje radove na izložbama u Subotici, Novom Sadu, Beogradu, Zagrebu, Pečuhu, Budimpešti i Beču.

U grupi do izražaja dolaze individualna nastojanja pojedinaca, a do kolektivnog projekta došlo je samo jednom. Grupa Bosch + Bosch je 1975. godine na isušenom koritu jezera Palić u Subotici izvela akciju pod nazivom *ART*. Ova prva i posljednja zajednička akcija u sebi je već nosila predosjećaj skorog raspada grupe.⁷⁵

⁶⁹ Šuvaković, 2007., 289

⁷⁰ Denegri, 1983., 15

⁷¹ Ibid., 15

⁷² Ibid., 15

⁷³ Denegri, Milenković, 2005., 9

⁷⁴ Szombathy, 2019., 24

⁷⁵ Szombathy, 2019., 26



Slika 12: Grupa Bosch + Bosch
ART 1975.

Grupa je očuvala blizak kontakt s predstavnicima srodnih orijentacija u zemlji, pozivajući se i na zajedničke idejne prethodnike. Među uzorima možemo posebno istaknuti mađarskog pjesnika i teoretičara Lajosa Kassáka. „Udružujući u svojoj osobi pjesnika i likovnog umjetnika u duhu shvaćanja umjetnosti u povijesnim avangardama, pridajući poetskom i umjetničkom činu moralnu i socijalnu projekciju, Kassák krajem šezdesetih godina postaje uzorom...“⁷⁶ Szombaty navodi kako se aktivnost grupe kreće u širokom području tema koje potpadaju pod termin dematerijalizacije umjetničkog predmeta. Članovi grupe Bosch + Bosch praktikovali su postupke siromašne umjetnosti (arte povera), land arta, body arta, intervencija u prirodnom ili urbanom prostoru itd. Umjetnost i život su se poistovjećivali, pojave iz svakodnevice mogle su imati svoj umjetnički podtekst.⁷⁷ Jan Mukařovský, češki lingvista, izriče ideju koja glasi: „umjetnost nije zatvorena sfera i zato ne postoji čvrsto određena granica koja bi umjetnost odvajala od onoga što je izvan nje.“⁷⁸ Na neki način ova misao o poistovjećivanju pojmova umjetnost i život postaje osnovna krilatica grupe.

⁷⁶ Denegri, Ješa, *Fragmenti šezdesete – devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994., 53

⁷⁷ Ibid., 48

⁷⁸ Ibid., 48

7.4. Nekoliko radova

Gotovo su svi članovi grupe Bosch + Bosch u jednom trenutku svoga djelovanja prošli kroz vizualnu poeziju, međutim njihovi radovi obuhvaćaju široki spektar postupaka i tema. „Zahvaljujući intelektualnom višeglasju, kao i polifonom kultiviranju medija, umjetnosti i raznim umjetničkim žanrovima, članovi grupe su duže ili kraće vrijeme sprovodili intervencije u urbanom i prirodnom prostoru, radili na pejzažnoj umjetnosti (land art), siromašnoj umjetnosti (arte povera), projektnoj umjetnosti (project art), kao i na pisanju grafovizualne poezije, konceptualnoj umjetnosti tekstualno-pojmovnog tipa, vizualnoj semiologiji, novom stripu, foničkoj poeziji, umjetnosti ophođenja (behavioural art), umjetnost akcije, performansu, poštanskoj umjetnosti ili mail art-u, dok su se pojedini članovi upustili i u pisanje teorijsko-kritičkih radova.“⁷⁹ Umjetnička produkcija unutar ove grupe je toliko bogata i raznolika da se izdvojivši samo nekolicinu radova može prikazati pravi duh vremena u kojemu su živjeli.

Slavko Matković je kao idejni začetnik grupe nekoliko puta u umjetničkom djelovanju stigao do nulte točke u umjetnosti. Ovo samo potvrđuje koliko je bio radikaln u svojim spoznajama. „Matkovićev rad se odvijao u međuprostoru književnosti, likovne umjetnosti i kompleksa pojava koje se nazivaju dematerijalizacija umjetničkog djela, nova umjetnička praksa ili postobjektna umjetnost, pri tome on je ulazio u područja konkretne (vizualne) poezije i konceptualne umjetnosti.“ U svome djelovanju on prihvaća „nomadizam“ umjetničkog ponašanja.⁸⁰ Svoj projekt *Obeležavanje površine* započinje 1973. godine. Ovaj projekt traje nekoliko godina i u njemu sudjeluju drugi umjetnici. Zaključak do kojega Matković dolazi je da suštinu likovnog stvaralaštva čini individualni metod obilježavanja površine.⁸¹ Jedan od značajnih radova je njegov projekt *Ich bin Künstler* iz 1974. godine objavljen u vidu novinskog oglasa u njemačkom dnevnom listu „Hartzburger Zeitung“.⁸² „Deklarativna izjava „Ja sam umjetnik“ može se, s jedne strane, shvatiti kao krajnost umjetničkog egocentrizma ali, s druge strane, može voditi i u krajnost osjećanja suvišnosti daljeg bavljenja umjetnošću; voditi, dakle, situaciji svojevrsne „smrti umjetnosti“.“⁸³ Nakon ove izjave Matković ne prekida sa svojim umjetničkim djelovanjem

⁷⁹ Szombathy, 2019., 25

⁸⁰ Šuvaković, 2007., 293

⁸¹ Szombathy, 2019., 25

⁸² Denegri, 1994., 57

⁸³ Ibid., 57

već nastavlja dalje. Pokazuje interes prema stripu, te razvija novi žanr *signalističkog stripa*. Eksperimentira sa stripom i vrši analizu jezika stripa pa kao primjer možemo istaknuti *Esej o grupi Bosch + Bosch* iz 1975. godine. Bavljenje antinarativnim i antiliterarnim stripom je najinventivnije područje Matkovićeva rada.⁸⁴ Zanimljive su i njegove poštanske pošiljke s intencijom i karakterom umjetničkih poruka. Prvi poznati Matkovićev *mail art* je *Dopisnica* iz 1969. godine.⁸⁵ Danas je ovaj rad sačuvan, međutim sudbina većine drugih *mail art* radova je nepoznata, što je naravno u skladu sa samom prirodom *mail arta*.⁸⁶



Slika 13: Slavko Matković *Ich bin Künstler (Ja sam umjetnik)*, oglas u novinama Harzburger Zeitung 1974.



Slika 14: Slavko Matković *Esej o grupi Bosch+Bosch* 1975.



Slika 15: Slavko Matković *Dopisnica* 1969.

⁸⁴ Denegri, 1994., 59

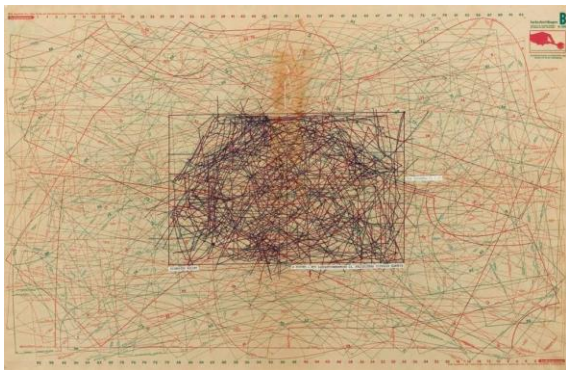
⁸⁵ Denegri, Milenković, 2005., 26

⁸⁶ Denegri, Milenković, 2005., 27

Bálint Szombathy bavi se semiotičkim istraživanjima te izučava teoriju fotografije. Upravo fotografija postaje područje autorovog ispitivanja imanentnih znakovnih osobina ovog medija.⁸⁷ Posebno je zanimljiva njegova serija fotografija (fotoperformansa) *Lenjin u Budimpešti* iz 1962. godine i *Bauhaus* iz 1972. godine. Szombathy navodi kako semiološka istraživanja zauzimaju centralno mjesto u njegovom stvaralaštvu i značajan rad iz toga područja nosi naziv *Znakovi grada*. Ono što je stalna osobina njegovog umjetničkog pristupa je širenje i prožimanje medija.⁸⁸ Njegov rad *Fudbalogram* iz 1970. godine nastao je tako što je za vrijeme utakmice koju prati na TV ekranu ucrtavao putanju lopte na papiru.⁸⁹ Vizualni rezultat je bio vrlo gust splet linija kao posljedica obaveze za što vjernijim bilježenjem jednog zbivanja van umjetnikove kontrole, te je na ovaj način uspostavio relaciju između oka i ruke, dok su mediji koje stavlja u vezu televizija i crtež.⁹⁰ Prve korake prema uporabi ideoloških i političkih simbola i predmeta načinio je u akciji na otvorenom prostoru *Zastave* iz 1971. godine.⁹¹



Slika 16: Bálint Szombathy *Lenjin u Budimpešti* 1962.



Slika 17: Bálint Szombathy *Fudbalogram* 1970.

⁸⁷ Denegri, 1994., 62

⁸⁸ Ibid.,64

⁸⁹ Ibid.,64

⁹⁰ Ibid.,64

⁹¹ Szombathy, 2019., 135

László Kerekes u trenutku kada započinje slikati u stilu novih divljih i neoekspresionizma napušta grupu Bosch + Bosch, samo nekoliko godina nakon što joj se pridružio.⁹² U poređenju s drugim članovima broj njegovih radova unutar nove umjetničke prakse je nešto skromniji, ali jednako tako upečatljiv. Kerekes je aktivan u četiri područja: intervencija u prirodnim ambijentima, konceptualni radovi, radovi u duhu vizualne poezije i akcije umjetnika s vlastitim tijelom.⁹³ Njegove intervencionističke akcije po isušenom koritu Paličkog i Krvavog jezera, kao i na otoku Braču imaju povijesni značaj i predstavljaju rijetke primjere land art-a u jugoslavenskoj umjetnosti.⁹⁴ „Rezultat land art-a nije, dakako, objekt nego situacija, a situacija je ono što se stalno mijenja i napokon u jednom trenutku definitivno nestaje.“⁹⁵ Posebno je fascinantna njegova uporaba vlastitoga tijela kao objekta umjetničke akcije. Godine 1973. Kerekes izvodi akciju u kojoj koristi bijelu masu spreja za brijanje koju unosi gutanjem u svoj organizam. Po prvi je u jugoslavenskoj umjetnosti *László Kerekes* izvršio čin kojim iskušava granice fizičke opasnosti kao oblika umjetničkog ponašanja, što kasnije razvija Marina Abramović. Sredinom 70-ih godina ipak se odaziva svom unutarnjem pozivu za slikanjem i napušta grupu.



Slika 18: *László Kerekes*
Vizualne intervencije u
slobodnom prostoru, isušeno
dno jezera Palić, 1972.

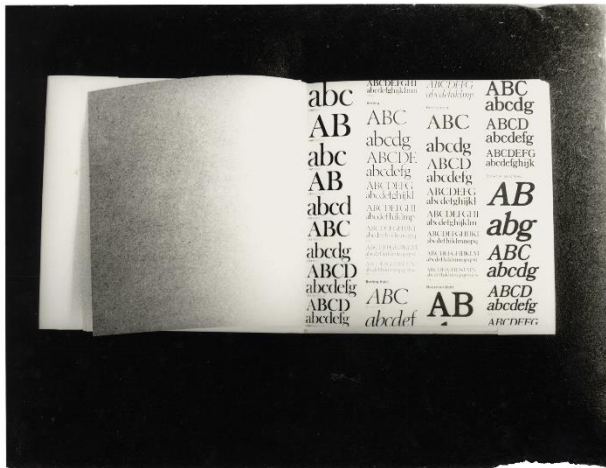
⁹² Ibid., 31

⁹³ Denegri, 1994., 67

⁹⁴ Szombathy, 2019., 32

⁹⁵ Denegri, 1994., 68

Attila Csernik je u svome umjetničkom djelovanju koristio različite medije, dok je u najvećoj mjeri na njegov rad utjecaj imao svijet štampanih medija. Elemente teksta nanosi posredstvom olovnih i drvenih slova na različite predmete i dijelove tijela (lice, ruke itd.). Prepoznatljiv je po svojoj kaligrafiji, koju vidimo i na primjeru knjige-objekta *A* iz 1973. godine. „Spektar njegovih radova kreće se od konkretnih i vizualnih poetskih djela, preko umjetničkih knjiga i objekata, do performansa i akcija putem fotografija, dok se istovremeno u fokusu njegove pažnje neprekidno nalazi odnos slova i teksta, kao i njihov odnos prema slici i tijelu.“⁹⁶



Slika 19: Attila Csernik *A* 1973.

László Szalma inspiraciju za svoje stvaralaštvo također pronalazi u štampariji. Njegovim antologijskim radom smatra se fotoperformans *Hommage to Dada* iz 1972. koji je istovremeno bio omaž dadaističkom pokretu 20. stoljeća, kao i dadaističkoj grupi nekolicine mladih Subotičana.⁹⁷

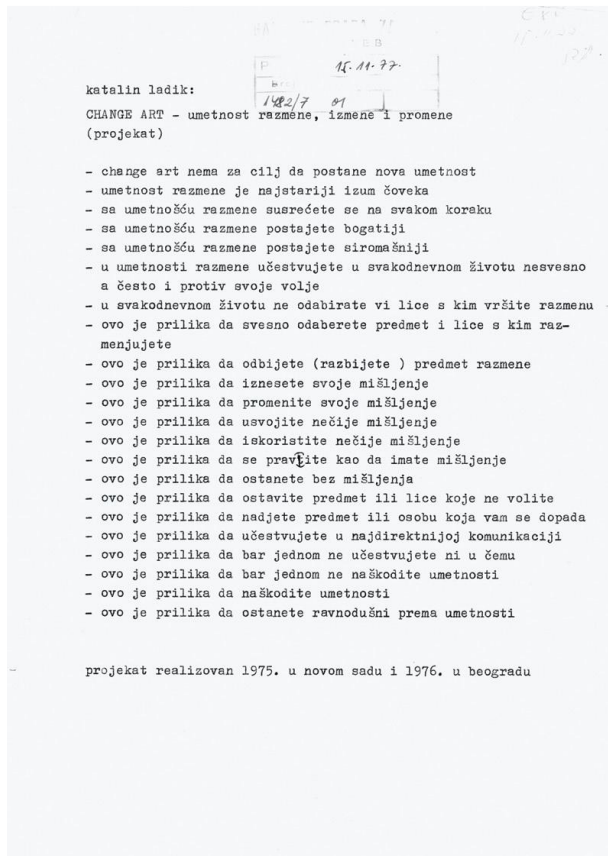


Slika 20: László Szalma *Hommage to Dada* 1972.

⁹⁶ Szombathy, 2019., 42

⁹⁷ Ibid., 31

Katalin Ladik je u trenutku kada se pridružila grupi već iza sebe imala bogati opus radova i značajne rezultate u području fonetičke poezije. Što se tiče akcija koje su bile ostvarene za vrijeme sudjelovanja u grupi Bosch + Bosch, posebno možemo istaknuti *Change Art* iz 1975. godine, kada je umjetnica u vidu spontane akcije razmjenjivala svakodnevne predmete s publikom.⁹⁸

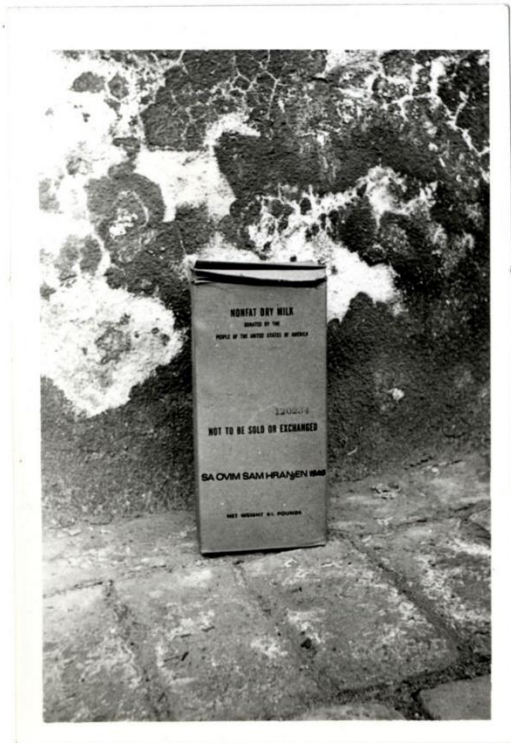


Slika 21: Katalin Ladik
Izveštaj o akciji Change Art
1975.

Slika 22: Katalin Ladik *Change Art*
1975.

⁹⁸ Ibid., 32

Posebno je važna studija *Novi putevi vizuelne poezije* koju je Slavko Matković objavio 1971. godine. Ona nam pomaže kako bismo bolje razumjeli njegove pristupe i viđenja o vizuelnoj poeziji. Ono što Matković zaključuje u svojoj studiji je da *vizualna poezija ne može zadovoljiti zahtjeve za trajnim promjenama koje zahtjeva sadašnji momenat umjetničke avangarde*.¹⁰¹ „Pozivajući se na trodimenzionalnost pjesme, Matković se zalaže za pisanje po objektu, točnije predmetu koji je odabran i izdvojen kao poetska tema (stvaralac mora da “piše” na onome o čemu piše). Na ovaj način predmeti se izdižu na nivo poetskog djela anticipirajući na teoretskoj ravni kasnije Matkovićeve vizualne pjesme izvođene u slobodnom prostoru.“¹⁰²



Slika 25: Slavko Matković *Untitled*

Ostali pripadnici grupe su također bili okrenuti ka ispitivanju tj. preispitivanju vizualnih stanja i istraživanjima u oblasti prožimanja slike i teksta. Kako navodi Milenković, zainteresirani su za taj međuprostor, *prazan hod*, koji se pojavljuje prakticiranjem prožimanja riječi i slike.¹⁰³ Riječ je o poeziji intertekstualnih, unutartekstualnih i metatekstualnih odnosa, poeziji koja, prema Bálintu Szombathyju, u posljednjoj etapi svog razvoja prelazi u ništa, u negaciju poezije.¹⁰⁴

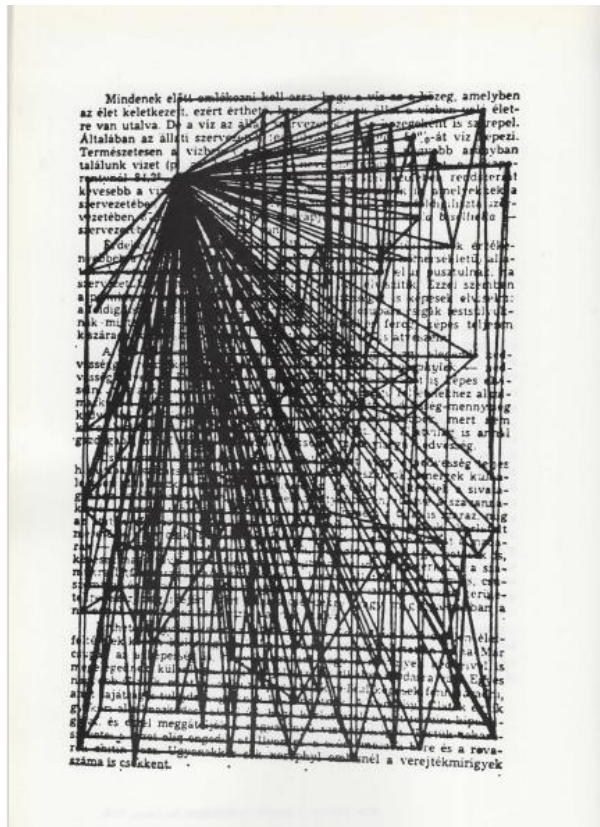
¹⁰¹ Denegri, Milenković, 2005., 14

¹⁰² Ibid., 14

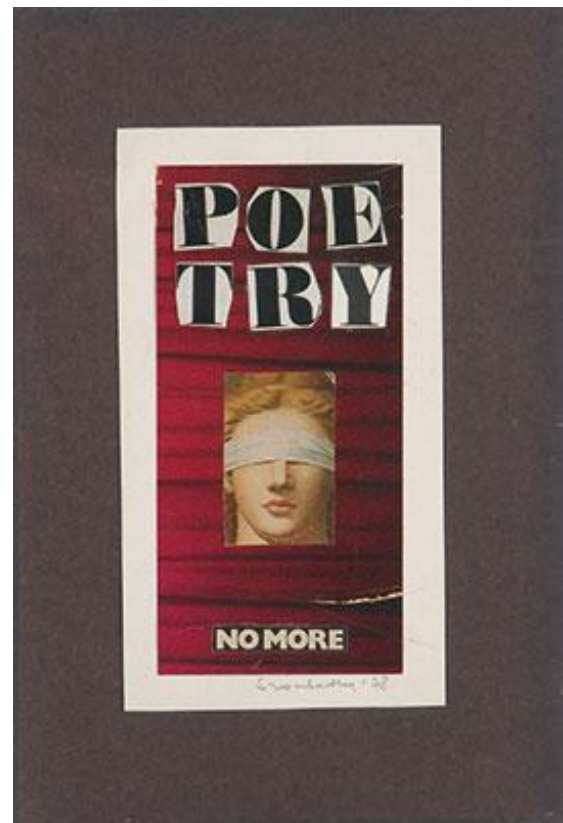
¹⁰³ Ibid., 12

¹⁰⁴ Ibid., 12

Szombathy poništava diskurzivni karakter teksta i izdvaja njegove samostalne i znakovne komponente u svom radu *Nontextualité* iz 1971. godine.¹⁰⁵ On se tijekom cijele sljedeće decenije intenzivno bavio raznim podvrstama eksperimentalnog pjesništva. Zanimljiva je njegova knjiga *Poetry* iz 1981. godine. Ono što dolazi do izražaja u kolažima njegove vizualne poezije je potreba za ispoljavanjem svojih etičkih stanovišta.¹⁰⁶



Slika 26: Bálint Szombathy *Nontextualité* 1971.

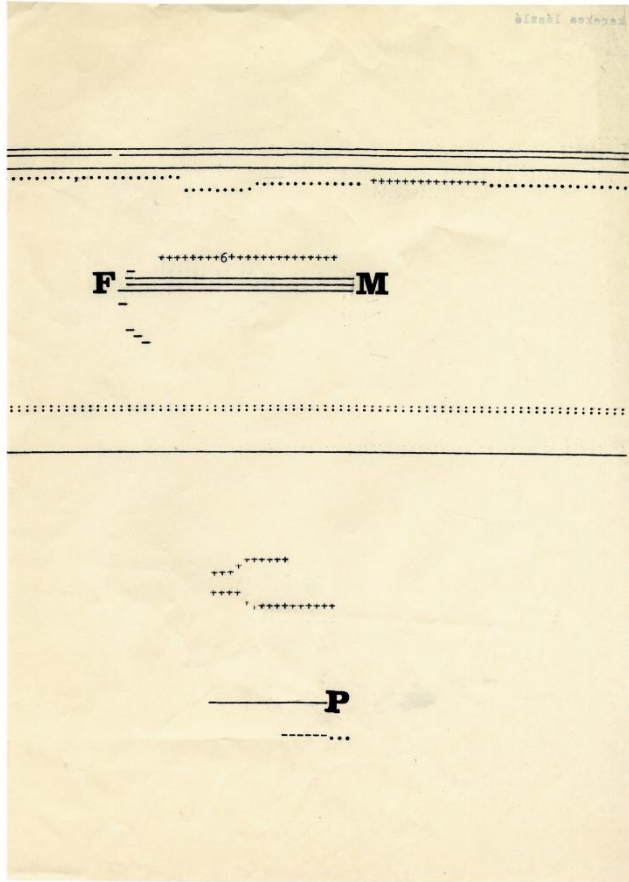


Slika 27: Bálint Szombathy *Poetry no more* 1978.

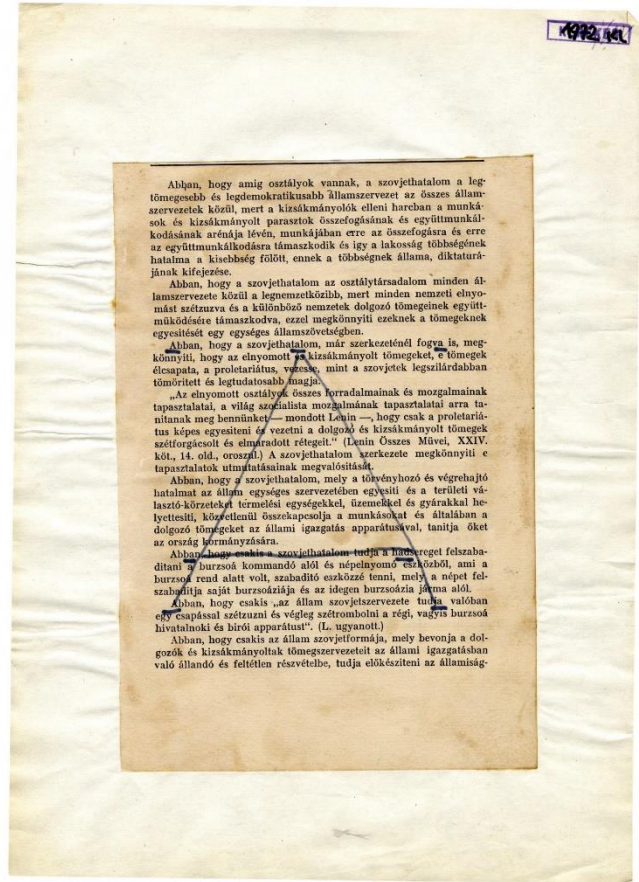
¹⁰⁵ Denegri, 1994., 50

¹⁰⁶ Ibid., 65

László Kerekes u vizualnoj poeziji koristi sredstva za rad kao što su slova, broj, grafički znak, tekst itd. Instrumenti rada su za Kerekesa pisaća mašina i letraset, dok u mnogim radovima unosi vlastite intervencije na štampanu stranicu knjige ili časopisa. „Jezik i sastavni elementi jezika postaju „materijal“ u kojem ovaj umjetnik izvodi niz svojih zamisli koje se mogu podvesti pod odrednice konceptualne umjetnosti s jedne i vizualne poezije s druge strane.“¹⁰⁷



Slika 28: László Kerekes *Untitled* 1971.



Slika 29: László Kerekes *Text Analysis Visual Research "A"* 1972.

¹⁰⁷ Denegri, 1994., 69

Iskustvo vizualne i konkretne poezije je na neki način odigralo ulogu posrednika ka plastičkim i prostornim intervencijama, od konkretizacije slova pripadnici grupe Bosch + Bosch izravno prijelaze ka konkretizaciji materijala.

Attila Csernik je jedan od pripadnika grupe koji izvodi radove u duhu predmetne i tjelesne poezije. Na njegovo stvaralaštvo uveliko je utjecala umjetnička praksa Marcela Duchampa.¹⁰⁸ Objektne ili predmetne pjesme su objekti neobičnog izgleda čija funkcija nadilazi različita umjetnička očekivanja, dok u tjelesnoj poeziji Csernik koristi vlastito tijelo kao objekt i subjekt umjetnosti što se zapravo može promatrati kao jedna varijanta performativnosti.¹⁰⁹ Na izložbi u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu, Attila Csernik kao podlogu za postavljanje znakova postavlja njegovo vlastito tijelo.¹¹⁰ Na taj način je ostvario prijedlog jedne moguće pokretne i gestualne „pjesme“, medij nije više sadržan u finalnom stanju oblika knjige, već je predstavljen u transformirajućim stadijima oblika autorovog realnog fizičkog postojanja.¹¹¹ „Attila Csernik je koncept teksta, i to materijalnog, čulno predočivog „teksta“, postavio kao središnju zamisao umjetničkog rada.“¹¹² Kako bi označio izvođenja vizualne pojavnosti verbalnog teksta na tijelu, objektima, u urbanim prostorima ili u medijskim reprezentacijama Csernik koristi pojmove kao što su badtext, teletext i mnogi drugi.¹¹³ Zanimljivi su njegovi radovi objavljeni u knjizi *A* iz 1975. godine. „Umjetnik nije pošao od tipične konkretističke ili vizualno-pjesničke platforme vizualizacije verbalne poezije, već od grafičkog oblikovanja znaka i njegovog centriranja kao asemantičkog uzorka u svakodnevnoj vizualnoj kulturi.“¹¹⁴ Zamisli vizualne poezije Csernik vidi kao taktilne destrukcije. On po tijelu piše letraset slovima, slovima koja se lijepe na kožu, međutim letraset je krhak, lomi se i rasipa. Zapis slova na tijelu je nestalan i to je ono što Csernika posebno fascinira.¹¹⁵

Kasnije se razvijaju oblici vizualne poezije u prostoru čime su se bavili posebno bavili Slavko Matković i Attila Csernik.

¹⁰⁸ Šuvaković, Miško, *Attila Černik*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009., 60

¹⁰⁹ Ibid., 68

¹¹⁰ Denegri, 1994., 46

¹¹¹ Ibid., 46

¹¹² Šuvaković, 2009., 72

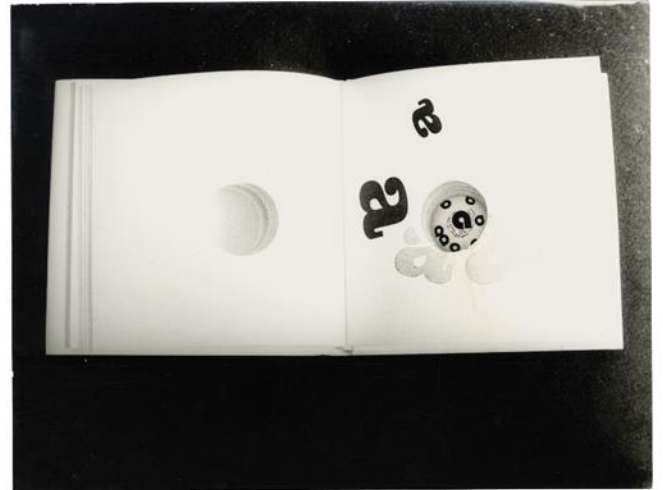
¹¹³ Ibid., 72

¹¹⁴ Ibid., 75

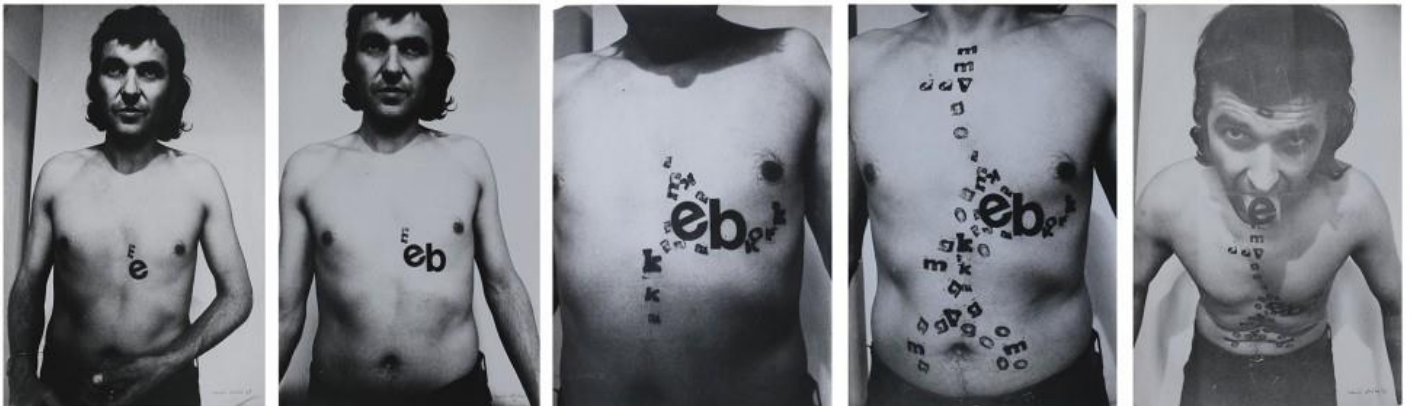
¹¹⁵ Ibid., 83



Slika 30: Attila Csernik *Suunta* 1975.

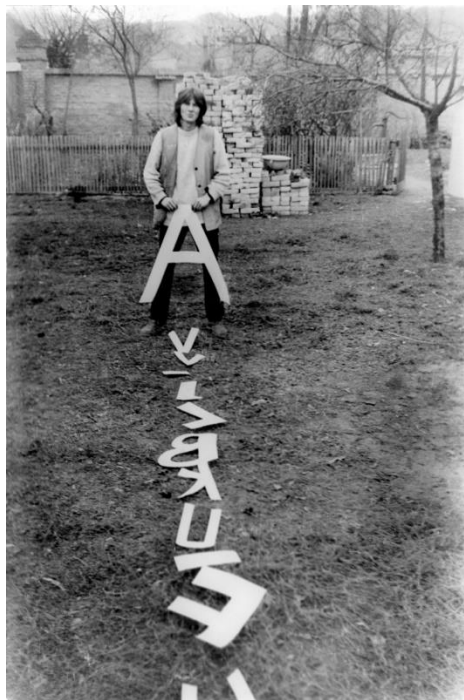


Slika 31: Attila Csernik *A* 1973.



Slika 32: Attila Csernik *Bodyscript* 1971.

Područje vizualne i konkretne poezije postaje osnovno polazište umjetničkog rada Slavka Matkovića. Razvoj njegovog umjetničkog djelovanja započinje s vizualnom i konkretnom poezijom koja je iskucana na pisačkoj mašini, zatim koristi tipografske znakove preuzete iz štampe, na kraju primjenjuje kolažno-montažni princip organiziranja znakovnih i slikovnih elemenata što označava njegov prijelaz iz područja literature u područje literarnovizualne umjetnosti.¹¹⁶ „Nakon iskustava vizualne, tipografske i konkretne poezije Matković počinje s praktikovanjem prostorne vizualne poezije koja je izmještena iz ravni i konteksta papira i transponovana u slobodan prostor...“¹¹⁷ Kao primjer prostorne vizualne poezije ili vizualne poezije u prostoru možemo izdvojiti akciju *Intervencije u slobodnom prostoru* iz 1972. godine, kao i seriju radova *Vizuelna poezija u prostoru* realiziranu iste godine. U Vizualnoj poeziji u prostoru koristi slovne znakove od papira i postavlja ih u prostor s naglašenom težnjom o dekontekstualizaciji vlastite umjetnosti.¹¹⁸ Poetsku ili umjetničku vrijednost Matković u prostornoj vizualnoj poeziji pridaje i mnogim predmetima stavljajući ih u interakcijske odnose s velikim bijelim slovima.¹¹⁹



Slika 33: Slavko Matković *Visual Poetry in Open Space* 1972.



Slika 34: Slavko Matković *An intervention in the Open Space - A 6-m-Diameter Circle* 1972.

¹¹⁶ Denegri, Milenković, 2005., 230

¹¹⁷ Ibid., 16

¹¹⁸ Ibid., 16

¹¹⁹ Ibid., 16

9. Fonička poezija

U području foničke poezije Katalin Ladik nije samo jedan od predstavnika. Katalin Ladik zauzima počasno mjesto pionira foničke poezije u Jugoslaviji. Sa svojim izvedbama predstavljala je foničku poeziju kako u zemlji tako i u inozemstvu na brojnim manifestacijama i festivalima. Većina njezinih performansa nalazi se na granici između umjetničkog performansa i kazališnog izvođenja.¹²⁰

Na njezina opredjeljenja u umjetnosti veliki je utjecaj imalo formalno obrazovanje u glumačkoj školi kao i glumačko iskustvo u kazalištu *Újvidéki Színház* u Novom Sadu. “Njen umjetnički rad se kretao u otvorenim prostorima eksperimentalne poezije (fonička/zvučna poezija, pjesnički performans) i bihevioralne profeminističke konceptualne umjetnosti.”¹²¹

„Predstavljanje vokalizovane poezije prate akcije tjelesne umjetnosti, kao i vokalne i gestualne improvizacije.“¹²² Katalin Ladik je u svim svojim radovima otvorena za slučajnosti koje se za vrijeme izvođenja mogu dogoditi, pa se često oslanja na sudjelovanje publike (happening).

Raspon glasa Katalin Ladik prostire se od visokog soprana do basa, što samo potvrđuje izuzetnu vokalnu vještinu. Njezin rad fokusiran je na istraživanje mogućnosti ljudskog glasa, to uključuje vrištanje, tutnjanje, čavrljanje, rastegnuto pjevanje ili tiho šaputanje.¹²³ Performansi u kojima koristi svoj glasovni potencijal stvarajući jednu vrstu foničke poezije zabilježene su u ploči *Phonopoetica* iz 1976. godine.¹²⁴

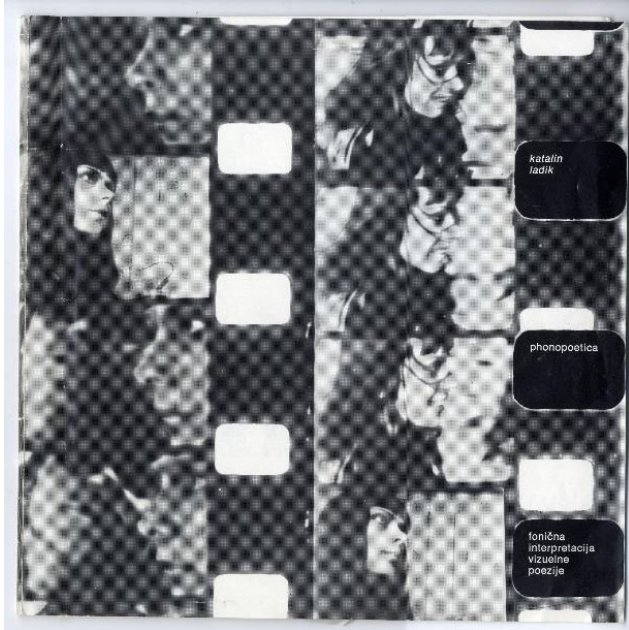
¹²⁰ Szombathy, 2019., 66

¹²¹ Šuvaković, 2007., 259

¹²² Szombathy, 2019., 66

¹²³ Ibid., 66

¹²⁴ Denegri, 1994., 52



Slika 35: Katalin Ladik
Phonopoetica 1976.

Tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća Katalin Ladik je radila u domenu postavangardnog ekscesnog i subverzivnog performansa.¹²⁵ Ona problematizira i provocira seksualne, političke i kulturalne identitete, norme i horizonte razumijevanja uloge i funkcije umjetnika/umjetnice u socijalističkom društvu.¹²⁶ Jedna od značajnih bihevioralnih feminističkih akcija je *R-O-M-E-T* iz 1972. godine, izvedena zajedno sa Janezom Kocijačićem.



Slika 36: Katalin Ladik *R.O.M.E.T.* 1972.

¹²⁵ Šuvaković, 2007., 259

¹²⁶ Ibid., 259

U poeziji koju je pisala susreću se mitologija, simbolika narodnog stvaralaštva i narodna lirika sa suvremenim svijetom i svime što on donosi.¹²⁷ Prva zbirka pjesama objavljena je 1969. godine te nosi naziv *Balada o srebrnom biciklu*. Kao dodatak Katalin Ladik je na gramofonsku ploču snimila interpretacije vlastitih pjesama.

Performansi Katalin Ladik su određeni kritičnom feminističkom pozicijom.¹²⁸ To podrazumijeva preciziranje ženske politike tijela u odnosu na sam rodni identitet autorke i u odnosu na ideološke horizonte izvođenja realnosti dominantno muškog društva.¹²⁹ Često u svojim izvedbama koristi nago tijelo, govor seksualnosti i na taj način kod publike želi potaknuti šok ili provokaciju. Suradivala je s najznačajnijim predstavnicima eksperimentalne glazbe, neki od njih su poznati skladatelj folklorne glazbe Ernő Kiraly, ACEZANTEZ iz Zagreba, Dušan Radić iz Beograda i Boris Kovač iz Novog Sada.¹³⁰



Slika 37: Katalin Ladik *Shaman Poem VI* 1970.

¹²⁷ Szombathy, 2019., 66

¹²⁸ Šuvaković, 2007., 259

¹²⁹ Ibid., 259

¹³⁰ Szombathy, 2019., 201

10. Zaključak

Ovim radom se pokušava skrenuti pažnja na bogatstvo radova grupe u domenu vizualne poezije, kao i mnogih vizualno-poetskih eksperimenata i istraživanja koji su pojedince vodili su predmetnu, tjelesnu i prostornu poeziju. Novu umjetničku praksu karakterizira povezanost s nasljeđem povijesnih avangardi, snažan otpor prema dominaciji tržišta i otvorenost prema novim medijima. Ono što grupu Bosch + Bosch posebno izdvaja u okviru nove umjetničke prakse u Jugoslaviji su snažna individualna nastojanja članova ka novoj umjetnosti, kao i nomadska istraživanja i produkcije. Članovi grupe izlagali su svoje radove u slobodnim prostorima, međutim od izuzetnog su značaja sudjelovanja na mnogim izložbama. Na ovaj način oni su održavali veze s umjetnicama susjednih zemalja, razmjenjivali svoje ideje i obogaćivali umjetničku scenu 70-ih godina. Pripadnici grupe Bosch + Bosch nalazili su se na periferiji kulturnih događanja, međutim upravo je ova marginaliziranost urodila plodom, da u gradovima kao što su Subotica i Novi Sad, izrastu mladi umjetnici koji preispituju kriterije vrednovanja umjetnosti i što je to umjetnost uopće. Mnogi od njih nastavili su sa bogatim radom i nakon raspada grupe, a kratko djelovanje unutar nje poslužilo im je kako bi još više razvili svoju umjetnička nastojanja.

O grupi Bosch + Bosch pisali su autori kao što su Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Nebojša Milenković, Emese Kürti i mnogi drugi. Od osnivanja grupe pa do danas prošlo je više od pedeset godina. Bálint Szombathy je jedan od članova koji je uložio veliki trud u objavljivanju knjiga koje su posvećene životu i radu ove grupe. Ovaj rad nastojao je naglasiti samo jedan dio njihova djelovanja, ali onaj dio koji je u kontinuitetu bio prisutan u njihovom stvaralaštvu.

11. Literatura

1. Cindori, Marija; Denegru, Ješa; Milenković, Nebojša; Šuvaković, Miško i dr., *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920 - 2000. granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.
2. Beasley, Rebecca, *Theorists of Modernist Poetry : T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, Routledge Critical Thinkers, 2007.
3. Bohn, Willard, *Modern Visual Poetry*, Associated University Press, USA, 2001.
4. Bohn, Willard, *Reading Visual Poetry*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2010.
5. Bosch + Bosch : Salon Muzeja savremene umetnosti Beograd, 21. novembar - 16. decembar 1980. godine, Gradski muzej Subotica = Városi múzeum Szabadka, januar-februar 1981. godine, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1981.
6. Brejc, Tomaž, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, Polja : mesečnik za umetnost i kulturu, God. 29, br. 287, jan. 1983, str. 20-23
7. Denegri, Ješa, *Fragmenti šezdesete – devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.
8. Denegri, Ješa; Milenković, Nebojša, *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.
9. Denegri, Ješa, *Jedna moguća istorija umetnosti XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2020.
10. Denegri, Ješa, *Nova umetnost u Srbiji : 1970-1980 : pojedinci, grupe, pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
11. Denegri, Ješa, *Posleratni modernizam / neoavangarde / postmodernizam: ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru: 1950-1990*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.
12. Denegri, Ješa, *Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji*, Život umjetnosti br. 15—16, Zagreb, 1971., 149-150
13. Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000. Pedesete*, Orion Art : Topy, Beograd, 2013.
14. Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000. Šezdesete*, Orion Art : Topy, Beograd, 2013.
15. Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete*, Orion Art : Topy, Beograd, 2013.
16. Denegri, Ješa, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena : zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1971-1999.*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003.

17. Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti : srpska umetnost 1950-2000 : '50, '60*, Fondacija Kolekcija Trajković, Beograd, 2019.
18. Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti : srpska umetnost 1950-2000. '70, '80, '90*, Fondacija Kolekcija Trajković, Beograd, 2019.
19. Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti 1945-1970. : od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča : Topy, Beograd, 2009.
20. Denegri, Ješa, *Modernizam / avangarda : ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama na jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
21. Denegri, Ješa, *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka : od modernizma do postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 2006.
22. Denegri, Ješa, *Umetnost : 1945-2000*, J. Denegri, Beograd, 2024.
23. Denegri, Ješa, *Umetnost – kritika : 1945-2000*, J. Denegri, Beograd, 2022.
24. Ellen Solt, Mary, *Concrete Poetry : A Word View*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1970.
25. Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976.
26. Kerekeš, Laslo, *Trezor subotičkog Bosch+Bosch*, Rukovet : časopis za književnost, umjetnost i društvena pitanja. - ISSN 0035-9793 (God. 49, br. 1/6, 2004, str. 31-32)
27. Kovačev-Ninkov, Olga, *"Wow!" - stvaralaštvo 70-ih iz vizure lista grupe Bosch + Bosch*, Ex Pannonia : гласник Историјског архива Суботице. - ISSN 0354-9151 (br. 5-6-7, 2003, str. 75-79)
28. Kürti, Emese, *Screaming Hole Poetry, Sound and Action as Intermedia Practice in the Work of Katalin Ladik*, acb RESEARCHLAB, 2017.
29. Kürti, Emese; Bradák, Soma; Zemlényi-Kovács, Barnabás, *BOSCH + BOSCH*, acb RESEARCHLAB, 2016.
30. LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, (str. 106-110), the MIT press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1999.
31. Martinet, André, *Osnove opće lingvistike*, GZH, Zagreb, 1982.
32. Matković, Slavko, *Knjiga — Vizuelno–poetska istraživanja 1971—1978*, Osvit, Subotica, 1979.

33. Matković, Zaviša, *Trougao svetlosti : lični esej o grupi Bosch+Bosch*, Rukovet : časopis za književnost, umjetnost i društvena pitanja. - ISSN 0035-9793 (God. 60, br. 1/4, 2014, str. 9-10)
34. Milenković, Nebojša, *Bálint Szombathy : bili smo heroji = hősök voltunk*, Moderna galerija Likovni susret, Subotica, 2014.
35. Milenković, Nebojša, *Vujica Rešin Tucić : Tradicija avagarde*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011.
36. Motherwell, Robert, *The Dada Painters and Poets*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1981.
37. Mukařovský, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost : ogledi iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987.
38. Polkinhorn, Harry, *Visual Poetry An International Anthology*, Visible Language, Volume 27, Number 4, Autumn 1993.
39. Preminger, Alex; Brogan, T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.
40. Radovanović, Dragan, *Verbo – voko – vizuel : Verbo – voko – vizuelno u Jugoslaviji 1950-1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982.
41. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
42. Susovski, Marijan, *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
43. Szombathy, Bálint, *B + B 1969-1976*, Forum, Újvidék, 2019.
44. Todorović, Miroљub, *Signalistička poezija : izbor*, Signal No: 4 – 5, Forum, Novi Sad, 1971.
45. Šuvaković, Miško, *Atila Černik*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009.
46. Šuvaković, Miško, *Avangarda, neoavangarda, konceptualna umetnost: izabrana poglavlja o radikalnim, taktičkim, eksperimentalnim i kritičkim umetničkim praksama u Srbiji*, Orion art books : Cicero, Beograd, 2022.
47. Šuvaković, Miško, *Bogdanka i Dejan Poznanović : umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*, Zagreb : Institut za istraživanje avangarde, Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine ; Beograd : Orion art, 2012.

48. Šuvaković, Miško; Ugren, Dragomir, *European Contexts of the 20th Century Art in Vojvodina*, The Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, 2008.
49. Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.
50. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
51. Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure : predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, Centar za Novo pozorište i igru CENPI, Beograd, 2001.

12. Mrežni izvori

Azma, Sheeva, *Poem-Painter: E. E. Cummings' Artistic Mastery of Words*, Spring, no. 11, 2002., 79–88. preuzeto: <http://www.jstor.org/stable/43915133>

Chadwick, Charles, *Stéphane Mallarmé : French poet*, Encyclopaedia Britannica, preuzeto: <https://www.britannica.com/biography/Stephane-Mallarme>

Conrad, Philip, *Visual Poetry*, Poetry, vol. 32, no. 2, 1928, 112–14, preuzeto: <http://www.jstor.org/stable/20576517>

Huth, Geof, *Visual Poetry Today*, Poetry, vol. 193, no. 2, 2008, 125–28. preuzeto: <http://www.jstor.org/stable/20608346>

McAllister, Brian J., *Narrative in Concrete / Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory*, Narrative, vol. 22, no. 2, 2014, 234–51., preuzeto: <http://www.jstor.org/stable/24615530>

Sutton, Walter, *A Visit with William Carlos Williams*, Minnesota Review 1, April 1961, 613-621. preuzeto: <https://www.jstor.org/stable/461169>

13. Popis priloga

Slika 1 E. E. Cummings *l(a)* 1958. (preuzeto: <https://en.wikipedia.org/>)

Slika 2 William Blake *The Lamb* 1789. (preuzeto: blakearchive.org)

Slika 3 William Blake *The Little Girl Lost* 1794. (preuzeto: blakearchive.org)

Slika 4 Simije s Rodosa *The Wings* (preuzeto: <https://www.theoi.com/>)

Slika 5 George Herbert *Easter Wings* (preuzeto: <https://en.wikipedia.org/>)

Slika 6 Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* 1897. (preuzeto: <https://en.wikipedia.org/>)

Slika 7 Guillaume Apollinaire *Calligrammes* 1918. (preuzeto: <https://publicdomainreview.org/>)

Slika 8 Filippo Tommaso Marinetti *A Tumultuous Assembly. Numerical Sensibility* 1919. (preuzeto: <https://www.metmuseum.org/>)

Slika 9 Augusto de Campos *terremoto* 1956. (preuzeto: <https://www.lehman.cuny.edu/>)

Slika 10 Joseph Kosuth *Jedna i tri stolice* 1965. (preuzeto: <https://en.wikipedia.org/>)

Slika 11 Slastičarnica Triglav u Subotici 1971. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 12 Grupa Bosch + Bosch *ART* 1975. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 13 Slavko Matković *Ich bin Künstler (Ja sam umjetnik)*, oglas u novinama Harzburger Zeitung 1974. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 14 Slavko Matković *Esej o grupi Bosch+Bosch* 1975. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 15 Slavko Matković *Dopisnica* 1969. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 16 Bálint Szombathy *Lenjin u Budimpešti* 1962. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 17 Bálint Szombathy *Fudbalogram* 1970. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 18 László Kerekes *Vizualne intervencije u slobodnom prostoru*, isušeno dno jezera Palić, 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 19 Attila Csernik *A* 1973. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 20 László Szalma *Hommage to Dada* 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 21 Katalin Ladik *Izveštaj o akciji Change Art* 1975.

(preuzeto: <https://www.kontakt-collection.org/>)

Slika 22 Katalin Ladik *Change Art* 1975. (preuzeto: <https://www.kontakt-collection.org/>)

Slika 23 Slavko Matković *U slavu grupe OHO* 1977. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 24 Slavko Matković *Bučna pesma* 1976. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 25 Slavko Matković *Untitled* (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 26 Bálint Szombathy *Nontextualité* 1971. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 27 Bálint Szombathy *Poetry no more* 1978. (preuzeto: <https://kolekcijatrajkovic.com/umetnici/sombati-balint/>)

Slika 28 László Kerekes *Untitled* 1971. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/laszlo-kerekes~pe4521/>)

Slika 29 László Kerekes *Text Analysis Visual Research "A"* 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/laszlo-kerekes~pe4521/>)

Slika 30 Attila Csernik *Suunta* 1975. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 31 Attila Csernik *A* 1973. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 32 Attila Csernik *Bodyscript* 1971. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 33 Slavko Matković *Visual Poetry in Open Space* 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 34 Slavko Matković *An intervention in the Open Space - A 6-m-Diameter Circle* 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 35 Katalin Ladik *Phonopoetica* 1976. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 36 Katalin Ladik *R.O.M.E.T.* 1972. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)

Slika 37 Katalin Ladik *Shaman Poem VI* 1970. (preuzeto: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/~pe4518/#overlay>)