

KÜRTI EMESE

Régiók közötti diskurzusok

A Bosch+Bosch Csoport a jugoszláv és a magyar avantgárdban

Gion Nándor, a jugoszláviai magyar nyelvű irodalom egyik fiatal írója, az Új Symposion című avantgárd folyóirat szerkesztőségi tagja 1970–71 között fél évet Budapesten töltött. Tapasztalatait összefoglaló, *Véres patkányirtás idomított görényekkel*¹ című naplószerű följegyzéseiben egy alkalommal fölbukkan az Első és Második Underground költő (utóbbi Szentjóby Tamásként azonosítható), akikkel többek között arról vitázik, hogy milyen publikációs lehetőségük van a magyarországi szerzőknek az Új Symposionban. A két költő nemcsak saját műveik tördelési minőségét kifogásolta a lapban, hanem a magyarországi szerzők megjelenésének arányát is kevesellte. A vita kontextuális hátterében az állt, hogy a lap a hatvanas-hetvenes években nemcsak az irodalmi progresszió, hanem azoknak a privilegizált kondícióknak a metaforájául is szolgált, amelyeknek semmiféle párhuzama nem létezett az akkori Magyarországon. Az Új Symposion, kitöltve egy komoly kritikai hiányt, befogadta és publikálta a magyarországi avantgárd költők műveit, valódi folytonosságot teremtett az avantgárd irodalom számára, mellékesen pedig egyfajta státuszhierarchiát is generált a régió irodalmi köreibben.

Mindez ugyanis az alku része volt: ahogy a nyolcvanas évek elején Gion Nándor reflektált egykori helyzetükre, a jugoszláv politikai hatalom igyekezett kézben tartani és irányítani az új költészet társadalmi funkcióit. „Azt mondta: jól van, fiúk, tanuljatok, csináljátok, írjatok, ti különb magyarok vagytok, mint a magyarországi magyarok. S ez nem is volt egészen blöff, ugyanis a korombeli magyarországi írók akkoriban ötvenként jelentettek meg könyveket, amikor én évenként, s erre volt pénz. Csakhogy volt ennek az egésznek egy svédcsavarja: különb magyarok vagytok, nem is vagytok egészen magyarok, ti valójában kozmopolita zsenik vagytok, mi adunk pénzt, hogy jelentessétek meg az *Új Symposion* című folyóiratot, ahol mindent írhattok, az oroszokat is szidhatjátok magyarul (amit akkor csak mi tehattünk meg az egész magyar nyelvterületen), de ti valójában világpolgárok vagytok, jugoszlávok vagytok.”² Egészen addig,

- 1 Eredeti megjelenés: Új Symposion 1971/5–12.; kötetben: GION Nándor, *Véres patkányirtás idomított görényekkel. Naplók, interjúk és más írások*, Noran Libro, Budapest, 2012. (Köszönöm György Péternek, hogy a kötetre fölhívta a figyelmemet.)
- 2 „Kimeríthetetlen forrás...” *Gion Nándor válaszol Görömbei András kérdéseire*, Forrás 1981/5., kötetben: GION, *I. m.*, 210. Újabb „svédcsavar” a történetben, hogy az 1990-es években a vajdasági magyar közélet egy része épp a symposionistákat vádolta nemzetietlenséggel és „eljugoszlávosodással”. Vö. SZERBHORVÁTH György, *Sajtóprés. Az Új Symposion történetéből*, Regio 2004/1., 35 (<http://epa.oszk.hu/00000/00036/00053/pdf/25-44.pdf>).



Slavko Matković, Ješa Denegri, Biljana Tomić, Kerekes László, a háttérben Zaviša Matković és Szombathy Bálint. Szabadka, 1972 (Fotó: Matković Valéria)

míg betartották a szabályokat, a vajdasági magyar írók – mint internacionalista jugoszláv világpolgárok – foglalkozhattak a legmodernebb irányzatokkal, amiért a magyarországi kollégák olykor irigyelték, a hatóságok pedig megfigyelték őket, de éppen ezért a legfontosabb avantgárd csoportosulásként határozták meg őket magyar nyelvterületen.

Jelen tanulmányban – Gion provokatív fölvetéséből kiindulva – szeretnék mélyebbre tekinteni a „Jugoszláviában minden jobb volt, mint Magyarországon” hidegháborús közhelyénél, és megkísérlem árnyaltabbá tenni a jugoszláviai és magyarországi progresszió, illetve a hatalom és az avantgárd polarizált kapcsolatán alapuló diskurzusokat. Ehhez a hetvenes évek egykori jugoszláv vizuális kultúrájának egyik legelső csoportja, az interregionális kapcsolati hálóval működő Bosch+Bosch Csoport olyan modellként szolgál, amely Európa egyik jellegzetesen multietnikus régiójában jött létre. A *locus* ebben az esetben definitívnek bizonyult, hiszen a Vajdaság és benne Szabadka történelmileg is a különböző baloldali művészcsoporthoz és a magyarországi teoretikusokkal mozgalmi vitákban álló értelmiségiek lokálpatrióta közege volt, melynek nyomai – egészen Újvidékig – máig érzékelhetők. Az átöröklődő irodalmi és filozófiai tradíció természetes internacionalizmusa nem csupán megkülönböztette őket a szocialista Magyarország monokultúrájának izolációval terhelt egyszólamúságától, hanem egészen más szintű és minőségű kapcsolati tőkék kialakulását eredményezte. A csoport egyedülálló kulturális hibriditása a transzregionális

múlt és a kortársi jelen valamennyi előnyének szintéziséből vezethető le, melynek hozadékaként a két ország avantgárd művészetének relacionista specifikumai is érzékelhetővé válnak.

A művészettörténeti recepciókban megjelenő, kissé konvencionális, a csoport régióban betöltött funkcióját leíró „híd” metafora helyett inkább a kölcsönös inspiráció fogalmára koncentrálok. A Bosch+Bosch kollektív felbukkanása a magyarországi undergroundban a hetvenes évek elején a jugoszláviai ’új művészeti gyakorlat’ experimentalizmusának friss szellemiségét képviselte, amely nyelv és művészet teoretikus kapcsolatának hangsúlyaival, a művészet lehetséges társadalmi funkcióinak elméleti kérdéseivel bővítette az avantgárd gondolkodás apparátusának erre fogékony rétegét. Arra is van példa ugyanakkor – mint látni fogjuk –, hogy a magyarországi avantgárd szerzőkkel való kapcsolat egész mediális fordulatra inspirálta a Bosch+Bosch valamely tagját az akcionizmus és az intermédiá területén. A régiós *networking* kiállításokat, együttműködések és olykor közös műveket eredményezett, melyek szociokulturális háttéréből nem hagyható ki a bizonyos értelemben kapcsolati szűrőként működő, egyenlőtlen gazdasági viszonyok szabályozó hatása sem. A jugoszláviai művészek mégsem a „nagybácsi”, hanem a nagytestvér, a barát és a szerető metaforikus és konkrét funkcióit töltötték be a magyarországi undergroundban.

PRIVILÉGIUM VAGY TEHER? SZÜLETETT JUGOSZLÁVIÁBAN

Az évek során változó összetételű Bosch+Bosch Csoport 1969-es megalapítása jellegzetesen urbánus szcenárióban, a szabadkai Triglav cukrászdában történt, néhány évvel azelőtt, hogy a kortárs jugoszláviai szintéren bekövetkezett a művészek csoportszerű működésének expanziója.³ A Marijan Susovski által szerkesztett, 1978-as zágrábi kiállítás (*The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*) katalógusa az individuális stratégiák mellett a kortárs művészcsoportok első, topografikus összefoglalását nyújtotta: a Bosch+Bosch Csoport számára referenciális ljubljanei OHO mellett a zágrábi Grupa šestorice autora (Hat szerző csoportja), az újvidéki KÖD, a belgrádi Grupa A³ és a szintén belgrádi Grupa 143 jelentette a kollektív működés kortársi kontextusát. Valamennyien annak a hatvanas években felnövekvő új generációnak a tagjai voltak, amelyet a NAP egyik legelső teoretikusa, Ješa Denegri úgy írt le, mint Jugoszlávia első, minden partriarchális és lokális megfontolás iránti nosztalgiaától mentes, városi kultúrájú generációját („brought up without any nostalgia for partriarchal and local considerations”).⁴ A világ legnagyobb részén hasonló szubkulturális mintázatok szerint működő beat-, majd hippigeneráció jugoszláviai megfelelői generációs attitűdjüket elsősorban a korábbi társadalmi modellek és magatartásminták, illetve a szocialista establishmentnel szembeni oppozíciójukra alapozták. Akárcsak a kortársi Magyarországon, ahol az „ifjú-

3 Slavko Matković és Szombathy Bálint mellett a csoport alapító tagja volt még és Szalma László, Magyar Zoltán, Basch Edit, Krekovity István és Slobodan Tomanović, majd 1971-ben csatlakozott hozzájuk Kerekes László, 1973-ban Csernik Attila és Ladik Katalin, 1975-ben pedig Ante Vukov. A csoport 1976-ban oszlott föl.

4 Magát a kifejezést a francia műkritikus Catherine Millet használta először a hatvanas évek végén, majd Ješa DENEGRİ adaptálta a jugoszláviai viszonyokra: *Art in the Past Decade = The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*, szerk. Marijan SUSOVSKI, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1978, 8.



Slavko Matković, Szalma László és Szombathy Bálint az Újvidék melletti Tarcál-hegyen, 1972 (Fotó: Apró Zoltán)

sági probléma” a huligánoknak és galeriknek bélyegzett, apolitikus szubkultúrák hatósági kriminalizálásában és rendőri zaklatásában öltött formát, az alternatívát kereső csoportok tömegessége Jugoszláviában is a szocialista program válságát jelezte.

A szocialista modernizmus utópiájának irrelevanciáját az 'új művészeti gyakorlat' (ÚMGY) művészei⁵ a klasszikus avantgárd szellemi örökségével helyettesítették be, és saját kortársi valóságuk új médiumaival hozták referenciális viszonyba. A mediálisan és experimentalizmusában is heterogén ÚMGY esszenciális jellemzői elsősorban a konceptuális művészet fogalomtárából kerültek ki, ami azt is jelentette, hogy saját környezetük festészeti konzervativizmusának ellenében a nemzetközi tendenciák tárgytagadó filozófiáihoz kapcsolódtak. Ahogy Piotr Piotrowski megállapította, a jugoszláviai vizuális művészet helyzete épp ebben a „nyugat-európai” művészettel való szinkronításában különbözött a legtöbb szocialista országban zajló művészeti folyamatoktól (ide értve Magyarországot is), ahol a folyamatszerű és tárgyalakotás utáni művészeti praxisok (*processual and post-object art practices*) jóformán ismeretlenek vagy teljességgel marginálisak voltak.⁶

5 Néhány, az új művészeti praxissal kapcsolatba hozható művész: Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Marina Abramović, Goran Djordjević, Raša Todosijević és mások.

6 Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2011.

Ebben az újraformálódó és radikális kulturális kontextusban a Bosch+Bosch Csoport megjelenése a vajdasági művészek korszerűsége, integrációra és nemzetközi szinkronításra való törekvését fejezte ki. Ha a csoport megalapításának motivációiról kérdezik, Szombathy Bálint a kollektív működésre való igényt, a nemzedéki jelleget és a művészet uralkodó intézményi formáitól való idegenségüket említi, amit némi beleérzéssel ki lehet egészíteni a kisvárosi provincializmus és a mindenkori konzervativizmus elleni generációs lázadás motívumával.⁷ Bár 1969-ben, az első formáció kialakulásának idején még a hagyományos médiumokhoz való kötődés (festészet, rajz) figyelhető meg a tagok többségénél, egy évvel később már az immateriális és experimentális tendenciák határozták meg a tevékenységüket, s ez természetes szelekcióként hatott a csoport összetételére. 1973-76 között kialakult az a kör, amely a Bosch+Bosch hétéves történetének legkarakteresebb időszakát alakította: Szombathy Bálint és Slavko Matković mellett Ladik Katalin, Csernik Attila, Kerekes László, Szalma László és Ante Vukov részvételével.

Az első éveket elsődlegesen Matković és Szombathy művészbársága – Nebojša Milenković terminusával: „spirituális testvérisége” – szervezte, melynek szociológiai dinamikájában Matkovićnak jutott a csoportot összetartó kohéziós szerep, illetve az arra való törekvés, Szombathynak pedig a teoretikusi funkció.⁸ Magyar nyelvű kritika hiányában Szombathy eleinte az új művészet hiányzó recepcióját igyekezett pótolni, mára azonban az avantgárd különböző tendenciái, az experimentális művészet, a konkrét-vizuális költészet és az akcionizmus megkerülhetetlen teoretikusa lett az egész magyar nyelvterületen: elemzései és összefoglalásai a műfaj legfontosabb forrásait jelentik. A hetvenes évek végén használt fogalmi mátrixa szerint a Bosch+Bosch Csoport esetében nem beszélhetünk „közös ideológiai platformról”, amelyben az egyéni spirituális szándékok feloldódhattak volna, hanem sokkal inkább a nyelvi kifejezés változatossága figyelhető meg, annak ellenére, hogy voltak próbálkozások ezeknek a kísérleteknek egy azonos rendszerben való egyesítésére. 1969 és 1976 között a különböző művészeti médiumok és trendek (térintervenció, land art, arte povera, projekt art, konkrét költészet, konceptuális művészet, vizuális szemiológia, új képregény, mail art) polifón jelentkezése és a klasszikus amerikai-brit konceptuális művészettől való távolságtartás figyelhető meg. „Így az egyéni kutatások eredményeként a csoport tevékenységét egy sor különböző, tartalmilag és formailag eltérő szematikai-szemiotikai javaslat jellemezte. A »Mixed Media« kifejezés lenne a legalkalmasabb az általános jellemzők meghatározására.”⁹

A magyarországi viszonyokhoz képest jóval szabadabb információáramlás meghatározta a Bosch+Bosch működésének és szociokulturális kontextusának tágasságát. A csoport első újvidéki kiállítása (1970)¹⁰ már egy szélesebb kulturális mezőben volt értelmezhető, ahol a vajdasági magyar kulturális élet progresszív tagjainak, valamint a rendszerkritikus és az új művészet radikális nemzetközisége mellett elkötelezett

7 Nebojša MILENKOVIĆ, *A történelmi bőség mint művészeti alapanyag = Szombathy. YU Retorika. Válogatás negyvenöt év munkáiból*, Forum, Újvidék, 2014, 26.

8 Nebojša MILENKOVIĆ, *Szombathy Art. Retrospektivna izložba*. Exhibition Catalogue, Muzej savremene likovne umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 2005, 8.

9 Bálint SZOMBATHY, *Landmarks in the Work of the Group Bosch+Bosch = The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, 51.

10 Szombathy két kiállítást említ, az egyiket Forum Klubban, a másikat az Ifjúsági Tribün Galériájában, lásd SZOMBATHY Bálint, *A Bosch+Bosch öt éve 4.*, Híd (Újvidék) 1975/1., 144.

szerb értelmiségiek érdeklődése találkozott. A folyóiratok és ifjúsági klubok köré szerveződő írók, vizuális művészek, kritikusok és kurátorok közösségének újrastrukturálódása voltaképp az 1968-ban zajlott jugoszláviai tüntetéshullám eredménye volt, melynek következtében minden nagyobb városban létrehoztak stabil finansziális háttérrel működő ifjúsági klubokat, Újvidéken a kortársak szerint kommunaszerűen leírható Ifjúsági Tribünt.¹¹ Szombathy szerint 1970 és 1971 folyamán az újvidéki Ifjúsági Tribün képzőművészeti szerkesztőségében Biljana Tomićyal és Zvonko Makovićyal együtt dolgozó Bogdanka Poznanović volt a legfontosabb összekötő kapocs a magyar–jugoszláv kapcsolatok vonatkozásában.¹² Bogdanka Poznanović¹³ – férjével, a történeti avantgárd poétikai eredményeit közvetítő Polja című szerb lap fordító-szerkesztőjével, Dejan Poznanovićyal – információkkal, kapcsolatokkal, közös kiállítási és publikációs tevékenységgel segítette az interregionális együttműködéseket, benne a Bosch+Bosch Csoportot. Ennek konkrét hozadékeként Poznanović publikált Szombathy és Matković *WOW* című szamizdat folyóiratában, és részt vett Ladik Katalin *Poemim* (1980) című kísérleti filmjének készítésében.

Szombathy Bálint 1971-es Újvidékre való települését követően ezek a kapcsolatok intenzívebbé váltak.¹⁴ Szombathy az *Új Symposion* legjobb korszakába bekapcsolódva, másfél évig a lap grafikai és művészeti szerkesztője lett, ahol sorra publikálta teoretikus írásait és teret biztosított a régió progresszív művészetének.¹⁵ A lap kritikai autonómiája akkor sérült, amikor a kommunista párt (Jugoszláv Kommunista Szövetsége) – akárcsak a teljes politikai életben – leszámolást indított a „nacionalisták” és az „újbaloldaliak ellen”, és nem utójára az *Új Symposion* történetében, generációváltásra hivatkozva leváltotta a teljes szerkesztőséget.¹⁶

11 Az 1968-as jugoszláviai diáktüntetések egyik fő motívuma épp a kultúra szerepének és a kulturális részvételnek a szocialista modernizmusban való marginalizációja elleni tiltakozás volt. A művészeti egyetemek diákjai saját szerepük elismertetését követelték a szocialista progresszió folyamatában. Vö. Lina DŽUVEROVIĆ, *In Praise of Unreliable Monuments = Monuments should not be trusted* (curated by Lina Džuverović). Exhibition Catalogue, Nottingham Contemporary, 2016, 8–29, különösen 16.

12 Vö. BÁLIND Vera, *A szerb–magyar avantgárd művészek kapcsolata a 70-es években*, MA szakdolgozat, ELTE BTK, Budapest, 2010 (témavezető: Miško Šuvaković).

13 A jugoszláviai és magyarországi kulturális szcéna viszonyai közötti különbségeket leginkább egy oktatásból vett példával lehetne illusztrálni: míg Jugoszláviában Bogdanka Poznanović kezdeményezésére 1979-ben valamennyi művészeti egyetemem bevezették az „expanded media” nevű tárgyat, ennek megfelelője, az intermédia-tanszék budapesti elindítására a rendszerváltásig, pontosabban 1991-ig kellett várni.

14 Szombathy és rajta keresztül a Bosch+Bosch a volt Jugoszlávia területéről többek között a következő kortársakkal volt kapcsolatban: Tomislav Gotovac, OHO Csoport, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Franci Zagoričnik, Vladimir Kopicl, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Raša Todosijević, Era Milivojević, Želimir Košćević, Zvonko Maković, Dejan és Bogdanka Poznanović, Bojana Pejić, Biljana Tomić, Dunja Blažević, Slavko Timotijević, Ješa Denegri és mások.

15 Az *Új Symposion* 1972. áprilisi számában jelent meg Poznanović áttekintése a magyar avantgárról Jovánovics György, Lakner László, Méhes László, Molnár V. József, Pauer Gyula, Szentjóbó Tamás és Tót Endre rövidebb életrajzával és kiállításjegyzékével, melyhez forrásai Szombathy Bálint és Beke László voltak.

16 Vö. SZERBHORVÁTH György, *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.



Dejan Poznanović, Tót Endre, Ladik Katalin és Bogdanka Poznanović a belgrádi multimédia fesztiválon, 1975 (Fotó: Szombathy Bálint)

Ekkoriban a titói személyi kultuszt bíráló publikációk többéves börtönt értek Jugoszláviában, és vajmi csekély vigaszt jelenthetett, hogy 1973-ban az egykor a Praxishoz csatlakozó újbaloldali filozófusokat Magyarországon is kizárták a tudományos életből, Szentjóby Tamást pedig Haraszti Miklós rendszerkritikus munkásszociológiája (*Darabbér*) miatt próbálták meg elítélni. Liljana Kolešnik konklúziója szerint a jugoszláviai koncepciók perek és a fokozódó társadalmi elszigeteltség vezetett oda, hogy egyes művészek, mint például Slavko Bogdanović végleg fölhagytak minden művészeti tevékenységgel.¹⁷

SZEMIOTIKAI GYAKORLATOK – A NYELVI FORDULAT

A hatvanas évek nyelvi fordulataának háttérében az avantgárd experimentalizmusának internacionalizmusra való igénye húzódik meg, amely nem pusztán a nyelv eredeti szintaktikai jelentésének emocionális és narratív tartalmait kapcsolja ki, hanem megszünteti az egyes lokális nyelvek atomizáltságából eredő átjárhatatlanságot is. A konkrét és vizuális költészet, az urbánus tér szemiotikai megragadása, a jelhordozó test problematikája vagy a fónikus költészet a Bosch+Bosch Csoport egyes tagjainál a nyelvi dimenzió kollektív jelentőségére hívja föl a figyelmet. A Bosch+Bosch-tagok többsége nem a tradicionális akadémiai képzés festészeti háttérével, hanem költői praxissal és nyelvi orientációjú értelmiségi attitűddel kapcsolódott be a korszak nemzetközi, elsődlegesen Ferdinand de Saussure munkásságából eredeztethető strukturalista gyakorlatába. A hetvenes évek legelejétől keletkezett, a nyelvet különböző módszerekkel dekonstruáló műveik közös sajátossága egyfelől a progresszív kortársi diskurzusokban való részvétel, másrészt a klaszszikus – magyar nyelvű – avantgárd referencialitása, amely a jugoszláv kontextuson belül is egyedivé teszi a csoport működését.¹⁸

A klasszikus avantgárd örökségét Szombathy Bálint közvetítette a csoport számára az író, költő, lapszerkesztő, képzőművész, művészetszervező és a baloldali kritikai gondolkodás szimbolikus alakjának számító Kassák Lajos Magyarország határain túlnyúló kultuszának újra-felfedezésével. Szombathy – eleinte tudtán kívül – egy megszakadt tradícióba kapcsolódott be, hiszen Szabadkán a 20. század első felében nemcsak a dadaizmusnak voltak mozgalmi képviselői, hanem az Út című aktivista folyóiratot bécsi emigr-

17 Ljiljana KOLEŠNIK, *Conflicting Visions of Modernity and the Post-War Modern Art = Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950-1974*, szerk. Ljiljana KOLEŠNIK, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2012, 178.

18 Miško ŠUVAKOVIĆ: *Conceptual Art = Drubravka DJURIĆ – Miško ŠUVAKOVIĆ, Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge-London, 2003, 228.



Csoportmunka a Szabadka melletti Palicsi-tó kiszáritott medrében, 1975 (Fotó: Ante Vukov)

rációjából maga Kassák laudálta.¹⁹ Kassák költészetének és szerkesztői életműve jelentőségének elismerése a hatvanas hetvenes években újraéledt a vajdasági értelmiségi körökben. A szocialista Magyarországon ezzel szemben az ellenzékbe szorult Kassák kulturális marginalizációja odáig terjedt, hogy az évtizedekre elhallgattatott író számára halála évében, 1967-ben csupán saját maga által finanszírozott kiállítást engedélyezett a politikai hatalom.²⁰ A hatvanas évek közepén az új, progresszív művészgeneráció igyekezett fölvenni Kassákkal a kapcsolatot, de ezekből az ismeretségekből – a művek ismerete hiányában – sem következett valódi szellemi inspiráció.²¹

19 Ahogy Darko Šimičić megjegyzi, paradox módon a Csuka Zoltán által szerkesztett vajdasági Út (1922–1925) épp Kassák lapjából értesült a Zenit belgrádi avantgárd folyóirat létezéséről: Darko ŠIMIČIĆ, *Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avantgarde Magazines and Books* = DJURIĆ-ŠUVAKOVIĆ, I. m., 307.

20 Néhány évvel korábban, a párizsi Denise René galériában rendezett kiállítása igazi politikai skandalum volt, melynek végeredményeként Kassák nem kapott kiutazási engedélyt. Vö. SASVÁRI Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön”. *Kassák Lajos 1960-as párizsi kiállítása*, *Művészettörténeti Értesítő* 59. (2010/1).

21 A progresszív magyarországi művészek épp az Újvidéken publikáló Bori Imre avantgárd tematikájú írásaiból, valamint az Új Symposion egyéb cikkeiből ismerhették meg Kassák műveit. Az 1969-es évfolyam 46. számát például teljes egészében Kassák-művekkel illusztrálták.

A Bosch+Bosch Csoport működésében viszont erős, Kassák etikát és esztétikát egységben tartó életműve felől érkező effektus figyelhető meg. „Aktivista programja mögött radikális magatartást véltem látni, nem pedig pusztá beszédstílust” – fogalmazott Szombathy,²² aki első, Kassák lírai konstruktivizmusát dekonstruáló tipografikus verseivel (*Szélmalomharc a Nappal*, 1969) jelezte a kísérleti költészet hatvanas évekbeli újjáéledésének avantgárd gyökereit. Slavko Matković, aki számára a kultúrák közötti átjárás, a multikulturalizmus gyakorlatába a magyar nyelven való olvasás is beletartozott, 1972-es hommage-képversén a konstruktivizmus jellegzetes körmotívumát Kassák nevének tipografikus négyzetébe foglalta bele, Kassák-fordítása pedig magának a fordítás mechanizmusának (a jelentésátvitelnek) a vizuális újrártelmezése volt. Szalma László a DADA betűinek térbeli intervenciójával a csoport kollektív manifesztációinak egyik jellegzetes, konceptuális irányát is lefedte.

A klasszikus avantgárd praxisok (Kassák mellett a dimenzionista Tamkó Sirató Károly vagy Mallarmé vizuális költészetének) újragondolása más-más módokon, de a csoport valamennyi tagjánál egy új nyelvi-kommunikációs rendszer létrehozására való igényben jelentkezett, mely alapvetően különbözött az Art and Language teoretikus nyelvfelfogásától. Szöveg és vizualitás, jel és jelölő viszonylatában a kölcsönösségi viszony, az átjárhatóság és a jel (a betű) vizuális önértéke határozza meg a vonalvers és a narrativitás tagadásán alapuló poétikai rendszereket. „A fejlődésnek ebben az utolsó fázisában – írta Szombathy – a semmibe, a költészet tagadásába fordul.” *Nontextualité* (1972) című képversei a szöveg, a textualitás tagadásának vizualizációi, melynek során a narratív szövegből kiemelt betűk, vagyis kódok vonalhálójával való összekapcsolása a térbeliség megjelenítésén alapuló kognitív folyamatokat indítja el. Szombathy vizuális-szemiotikai kutatásai a vers térbeli kiterjesztésére irányulnak, az urbánus tér fizikai adottságait megzavaró nyelvi jelek intervenciójának összefüggéseit kutatják (*Bauhaus*, 1972), vagy az archaikus, talált és spontán jelek kisajátításával (*A városi környezet szemiológiája*, 1976) a szerzőség fogalmának fellazulása mellett érvelnek.

A csoport közösen megvalósított szemiológiai térintervenciói érintkeznek ugyan a land art művészetfelfogásával, de ezekben a vizuális kutatásokban a tér mint fizikai adottság csupán kontextus a nyelvi jelekkel való szituációs gyakorlatok számára, még akkor is, ha bizonyos akciók a tér poétikai átalakítására irányultak, mint például Matković vagy Kerekes esetében. A betűk megjelenése a térben, az absztrakciós mezejüktől való elszakadás két úton, a jelek tárgyi, dimenzionális megfoghatóságában és a velük való performatív játékokon keresztül zajlik. Az akció lebonyolítása, a fluxus szellemiségét megidézve, nem feltétlenül kapcsolódik az egyes szerzőkhöz, sőt olykor véletlenszerűen bevont résztvevők veszik át a performatív funkciókat. Szalma László szemiotikai akcióiban egyenesen egy baromfiudvarra bízta a szelekciót, hogy a tyúkok dönthessék el a számok adekvát sorrendjét, és hogy a véletlen szerepét az emberi tényezőtől függetlenül a John Cage utáni diskurzusokhoz kapcsolódhasson.²³ A vidéki környezetbe helyezett szemiotikai játékok sajátos, rurális hangulata és humora a művészet elitista státusza és szociokultúrája ellenében ható, a művészet és a szerzőség hagyományos keretrendszerét megkérdőjelező művekben jelentkeznek.

22 SZOMBATHY Bálint, Kassák aktivizmusa és a délvidéki modernisták, kézirat, 2010 (egy – a fenti idézetet is tartalmazó – részlete megjelent: Képirás.com 2010/3-4., <http://www.kepiras.com/?cikk=101>).

23 Liz KOTZ, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London, 2007.



Szombathy Bálint és Slavko Matković a belgrádi Modern Művészetek Múzeumának Szalonja előtt, a csoport visszatekintő kiállításának előkészületein, 1980
(Fotó: f. Tóth Árpád)

A Biljana Tomić által bevezetett tipoköltészet fogalma Csernik Attila esetében a test hordozófelülete által értelmeződik újjá, ahol a betűk tipográfiai önértéke egy performatív-vizuális rendszer részévé válik. A hagyományos és statikus felületek (például papír) helyét egy érző-lélegző organizmus, a test médiuma veszi át, melynek szenzualitása élénk feszültségbe kerül a tipográfiai jel absztrakciós mintázatával. Szöveg-töredékek, betűk és rontott szövegek kikapcsolása a hagyományos dekódolás mechanizmusaiból egy új nyelvi-esztétikai rendszert eredményez Csernik minimalista akcióiban. A percepció számára ezeknek a műveknek a vizualitása a médium és a nyelvi kódok (jel és jelölő), valamint az akció, az objektum és a nyelv intermediális kölcsönösségéből tevődik össze. Miško Šuvaković a duchamp-i tradícióval kapcsolja össze Csernik testet és tárgyat a művészeti intervencióban anyagként hasznosító művészetét, melynek kommunikációs rétegei fotót, filmet, videót, könyvet is felhasználnak az épülő „mikro-múzeum” során.²⁴

24 Miško ŠUVAKOVIĆ, *Atila Černik*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Vujičić kolekcija, Beograd - Novi Sad, 2009, 108-109.

A poszt-cage-iánus esztétika jellegzetesen intermediális műfaja, a partitúra Matković, Kerekes és a csoport egyetlen nőtagja, a költő és performanszművész Ladik Katalin tevékenységében is fontos szerepet játszott. Ladik művészetében különös egységben van a hagyomány és a progresszió, az archaikus rétegek iránti vonzódás és az avantgárd radikális disszonanciája, a színészi teatralitás és a vokális költészet experimentalizmusa. Ahogy David Crowley megfigyelte, Ladik tevékenysége jól értelmezhető a nyugati popkultúra jelenségeit abszorbeáló jugoszláv kontextus kettős természete felől is: miután az álszemérem jugoszláviai kultúrájában a női művészek között elsőként használta meztelen teste performatív lehetőségeit, utolérték a politikai retorziók,²⁵ ugyanakkor olyan ikonjává vált a popkultúrának, amely már a neoavantgárd marginális zónájának elhagyásával ért föl. Ladik hétköznapi feminizmusa a hagyományos női minták és szerepek kritikai dekonstrukcióját emelte be az avantgárd diskurzusba, nemcsak Jugoszláviában, hanem Magyarországon is. Mint Miško Šuvaković írja, kollázsaival, partitúráival és multimediális performanszaival „kihívás elé állította a művészkollégák reprezentációs horizontját”.²⁶

MŰVÉSZET MINT EGYÜTTMŰKÖDÉS

A Bosch+Bosch Csoport művészettörténeti recepciójának visszatérő motívuma a kollektíva magyarországi neoavantgárdhoz való kötődése és a vele való kooperáció, melynek alapját a közös nyelv jelentette. Az együttműködésekre való legkorábbi példa is a költészeti praxissal van összefüggésben: Szentjóbý Tamás 1967-ben olvasta először Ladik Katalin verseit az Új Symposionban, majd fölvette vele a kapcsolatot, és intenzív levelezésüket az 1968-as május elsejei politikai felvonulásra időzített, éppenséggel intim happening, az *UFO találkája* követte.²⁷ Ladik a későbbiekben több alkalommal hangsúlyozta az esemény jelentőségét saját akcionista praxisának elindulásában, amelynek egyik korai budapesti állomása az 1970-es, botránnyá duzzadt felolvasóest volt. A titkosszolgálatok által aktívan megfigyelt avantgárd költővel, Balaskó Jenővel közös eseményen Ladik erotikus sámán-performanszát mutatta be. A medvebőrjelmez és alatta a meztelen test, a dob, a bőrduda és a gyertya együttesének voko-vizuális intenzitása még a fennmaradt felvételek alapján is átélhető. Ez volt az első alkalom, hogy a jugoszláviainál jóval puritánabb és férficentrikus magyarországi kultúra szembesült a női test performativitásának problematikájával, amelyet a hatalmas sajtóvisszhang alapján álszent bulvárretorikával intézett el. Az est mindannyiuk számára komoly politikai következményekkel járt, és a művelődési ház vezetője sem úszta meg büntetlenül az esemény engedélyezését.

25 David CROWLEY, *The Future is between your Legs. Sex, Art and Censorship in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, faktografia.com 2015. szeptember 6., <https://faktografia.com/2015/09/06/the-future-is-between-your-legs-sex-art-and-censorship-in-the-socialist-federal-republic-of-yugoslavia/>.

26 Miško ŠUVAKOVIĆ, *The Power of a Woman: Katalin Ladik*, The Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad, Novi Sad, 2010, 163.

27 Klara KEMP WELCH, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, I. B. Tauris, London - New York, 114-115.

A hetvenes évek elejétől kezdve Ladik Katalin aktívan jelen volt a magyarországi undergroundban és félhivatalos művészeti életben, beleértve a színházi és filmes közösségeket is.²⁸ Az időszak azonban nemcsak az egyéni, hanem a csoportos interregionális kapcsolatoknak is kedvezett. A magyarországi avantgárd egyre nyitottabbá vált a partnerség iránt, és ha már az ő utazási lehetőségeik korlátozottabbak voltak, igyekeztek meghívni művészeket a közép-kelet-európai avantgárdból. A Beke László művészettörténész szervezésében megvalósuló cseh, szlovák és magyar művészek kézfogási akciója Balatonbogláron (1972) az avantgárdnak azt a potenciálját jelezte, hogy az autonómia alternatív mikroközösségeiben van szándék és lehetőség a régió belüli történelmi konfliktusok semlegesítésének modellezésére. A balatonboglári kápolna mint alternatív intézmény és bonyolult ideológiai mező²⁹ ebből a szempontból a Bosch+Bosch Csoport számára is a legfontosabb diszkurzív teret jelentette a magyarországi avantgárddal való párbeszédében.

Az első, 1972-es csoportos kiállítást egy tájékozási szakasz előzte meg a két szintér markánsabb szervezőegyeniségei között. Szombathy 1971-ben járt először Budapesten,³⁰ azt követően, hogy levélben már fölvetta a kapcsolatot a festészetet a progresszív tradíciók felől újraértelmező Szürenon csoport művészeivel, Csáji Attilával, valamint Beke Lászlóval. Csáji kezdetben Galántai Györggyel közösen szervezte a balatonboglári kiállításokat, s utóbbi, ily módon megismerkedve Szombathyval, meghívta a vajdasági csoportot Balatonboglárra. Mint Sasvári Edit megjegyzi, a külföldiek esetén speciális engedélyekhez kötött meghívásokat a hatalom különösen provokatívnak érezelte, és rossz néven vette Galántai részéről.³¹ A kiállításra végül 1972. augusztus 6. és 13. között került sor Kerekes László, Slavko Matković, Szalma László, Szombathy



Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio Lauer és Slavko Matković a csoport zágrábi visszatekintő kiállításának a megnyitóján, 1981 (Fotó: Tóth Gábor)

28 Kapcsolatai között említi többek között Erdély Miklós, Hajas Tibor, Najmányi László, Molnár Gergely, Kele Judit, Szendrő Iván, Halász András, Halász Péter, Jancsó Miklós nevét.

29 Boglár története olyan ideológiai térként is értelmezhető, ahol a szocializmus hatalmi nyomásától függetlenedő szereplők tradícióhoz, illetve progresszióhoz való viszonya egy adott pillanatban artikulálódhatott, majd az utó-történetben kiéleződött. Az akkor még kevésbé éles konfliktusok a rendszerváltás után határozott polarizációban kulminálódtak: az egykori progresszív tradicionalisták (táblakép-hívók) többsége ma az államilag kivételezett ultrakonzervatív művészszervezet (MMA) tagja.

30 A látogatás célja egy újvidéki Kassák-kiállítás megrendezése volt, amely azonban a magas biztosítási összegek miatt végül meghiúsult.

31 SASVÁRI Edit, *Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok 1970–1973*, Beszélő 2000/9–10. (<http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard>).



Szombathy Bálint és Slavko Matković akciója a csoport zágrábi visszatekintő kiállításának a megnyitóján, Galerija Nova, 1981 (Fotó: Tóth Gábor)

Bálint és a csoporton kívüli meghívott, Predrag Šidjanin részvételével. A szórólapon a jugoszláv csoport tagjai „a legfrissebb képzőművészeti áramlatokhoz és vizuális határesetekhez tartozó fiatal művészekként” határozták meg magukat.

A multimediális kiállítás karakterét a csoport avantgárd kontinuitás-tudata határozta meg: a kiállításoknak helyet adó kápolna bejáratán hatalmas brandként jelent meg a megnyitóra nemzetiszín szalaggal átkötött DADA felirat. Ironikus módon a Bosch+Bosch szórólapja épp az egy héttel későbbre tervezett (*In memoriam Kassák. Bemutató a nemzetközi avantgarde Kassák Lajos tiszteletére készített műveiből*), de elmaradt Kassák-kiállítás újrahasznosított meghívójára készült. Amennyire

Galántai György felvételeiről rekonstruálható,³² a kápolna terében bemutatott land art-típusú és konceptuális művek sokkal inkább az új médiumok iránt nyitott, posztfestészeti Iparterv-generáció műveinek szellemiségével volt rokonítható, semmint a Szürenonéval. Slavko Matković költészeti objektje, rajta a „Palackozva Petőfi Sándor a Tisza című verse” felirattal nemcsak Duchamp és a fluxus, hanem Szentjóby Tamás intermedialis objektjeivel is rokoni kapcsolatba hozható.³³

Egy évvel később, 1973 júliusában a „jugoszláv kollégák” újabb kiállítással vettek részt Bogláron,³⁴ ahol a Bosch+Bosch-tagok között is új elemnek számított Ladik Katalin és Csernik Attila. Csernik, mint az újvidéki Ifjúsági Tribün galériájának munkatársa és mint a Képes Ifjúság című hetilapnak a szerkesztője egy ideje szintén kapcsolatban állt magyarországi művészekkel, akiknek kiállítást rendezett 1972 novemberében Újvidéken, műveiket és írásait pedig publikálta a lapban.³⁵ Csernik és Ladik részvétele Bogláron,

32 Artpool Művészetkutató Központ, Budapest.

33 KÜRTI Emese: *Ezoterikus avantgárd. A koncept/konceptuális paradigma*, *Exindex* folyóirat 2014, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=934>.

34 1973. július 29. – augusztus 4., *Jugoszláv kollégák*, Ács József, Baráth Ferenc, Csernik Attila, Ifjú Gábor, Ladik Katalin, Markulik József, Slavko Matković, Smidt József, Szombathy Bálint kiállítása.

35 Csernik a hetvenes évek folyamán kapcsolatban állt Galántai Györggyel, Prutkay Péterrel, Szemadám Györggyel, Tóth Gáborral, Mezei Ottóval, Haraszty Istvánnal, Paizs Lászlóval, Molnár V. Józseffel, Mauer Dórával, Beke Lászlóval, Orvos Andrással, Tót Endrével. Az említett kiállításon Csáji Attila, Galántai György, Paizs László, Papp Oszkár, Haraszty István és Molnár V. József műveit állították ki. Ahogy Csernik egy interjúban kifejti, kiterjedt nemzetközi levelezése a rendőrségnek is föltűnt, ezért zaklatások érték, másrészt a kapcsolatok intenzitása és a magyarországi kollégák egy részének túlzó igényei miatt egy idő után kénytelen volt nagyobb távolságot tartani egyes művészekről. Bálint Vera interjúja Csernik Attilával, 2009. október 29., kézirat.

legalábbis Galántai lelkes naplóbejegyzése szerint, különösen jó fogadtatásra talált, elsősorban a kettejük együttműködésére amúgy is jellemző interaktív szemléletmódnak köszönhetően: „Délben 1-kor a padláson levetítettük Csernik, Ladik filmjét, O betűk helyzetei. Hang: Ladik. Utána lent Ladik csinált élményt nekünk. Magnóhanggal és természetes hanggal. Isteni volt. Viszonylag kevés érthető szövegre épül rá az érthetetlen hanganyag.”³⁶

Az említett kísérleti filmet (*O-pus*, 1972) Csernik és Ladik az újvidéki televízió operatőrével, Póth Imrével közösen készítette. Csernik egy A4 formátumú papírlapon az „O” betű különböző formáit nyomtatta ki. Vastag papírból készített egy nagyobb „O” betűt, melyet különböző helyzetekbe hozott az A4-es papíron, továbbá a testrészekre applikált és térbe helyezett „O” betű különböző helyzetzeit fényképezte. Miután elkészült a film, megkérte Ladik Katalint, hogy énekelje le, amit lát. Ladik extrém artikulációja, széles hangfekvése, a hangok érzelmi skálájának kiterjedése nem illusztrálja a korai avantgárd filmet idéző képkockákat, hanem autonómiájának egy párhuzamos szférájában együtt mozog vele, néhol pedig túlterjeszkedik a látvány minimalizmusán. A film jól illeszkedett volna akár a fiatal filmesek számára létrehozott Balázs Béla Stúdió experimentális programjába is, ahol 1973 után a magyarországi avantgárd képzőművészek a John Cage experimentális zenéjét követő Új Zenei Stúdióval működtek együtt. A vetítést követően, a filmmel összefüggésben Ladik Katalin leénekelte a balatonboglári közönségnek Csernik ott bemutatott térinstallációját, egy boltívről a térbe belógatott nagy „O” betűt, amelyen jellegzetes, letraszet betűs „labdája” egyensúlyozott.

A pozitív fogadtatás ellenére a Bosch+Bosch Csoport tagjai érzékelték a politikai felszámolás előtt álló boglári kolónia kiszolgáltatottságát és bizonytalan helyzetét,³⁷ amely a saját lehetőségeikkel való összetetésben anyagilag, politikailag és a nyilvánossághoz való hozzáférésben is jóval korlátozottabb volt. Ezekon a hátrányokon valamelyest enyhített a vajdasági művészekkel való együttműködés, amely a kiállításokon túl alkalmi meghívásokkal, információcserével növelte a magyarországi művészek régiós jelenlétét. A Balatonbogláron szintén részt vevő Pécsi Műhely³⁸ tagjai többször jártak Újvidéken, 1973-ban pedig ők hívták meg a Bosch+Bosch Csoportot Pécsre kiállítani. Szombathy Bálint közvetítésével hívták meg 1975-ben Tót Endrét a belgrádi Áprilisi Találkozókra (Aprilski susreti) a belgrádi Egyetemi Művelődési Központba, ahol Tót előadást tartott. Innen együtt utaztak a Zágrábra, és találkoztak az Expanded Cinema Fesztivált szervező Ladislav Galetával, aki aztán Tót Endre kísérleti filmjét (*I'm glad if I can take a step*, 1975) bevette a programjába. A zágrábi Egyetemi Központ Galériájában (Galerija studentskog centra) valósult meg Tót

36 Galántai György naplóbejegyzése = *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, szerk. KLANICZAY Júlia - SASVÁRI Edit, Artpool-Balassi, Budapest, 2003, 164.

37 „A boglári tárlat emlékezetes volt. Nekünk az abszurdum volt. Itt azt csináltál, amit akartál, ott meg féltek, kukucskáltak a kápolna kapuján, hogy nem jönnek-e a rendőrök, és besötétítettek, úgy beszélgettünk. Misztikus volt, és addig elképzelhetetlen volt számunkra, hogy milyen környezetben voltunk két napig. Ők mindentől féltek.” Bálint Vera interjúja Csernik Attilával.

38 Az 1970-ben megalapított Pécsi Műhely szemléletét a Bauhaus iskola pécsi tradíciója, a helyi festészeti-grafikai eredmények és a nemzetközi konceptuális művészet alakította. Tagjai: Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor.



Csernik Attila, Ljuba Nedimović, Kerekes László, Matković Valéria, Slavko Matković, Szombathy Art, Szombathy Bálint és Szombathy Margit a kortárs vajdasági művészet kiállításán, Szabadka, 1984 (Fotó: Kovács Károly)

Endre *I am glad if I can type zeros* című mail art-akciója. A helyszínen, közönség előtt gépelt oldalak többségét a művész a mail art-hálózat tagjainak küldte szét.

Az interregionális kapcsolatok a már említett sajtómegjelenéseken túl féllegális lapokban való publikálásban is formalizálódtak. A Bosch+Bosch Csoport saját kiadványa a néhány példányban nyomtatott WOW információs és művészetelméleti magazin volt, amelyet kezdetben Slavko Matković, Szombathy Bálint és Szalma László szerkesztett. Az első szám még A4 formátumú fénymásolt lapokból állt, később azonban Szombathy szerkesztői munkája révén lehetőségük nyílt a nyomdai sokszorosításra. A harmadik számot Szombathy már egyedül állította össze, gépelte és tördelte a szövegeket, vagdosta és ragasztotta a művek reprodukcióját, a művészelérhetősegeket, az eseménybeszámolókat és a rövid leírásokat. A lapban szereplő számos művész, Tót Endrétől és Tót Gáboron keresztül Joseph Beuysig és Marina Abramovićig akkor már nem pusztán Szombathy személyes kapcsolata, hanem jelentős mail art-tevékenysége révén a nemzetközi networking része is volt.

Szombathy a hozzá közel álló művészeket igyekezett bevonni a régió művészetének láthatóságát növelő tevékenységébe. Máig tartó, legszorosabb szellemi-baráti kapcsolata az akkoriban dimenzionista

Tóth Gáborral volt,³⁹ akivel 1973-ban létrehozták az *Experimental Art Publisher* kiadót, amelynek hátterében nem egy legális intézmény, hanem Tóth Gábor budapesti nyomdai munkája állt, ahol illegálisan elő tudta állítani a közös kiadványokat. (Tót Endre 1971-es művészkönyvei ugyanilyen személyes nyomdai alkuval jöttek létre.) E tevékenység mögött elsősorban az intézményrendszer margináliáján működő avantgárd művészek korrekciós kísérlete, a nyilvánosság saját fórumainak megteremtése állt, amelyre a fenti módon, a szocializmus privát réseiben nyílt alkalmilag lehetőségük. Tóth és Szombathy két közös kiadványát követően a harmadikat 1976-ban már közösen készítette Ladik Katalinnal és Franci Zagoričnik szlovén költővel. Az *urbánus környezet költészeti objektumai* című assembling valamennyi művész egy-egy, a városi tér szemiológiai kutatására irányuló művét tartalmazza.

Az assembling mint a kor jellemző - akár a kiállításokat is helyettesítő - művészeti médiuma az adott témára fókuszáló csoportos megjelenéseket szolgálta, postai úton való terjeszthetősége pedig átjárást biztosított a régió, illetve „Kelet” és „Nyugat” között. A *Mixed up Underground (1972)* alternatív kiadvány egyetlen számát Csernik és Szombathy közösen szerkesztette, nemzetközi anyagát pedig átömlesztették a *Kontaktor 973* kiadványba.⁴⁰ A budapesti Artpoolban lévő felhívás fejlécén szereplő Abbie Hoffman-idezetet *statement*ként használták Szombathyék arra, hogy a saját kiadványok létrehozásának szükségességét tudatosítsák a kommunikációhiányos undergroundban. Körülményeiktől és szabadságfokuktól függetlenül, a jugoszláviai és magyarországi művészek közös motivációja a kortárs művészet kollektív imaginárius terében való részvétel szándéka volt, s ez együttműködések bonyolult rendszerét hozta létre a régióban. A személyes kapcsolatok emberi tényezői, a partikuláris érdekek dinamikája, a generációs tudat, az avantgárd szubverzív funkciói iránti elkötelezettség, a reprezentáció és a nemzetköziség vágyának komplex mátrixa együttesen működtette a Bosch+Bosch Csoport körüli eseményeket.

39 Tóth Gábor a hatvanas években fedezte föl az avantgárd dimenzionista szárnyát az azt az 1930-as években Párizsban megalapító Tamkó Sirató Károly vizuális költészete révén, amely legfontosabb referenciája lett. Vö. SZOMBATHY Bálint, *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968-2003* (Aktuális avantgárd 13.), Ráció, Budapest, 2004.

40 A kiadványban szereplő művészek: Tóth Gábor, Haraszty István, Pinczehelyi Sándor, Galántai György, Bak Imre, Szentjóbó Tamás, Molnár V. József.