Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Képzőművészeti Doktori Iskola

Erős István

A természetművészet különböző megközelítési módjai Keleten és Nyugaton

Doktori értekezés

2008

Témavezető: Tolvaly Ernő festőművész, egyetemi tanár

Konzulens: Colin Foster DLA szobrászművész, egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS 3.

A TERMÉSZETMŰVÉSZET KEZDETEI

Természet – művészet – történet 8.

Mi a természetművészet? 11.

A természetművészet kialakulásában közrejátszó tényezők 14.

AMERIKA

A kezdetek: a land art 20.

Attitűdbeli különbségek már az induláskor 22.

A „machók” 22.

A középutasok 24.

Az öko-napszámosok 27.

Ecovention 32.

EURÓPA

Nyugat-Európa 34.

Joseph Beuys 39.

Kelet-Európa 40.

AnnArt 45.

Magyarország 47.

A Pécsi Műhely 47.

A Fáskör 48.

Organikus építész-csoportok 49.

A MAMŰ társaság 51.

TERMÉSZETMŰVÉSZET A KELETI KULTÚRÁBAN – BEVEZETŐ 55.

INDIA

A hinduizmus természet-percepciója 59.

A Ghandi-i eszme továbbélése: kézművesség versus tömegtermelés 61.

Sandarbh Artists Workshop 64.

TAJVAN

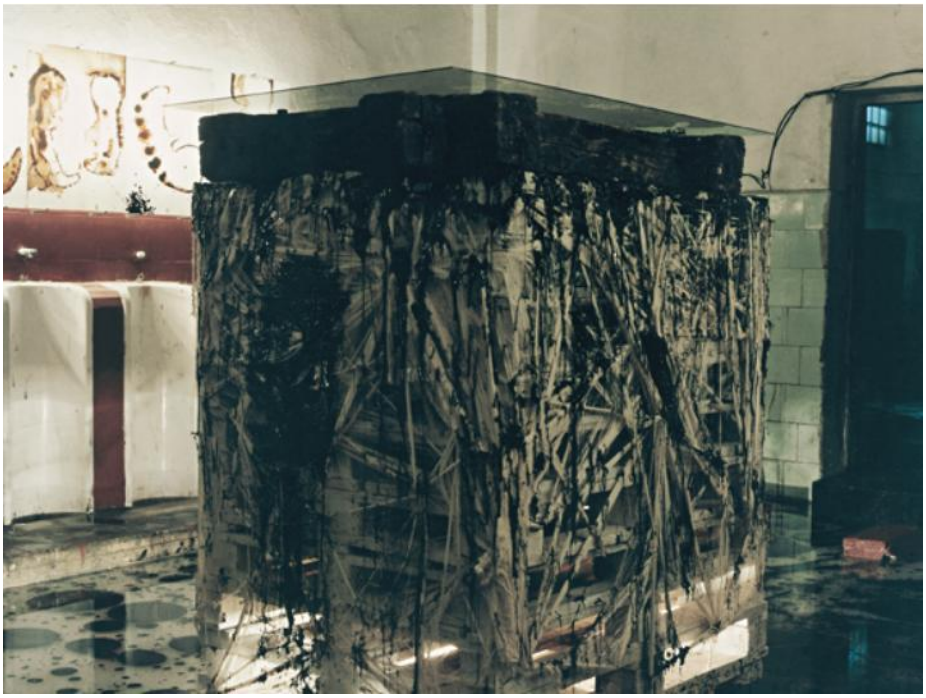
Szimbiózis a természettel – a kínai univerzizmus 76.

A Feng-shui 77.
A kínai kert 78.
A kínai tusrajz és kalligráfia 79.
Természetművészeti események a kínai nyelvterületen 82.
A Juming International Art Camp 83.
A Guandu International Outdoor Sculpture Festival 87.
JAPÁN
A buddhista természetbölcselet 92.
A shinto 95.
A japán szépségfelfogás, a vabi-szabi 97.
A kert Japánban 100.
A természetművészet Japánban: intézmények, események 101.
Az Abiko Open Air Exhibition 104.
DÉL-KOREA
Kortárs művészeti szcéna – tudatos felzárkózás 109.
A Geumgang Nature Art Biennale 110.
Előzmények 110.
Geumgang Nature Art Biennale 2006 114.
Geumgang Nature Art Biennale 2008 118.
ÖSSZEGZÉS 122.
KÉPJEGYZÉK 127.
IRODALOMJEGYZÉK 129.
FÜGGELÉK
John K. Grande: Nature is the Art of which We are A Part 135.
Eung-Woo Ree: Ko Seung-hyun, a természet művésze 141.
From the Critic, John Grande, about the Work of Roger Tibon 144.
From the Critic, John Grande, about the Work of Istvan Eross 145.
From the Critic, John Grande, about the Work of Firman Djamil 147.
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS 148.
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ 149.

BEVEZETÉS

A délszláv háború idején, 1993-ban meghívást kaptam a horvátországi Labinba (Isztria) a ’Labin art express’ elnevezésű nemzetközi szimpóziumra, amelynek helyszínén, a Lamparna nevű szűnőben lévő bányában kellett egy helyspecifikus művet elkészítenem. Komoly feladatot jelentett számomra grafikusként reagálni a háromdimenziós tér kihívásaira, s csak egyhetes vívódás után sikerült egy olyan, a szervezők maradéktalan megelégedését is elnyerő művet készítenem, amely tükrözte a bánya és a külső háborús miliő depresszív hangulatát. Ez a munka a kétségbeejtő politikai helyzet és az ebből következő háború abszurditására adott reflexiónak volt tekinthető.

Az elsősorban a helyszínen talált anyagokból készített installáció létrejöttében sokkal hangsúlyosabban volt jelen az ott „talált” hangulat és anyag, mint az otthonról hozott élmények.



1. Erőss István: *After Crying*, installáció, Labin, Horvátország, 1993

A begyakorolt műtermi munka oldószer illatú hangulata után először volt alkalmam ráérezni a helyspecifikus művek alkotásának módszerére, s engedni, hogy az eredeti alkotói szándékot megtermékenyítse a hely szelleme és az ott talált anyagok. Ebben az időben még főleg a három dimenzió lehetőségei foglalkoztattak, a fizikai tér virtuális hatásúvá alakítása a képzőművészet eszközeivel. A későbbiekben egyre sűrűbben készítettem hasonló helyspecifikus műveket (*Siratófal*,[1] *Holt-volt*[2]), és egy idő után tudatosan kerestem a lehetőséget ilyen jellegű munkák elkészítésére.

2. Erőss István: *Siratófal*, installáció, 10 m x 2,50 m, Vigadó Galéria, 1994

Ebben az időszakban kezdtek magyarul is megjelenni azok az elméleti írások, amelyek a színes fénymásolók és nyomtatók 90-es évek elején történt megjelenését követően teljesen új megvilágításba helyezték a sokszorosíthatóság problémáját. Akkoriban *Flusser* egy 1991-es interjúban tett kijelentése alapvető kérdésnek tűnt számomra: „Az automatizálásban engem az bűvöl el, hogy mindazt, ami mechanizálható,

[1] Túlsó P'Art kiállítás, Vigadó Galéria, 1994.
[2] V = A · Ω, a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása, 1994, Csók István Képtár, Székesfehérvár

a gépek jobban el tudják végezni, mint az ember. Egyenesen rangon aluli olyasvalamit csinálni, amit a gépek is el tudnak végezni."[3] A flusseri felvetés nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a sokszorosított grafikákkal egyidőben elkezdtem efemer, helyspecifikus, megismételhetetlen alkotásokat is készíteni. Volt még egy nagyon fontos tényező, ami befolyásolta ez irányú érdeklődésemet, mégpedig egy magányos afrikai utazás. 1994-ben hátizsákos utazóként öt hétig utazgattam Tanzániában, bepillantást nyerve különböző törzsek természetközeli mindennapjaiba, valamint a természet olyan csodáit láthattam, mint a Kilimandzsáró, a Serengeti Nemzeti Park, a Ngorongoro-káter, a Viktória-tó vagy a Tanganyika-tó és környéke. Az afrikai utazás alapvetően változtatta meg gondolkodásomat, újrapozicionálva saját viszonyomat más kultúrákhoz, ami újabb utazásokat generált. 1997-es utazásom alkalmával már több afrikai országot is körbeutaztam (Kenya, Uganda, Tanzánia), a különböző törzsek tárgy- és képalkotási szokásait most már felkészültebben tanulmányozva és összehasonlítva. Ezek a tapasztalatok a későbbiekben sokat segítettek a műalkotás „funkciójának" újraértelmezésében és nagyban hozzájárultak a természethez fűződő viszonyom megváltoztatásában.

Az isztriai meghívás folyományaként 1995-ben Grazba kaptam újabb meghívást egy helyspecifikus munka elkészítésére, ezúttal egy ötszáz éves malom épületébe. A labinihoz hasonlóan az itt készült munkámnál is egy hétbe tellett az ötlet megszületése, és ez esetben is elsősorban helyben talált anyagokat (gabona, vászon, víz, ragasztó) használtam fel.

A grazi kapcsolatnak köszönhetően 1997-ben meghívást kaptam Tajvanba, ahol egy új kihívással kellett megbirkóznom. Az alkotás itt a nyitott térben, a természetben zajlott, így itt nem egy épület zárt terének a „berendezése" volt a feladat, hanem az elkészült mű kontextusba helyezése, egy már létező, eleve adott, általam nem befolyásolható természeti környezetre hangszerelése. Annak ellenére, hogy csupán néhány kisebb munka született a Csendes-óceán partján, a kísérletezéssel itt töltött idő meghatározó volt

[3] A technikai képek hegemóniája. Thomas Miessgang interjú Vilém Flusserrel (1991). ford. Sebők Zoltán. http://www.artpool.hu/Flusser/interju.html (2008. 06.03.)

későbbi munkáim szempontjából. Utólag visszanézve, ezek az uszadékfából készült munkák voltak az első természetművészeti próbálkozásaim.

Az első, intenciójában is természetművészeti eseményre 2002-ben, Japánba hívtak meg. Az 'Abiko Open Air Exhibition' ekkor már ötödik éve került megrendezésre, így az előző években készült munkákat látva kiderült számomra, hogy mi az esemény specifikuma, és milyen jellegű munkát várnak el a szervezők. Itt már tudatosan hagytam magam befolyásolni a természetben talált anyagoktól, és tudatosan vontam be a természeti környezetet a műalkotásba. A következő években évente egy-két, a 2008-as évben pedig három természetművészeti eseményen vettem részt, elsősorban az ázsiai kontinensen, Tajvanban, Koreában, Mongóliában és Indiában. Ekkoriban kezdett foglalkoztatni a kérdés, honnan ered a világnak ezen a részén a természetszeretetnek ez a foka. De még mindig „hályogkovács módjára", intuitíven dolgoztam, és nem voltam teljesen tisztában ennek az Ázsiában oly sajátos művészeti megnyilvánulásnak a történetével, kulturális és vallási hátterével.

A 2006-os koreai Gongju Biennálén, a világ minden részéről meghívott alkotókkal együtt töltött idő alatt fogalmazódott meg bennem, hogy érdemes lenne megvizsgálni az ázsiai természetművészeti eseményeket, és összevetni a nyugati országokban zajló hasonló rendezvényekkel.

Dolgozatomban megpróbálom felvázolni a természet képzőművészeti ábrázolási módjait a fontosabb művészettörténeti periódusokban, rámutatni a hatvanas években megjelenő land art katalizátor szerepére e mozgalom elindulásának tekintetében, és bemutatni a különböző irányokat, amelyek már akkor sejleni látszottak. Kísérletet teszek továbbá a természetművészet mibenlétének a tisztázására, és azoknak az árnyalatoknak a megragadására, amelyek megkülönböztetik a természetművészet amerikai, európai, kelet-európai, illetve távol-keleti megjelenését.

Részletesebben foglalkozom néhány ázsiai természetművészeti eseménnyel, kiemelve kulturális hátterüket, szervezési metodikájukat, és az itt készített saját munkáim mellett bemutatok néhány, ezen a területen általam kiemelkedőnek tartott alkotót. A dolgozat készítése során is több ilyen jellegű művet hoztam létre, és néhány a

problematikával foglakozó előadáson, konferencián is részt vettem, így módom lesz beszámolni arról is, milyen módon hatott a megszerzett ismeretanyag a művek születésére. Illetve, hogy a művek készítésekor szerzett személyes tapasztalat mennyire segített a még eléggé hézagos szakirodalom tanulmányozásában.

A TERMÉSZETMŰVÉSZET KEZDETEI

Természet – művészet – történet

A nyugati kultúrában a táj vizuális ábrázolása és annak alakulása összefüggésben áll az emberi élettér és a természet fokozatos elkülönülésével. A sziklarajzok még a lét és a természeti erők összefonódásának bizonyítékai. Az emberiség története az épített környezet fejlődését és ez által a tájnak a természetes környezet kárára történő egyre nagyobb mérvű alakítását hozza magával.

A természetes környezet mindig is része volt a művészi ábrázolásnak, de az embernek a természettől való eltávolodásával a természetábrázolás egyre nagyobb hangsúlyt kapott, majd külön műfajként kanonizálódott, ami nem más, mint a tájkép.

A tájképfestészet mindig is az emberi nem tudatváltozásainak tükre volt. *Kenneth Clark* a 40-es években írt, máig érvényes, a tájkép elemzésének szentelt tanulmányában (*Clark*, 1949) megállapítja, hogy a művészettörténet egészét tekintve a rövidéletű tájképfestészet jól jelzi az ember természet-felfogásának változásait, különböző állomásait. A keletivel ellentétben, a nyugati művészet történetének legkiemelkedőbb periódusaiban sem léteztek a természetnek komplex reprezentációi. A tájkép ikonográfiai szempontból sem a görög művészetben, sem a katedrálisok korszakában, sem pedig Giotto és a reneszánsz korában nem nyerte el méltó helyét.

A tájábrázolás már a római villák falán is megtalálható az i.e. II. században, de az igazi eltávolodás a természettől a reneszánsz idején mutatkozik meg, amikor a reneszánsz perspektíva szabályaihoz igazodva a művész/alkotó már kívül helyezi magát – és ez által a nézőt is – az általa megszerkesztett képből. „ (...) minden dolog egy, a kép előtt fixen lebegő idealizált nézőpontból lett megfestve, ám ezt a nézőpontot a néző a testi valóságával tulajdonképpen soha nem foglalhatta el.” (*Pernecky*, 1995)

Suzi Gablik angol művész és kritikus a természettől való eltávolodás és a keretbe foglalt érzékelés egymásra hatását hangsúlyozza: „A »keretezés« a nézés egy olyan módja, amelyet a reneszánsztól örököltünk, s amely létrehozta a látványt három lépés távolságból szemlélő néző fogalmát, ez a néző megfigyel, ám nem része a látottaknak,

kívül áll azon, amit néz.” (*Fowkes* és *Fowkes*, 2005) Az ipari forradalom idején ez a távolság még nagyobb lett, mígnem a fent említett reneszánszi perspektíva „mely – *Peternák Miklós* megfogalmazásában – metaforikus értelemben a világ rendjét, Isten működésének egy pontban összetartó irányát is jelképezte” (*Szűcs*, 1999), össze nem omlott.

A tájkép csupán a XVII. században kapja meg végleges definícióját a nyugati művészetben. Szokásos meghatározása így hangzik: „egy tájrészlet, melyet a tekintet egyszerre befoghat” (*Fowkes* és *Fowkes*, 2005) Tehát bekeretezi azt, amit az ember egyszerre láthat az előtte lévő egészből. Maga a tájkép, mint festészeti terminus 1600 körül került be az angol nyelvbe a holland tájképfestészet mestereitől. A *landscape* kifejezés a festett képre vonatkozott, csak később terjedt kijelentése a tájra is, amit ábrázolt.

A romantika tudvalevőleg az az időszak, amelyben az igény, hogy az embert egy tágabb, természetes környezetbe helyezzék el, több szempontból is alapvető jelentőséggel bír. Az irodalomban és a képzőművészetben megjelenő romantikus szemlélet számára a tájképen keresztül megjelenő természet egyszerre vizuális megjelenítés és a művész emócióinak kivetülése. A természet jelentésének alakulására nagy hatással volt még a tudományos romanticizmus, amely a megfigyelés és az analízis következetes metodológiájára alapozva hozta létre az új természettudományok rendszerét.

A tájképfestészet abban a XIX. században válik domináns festészeti kifejezésmóddá, amelyben fejlődésnek indultak a fizikai világot kutató morfológiai tudományok, a felvilágosult filozófusok természettudományi „hitvallása” egyre nagyobb teret nyert, és a műélvezet egyre nagyobb tömegek számára vált elérhetővé. A század közepéig a természetes horizont megfelelt az ember által érzékelhető horizonttal, ezért antropocentrikusnak tekinthető. Az 1800-as évek második felének tudományos fejlődése, az új képek, amelyeket a mikroszkóp és a fizikai tudományok nyújtottak, kiterjesztették a világ percepciójának határait.

Cézanne a század végén zseniálisan ráérzett arra, hogy a XX. századot a technológia fejlődése, megfékezhetetlen expanziója fogja jellemezni, amely rányomja bélyegét a művészet nyelvének alakulására, egyúttal pedig az ember és a természeti

környezet között fennálló távolság növekedéséhez vezet. A forma szétesésének és kiterítésének kubista látásmódja, a gépesítés és az energia futurista dicsőítése, a neoplaszticizmus primér formalizmusa az első és explicit bizonyítékai a Cézanne által felvázolt víziónak.

A tudományos fejlődésnek és legfőképpen *Einstein* úttörő munkásságának a művészetekben is megvolt a megfelelője. A látható valóság plasztikai ábrázolására használt formanyelv megváltozott. Az időt – amelyre egyre inkább úgy tekintettek, mint a tér komponensére, a negyedik dimenzióra – a művészek a dinamika révén beemelték az alkotásba. Ez volt az a kor, amikor a természetszemlélet végérvényesen megváltozott. Korábban a természetre úgy tekintettek, mint egy változatos, egyben változó jelenségre, mint egy közvetlen evidenciára, amely a világ komplex valóságának a szinonimája. Ettől fogva viszont a természetet sokkal inkább energiafolyamnak tekintették, ahol a felszín csak a mélyben gyökeredző jelenségek időbeli változásának a megjelenése. *Vittorio Fagone* szerint annak a ténye, hogy a természettudományokban a „természet mint energia" átvette a „természet mint evidencia" fogalmának a helyét, egyértelműen megfeleltethető a kifejezés és a jelek felértékelődésének modern művészetbeli jelenségével. (*Fagone,* 1996. 15. o.)

A képsokszorosítás lehetőségének a megjelenése (fotó, film) úgyszintén arra ösztönzi a képzőművészetet, hogy megszabaduljon a mimetikus és ikonografikus kifejezési kötöttségektől, az expresszív ábrázolás és a jelek explicit használatának javára. A tájképfestészet hanyatlásának – pontosabban fogalmazva, átalakulásának – okai úgyszintén a képsokszorosítás technikájának elterjedésében keresendők. Valamint a „természetes" dimenziójának szétesésében, melyet a természettudományok további fejlődése hozott magával. Míg a kubista művészek még csak a megfigyelt tárgy perspektivikus ábrázolása miatt éreztek elégedetlenséget, addig *Mondrian* művészetében már a természet dimenziója egy minden tekintetben újragondolandó területté vált. Ő azt állította, hogy a relációk sokkal életszerűbben ábrázolhatók, ha nem fedi el őket a természetszerűség, mi által sokkal intenzívebb hatás érhető el, mint a természetet utánzó formákkal és színekkel. „Bensőnk, szubjektív víziónk nincs harmóniában a természet objektív megjelenésével" – jegyezte meg (*Fagone,* 1996. 16–17. o.)

A II. világháború után jelentkező absztrakt expresszionizmus és az informel művészei ugyanakkor megtagadták a természet ábrázolását, és kizárólag az emóciók kivetítésére koncentráltak. Egyre erőteljesebben uralkodott el annak az érzete, hogy a természetes világ elveszőben van ugyan, mégsem mondhatunk le róla. Mindez meghatározójává vált egy új művészeti kánon kialakulásának, amely a Fluxustól az arte poverán és a land art-on keresztül napjaink nature art mozgalmáig jelen van.

A természethez való közeledés jelensége a művészetben a 60-as évek végén s a 70-es évek elején a „keretezés" törvényszerűségének felrúgásával párhuzamosan zajlott. Az időtartam és az időfolyamat hangsúlyozása mellett a land art egyik sajátossága éppen az volt, hogy nem fogható egyetlen keretbe, egyetlen pillantásba. Vagyis egy olyan tapasztalás, amely nem jelöli ki az egyedüli helyes néző- vagy fókuszpontot. A művészeti aktus a keretezett kép addigi tárgyában, a tájban, a természetben valósult meg. Ez témánk – a természetművészet – szempontjából rendkívül fontos momentumnak tekintendő.

Mi a természetművészet?

A természetművészet ma még egy általánosan nem elterjedt, jelentésében képlékeny, szakirodalmilag sem egyértelmű fogalom.

A nature art megnevezés Amerikában azért nem használatos, mert túl általánosnak tekintik. A land art szülőhazájában valószínűleg ragaszkodnak a belőle kinövő számtalan irányzat egzakt megnevezéséhez, mint amilyen az ecoart, az environmental art, az earth art, a ressource art, a primitivist art stb. Az észak-amerikai földrészen az ecoart izmosodott meg leginkább, maga alá gyűrve, bizonyos fokig integrálva a többi korábban jelentős irányzatot, mint amilyen a land art, a primitivist art vagy a resource art. Európában a természetművészet (nature art, Natur Kunst) megnevezés gyűjtőfogalomként az utóbbi 10–15 évben használatos. A nature art kifejezés a 60-as évek végétől már létezik, és akkoriban szinte kizárólag európai művészek vagy kritikusok használják. Még nem abban az értelemben, mint ahogyan manapság, inkább csak egy kiállítás munkacímeként vagy egy mű címeként. Ez utóbbit példázza *Timm Ulrich,* aki 1969-ben egy galériát friss fenyőrönkökkel töltött meg, és magát a művet hívta nature artnak. *Klaus*

Hoffmann 1969-ben egy a művészet expanziójáról szóló értekezésében úgyszintén a természet és művészet polarizációjának taglalásakor használja a nature art kifejezést, mint a természetben rejlő esztétikai potenciált, amely méltó a művészetbe való beemelésre. *Heinz Thiel* a Kunstforumban írt cikkében már azt boncolgatja, mit is érthetünk a Natur Kunst fogalmán: „Art for and with nature, the site in which this is developped (the context) and the natural material."[4] (*Thiel*, 1982) Thiel megfogalmazása azért fontos momentum, mert itt már a land art-tól megkülönböztetve használja ezt a terminológiát. A szintén német műkritikus, *Sibylle Berger* a későbbiekben gyűjtőfogalomként kezdi alkalmazni a Natur Kunst terminust, beleértve az arte poverát és az animal artot is.

Felmerül a kérdés, létezik-e jelentésbeli vagy árnyalatnyi különbség az angol, illetve a német kifejezés között? Ázsiában a nature art kifejezést nagy magabiztossággal használják, olyannyira, hogy például Koreában a fogalom teljesen beépült a köztudatba. Ebben nagy szerepet játszott a Yatoo csoport tevékenysége, az általuk megjelentetett tömérdek kiadvány, valamint az általuk generált számos média-megjelenés. A kifejezés a csoport egyik vezetőjétől, *Ko Sheng Yungtól* ered, aki 1983 óta kezdte el használni belső használtra. 1988 májusában, a Dong-A Gallery-ben, Daejon városában rendezett kiállításuk már a 'Nature Art Indoor' címet viselte.

A nature art magyar megfelelőjével, a természetművészet kifejezéssel első ízben az Ernst Múzeumban megrendezett 'Természetesen' című kiállítás katalógusának előszavában találkozhatunk, *Keserü Katalin* tollából (1994. 20. o.). Ugyanebben a katalógusban *Sturcz János* így ír a kiállítás koncepciójáról:

„Válogatásunkban azokra a művekre összpontosítottunk, melyek: 1. a természettel való harmónia újrateremtésére törekszenek; 2. a természeti anyagokat, tárgyakat, energiákat, helyszíneket közvetlenül alkalmazzák az alkotásban, azaz a természettel való közvetlen fizikai kapcsolatteremtésen alapulnak. A természet tehát alapvetően nem ábrázolási témát, hanem inkább attitűdöt jelez, amely nem kapcsolható kizárólagosan egyetlen irányzathoz (pl. resource, ecological, green, primitivist, ritual, earth, land etc.

[4] Művészet a természetért a természettel a természetben természetes anyagokból. (Anke Mellin szíves közlése alapján, szabad fordításban)

art), hanem mindezen szemléletmódok metszéspontjában, illetve azok egymásrahatásából jön létre...” (1994. 9. o.)

A kiállítás fenti koncepcióját – ha kissé önkényesen is – a természetművészet definíciójának tekinthetjük. A felsorolt irányzatokat talán még az enviromental és a body art, valamint a tájakció fogalmaival egészíthetnénk ki.

A nature art angol definíciója – „art for and with nature” – meglátásom szerint túl redukált és leegyszerűsítő, ezért felsorolnék néhány olyan tulajdonságot, amely a nature art jegyében született művekre jellemző. Először is: ezek a művek az urbánus környezettől távol, általában természeti, esetleg falusi környezetben jönnek létre. Az így létrehozott „jel” az adott táj specifikumát, egyedi jellegét erősíti, összefonódásuk megváltoztathatatlan, a mű nem tud létezni ezen a meghatározott környezeti kontextuson kívül.

Az alkotás elkészítésénél a művész az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használja, melyek általában múlandóak, lebomlanak, így maga a mű is efemer jellegű. Az idő konkrét formában jelenik meg a műben, hiszen már az alkotás pillanatában bele van kódolva egy bizonyos élettartam. Ebben az esetben nem érvényesül a konvencionális, örökkévalóságnak szánt műalkotás mítosza – az alkotás a természet ciklikus változásainak idejében létezik.

Az anyagmegmunkálás során az alkotó főleg a kézműves technikákra szorítkozik – csapolás, fonás, eresztés, kötözés, stb. –, és kerüli a gépi megmunkálást. A természetművész tiszteli a népművészetet, a nyugati kultúrán kívül eső művészetet, nem kiemelve azt saját kontextusából.

A létrejött művek bizonyos szempontból a mainstream ellenében születnek, általában nem szállíthatók, így nem is mutathatók be a világ emblematikus múzeumi helyszínein. Továbbá nem koncentrálhatók, így a gyűjtők érdeklődésén kívül esnek.

A nature artist – a természetművész – egy olyan magatartás körülírása lehet, amely még csak most van kialakulóban, nem kristályosodott tökéletes fogalommá, ám egyeseknél már szemléletté, sőt cselekvéssé vált. Gondoljunk csak a nagyszámú koreai nature art rendezvény résztvevőire. A természetművész alkotói magatartásának

megfigyelésekor azt a képességét fontos vizsgálnunk, hogy miként hagy harmonikus, mögöttes tartalommal rendelkező jelet a természetben.

Érdemes megfigyelni a nature art fogalmának fejlődési ívét is a hatvanas évek óta megjelent szakkönyvek címének tükrében: Land Art – 60-as évek; Art in the Land (Alan Sonfist) – 70-es évek; Art and Nature (John K. Grande) – 80-as évek; Art in Nature (Vittorio Fagone) – 90-es évek; Nature Art (Yatoo csoport) – a 90-es évektől napjainkig.

A természetművészet kialakulásában közrejátszó tényezők

Amikor a land art korai szakaszáról beszélünk, minden műteremből kivonuló, „in situ" művészt ebben a kategóriában tárgyalunk. A különböző szemléletet tükröző kiindulási pontok azonban már ekkor megkülönböztethetőek, amint az remélhetőleg kiderül az alábbiakból. Az ezekből kifejlődő irányzatok némelyike napjainkra kiteljesedett és virágkorát éli. Ilyen többek között a tudomány területére is átmerészkedő vagy a politikával is szövetkező öko-szemlélet, de olyan is akad, amelyik eltűnt vagy megszelídült, mint a „földmozgatók" esetében, ahol az öncélú beavatkozás tájsebészeti aktussá lényegült.

Az Európában alkotó „post studio" (*Carl André*) művészekre a nyolcvanas években az általam középutasokként definiált irányzat „természetszövetségről" tanúskodó munkái hatottak leginkább. A dolgozatban vizsgálandó ázsiai természetművészeti rendezvények a 90-es években létrejött európai, ázsiai, majd amerikai kapcsolatok eredményeként születtek meg.

Az 1960-as évek végén, a 70-es évek elején a land art emblematikus műveinek megszületésekor, a nagy klasszikus avantgárd elődökre (Bauhaus, holland és orosz konstruktivisták) támaszkodva, még tetten érhető törekvés, hogy a művészet és a mindennapi élet egymás részévé váljék. *Werner Hofmann* a klasszikus avantgárdra vonatkozó, a hatvanas-hetvenes évek „expanzionista-aktivista" korszakára is teljességében érvényes megállapítása szerint „az alkotás új helyének meghatározásai olyan határterületekig nyomulnak előre, amelyekben a műalkotás már nemcsak hogy kérdésessé válik, de önálló léte is megszűnik. Céljuk totális valóság létrehozása, nem

pedig egy bizonyos valóságaspektus interpretálása csupán. Az hogy műalkotások születnek-e közben, másodlagos jelentőségű kérdés." (1974, 273. o.) Ez az expanzionista-aktivista attitűd, teljes összhangban a beat-nemzedékre jellemző lázadó magatartással, a fetisizálódó, piacivá vált műtárgykultusz felszámolására, saját maga mint művészet megsemmisítésére törekszik, és egy újfajta totális valóság létrehozását kísérli meg. Ez a törekvés a hagyományos művészeti keretek szétrombolásának szándéka ellenére is megtartja esztétikai jellegét. Úgy is mondhatjuk: bár a „totális valóság létrehozását célozta meg, egyben új művészetet is teremtett". (*Hegyi*, 1983) Az 1910–1920-as évek avantgárd mozgalmai és az ötvenes évek közepétől a hetvenes évek közepéig terjedő korszak expanzionista irányzatai végső soron új művészeti formációkat és új művészetfelfogást teremtettek. Olyan területeket „hódítottak meg a művészi kreativitás számára, amelyek korábban a 'művészi' szféráján kívül estek". (*Hegyi*, 1983)

A hetvenes évek eleje már a posztmodern megjelenésének kezdeti időszaka, de még tart az avantgárdtól örökölt töretlen optimizmus. Sőt, amint azt *Perneczky Géza* kifejti, a tudomány és a technika utópisztikus szemlélete tovább él a posztmodern évtizedeiben is. Leginkább olyan területeken, ahol egy műfaj vagy technikai ág gyors fejlődésnek indul, így lendülete már önmagában is képes rá, „hogy – legalábbis átmenetileg – regenerálja a »szebb jövőbe«, vagy a »tökéletesebb megoldásba« vetett hitünket". (1995)

A Perneczky által felsorolt tudományos és technikai ágak közül most csupán kettőt emelnék ki: a komputer-technikát, amelynek már látszik a művészetet is megtermékenyítő, szédületes térhódítása, s amelynek eredményeképpen megszületett a médiaművészet. A kezdetekkor ennek a csak „vékonyka esztétikai reflexiókkal" rendelkező művészeti ágnak olyan híres esztéták és művészeti írók „nyúltak a hóna alá", mint *Peter Weibel*, *Hannes Böhringer*, *Jean Baudrillard*, akik írásaikkal adtak súlyt az egyre életképesebb rendezvényeknek ('Ars Electronica', 'Mediale', stb.).

A másik dinamikusan fejlődő és kimagasló eredményeket elérő tudományág a káoszelmélet, melynek a természettudományokban való gyakorlati felhasználása nyomot hagyott az ökológiára fogékony művészek gondolkodásában, s tetten érhető a természettudományok felé tett kéznyújtásukban, a kooperáció lehetőségét biológusoknak, ökológusoknak, tájépítészeknek felajánló magatartásukban. Az egymásra találás nem

lehetett egyszerű, és csak igen lassan következett be a tudósokban sokáig élő kételyek miatt. Nehezen volt hihető, hogy az addig egzaltáltnak, bohémnek hitt művészek képesek „komolyabb” együttműködésre. „…a természettudományok művelőinek a szemében az egész felzárkózás csak valami olyan dolog benyomását keltette, mintha a kifulladóban lévő modernizmus kapva-kapna a nagyszerű felfedezések asztaláról lehulló morzsák után, hogy aztán néhány elkésett utópiát építsen fel abból, amit így felében-harmadában megértett”– írja *Perneczky* (1995).

Ennek az „összedolgozásnak” a hatására jelentkeznek az ecoart keményvonalas amerikai képviselői, akik létrehozzák saját intézményes hátterüket (greenmuseum.com, Woman Environmental Artists, International Center For Environmental Art stb.), és egy jól működő hálózatot működtetve a művész társadalmi szerepének átértékelődését demonstrálják, egyre erősebben hallatva olykor politikától sem mentes hangjukat. Kiemelt szerepük tudatában nem vesznek részt „mezei” művészeti eseményeken, úgymint biennálékon, a Documentán, kereskedelmi galériák kiállításain. Tevékenységükre az „in situ” a jellemző. Ezt a koncepciót fejleszti tovább Aviva Rahmani amerikai öko-művész, (egyben kurátor és elméleti szakember), amikor például a németországi Naturkunst–Licherode rendezvényen bemutatott alkotását az internet adta lehetőségekkel élve, személyes közreműködés nélkül, utasításokon keresztül, a távolból készítteti el, megspórolván ezzel az utazással járó környezetszennyezést.[5]

A hatvanas évek végére egyre inkább kiterjedt elektronikus média jóvoltából számos közös élményben lehetett részünk: „megcsodálhattuk” a (vietnámi) háború szörnyűségeit, az Apolló űrhajó jóvoltából először láthattuk az emberiség történetében Földünket „kívülről”, a rádió révén pedig ugyanazt a beat-nótát hallgathatták és dúdolgathatták minden földrészen. A globalizáció eleinte az akolmeleg jóleső érzését hozta magával. A nem sokkal később bekövetkező első olajválság tudatosította bennünk először, hogy bolygónk tartalékai végesek. Az atomrobbantások és a nagy környezetszennyezések a Föld sérülékenységét modellezték. A későbbiekben már ezek az aggodalomra okot adó problémák és az azokra adandó válaszok késztették a tudósokat,

[5] A világhálón már jó néhány portál létezik, amelyen mindenki kiszámíthatja, hogy egy-egy utazás alkalmával mennyi széndioxid kibocsátással járul hozzá a környezetszennyezéshez.

művészeket, az öntudatos laikusokat, sőt némelykor a politikusokat is összefogásra és cselekvésre az éghajlat, a környezetszennyezés, a túlnépesedés, a globalizáció problémáinak megoldása érdekében. Ezen globális problémák orvoslására tett kísérlet jegyében jött létre a Római Klub 1968-ban azzal a céllal, „hogy elősegítse az általa »világproblematikának« nevezett általános gondok megértését a döntéshozók és a közvélemény körében. Tanulmányok elkészítésére ad megbízásokat, találkozókat szervez, tanácskozásokat tart, és tagjai személyes kezdeményezései révén nem hivatalos tevékenységet folytat.” (*László*, 1985)

Témánk szempontjából talán még érdekesebb lehet a Budapest Klub, mely az alkotótevékenység különböző területein – művészeti, irodalmi, szellemi-lelki, valamint az üzleti és civil társadalomban – munkálkodó neves gondolkodók nem hivatalos egyesülete. Hitvallásuk az alkotó ember szerepvállalásának fontosságára is rávilágít, amint azt az alábbi idézet is jelzi: „Működését azon elképzelés megvalósításának szenteli, hogy világunk megváltoztatásához előbb magunkat kell megváltoztatnunk, ehhez pedig ösztönös megérzés, önismeret és igazi alkotókészség, kreativitás szükséges.” (*László*, 2006, 139. o.) Ezért hívták meg tagjaik közé a legtöbb művészeti ág jeles képviselőit és híres gondolkodókat (Csingiz Ajtmatov, Maurice Béjart, Arthur C. Clarke, a dalai láma, Solti György, Liv Ullmann, Peter Ustinov, Elie Wiesel, Betty Williams).

A tudomány fejlődését kiaknázó emberiség és a környezet vulnerabilitásának összefüggései egyaránt fokozottan foglalkoztatni kezdték a tudományok képviselőit és az „érzékenyebb membránnal” megáldott művészeket. A kérdésfeltevések és a probléma megfogalmazásának sokfélesége, a kivezető utak felvázolása, a megoldások utáni kutatás változatossága a lehetséges válaszok garmadáját hozta az ezredfordulóra. Ez a művészetek területén a posztmodern átmeneti, stílustalan, eklektikus jellegének felerősödését hozta magával. Másrészt egyfajta általános pszichózis jelei is kezdtek megmutatkozni, melyet a naptári korszakfordulók menetrendszerűen jelentkező világvége („fin de siècle”) hangulatának számlájára is írhatnánk, ha ezek a problémák nem lennének valósak és egyre súlyosabbak.

A fent említett problémák orvoslására, de leginkább a további rombolás megakadályozására ekkor indul útjára a Greenpeace-mozgalom (1971), amely a beat

nemzedék vehemenciáját átmenekítve, és kihasználva a média közvélemény-formáló erejét, mára a világ legnagyobb, de főleg legeredményesebb civil szervezetévé nőtte ki magát. A partizánakciókat végrehajtó, maroknyi fanatikusként induló csapatnak a globális küzdőtér olyan nagy szereplőit sikerült már térdre kényszerítene, mint a Shell és a Tesco, az USA vagy Franciaország kormánya. Tevékenységük folyományaként valószínűleg több tudós gondolkodott el a tudomány-etika kérdésein. Aktivitásuk számos, a környezetért aggodó civil szervezet számára vált példaértékűvé, és sok művésznek adott energiát ecoart művek, akciók létrehozásához.

A land art egyik legfontosabb attribútuma a white-cube-on kívüliség, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a kiköltözés aktusának – melynek egyik fontos mozgatórugója egy modernista, expanzionista törekvés volt – „hátszelét" a műkereskedelem adta. A művészeti élet manipuláltságával már *Tom Wolfe* 'Festett malaszt'-ja óta tisztában lehetünk (ahol egy-két ironikus mondat erejéig a land art-ot is megemlíti), de a műkereskedelem, a pénz, mint a művészet mozgatórugója kimaradt az amúgy maró gúnnyal átitatott írásból. Pedig a piac szerepe sokkal nagyobb, mint azt első látásra gondolnánk. A galériák a múzeumokkal karöltve, anyagilag összefonódva egy olyan hálózatot hoznak létre, mely képes arra, hogy a piac diktálta kereslet–kínálat szerint szabályozza a művészeti irányzatok megjelenését, eltűnését. „Egy-egy új művészeti irányzatot úgy indítanak el, hogy 3-4 évig nevelik, vásárolják, idomítják azt a kis tábort, akiből aztán az új nagy művészek lesznek. Ez borzasztó sok pénzbe kerül. És akkor felvezetik őket egy színpadon, az egész világ sajtója meg van vásárolva." (*Beke,* 1984) Ez az idézet 1984 áprilisában, a FMK-ban rendezett beszélgetésen hangzott el az akkor már tizenegynéhány éve Nyugaton élő Perneczky Gézától, aki az itthoni szakmának írta le a nyugati műkereskedelem mechanizmusát, megpróbálva meggyőzni közönségét és beszélgetőtársát, Beke Lászlót, hogy az itthoni művészek micsoda szabadságban alkotnak. S bár Kelet-Európában ebben az időben a művészek még nem kényszerültek rá, hogy elgondolkodjanak ezeken a problémákon, Nyugaton minden művésznek el kellett döntenie, mennyire tartja fontosnak a galériák vérkeringésében való szerepvállalást. Módjában állt választani, részt vesz-e ebben a játékban. *John K. Grande* 'Balance: Art and Nature' című könyvében befutott művészeket szólaltat meg, köztük például *Liz*

Magort, aki a Velencei Biennálén és a Dokumentán való részvétel után mégis (vagy épp ezért) ezt nyilatkozza: „Periodically, I think it would be better to stop making art than to be part of such a compromised activity. I see it as compromised by various things: the market, peoples' expectations, political correctness."[6] (*Grande*, 2004, 21–22. o.) Könyvében azután hosszasan elemzi a galériaipar természetét, és az alkotói érzékenységre gyakorolt káros hatásai okán igyekszik kifejteni a rendszertől való távolmaradás szükségességét. És bár Liz Magor véleményem szerint túlzó jelentőséget tulajdonít a múzeumi- és a galériarendszer által működtetett mozgásoknak, hasonlata – melyben a galériaipar diktálta játékban résztvevő művészeket lábnélküli, és ezért földre szállni, megpihenni képtelen, folyamatos levegőben körözésre kárhoztatott madarakhoz hasonlítja – korántsem áll távol a valóságtól. A „lord of culture" központi szerepében tetszelegő iparág erejét mutatja, hogy olyan irányzatokat is képes volt beemelni saját, profit által mozgatott vérkeringésébe – valamint kanonizálnia, mint az arte povera vagy a mail art –, amely olcsó anyaghasználata révén pont eme galéria-elitizmus ellenében jött létre.

A kérdést, hogy milyen mértékben motiválta a galériákból kivonulókat a galériaipar követelményeinek elutasítása, az attól való megcsömörlés, s a természetet mennyiben tekintették olyan félreeső területnek, ahol tevékenységük nem ütközik semmilyen gazdasági rendszer ethoszába, nem áll módunkban precízen megválaszolni. Az viszont valószínűsíthető, hogy a későbbiekben az esztétikai nárcizmustól való idegenkedés sok művészt késztetett a természetben való alkotásra. Főleg olyanokat, akiket habitusukból kifolyólag zavart a sok reflektorfény az alkotási folyamathoz szükséges intuitív mélységek elérésében.

[6] Időnként, azt hiszem, jobb lenne felhagyni a művészettel, mint részese lenni egy ennyi kompromisszummal teli tevékenységnek. Úgy látom, különböző dolgok kényszerítik kompromisszumokra: a piac, az emberek elvárásai, a politikai korrektség. – *A szerző ford.*

AMERIKA

A kezdetek: a land art

A land art nem igazi mozgalom, nem nevezhetjük iskolának a szó klasszikus értelmében. Nincsenek vezetői, nincs kiáltványa. Mintegy véletlenszerűen jött létre a minimalizmus egyfajta leágazásaként, hiszen „mindkét irányzat elemi, primér struktúrákkal dolgozik, s ezzel végtelenül leegyszerűsített konstrukciókban jelennek meg" (*Hajdu*, 1975, 1976a, 1976b). A land art nagy öregjeit közös jellemzők fűzték össze: a galérián kívüliség (post-studio attitűd), a gigantikus méretek utáni vágy, az expanzió, a vonzódás a földi és a természeti elemek iránt. Legidősebbikük, *Walter de Maria* alkotta meg magát a kifejezést és fektette le a land art alapvető ideáit. *Michael Heizer* pedig lerakta az alapokat. 1968-ig már több mint 20 kisebb, efemer művet készített, míg a 69-es *Dupla negatív* létrehozását követően már folyamatosan alkotta monumentális land art műveit. A spekulatív alkatú *Robert Smithson* pedig írásban összegezte tapasztalatait. (*Thibergien*, 1995. 11–27. o.). A pionírok munkáiban közös, hogy kiszabadulva a galériából, félreeső helyeken, például a sivatagban készítik el munkáikat, melyek minimalista szoborként funkcionálnak, leginkább a struktúra, az anyag és a lépték problematikáját érintve. Motívumrendszerük a kocka, a hasáb, a kereszt, a spirál, melyekkel az univerzális értékekre utalnak. Pollock híres mozdulatait a buldózerek, markológépek, úthengerek mechanikus mozgásai váltják fel, létrehozva a megkülönbözetett helyeket eredményező gigantikus jeleket (*Baker*, 1983. 70. o.). A centimétert felváltja a kilométer, a kilogrammot a tonna.[7]

A hely megjelölése, kiemelése, szakrálissá tétele kapcsán elkerülhetetlen nem az előképekre gondolni: az egyiptomi piramisokra, a maya és azték építményekre vagy a Nazca-sivatag rejtelmes rajzaira (*Tiberghien*, 1995. 71–83.). Itt a heroikus, modern alkotó mítosza jelenik meg, mely a fent említett korok alkotóihoz hasonlítja magát, s megpróbálja monumentalitásban utánozni őket.

[7] Heizer a *Dupla Negatív* készítésekor 240 000 tonna földet mozgatott meg.

3. Michael Heizer: *Complex*, 1972–74 – Azték piramis, Mexikó, 10. század

A félreeső területek használata azt az amerikai hozzáállást idézi, miszerint „a föld azért van, hogy használják és elfoglalják”, a terület elfoglalásának amerikai kultúráját, a bevándorlás gyakorlatát elevenítve fel.

A land art egyik kardinális kérdése a befogadás: a munkák, méretük és elhelyezkedésük folytán, nehezen bemutathatók, tálalhatók. Így kerül előtérbe a fotó, a film, a dokumentáció: „A dokumentumfotó elszakad tárgyától és önálló életet él, sőt tárgya, a dokumentáció kedvéért jön létre”. (*Beke*, 1972)

4. Robert Smithson: *Spiral Jetty*, légifelvétel, 1970

Az önálló életre kelt fotó viszont visszavándorol a galériába, hiszen ott történik a „sociological development" (*Rosenberg,* 1983. 194. o.). Egy *Harold Rosenberg* által vezetett beszélgetésben (*Rosenberg*, 1983. 191. o.). a négy résztvevő – *Alan Sonfist, Christo, Les Levine* és *Dennis Oppenheim* – hosszasan vitatkozik a land art művek dokumentumainak galériákban való megjelenéséről, végül megegyezésre jutva a galériák által nyújtott csomagolás szükségességéről. A végső konklúzió levonásában nagy valószínűséggel, bár kimondatlanul, a művekről készült dokumentációk, katalógusok, filmek eladhatóságának kérdése is szerepet játszhatott. Mentségükre itt meg kell jegyeznünk, hogy az így befolyt összeget legtöbbször a következő mű költségeinek fedezésére használták. E művész-vállalkozó prototípusának mindenképp Christo tekinthető, aki a mai napig nagy professzionalizmussal végzi projektjeinek financiális és szervezési előkészületeit.

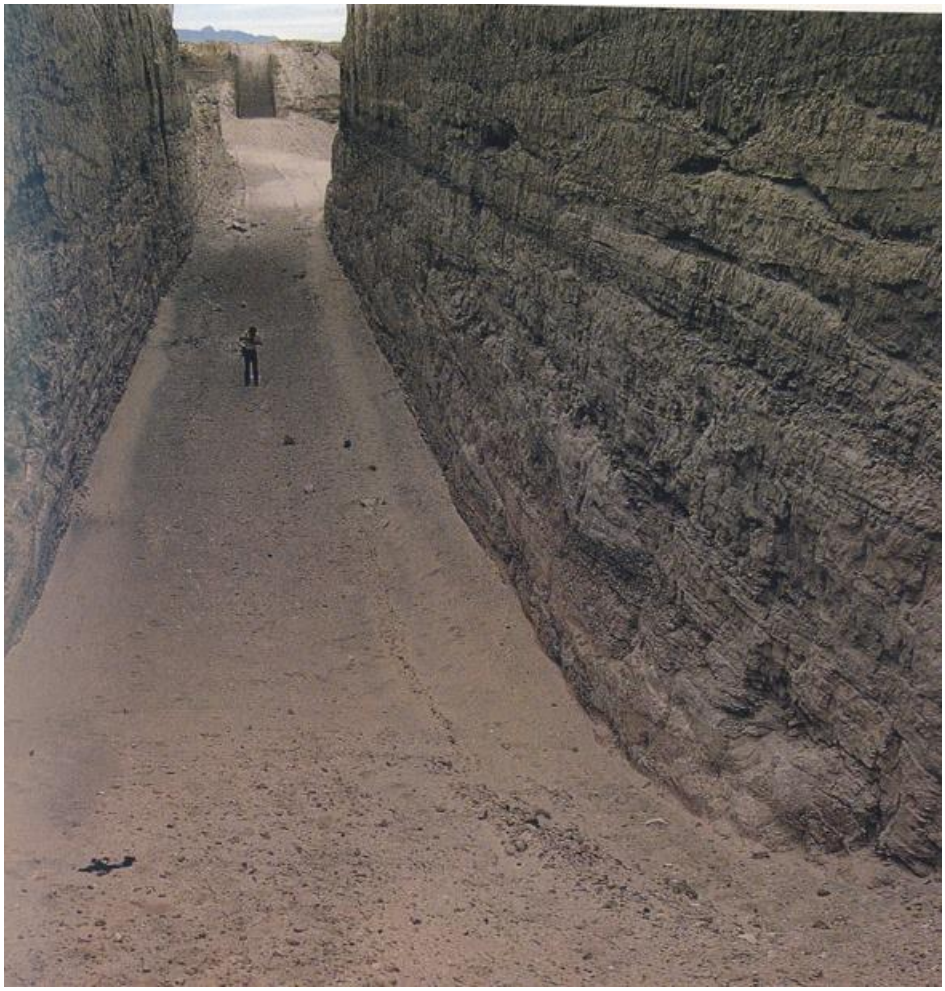
A land art esetében azonban a műalkotások saját üzenetükön kívül más élményanyaghoz is hozzásegítik a helyszínre látogatót, a helyszíni befogadót. „Hiszen amikor a keret eltűnik, a rögzített nézőponthoz kapcsolódó nézői beállítódás is megszűnik, s egy teljességgel más látásélményben részesülünk". (*Fowkes* és *Fowkes,* 2005) A természetművészet szempontjából ez egy nagyon fontos – a land art-tól hagyományozott – örökség, ami a természetművészet kiinduló alapvetésévé válik a későbbiekben.

Attitűdbeli különbségek már az induláskor

A „machók"

A korai land art három emblematikus figuráját (Heizer, W. De Maria, *Smithson*) figyelve megállapíthatjuk, hogy óriási emberi, technikai és pénzbeli energiákat mozgósító, grandiózus munkáik az ember alkotóerejét hivatottak demonstrálni. Érdeklődésük középpontjában nem a természet, hanem a művészet és az alkotás állt, aminek ékes bizonyítéka, hogy a természetről még utalásszerűen sem tettek említést művészetük kapcsán. Sőt Heizer arra a felvetésre, hogy munkái mintha versenyeznének az iparral, azt válaszolja: „We live in age of the 747 aircraft, the moon rocket... so you must make a

certain type of art."[8] Nem tesz jó benyomást a környezetért aggódókra Smithson sem, amikor így nyilatkozik: „The ecology thing has a kind of religious ethical undertone to it... a kind of late nineteenth century puritanical view of nature."[9] (*Auping*, 1983. 95. o.)



5. Michael Heizer: *Double Negative*, Nevada, 1969–1970

A klasszikus land art munkák belső logikája felől nézve sem, de 25 év elteltével, mai szemmel főleg nem túl szimpatikusak ezek a nyilatkozatok. A természet feletti uralom modernista vágyának e megnyilatkozásai azonban már akkor kiváltották a

[8] Mi a 747-es repülőgép, a holdrakéta korában élünk… tehát egy bizonyos fajta művészetet kell csinálni. – *A szerző ford.*

[9] Az ökológiának van egy vallásos, etikai mellékzöngéje… ami egy késő XIX. századi puritán természetszemlélet. – *A szerző ford.*

természetvédők kritikáját. Az élesedő kritika hatására 1972-ben, a *Running Fence* készítésekor Christót már sikerül rávenni, hogy helyenként megszakítsa a falat, szabad utat engedve az állatok vándorlásának. Kevesen tudják, hogy Smithson egyik korai tervét – a *Törött üveg szigete* címűt, amelyhez 10 tonna törött üveget akart felhasználni – a környezetvédők tiltakozásának hatására feladni kényszerült. Később pedig a bányavállalatokkal kezdett tárgyalásokat arról, hogy az általuk fel nem használt földmennyiséget újrahasznosíthassa következő munkái során. Heizer 1985-ös *Effigy Tumuli* című munkáját pedig, amelyben egy régi bányát alakít vissza zöld területté, már egy rekultivációs tájsebészeti munkának is tekinthetjük. A példák a land art korai, radikálisan modernista szemléletének szelídülését demonstrálják.

6. Michael Heizer: *Effigy Tumuli*, Illinois, 1985

A középutasok

Ahhoz, hogy a hőskor alkotóinak a természethez való viszonyát szemléltetni tudjuk, ebben a csoportban – önkényesen és leegyszerűsítve – három olyan művészről kell említést tenni, akik időben együtt indultak a nagy földmozgatókkal, de attitűdjük nagyban

eltér az övékétől. *Richard Long*, *Hamish Fulton* és *Hans Haacke* munkáiban az élővilághoz fűződő érzelmi és szellemi kapcsolat egy érzékeny formája tükröződik. Nem törekednek gigantikus hatás elérésére, nincs szükségük technikai monstrumokra, sokkal inkább intim kapcsolatot létesítenek a természettel, helyszínen talált anyagok minimális átrendezésével. Ez a megközelítés a tradicionális szobrászati nézőponthoz áll közelebb.

A művekről készült fotók már nem csak „dokumentációk", esetleg propagandaanyagok. Nem a művek efemer jellege teszi szükségessé használatukat. Richard Longnál a séta a mű létrehozásának eszköze, de a mű maga a fotó, ami megmarad (*A Line Made by Walking*, 1967). [10]

7. Richard Long: *A Line Made by Walking*, Anglia, 1967

[10] A mű egy egyenes vonal mentén történt sétának a fűben hagyott nyomáról készült fotó.

A „sétálóművész” Hamish Fultonnál[11] a séta maga a munka – „*No walk – no work”* –, s a fotó csak a „keret”, amely bizonyítja a művész jelenlétét a természetben. Fulton szerint egy tárgy nem tud versenyezni egy élménnyel. Haacke korai munkája, az 1967-es *Sky Line*[12] nem mondható kisméretűnek, de teljesen hiányzik belőle a monumentalitásra való törekvés. Anyaghasználata is érdekes, hiszen a levegőt, a vizet, a jeget is bevonja eszköztárába (*Fog Water Erosion*, 1969). [13]

A fenti művészek a kezdetektől fogva kiállítanak galériákban. Nem a galériából való kitörés motiválja tehát őket, sokkal inkább a természet tisztelete, szeretete. Munkáik másik csoportját azok az alkotások képezik, amelyeket már galériákban készítenek természetes anyagokból. (Richard Long: *California Wood Circle*,[14] 1976, Centre Pompidou, Paris). Haacke-nél a természetféltés motívumként is megjelenik, amikor egy partszakaszról összeszedett szeméthegyet nyilvánít műalkotásnak (*Beach Pollution*, 1970). Az 1972-es *Rhinewater Purification Plant* már egy a természetért kimondottan aggódó, érzékeny öko-hozzáállást tükröz, amikor egy akváriumot a Rajna szennyezett homok- és szénszűrőkkel megtisztított vízével tölti meg, s aranyhalakat helyez bele. Eme alkotásokat a mai amerikai öko-művészek alapműveknek tekintik, mert hitvallásuk már ezekben a korai munkákban is vegytisztán megjelenik.

8. Hans Haacke: *Rhinewater Purification Plant*, Krefeld, Németország, 1972

[11] A magát sétálóművészként definiáló alkotó 1969 óta 5 kontinens 27 országában gyalogolt művészeti projektjei keretében.

[12] A New York-i Central Parkban egy hosszú madzagra erősítve héliummal töltött, fehér léggömböket engedett a magasba.

[13] A University of Washington parkjában elhelyezett locsolófejekkel eláztatva a gyepet, annak erodálódását fotózta le.

[14] A galéria padlóján kör alakban elhelyezett hordalékfa volt a műalkotás.

Nem is gondolnánk, mily inkoherens nézeteket vallottak a land art első generációs tagjai a fogalom artikulálásának tekintetében (is). Pedig a mai napig par excellence land art-művésznek tekintjük mindegyiküket. „For me 'land art' is an American expression. It means bulldozers and big projects. It seems to be an American movement: it is construction on land that has been bought by artists, its aim is to create a large permanent monuement. This does not interest me at all."[15] (*Tiberghien*, 1995. 27. o.) Több kódolt deklaráció is kihámozható az általam „középutasként" definiált Richard Long határozott állásfoglalásából. Amerikai mozgalomnak határozza meg a land art-ot, utalva a megfogalmazó európai származására (mindhárman azok a második csoportba soroltak közül), az európai hagyományokra, arra, hogy az európai embernek a természethez való viszonya sokkal sokrétűbb annál, hogy Herkulesként avatkozzon be annak rendjébe.

Az öko-napszámosok

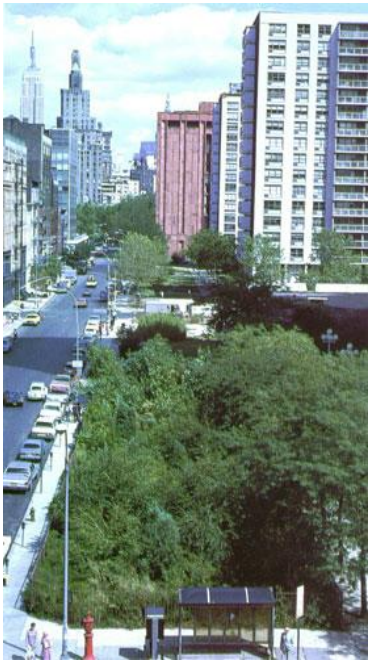
Alan Sonfist talán az egyetlen „szűz" a land art, az earth art és az environmental art művészei közül a tekintetben, hogy – a többiekkel ellentétben – nincs festő vagy szobrász előélete, és kitérő nélkül fog hozzá az aktivizmust sem nélkülöző tevékenységéhez. Ide kívánkozik az a tény is, hogy Sonfist Bronxban született, egy erdőhöz közel, ahová az utcán tomboló erőszak elől gyakran menekült gyerekként. Saját bevallása szerint művészete akkor kezdődött, amikor kiirtották az erdőt, és lebetonozták a helyét.

Első, 1965-ös műveiben az erdőben talált „ereklyéket" (faágakat, köveket, leveleket) vászonra helyezi, és a természetben hagyja őket, hogy azután maga a természet fesse meg a képet (*Element Selection*, 1965). Egy másik alkotásában a táj ökoszisztémájának megfelelő növényi magvakat rak kupacba, s a természetre bízza, hogy a szél, a madarak szétterítsék a parkban, egyfajta kooperációban a természettel.

Sonfist emblematikus munkája, a *Time Landsacpe* egy New York megépítése előtt létezett, prekoloniális erdőt telepített újra Manhattanben, amely a mai napig látható „emlékmű". „As in war monuments that record the life and death of soldiers, the life and death of natural phenomena such as rivers, springs and natural outcroppings need to be

[15] Számomra a „land art" egy amerikai kifejezési mód, ami buldózereket és nagy projekteket jelent. Úgy tűnik, ez egy amerikai mozgalom; művészek által megvásárolt földeken való építkezés, melynek célja nagy, állandó emlékművek létrehozása. Ez egyáltalán nem érdekel engem.

remembered. Public art can be a reminder that the city was once a forest or a marsh."[16] – mondja Sonfist egy John K. Grandenak adott interjúban. Sonfist tehát azt állítja, hogy érdemes univerzálisan újraértelmezni a köztéri szobor fogalmát, és így mind művészeti, mind társadalmi szempontból újból fontossá tenni azt. Attitűdjét a természethez való viszonyulásában nevezhetjük revizionista hozzáállásnak is, mert itt a természet nem kompetitív szerepet játszik, nem az ember vagy természet ellentéte áll a kérdés középpontjában. A természet nem az emberi lét háttereként, rekreációs tereként jelenik meg, itt az ember nem használja (ki) a természetet: „Nature asserts itself as itself."[17] (*Carpenter*, 1983. 151. o.)



9. Alan Sonfist: *Time Landscape*, Manhattan, New York, 1965–1978

Az 1965-ben megálmodott *Time Landscape* megvalósításánál, amely a bürokratikus eljárás és az engedélyezések miatt csak 1978-ban jött létre, elkerülhetetlen volt tudósok – botanikusok, geológusok, városterezők – bevonása a mű létrehozásának a folyamatába, ami az öko-art fontos ismertetőjegye, és egyben a művész társadalmi szerepére is

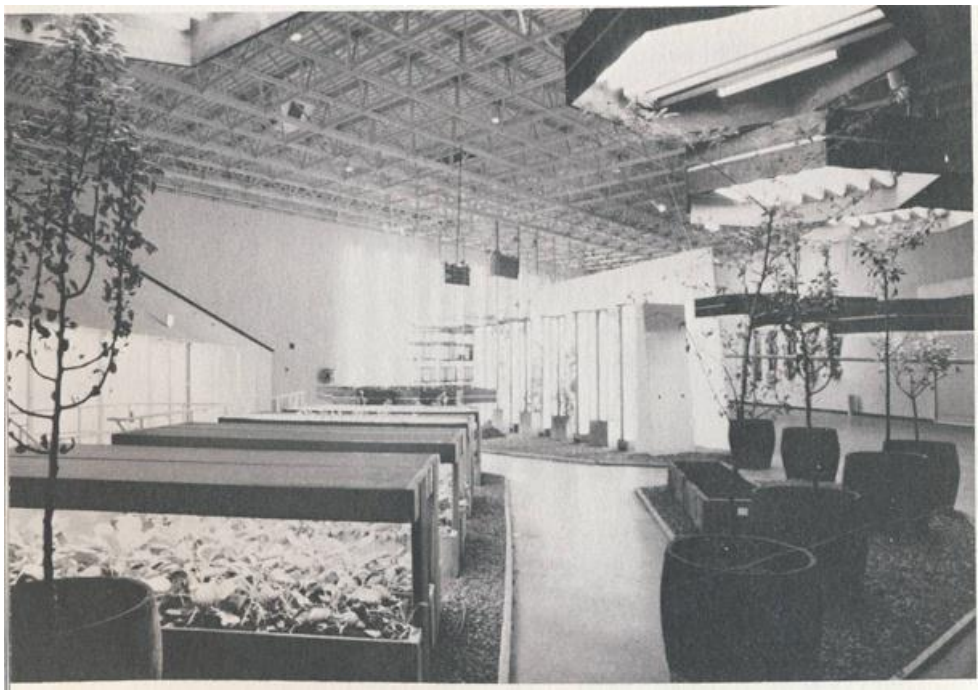
[16] Éppúgy mint a háborús emlékműveknél, amelyek a katonák életére és halálára emlékeznek, a természeti jelenségek, mint a folyók, a források és a természetes felszínek életéről és haláláról is meg kell emlékeznünk. A köztéri művészet is lehet emlékeztetője annak, hogy a város egykor egy erdő vagy láp volt. – *A szerző ford.* (http://www.greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=284)

[17] A természet önmagaként nyilvánul meg. – *A szerző ford.*

rákérdez. Hogy Sonfist mekkora jelentőséget tulajdonított eme kérdéseknek, jól bizonyítja, hogy művészi aktusként testét a MoMA-ra[18] hagyományozta: halála után átlátszó edényben közszemlére tétessék, mint művészetének folytatását.

Helen és *Newton Harrison* a 70-es évek eleje óta laboratóriumi körülményeket felidézve, úgynevezett „hordozható farmokat" állít ki különböző galériákban USA-szerte. (*Hordozható halgazdaság*, 1971; *Hordozható farm*, 1971 – *Hall*, 1983. 23–24. o.). Ez a „kvázitudományos" hozzáállás az idők folyamán komolyodott és igazi tudósokkal együttműködve néhány fontos probléma mentén indították el projektjeiket. Ilyen a mezőgazdaság és az elsivatagosodás összefüggése a Kaliforniai-sivatagban, a gleccserek olvadásának lehetséges okai, a savas eső hatásai, a halállomány és a halászat kölcsönhatásai. Arra a jogosnak tűnő kérdésre, hogy mitől művészet ez a projektsorozat, a következő plasztikus választ adták: „When you read Dostoevsky, why aren't you calling it social science?"[19] (*Glueck*, 1983. 180. o.) Amikor rákok megfigyelésébe kezdtek laboratóriumi körülmények között, Sri Lankán, rájöttek, hogy a természetes élőhely és a környezet – a monszuneső vagy vihar – hiánya depressziót okoz náluk. A Sri Lanka-i projekt esetében a tanulmányozás, s a felfedezett jelenség orvoslása tudósokkal való szoros együttműködésben történt. A projekt helyszínéül a Kaliforniai Egyetemet választották, ami új művészi attitűd kialakulásáról árulkodik, Sonfistéhez hasonlóan. Olyan művészek színrelépésének lehetünk tanúi, akik már nem elefántcsont-tornyuk magányában alkotnak, hanem képesek a kooperációra más diszciplínák képviselőivel, és betekintést engednek saját, misztikusnak hitt tevékenységükbe.

[18] The Museum of Modern Art
[19] Dosztojevszkijt olvasva miért nem hívjuk szövegeit szociológiai tanulmánynak? – *A szerző ford.*



10. Helen and Newton Harrison: *Portable Farm No.6.*, Houston, 1972

Agnes Denes (Dénes Ágnes) magyar származású New York-i művész 1968-ban készült *Rizs, fa, temetés* című munkájáról így ír Peter Salz: „Valószínűleg az első helyspecifikus mű, melynek a környezettel, az ökológiával kapcsolatos mondanivalója van.” (*Selz*, 1992. 147. o.) Ez a megállapítás azért is érdekes, mivel az ökológia gondolatát először 1969-ben párosítják műalkotáshoz, *Hans Haacke* munkájával kapcsolatban, a White Gallery híres ’Earth Art’ kiállításán.

Dénes Ágnes későbbi munkái is a környezet iránti fokozott érzékenységéről tanúskodnak. A *Búzamező-ellentét* (1982) című munkában a hatalmas, nyomasztó épülettömbök és a búzamező kontraszját használja fel a természet és a kultúra szembeállásának illusztrálására. (Manhattan szívében egy olyan szeméttelepet revitalizált és ültetett be búzával, melynek értéke akkor 4,4 milliárd dollár volt.) Az aranyló búzamezőről jól látszottak a város és az amerikai kultúra emblematikus helyszínei: a Szabadság-szobor, a Wall Street épületei és a Világkereskedelmi Központ.

11. Agnes Denes: *Wheatfield – A Confrontation*, Manhattan, New York, 1982

Másik fontos, Finnországban készült művében (*Fa – hegy – egy élő időkapszula*, 1992–96), amelyben egy szeméthegyet revitalizál és ültet be fenyőfával spirálszerű mintázat szerint, jól kitapintható az az ív, ami az öko-gondolkodást jellemzi: a 11 ezer fenyőfának 11 ezer gazdát talált, akik gondoskodtak róluk. Míg a 68-as *Rizs, fa, temetést* minden komolyabb segítség nélkül készítette, addig a *Búzamező-ellentét*-et két asszisztenssel és változó számú önkéntessel realizálta. A *Fa – hegy – egy élő időkapszula* elkészítéséhez pedig 11 ezer embert sikerült különböző országokból mozgósítania, állásfoglalásra késztetve, aktív részvételre csábítva őket.

Ezek az öko-napszámosok, Sonfist, Denes Agnes, a két Harisson (és még sokan mások) a rombolás poézise helyett a természet bajainak bemutatása mellett kötelezte el magát, az ökológia, az environmentalizmus jegyében alkotva. Ők talán már az induláskor világosan látták, hogy a korlátlan növekedés, a szüntelen előrehaladás, a kíváncsiság és a mohóság önmaga végső határáig hajtotta az emberiséget. A technika számukra már nem pusztán eszköz és termék, hanem teremtő erő, amely formálja világunkat, társadalmunkat. Olyan új alapkonszenzus, olyan új „társadalmi szerződés” szükségessége mellett teszik le voksukat, melyre a továbbiakban támaszkodhat az emberiség. Nézeteik szerint paradigmaváltásra van szükség, amely lehetővé teszi egy

posztmateriális gondolkodásmód létrejöttét, olyan pszichikai színezetű értékekkel a középpontban, mint amilyen a kreativitás, az önismeret, a természethez való kötődés és egyáltalán az élet minősége, kritikusan szembeállítva a materiális értékekkel. Felismerik, ez egy olyan lehetőség, amellyel kiléphetnek „a módszeres bekapcsolási és értékesítési stratégiák megszakítatlan folyamából." (*Bischoff*, 11–12. o.)

Fontosnak tartom aláhúzni, hogy a természethez való hozzáállás fentiekben felsorolt tipizálása egy nagyon önkényes és a végtelenségig leegyszerűsített csoportosítás eredménye. A fent taglalt három attitűdnek rengeteg árnyalata, kombinációja és variációja létezik, amelyek napjainkban is folyamatos alakulásban vannak.

Az ecovention

Mint utaltam rá, az ökológiai problémák tudatosításáért tevékenykedő művészek már a hatvanas években jelentkeztek, gyakorlatilag egy időben a klasszikusnak mondott land art művekkel. Egy-két évtized alatt ezek az alkotók létrehoztak egy jól működtetett ökoművészeti hálózatot, nagyban hozzájárulva az ökotudatos gondolkodás elterjedéséhez az amerikai kontinens északi részén. Honlapjaik, kiadványaik segítségével egyre inkább felhívták magukra a figyelmet, és egyre több kiemelt fontosságú környezetalakító programban vettek részt. Információs hálózatuknak köszönhetően más diszciplínák képviselőit is bevonták terveik kivitelezésébe. Az ezredfordulóra egyre több olyan ökoművészeti projekt született, melyeknek eredeti szándéka nem a környezettudatosságra való nevelés volt, hanem kimondottan a szennyezett, ökológiailag sérült tájak „gyógyítása". A kérdéses munkák megkülönböztetésére az ökológia és az angol intervention, azaz beavatkozás szavak házasításából egy új terminus született, az „ecovention". Ezt a címet viselte az a nagy összefoglaló kiállítás, melyet 2002-ben szerveztek Cincinnatiban, a The Contemporary Arts Centerben. Célja egyfajta leltározás volt, annak áttekintése, mi történt ezen a művészeti területen a 60-as évektől az ezredfordulóig.

12. Az Ecovention katalógus borítója (részlet), 2002

Az ’Ecovention’ kiállítás két kurátora a terület jeles ismerője, a galériatulajdonos *Sue Spaid*, és a New York-i The Fields Sculpture Park igazgatója, *Amy Lipton* volt, akiknek sikerült nagyszámú neves támogatót szerezni a kiállítás megvalósításához. Jelzésértékűnek bizonyult, hogy egy olyan „nagy szennyezőt” is meg tudtak nyerni a „jó ügynek”, mint a Delta Airlines. A kiállításhoz megjelent katalógus előszavában (*Spaid*, 2002) a művészeti központ igazgatója, *Charles Desmarais* az ecoventiont „kortárs művészeti taktikaként” aposztrofálja, hangsúlyozva annak konstruktív természetét. Ugyanitt az elmúlt kétszáz év művészein ennek az építő attitűdnek a metaforikus kifejezés és a kritikai szemlélet javára történt feladását kéri számon. A kiállítás összegző jellegéből következően a katalógus időrendileg – a hatvanas évektől az ezredfordulóig terjedően – gazdag képanyaggal illusztrálva veszi számba az ökoart szempontjából lényegesnek bizonyuló összes eseményt. Nem csak az elkészült terveket, de azok megvalósulási folyamatát is bemutatja, beleértve a financiális szobatitkokat, valamint a témával kapcsolatos alapvető fogalmak magyarázatait, definícióját. A katalógusban olyan elméleti szakemberek méltatják a kiállítást, és írnak ennek az új „művészeti taktikának” a céljairól, feladatáról, eddig elért eredményeiről, mint Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, *Arthur C. Danto*, Suzi Gablik és *Thom Collins*.

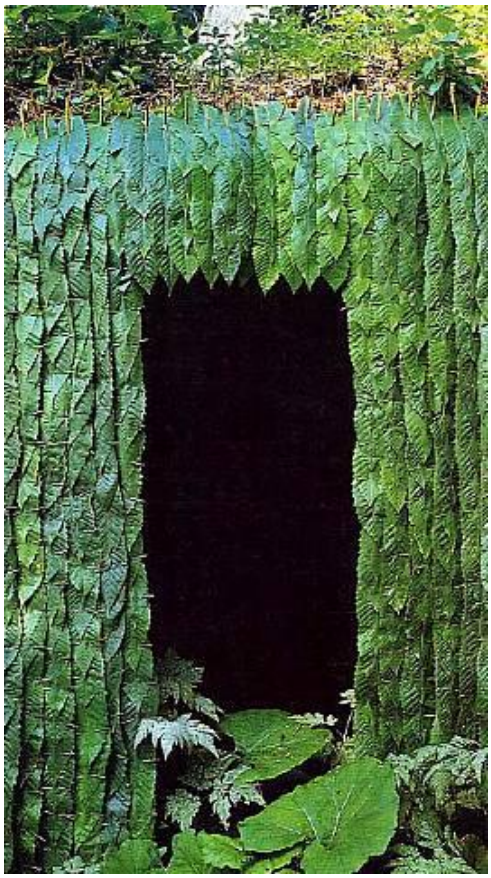
Az írásokban azonban egy lényeges kérdésre nem kapunk kielégítő választ. Arra tudniillik, miben különbözik ez a fajta művészi intervenció a tájépítészek, kertészmérnökök, építészek vagy ökoaktivisták munkáitól. Hiszen esztétikai szerepe még az ökoarthoz képest is halványabb, és jószerivel csak olyan mértékben van jelen, mint a fent említett diszciplína képviselőinél. A dolog természetéből fakadóan az ecovention esetében a white cube megszentelő ereje sem segíthet. Az erre irányuló diskurzus alakulását a jövőbeni kanonizációs folyamatok fogják meghatározni.

EURÓPA

Nyugat-Európa

Bár az amerikai land art tárgyalásakor a középutas kategóriába sorolt mindhárom alkotó európai volt, munkásságukat az amerikai land art keretében találtuk célszerűnek megvizsgálni, mivel a fontos amerikai kiállítások rendszeresen résztvevőiként a hatvanas évek amerikai művészeti szcénájának lettek karakteres színfoltjai, műveik újszerűsége és sajátossága ebben a kontextusban tudott érvényesülni.[20] Az Ókontinensen ekkoriban még nem találunk koherensnek mondható, programszerűen zajló eseménysorozatot. A természet felé fordulás csak a hetvenes évek közepe és vége felé, egy újabb – Richard Long vagy Fulton munkásságával folytonosságot vállaló – művészgeneráció megjelenésével következik be. Az *Andy Goldsworthy* (1956), *Udo Nils* (1937), *Giuliano Mauri* (1938) vagy *David Nash* (1945) által képviselt, a természettel szimbiózisra törekvő művésznemzedék számára a kreatív munka és a természet kapcsolata elsődleges kérdés, egy olyan terület, ahol a kísérletezés nem pusztán formalitás. Ezek a művészek esztétikai reflexióik révén olyan területekre hatoltak, ahol a politika hatástalannak bizonyult, evidenssé téve kultúra, művészet és természet szoros összefüggését. Egy hasonlattal élve: ők azok, akik „...nem a Madonna képét megfestő Szent Lukácsot tekintik a festőcéh védőszentjének, hanem inkább Szent Veronikát, aki úgy örökítette meg Krisztus képét, hogy kendőjével úgyszólván frottázst készített az arcáról." (*Bischoff*, 1999. 11. o.) Habár náluk is fontos a galériából való kivonulás, és az alkotási folyamat nagyrészt valóban „kint" történik, az elkészült frottázsokat folyamatosan láthatjuk a galériákban, sőt néha a frottázs frottázsát is megtalálhatjuk múzeumok boltjaiban, internetes portálokon, s ha akarjuk, poszter formájában mi magunk is hazavihetjük, elhelyezhetjük őket szobánk falán.

[20] Hamish Fulton első sétáját 1969-ben a montanai Dél-Dakotában vitte véghez.



13. Udo Nils: *Entrance*, Dietenbronn, Németország, 1993

Európa különböző területein egymástól eltérő motivációkkal indulnak a művészek. Olaszországban az arte povera vonzalma a domináns a civilizációtól – így a közönségtől is – távol eső, primitív vidékek iránt. Németországban Joseph Beuys aktivizmusa segíthetett a mozgalom megerősödésében, míg Angliában a buddhizmus hatása jutott kifejezésre. A nyolcvanas évek közepétől sorra jönnek létre olyan művészeti központok, amelyek a városoktól távol, kis falvak környékén, eldugott kastélyok parkjában, tengerparton vagy elhagyott szénbányák területén rendezik meg szimpóziumaikat, természetművészeti eseményeiket. Kiemelkedik az 1986-ban az észak-olaszországi Arte Sellában alapított első ilyen művészeti központ, majd a Centre International d'Art et Sculpture a dél-franciaországi Cretet-ben, a dániai Tranekær International Art and Nature Center (Tickon), vagy a hangzatos nevű Europa-Biennale Niederlausitzben, a németországi Cottbus közelében. A központok rendszeres meghívottjai között ott vannak

a neves európaiak, például Udo Nils, Andy Goldsworthy, David Nash, *Herman Prigmann*, Giuliano Mauri. De gyakran megjelennek itt az Európán kívüli fontos alkotók is, mint Alan Sonfist, Helen és Newton Harrison vagy a japán *Hiroshi Teshigahara*.

A grandiózus eseményeket favorizáló neves intézmények igazgatói, kurátorai azon kezdtek gondolkodni, miként lehetne feltérképezni a központokban született műveket, felvázolni a mozgalom elméleti hátterét, s valamilyen módon megszabni a természetéből adódóan megzabolázhatatlan alkotói felfogás irányát. Ha az arte poverát sikerült bevinni a galériákba, a múzeumok gyűjteményeibe, sőt bevonni a kereskedelem vérkeringésébe, joggal gondolhatták, az új irányzattal is így lesz. A gondolat az 1989-es Velencei Biennále idején fogalmazódott meg Vittorio Fagone[21] és *Dieter Ronte*[22] fejében. A felvetéshez olyan neves kurátorok csatlakoztak, mint *Volker Kinnius,*[23] *Elmar Zorn*[24] és *Jacques Leenhardt*.[25] Még ugyanabban az évben megrendezték az Art in Nature-nek elkeresztelt irányzat első konferenciáját Bécsben, ahol több mint száz művész természettel kapcsolatos projektjét mutatták be. Ezt további szimpóziumok és konferenciák követték Olaszországban (Trentino), Szászországban, Dél-Franciaországban, valamint Dániában (Tikon). Amint az *Dieter Rontenak* az 'Art in Nature' című tanulmánykötetben megjelent dolgozatából kiderül (1996), a természetművészeti alkotásokat elsősorban kulturális terméknek tekintő kurátorokban, kritikusokban csak lassan tudatosult, mekkora mediális szerepe lehet az alkotásoknak a természet problémáinak tudatosításában. Ettől a felismeréstől vezetve született meg a gondolat, hogy a múzeumoknak – addigi gyakorlatukkal felhagyva – be kellene szállniuk a természetművészeti munkák finanszírozásába. Meglátásom szerint ezen a ponton az eredendően jó szándékú kezdeményezés tévútra jutott. A kilencvenes évek elején-közepén valószínűleg még nem volt világos, hogy a művek legfontosabb immanens sajátossága a szabadság, az intézményi rendszertől, az üzleti nyomástól, a populáris kívánalmaktól, a változó trendek nyomásától való elrugaszkodás. A múzeumi logika

[21] A Galleria d' Arte Moderna di Bergamo igazgatója, Nuova Accademia di Belli Arti di Milano tudományos igazgatója, az 1978-as Velencei Biennále és a Documenta 8 kurátora.
[22] 1990-ig a bécsi Muzeum Moderner Kunst, majd a bonni Kunstmuzeum igazgatója
[23] Müncheni művészeti író és galerista
[24] Művészettörténész, kurátor, Münchenben, Bécsben, Nápolyban és New Yorkban tanít.
[25] Az AICA volt elnöke, a Crestet igazgatója.

szerint viszont elképzelhetetlen ellenőrizetlen, a hierarchizált múzeumi rendszerbe nem begyömöszölhető projektek finanszírozása. Általában a tulajdonjog tisztázása is lehetetlen, hiszen a mű a maga fizika valóságában – legtöbbször önnön törvényeit érvényesítve – visszatér a természetbe, s legfeljebb a szerzői jog illeti meg a művészt. Ennek a felismerésnek a hiánya vezethetett azokhoz a gigantikus természetművészeti kiállítási tervekhez, melyeket nagy költségvetésű események keretén belül akartak megvalósítani. Elsőként a bécsi Festwoche, majd az 1995-ös Bécs–Budapest Világkiállítás merült fel lehetséges helyszínként. Több előkészítő konferenciát is szervezetek Bécsben, de mint kiderült, fölöslegesen. Közben létrehoztak egy Nature Art projektirodát Münchenben, majd Párizsban, és egy amerikai iroda alapítását is tervezték. Végül a Hannover 2000 Világkiállítás tűnt a legalkalmasabbnak a nagyszabású 'Art in Nature' megvalósításához, hisz ennek tematikája[26] tényleg egybevágott az 'Art in Nature' szervezőinek intencióival. A kiállítás tervének életben tartása tekintetében a 'Ressource Kunst' bemutató sikere[27] minden bizonnyal éppúgy meghatározó szerepet játszott, mint azok a visszajelzések, amelyek a közönség újfajta esztétikai érzékenységéről tanúskodtak, s amelyekben az „artisztikuson kívüli" anyagok és tárgyak, a természeti ready made-k voltak a főszereplők. Ezek nagyban különböztek a Duchamp féle ipari ready made-től. Mivel az 'Art in Nature' kiállítás nem valósult meg, mindmáig a 'Ressource Kunst' az egyedüli, az összegzés szándékával létrejött ilyen rendezvény Európában. A nagy ívű, de megvalósulatlan projekt talán egyetlen kézzelfogható eredménye az 'Art in Nature' című kiadvány, mely úgy tesz kísérletet a helyzetértékelésre, hogy a „végeken" történő eseményeket, Skandinávia, Dél-Európa vagy Közép-Kelet-Európa történéseit is bemutatja. A tanulmánykötet magyarázatot ad arra is, miért fulladt kudarcba a grandiózus terv. Tanulmányában Elmar Zorn (*Zorn*, 1996) beszámol a pénzvilág képviselőivel, politikusokkal, bankárokkal, potenciális szponzorokkal folytatott tárgyalásokról. A projekt volumenéből adódóan jelentős pénzről volt szó, s – mint az Zorn meglepő

[26] 'Az emberiség, a technika és a természet viszonya, avagy hogyan lehet a jövő technológiáit úgy alkalmazni, hogy közben a természetet is megóvjuk.'

[27] A kiállítás, melynek koncepcióját Michael Hardter, Per Hovdennak, Elisabeth Jappe, Georg Jappe és Bernd Schulz dolgozták ki, Berlin, Saarbrücke és München után 1990-ben Budapesten a Műcsarnokban került bemutatásra.

nyíltsággal megírt beszámolójából kiderül – a kezdeti lelkesedés után olyan ellentétes érdekek kezdtek körvonalazódni, melyekből konfliktusok keletkeztek. A művészet hagyományosabb értelmezését amúgy is preferáló múzeumigazgatók és szponzorok ezt látva lassan kihátráltak a még képlékeny terv mögül. A Zorn tanulmányából felsejlő művészetszervezési boszorkánykonyha azonban teljesen idegen a saját intim játékterére féltőn vigyázó, s ezért a múzeumi korifeusok által irányított társasjátékot elutasító természetművészettől.

A fent említett központok – a niedrerlausitzi intézményt leszámítva – a kudarctól függetlenül a mai napig is működnek. Rajtuk kívül számos új, hasonló profilú központ jött létre szerte Európában. Az állandó programmal és főállású alkalmazottakkal rendelkező, Cilve Adams által igazgatott CCANW (Centre for Contemporary Art and Natural World in England) egy 1400 hektáros erdőben található Bristol mellett, Angliában, ahol a kiállításokon kívül tematikus előadások és rezidens programok gazdagítják az évi háromszázezer látogatót vonzó programot. Az ’Arts Nature’-t jeles szakértők bevonásával szervezi meg évente egy turizmusfejlesztő iroda Közép-Franciaországban. De vannak időszakonként működő rendezvények is, mint az ötévenként, a Dokumenta ideje alatt szerveződő ’Natur Kunst Forum’ Licherodeban, Kassel mellett, mely egy a környezettudatos gondolkodás köré szerveződött településközi kistérségi társulás[28] finanszírozásában működik. Ezek a központok az önmutogatás minden formáját mellőzve végzik színvonalas tevékenységüket, elkerülve bármilyen központosított kultúrpolitikai stratégiában való részvételt.

Örvendetes, hogy egyfajta pozitív változás a képzés terén is elindult. Európában elsőnek a Royal Society of Arts indított kurzust ’Ökológia és művészet’ címmel. A Bicton College és az University of Plymouth nem sokkal később indított hasonló jellegű kurzusain pedig már fokozatszerzés is lehetséges. Ezek az apró kezdeményezések azonban semmiféle áttörést nem képviselnek, így a természetművészetnek az oktatásban játszott szerepe még mindig elgondolkodtatóan csekély az európai kontinensen. Kiváltképp, ha összevetjük a médiaművészettel.

[28] Bővebben lásd: www.prmf.de

Joseph Beuys

Amikor a kibővített művészet fogalmának, a szociális plasztikának a megvilágításáról volt szó, *Beuys* sosem fukarkodott a provokatív, megdöbbentő kijelentésekkel, jelezve, hogy számára milyen jelentőséggel bír ez a probléma. Nyíltan deklarálta, hogy többé nem érdekli a „modern művészetipar" kicsinyes, álkulturális buzgólkodása, amiről az előző fejezetben is szó esett. „Ma nem a művészet a vezető erő, hanem a gazdaság. És jaj annak, aki ma olyan művészetet csinál, amely nem képes belemarkolni e rendszer szívébe. Jaj annak a művésznek, amely a tőke fogalmát nem képes e társadalom szívévé transzformálni." (*Bunge*, 2000) Beuys a művésznek a gazdasági kényszertől való megszabadítását tartotta kívánatosnak. Úgy vélte, hogy egy művésznek kevéssel is be kell érnie. E gondolatának látszólag ellentmondva, valójában inkább fityiszt mutatva a pénzügyi rendszernek, a japán whisky-reklám bevételéből finanszírozta a *7000 tölgy* kiadásainak jelentős részét. Beuys ezt a munkát egy öko-folyamatot elindító gesztusnak szánta, de azzal, hogy részt vett a Zöld Párt megalapításában, szintén tisztítani akarta a képet a művész társadalmi szerepének megítélésében. A művész társadalmi szerepének megváltoztatása *Szociális plasztikájának* központi eleme.

14. Joseph Beuys: *7000 Oaks*, archív felvétel, 1982

Beuys világosan látta, az önálló művész már a reneszánsz idején ráébredt annak a tudatára, hogy az alkotó legfőbb forrása saját énje. Beuys egyértelműen látta az

összefüggést a történelem előrehaladtával természetesen erősödő „individualizáció”, a művészeti termékfélék számbeli növekedése, valamint a kollektív stílus eltűnése között.

Karizmatikus személyisége, valamint provokatív, de egyértelmű deklarációi átitatták a következő művészgenerációk gondolkodásmódját, hatalmas lendületet adva a formálódó természetművészetnek, valamint megágyazva a művészet és tudomány határainak átjárhatóságát természetesnek vevő gondolatnak. Hatása egyértelműen lemérhető néhány olyan alkotó munkásságán (*Georg Detzler*, *Anke Mellin*, *François Frechet*), akik alkotói tevékenységük mellet kurátorként, előadóként, szakíróként is tevékenykednek, a sajtóval, tudósokkal is együttműködnek az ökológia kérdéseiben.

Kelet-Európa

A Vittorio Fagone által szerkesztett ’Art in Nature’ című összegző kiadványban *Beke László* (1996) a kelet-közép-európai tájművészetről megállapítja, hogy a land art és a hozzá hasonló kísérletek 60-as évektől jelentkező hatása ellenére ebben a régióban az ilyen jellegű munkák között nem találunk koherens környezeti, filozófiai és ökológiai program szerint készült műveket. Eme alkotókat Beke szerint inkább a kifejezés új formái utáni kutatás vagy épp a hatóságok kontrolja alóli kitérés motiválta.

A 70-es években több, hasonló koncepció köré szerveződő, azonos motiváltságú alkotót verbuváló csoport is megjelent, aminek mozgatórugója a kifejezés új formáinak keresése mellett a Westkunsttal való szinkronra törekvés volt. Három ilyen csoportot emelnék ki: a Pécsi Műhelyt, a temesvári Sigma csoportot és a szabadkai–újvidéki Bosch+Bosch csoportot. Mindegyiküket kísérletező, expanzionista magatartása vitte ki a műteremből. Mindenféle „zöld” gondolattól mentesen, a koncepciót hangsúlyozandó használták a zárt tértől távoli környezetet. A galériák fehér fala helyett inkább a városok környékén levő erdőket, kőbányákat, folyópartokat választották tevékenységük helyszínéül, vagy az ott készült fotókat manipulálták. Tevékenységük egységesen kezelendő és értékelendő, hiszen mindhárom csoport fontos viszonyítási pontnak számít az adott országok 70-es évekbeli művészetének tárgyalásakor.

A tájművészethez való közelítés egy másik útvonala a szobrászat–installáció irányából valósult meg, a „tér szobrászata vagy a szobrászat tere” kérdésre keresve a választ. *Magdalena Abakanowicz* (Lengyelország), *Wanda Mihuleac* (Románia), *Petre Nikolski* (Jugoszlávia) a tájban elhelyezett szobraikkal a kontextust hangsúlyozták, kitágítva és a műalkotás részévé integrálva a szobor környezetét, megfosztva a tájat háttéri szerepkörétől. Érdekes kereszteződése ez a régi alkotói megközelítésnek és az épp körvonalazódó újszerű alkotói gesztusnak: az elsősorban az alkotóra reflektáló teremtő beavatkozás (szobor), az „inventio” találkozása a természettel.

15. Magdalena Abakanowicz: *Negev*, Jeruzsálem, 1987

Ennek az alkotói megközelítésnek az előképeként Brancusi-t említhetjük. *A hallgatás asztala,* a *Végtelen oszlop* vagy *A csók kapuja* mintegy magához kapcsolja a Turgu-Jiu-i park környezetét.

A hatvanas évek hippi mozgalmainak hatására ebben a régióban is találunk olyan művészt, aki az elvonulást, a kommunában való életet választja az urbánus értelmiségi lét helyett. *Bogdan* és *Witold Chmielewskit* Lengyelországban, *Božidar Mandićot*

Jugoszláviában, illetve a szlovéniai *Šempasi* kommunát említhetjük példaként. Ezek a művészek kis eldugott falvakat kerestek életük és művészetük színteréül. Esetükben „permanens szövetségkötésről" beszélhetünk a természettel, melynek rituáléja maga a falusi élet, menekülésük pedig az urbánus élet kritikája, a „magán paradigmaváltás" demonstrációja. „...az évszakok változása, a földművelés, a születés és a halál, keresztény és pogány ünnepek által irányított, egyetemes értékeken alapuló új rituáléval akartak új tradíciót teremteni, illetve tulajdonképpen visszaállítani a régit." (*Wróblewska*, 1994. 104. o.). Miroslav Mandić a fultoni kifejezési (élet)formát választotta egy precízen kitalált koncepció mentén. Hosszú gyaloglásai alatt rajzokat, jegyzeteket készített, de a legfontosabb motívum ebben a gesztusban a gyaloglás irányának a rajzolata, amely sejteti az alapkoncepció mibenlétét (*Európa rózsája*).

Ulrich Bischoff a 'Ressource Kunst' kiállítás katalógusában (1990) Walter de Maria már említett *Öt földrész szobor* című munkájára támaszkodva a gigantikus felé történő elmozdulás szempontjából két féle alkotói módszert különböztet meg. Az egyik a „nagy gesztus", mely a felhasznált nyersanyagot – tetszőlegesen rendelkezésre álló forrásnak tekintve – a minőségről a mennyiség irányába tolja. A másik a „kis gesztus", amely olyan diszkrét beavatkozás, mely nem változtatja meg alapvetően a helyet, csak kommentálja, értelmezi azt, lehetőséget teremtve arra, hogy új szemmel nézzük.

Mint láttuk, a hetvenes évek elején és közepén a „nagy gesztus" képviselői dominálnak, főleg az amerikai kontinensen. A „kis gesztus" alkotói magatartást főleg Európában, annak is a keleti felén gyakorolják, hisz sem kellő mennyiségű pénz, sem megfelelő galériahálózat nem létezik, viszont a fojtogató politikai légkör és a hivatalos kultúrpolitika előli menekülés szinte predesztinálja a természethez vonzódó művészeket erre az intim alkotói tettre, amely sok esetben a művész bensőséges művészeti aktusa marad, nélkülözve a magas szintű dokumentációt. Ezt az alkotói módot legszemléletesebben a lengyel *Teresa Murak* képviseli. Tanulmányainak elejétől következetesen foglalkozik a természettel, művészi anyagként használva fel a növényeket, a földet, a magvakat, a vizet és magát az emberi testet. Természet-akciójában, amelyben növényeket csiráztat ki teste melegével, három nap alatt az emberi természet lehető legintimebb mozzanatát, az életadás misztikus csodáját teszi meg

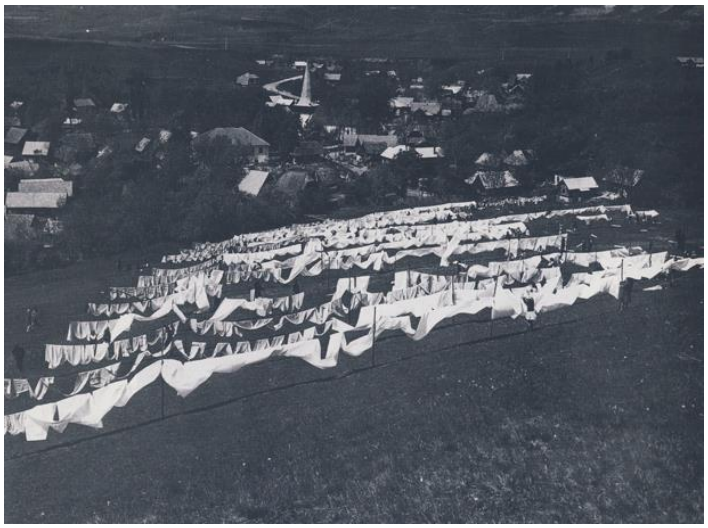
központi motívumává. A természet iránti elkötelezettségében a későbbiekben is következetes marad, és bár nem túl nagy gyakorisággal, de minden fontos, ilyen témában megrendezett kiállításon jelen van munkáival ('Ideal City – Invisible Cities', 'Kunst und Natur', 'Ressource Kunst'). Murak nem nevezhető ismert művésznek, de hát ismerve a kelet-európai művészek nemzetközi karrierjének nehézkes kibontakozását, ez semmit sem von le munkásságának jelentőségéből. Csupán a Nyugat-Európában működő, már említett művészetipar hiányát bizonyítja Európának ebben a felében, ezáltal még hangsúlyosabbá téve az itt történt eseményeket.

A 70-es évek elején egy fontos, tipikusan kelet-európai elemmel gazdagodott a természetművészet kifejezési tárháza. Ekkor az úgynevezett modern neoavantgárd stílusirányzatok és az expanzionista formabontó törekvések még találkoztak az élő folklór hagyományaival. (*Novotny*, 1989. 32. o.)

Az élő folklór jelenléte a kelet-európai művészetben – ami akár a falusi élet mindennapi tárgyainak, kellékeinek a műalkotás anyagává avanzsálásával, akár a rurális tér „magas művészeti" minősítésével – nem mindenütt és országonként eltérő módon van jelen. A népi vallásosságból eredeztethetők *Władysław Hasior* körmeneti zászlókra, szentségtartókra, ereklyetartókra emlékeztető alkotásai.

Romániában az urbanizáció lassúsága, az ipari fejlődés viszonylagos elmaradottsága, az ország zártsága és az utazási korlátok fennállása miatt az emberek nagy része élő népművészeti környezetben élt. Egy érdekes fejlemény is megfigyelhető ebben az időszakban: a modern értékrendtől való félelmében a hivatalos politika is felkarolta a népművészetet. Ennek ellenére, paradox módon, ugyanezen politikai vezetés a népművészet melegágyát, a falusi életformát szándékozott megszüntetni falurombolási tervével. A művészek a legkülönbözőbb stratégiákkal élték túl a diktatúra kemény évtizedeit. A különböző művészeti központokban végzett alkotók közül többen is visszamenekültek szülőhelyükre, adott esetben az apró falvakba, ahol sokukban szinte spontán született meg a tiszta forrás szükségességének bartóki felismerése – a vizuális nyelvre vonatkoztatva. Romániában ennek a nem könnyű alkotói praxisnak az érvényesítése többféleképpen történt. Egyesek a rurális tér adta kontextuális

lehetőségeiket használták ki munkásságukban (Ana Lupas: *Nedves installáció*, 1970),[29] mások a folklór mitikus vallásos elemeit, mezőgazdasági eszközeit kutatták fel, és ready made-ként értelmezve deklarálták őket műalkotásnak (*Novotny*, 1989. 32. old.) (Ana Lupas, *Solemn Process. 1964–1974*).[30]



16. Ana Lupas: *Humid Installation*, 1970

Egy 1970-es cikkében *Petru Comarnescu* a népszokások rituáléját a „mai happeninggel" állítja párhuzamba. (1970, 35. o.) Gheorghe Ilea egy parasztudvart szakralizál „műalkotás-térré", egyben itt zajlanak személyes akció-sorozatai.

17. Gheorghe Ilea: *Garbage Dump*, 1994

[29] In: Cârneci, 1997. 235. o.
[30] In: Ibid 228–229. o.

Ezek a művészi attitűdök a természettel való kapcsolódási pontot a paraszti kultúrában találták meg, melynek főszereplője a földműves, akit a természet művészének tekintenek, mert ismeri annak minden rezdülését, szimbiózisban él vele, és nem törekszik sem kiaknázni, sem legyűrni azt.

AnnART

Az AnnART fesztivál 1991 és 1999 között került megrendezésre egy urbanizációtól távoli helyszínen, a Szent Anna-tó partján, a Keleti-Kárpátokban. Az esemény *Baász Imre* és *Ütő Gusztáv* tájakcióiból eredeztethető, melyeket a MAMŰ társaság tagjaival a nyolcvanas évek elején vittek végbe. Az ekkor realizált tájakciókat a hivatalos kultúrpolitika gáncsoskodása előli „kivonulás" következményeként foghatjuk fel. A rendezvénysorozat a kilencvenes évek közepére profi szervezésű nemzetközi eseménnyé nőtte ki magát. A Túlsó Part csoport tagjaként 1994-ben részt vettem az AnnART-on, így módomban volt megtapasztalni az esemény újszerűségét. A hangulat felidézése végett álljon itt a szervező Ütő Gusztáv 1993-as nyilatkozata, melyből a koncepció lényege is kihámozható: „A Kárpát-kanyar választóvonal és kapocs is. A keleti és nyugati birodalom, Bizánc és Róma, az ortodox és a katolikus egyház találkozási pontja, átfedéseinek színtere. Az AnnART helyszíne pedig, a kráter, a pogány korszak rituális végvára volt, a performerek ősei működtek itt. Sámánizmus, áldozatok, dob, kereplő, csengettyű, a szelekkel való érintkezés mindennapos volt itt. És a pápa egyszer csak ide is betette a kápolnáját. Ezért választottuk rendezvényünk időpontjául Szent Anna-napját. Így a katolikus körmenet, a délután 4 órakor kezdődő mise, a templomi csengettyűk, a színes zászlók, a bikszádi pap mikrofonnal felerősített hangja, a hívők éneke, a szigorú kanonikus happening különös kontrasztját adja a művészet szent szabadságára épülő performanszoknak."[31]

[31] *Magyar Narancs*, 1993. augusztus 5., 8. o.

18. Shiobara Yasouori és Yean-ette Betts performance-a, AnnArt 9, 1998

Amint a fentiekből látszik, az AnnART-on az alkotások minden urbánus díszletet és kelléket nélkülözve, kimondottan a szakrális rituálé, a természeti környezet meg a művészek invencióinak egymásra hatásából jöttek létre. A néhány napos táborozás alatt a részvevők és a számos érdeklődő megtapasztalhatta az együttlét belső koherenciáját, valamint a természeti környezettel lehetséges kooperácó lehetőségét az alkotási folyamatban. Az a tény, hogy Európának ebben az eldugottnak látszó szegletében egy ilyen nemzetközileg is rangos eseményt sikerült létrehozni, bizonyítja, hogy a centrum–periféria alá-fölérendeltségi viszonya már nem áll szilárd lábakon. Az AnnART megszűntével egy máig be nem töltött űr keletkezett a régió térképén, akár az akcióművészet, akár a természetművészet perspektívájából vizsgáljuk a kérdést.

Magyarország

Magyarországon a 60-as évek végén már megfigyelhető a nyugati művészethez való felzárkózás igénye, ezen belül a „természetben, illetve a természettel való közvetlen művészetteremtés alkotási módszere”. Az amerikaiakkal összevethető nagy földmozgató munkák elhagyott, művelésen kívüli területek hiányában – ahogyan Európában, úgy itt sem – jöhettek létre, de amint azt Sturcz János találóan írja, az alkotók pénzügyi támogatásnak is híján voltak, hiszen potenciális szponzorként csak az állam jöhetett szóba, amelyik ezeket a törekvéseket háttérbe szorította, „jó esetben” közönyével kísérte.

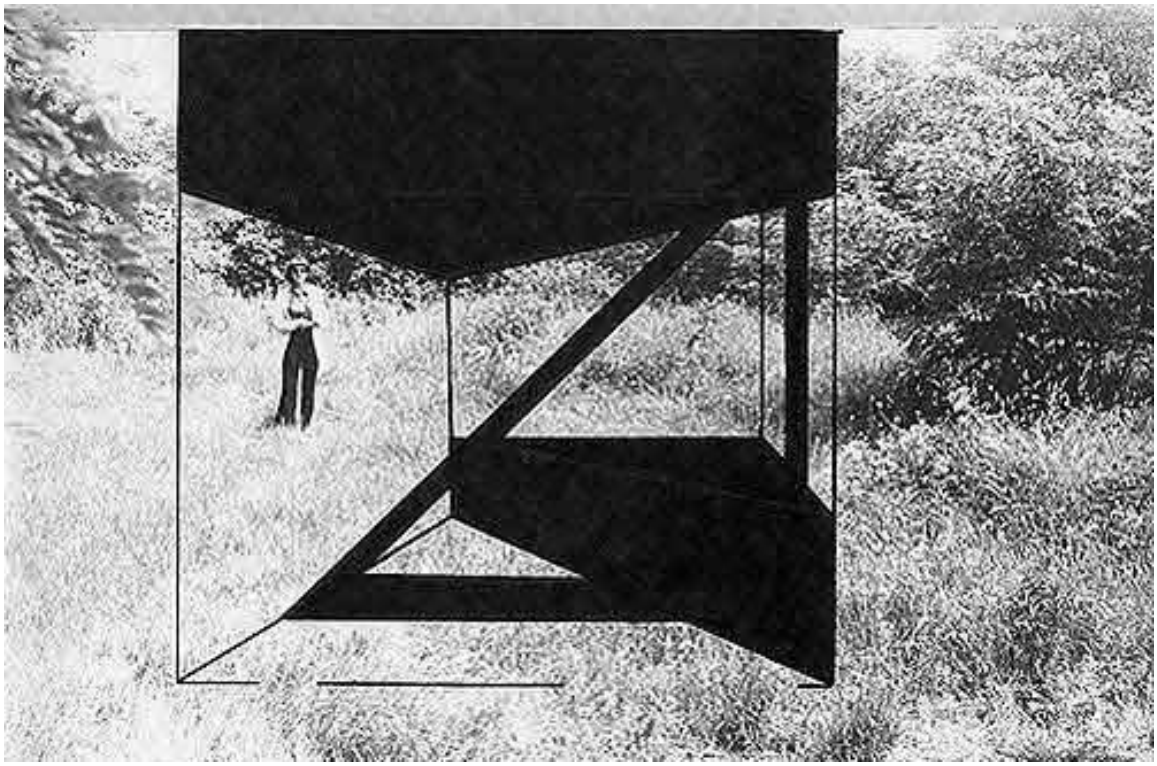
A monumentalitástól való idegenkedésben az is közrejátszott, mondja Sturcz, hogy az „szinte mindig összekapcsolódott a hivatalos állami, politikailag orientált és a fennálló hatalmi viszonyoknak elkötelezett művészet világával”. Továbbá az is, hogy Magyarországon a „művészetnek mindig is erőteljes politikai-etikai felhangjai, kötelezettségei voltak, s ettől az átpolitizált szemlélettől távol állt mind a land art kozmikus geometriájának apolitikussága, mind az említettek tiszta panteizmusa”. (*Sturcz*, 1994. 152. o.).

A Pécsi Műhely

A szinkronban levés akarása késztette a Pécsi Műhely tagjait (*Aknai Tamás, Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor, Szelényi Lajos* és *Szíjártó Kálmán*) egy olyan kísérletező magatartásra, amely a művészet terének kitágítását célozta meg. „Vizuális műveleteik” keretében „a tér dimenzióinak megértését, az egyszerű elemcsoportok keveredésének, az azonosság és különneműség összhangjának kérdését tették fel a »tájnak« nagyon egyszerű beavatkozásaikkal.” (*Aknai*, 1995. 41. o.) A szinkronban levés vágyának bizonyítéka, hogy Halász Károly ténylegesen felveszi a kapcsolatot Smithsonnal, akiről halálakor (1973) egy land art mű elkészítésével emlékezik meg a paksi Duna-parton.

Noha a Pécsi Műhely szabadtéri munkái rokoníthatók a klasszikus land art munkákkal, és ők maguk is fontosnak tartották eme műveket, esetükben érezhetően a koncepció a

domináns elem, a beavatkozás alig mérhető, vagy a mű csak a tervezet szintjén valósul meg. ('Tájkorrekciók', 1972. július 6–10.)



19. Halász Károly: *Tájkorrekció*, 1972

A Fáskör

A Fáskör tagjait (Samu Géza*, Huber András, Orosz Péter, Farkas László, Varga Géza Ferenc*) természetszobrászoknak nevezi egyik tanulmányban *Wehner Tibor* (1999) Véleménye szerint azért, mert ezek a művészek „leszámoltak a klasszikus szobrászat anyagválasztási, megmunkálási, térszervezési, forma- és tömegalakítási konvencióival, s addig ismeretlen szellemiséget képviseltek." Ezt az ismeretlen szellemiséget egy újfajta természetszövetségként is értelmezhetjük, amelyben a természetes anyagok használata magától értetődőnek tekinthető. Újszerűsége az anyagmegmunkálás mikéntjében rejlik.

A szobrászok mesterségbeli fogásai helyett a Fáskör tagjai inkább évezredes kézműves technikákkal avatkoznak be az anyagba: hajlítás, kötözés, csapolás, összeillesztés a fő metódusuk, amelyekkel operálnak, sugallva némi szelídséget és

tiszteletet az anyag és ezen keresztül egy archaikus, eltűnő félben levő népi kultúra iránt. Ez a visszafogott, diszkrét alkotási módszer is arra késztet bennünket, hogy a szegényesnek tűnő anyagokban is jelentést találjunk. A fából, kócból, textilből, háncsból, ágakból, rönkökből, nádból készült szobrok elhelyezése is lényeges szempont. Érzékelhető egy a térrel, a tájjal, a természettel való eggyé olvadás igénye. (Varga Géza Ferenc: *Iguana*, 1983; Orosz Péter: *Mandolin*, 1989; Húber András: *Éjféli bika*, 1992).

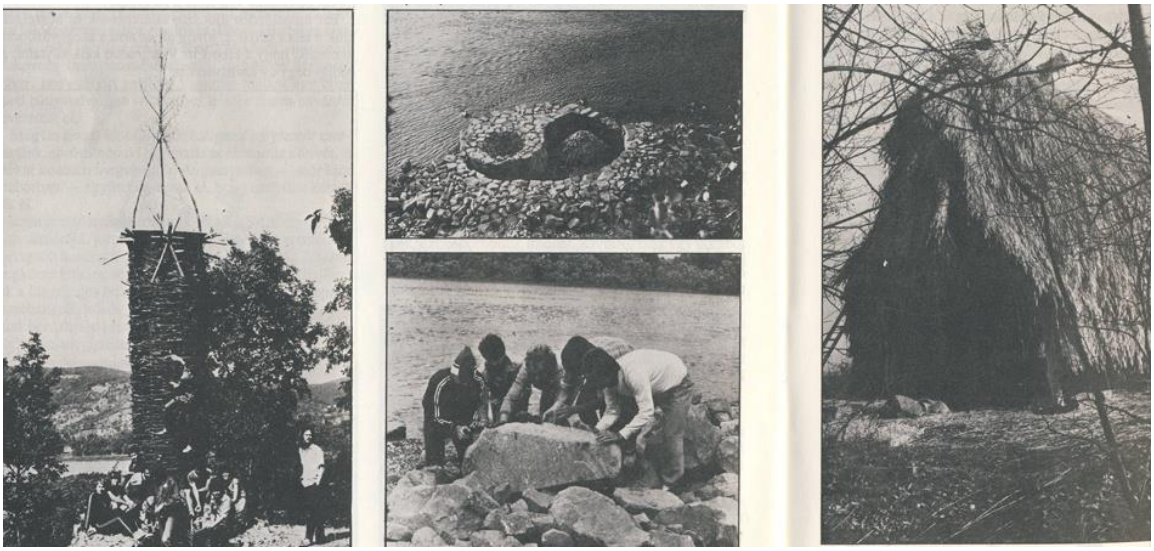
A Fáskör alkotói módszere, a természethez való gyengéd közeledése meglátásom szerint egyértelművé teszi, hogy a vizsgált természetművészet fogalmához a magyarországi művészek közül ők állnak a legközelebb. A csoport tevékenysége kapcsán meg kell említenünk a Nagyatádi Faszobrász Alkotótelepet, mint a magyarországi faszobrászat központját. Itt nagyrészt a csoport alkotóinak, valamint a Fiatal Képzőművészek Stúdiója néhány tagjának részvételével olyan nagyszabású tájépítési program tervei születtek meg 1984-ben, amely túllépte volna egy szoborpark szokványos kereteit. A rendelkezésre álló dokumentumok alapján szobrok elkészítését és nagy földmozgatást igénylő, többéves munkálatokat terveztek, melyek tisztázatlan okok miatt „végül is egyáltalán (még csak részleteiben sem!) kerültek megvalósításra.”[32] Annak ellenére, hogy a nagyszabású terv csak a koncepció szintjén realizálódott, láthatóvá válik belőle az igény egy az addigitól merőben különböző természet-percepciót képviselő tájpark iránt.

Organikus építész csoportok

A magyar építészek egy részét (*Csete György, Ekler Dezső, Makovecz Imre*) már a 70-es évektől természet és kultúra ellentétének feloldása foglalkoztatta. Az építészeket és a köréjük csoportosuló fiatal diákokat a városszéleken felépített lakótelepek szociológiai, urbanisztikai, pszichológiai nagy átrendeződései és azok következményei motiválták a természetes anyagok felé fordulásban. A természetes anyagok megismerését célzó formakísérletek és a belőle született építmények ikertestvérei lehetnének az ekkor Nyugat-Európában tevékenykedő nagynevű tájművészek munkáinak. A visegrádi

[32] Tájszerkesztési program. Nagyatádi tájpark létesítés: 1984-ben. (jegyzőkönyv)

táborban vagy a hortobágyi pusztán készült közös alkotások (*Kas, Híd, Torony, Jel Barlang, Gubó, Pásztorépítmények*) meglátásom szerint ugyanolyan színvonalú alkotások, mint Long vagy Udo Nils korabeli munkái, művészi kifejezőképesség tekintetében éppúgy, mint a természetszövetség hangsúlyosságában.



20. Az 1985–86–87-es visegrádi építésztábor résztvevőinek munkái

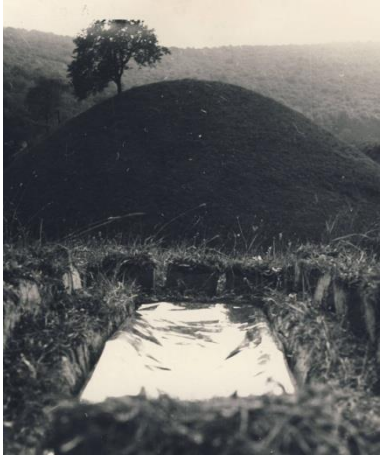
21. Udo Nils: *The Nest*, Lüneburg Heath, Németország, 1978

Ennek a következetes és koherens programnak az eredményét az 1991-es Velencei Építészeti Biennálén mutatták be, és méltán vált világhírűvé. Meggyőződésem, hogy ha ekkoriban nem oly merev az átjárás a képzőművészet és az építészet között, érdekes, termékenyítő hatással lehettek volna egymásra e két diszciplína képviselői.

A MAMŰ társaság

Habár a MAMŰ Társaság 1991-es újraalakulása óta a mai napig aktív, itt csak működésének kezdeti, marosvásárhelyi szakaszát (1979–1983) részletezem, mivel a tájművészet szempontjából ez a néhány év bizonyult a legfontosabbnak úgy a társaság, mint az erdélyi képzőművészetre gyakorolt hatásuk szempontjából. Tevékenységüket a személyes érintettség okán is fontosnak tartom hangsúlyozni, mivel középiskolás diákként kapcsolatban voltam velük, és talán akaratlanul is befolyásolták szakmai indulásom alakulását.

A csoport magvát tanulmányaik után városba került fiatal művészek képezték, akik körül zenészek, irodalmárok, színészek, sőt nagyszámú „lelkes amatőr” is tevékenykedett. A kiállítási helyekről kiszorulva, végtelen szabadságvággyal, kísérletező kedvvel járták be a „klasszikus műfajokon” kívül eső területeket. A kezdetekkor a házibulik alkalmával létrehozott performance-ok, happeningek mellett hamarosan megtalálták saját szakrális – természetben található – „játszóterüket”, a Vízeshalmokat, ezeket a szabályos „földboglyákat”, melyek egykor talán temetkezési helyként működtek.



22. A Vízeshalmok

Itt vitték végbe közösségformáló „tájakcióikat”, és itt készültek azok a „természetinstallációk” is, melyek kezdetben inkább magánmitológiákra épültek. Később az akkor még élő népi kultúra, a falusi élet tapasztalatai és a népi élet kelléktárgyai is megjelentek a szinte kivétel nélkül falusi környezetből származó művészek munkáiban. A csapat központi figurája, *Elekes Károly* egyik cikke (1983, 12. o.) is jól illusztrálja a MAMŰ művészeinek személyes, népi kultúrával átitatott szemléletű közelítését a „Westkunsthoz”. „Egy alkalommal, friss iszapba karcoltam egy repedés-hálót, és amikor a kiszáradt repedések többnyire keresztül-kasul szelték reálisnak vélt rajzomat, fölfedeztem, hogy néhány helyen egybeesett a rajz és a repedés vonala. Ekkor éreztem meg azt, amit nem tudtam megfejteni sem ecsettel, sem metszőtűvel, sem fotóval: együtt dolgoztam egy olyan energiával, amelynek véletlenül fölfedeztem törvényszerűségeit, és ő elfogadott engem.” Kristálytiszta természetművészet attitűd-hitvallás. Így folytatódik: „Ezek után másként figyeltem a természet változásait. Tudom, hogy az a két párhuzamos árok, mely kettészeli a legelőt, két lekötözött szekér nyomán keletkezett: hogy a frissen levágott erdőrész ünnepélyes is lehet: a csillogó évgyűrűk, mint annyi obeliszktalapzat, a fatörzsek egy óriási építmény ledőlt oszlopaiként hatnak.

A fiatal fenyves ültetvények hajtásaira kötözött bepárásodott, csillogó műanyagzsákok látványa hatalmas üvegcsillárra emlékeztetnek. Ugyanilyen lenyűgöző látvány a szántások nyomán plasztikussá vált mező, a tekergő kasza legyezőszerű rajzolatai. Zikkurátokhoz hasonlóak a hegyoldalakba tehéncsordák vájta, lépcsőzetes ösvények, és valami ősállat maradványaihoz a födémüket veszített csőszházak, őzetetők égnek álló gerendaboltozatai

Észrevettem, hogy a cölöphöz kötözött tehén, körbejárva, spirál alakú mélyedést tapos ki, amint a fölcsavarodó kötél mind közelebb húzza a cölöphöz. Smithson spirális gátja vagy Bábel tornya följárója jut eszembe róla.”

Elekes 1981-ben a stuttgarti Altes Museumban látta a ’Natur und Skulptur’ című kiállítást, ahol a legjelentősebb land art alkotók mind jelen voltak műveikkel vagy azok dokumentációjával. A cikkben később említi is Smithson, Udo Nils, *Michael Singer*, Richard Long, Hamish Fulton nevét. Ezzel a nyilatkozattal Elekes a már korábban bemutatott román képzőművészekhez hasonlóan a népi kultúra és a neoavantgárd alkotói

magatartás metszéspontjába pozicionálja magát. Egyértelművé teszi, hogy művészi törekvésének középpontjában nem a kitalálás, az „invenció”, hanem a megtalálás, a rácsodálkozás áll.

23. Egy tipikus MAMŰ munka a Vízeshalmoknál, 1982

A világ agresszív átrendezését a fővárosban központosítottan működő építőmérnökökre bízza, ő megelégszik a „kis gesztussal”, távol a kultúrpolitika akkori abszurditásától. A falvakban végbevitt akcióik alkalmával nem csak a művészeti helyszín volt fontos, hanem a parasztokkal, mint a természet művészeivel való interakció is. „Volt egy egyszeri és – félő, hogy megismételhetetlen – alkalom: a falusi lakosság élményszerű találkozása a képzőművészettel. Élményszerű, mert egy időben kapta a művet és a

művészt – a maga személyes gyarlóságaival. Hatalmas »mennyiségben«, lehengerlően és sokkszerűen kapta.” – tudhatjuk meg Selmeczi János hegedűművész beszámolójából. (*Szász*, 1981).

A MAMŰ tagok nagy része áttelepült Magyarországra, ahol újból működtetik a társaságot. De itt már, ahol nem inspirálja őket a Vizeshalmok „szakrális környezete”, sem az erdélyi falvaknak a népszokások mentén szerveződött mindennapi rituáléja, nem sikerült folytatni programjukat. A táraság tagjai készítettek ugyan „természetközeli” alkotásokat, a régió hasonló törekvéseit összefoglaló 1994-es ’Természetesen’ című kiállításon is szerepeltek (Pantenon csoport), és a katalógusban is olvashatunk elemzést munkáikról, azonban meglátásom szerint a nyolcvanas évek elején készült munkáik megfogalmazásukban újszerűbb és intimebb „természetszövetségről” tanúskodnak. Ezt támasztja alá az a tény, hogy az 1996-ban Vittorio Fagone által szerkesztett ’Art in Nature’ című összefoglaló könyv Kelet-Európát bemutató részében a Vizeshalmoknál készült, nyolcvanas évek eleji munkákat tartotta fontosnak bemutatni a szerző, *Beke László* (1996). A munkák bemutatását azért is tartom fontosnak, mert ily módon kontextusba kerülnek a kiemelkedőnek tartott nature art alkotásokkal, és ebben az elit társaságban is méltóan reprezentálják az Európának ezen a felén készült műfaji vonzatokat.

TERMÉSZETMŰVÉSZET A KELETI KULTÚRÁBAN – BEVEZETŐ

2008 márciusában a budapesti MAMÜ Galériában egy természetművészeti kiállítás nyílt koreai és német művészek munkáiból, melynek a kurátora voltam ('Upon Nature', 2008. március 30. – április 27.). Két német művész, Anke Mellin és Gerd Logeman mellett koreai részről a Yatoo művészcsoport[33] állított ki. A kiállításhoz kapcsolódóan egy természetművészetről szóló előadást szerveztünk a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Ennek első részében Anke Mellin a már klasszikusnak mondható, Magyarországon többé- kevésbé ismert alkotásokon[34] keresztül mutatta be a land art történetét, hangsúlyozva a művek expanzionista, monumentális jellegét. Ezt követően a koreai Jeon Won-gil tartott előadást a Yatoo csoport tevékenységéről. Itt olyan munkákat láthattunk, melyek sejteni engedték a koreai természetművészet keresztmetszetét, a vetített képanyag mellett rengeteg katalógussal és korabeli dokumentációval fűszerezve. A két prezentáció érezhetően zavarba hozta a közönséget, de talán még maguk az előadók is meglepődtek a hallottakon és a látottakon. Teljesen egyértelművé vált ugyanis, milyen óriási különbség van a nyugati és a keleti alkotói hozzáállás között. Az első előadás a heroikus alkotó mítoszáról szólt, az ego magasztalásáról, s az embernek a természetfölötti uralkodási vágyáról. Ezzel ellentétben a koreai előadás a keleti alkotónak a természet iránt tanúsított tiszteletéről, a vele való együttműködésről és kapcsolatuknak irigylésre méltó intimitásról beszélt. Arról, hogy figyelmük középpontjában a világegyetem egésze áll, amelybe élettelen és élő egyaránt beletartozik. Az ember nem a világ középpontjaként, hanem mint e rendszerbe önmagát belehelyezni képes tudatos lényként tételeződik. Ezen a napon értettem meg az *Ulrich Bishoff*-féle „nagy érintés" és „kis érintés" terminusok igazi jelentését (1990). Ez indokolja, miért tartom fontosnak dióhéjban bemutatni a következő fejezetekben a keleti vallások és kultúrák természethez való viszonyát, hiszen egyértelműen ez a legfontosabb tényező, ami a különbség mögött húzódik.

---

[33] A Yatoo csoport 1981-ben alakult Gong-Ju városában. Megalakulásuk óta következetesen a természetművészet képviselői. Lásd még: www.natureartbiennale.org

[34] Smithson: *The Spiral Jetty*, 1971, Heizer: *Dupla Negatív*, stb.

A kiállítás helyszínének kiválasztása is szándékos volt, mert a Yatoo csoport és a MAMŰ-höz kapcsolódó művészek egymástól teljesen függetlenül, a világ két távol eső pontján azonos időszakban kezdtek a természetben alkotni, nagyon hasonló indíttatású műveket hozva létre a „kis érintés” technikájával.

24. MAMŰ: *A nagy kolbász*, 1981

25. Yatoo, Four Seasons Workshop, 1981

Erőteljesen foglalkoztatott a kérdés, miként jöhetett létre ez a párhuzamosság két ennyire különböző és távoli kultúrában. Mivel mindkét csoportot közelebbről ismertem, kíváncsi voltam a reakciójukra. A várt hatás bekövetkezett: mindkét fél részéről megtörtént az egymásra csodálkozás és a kölcsönös felismerés. Mindezt Anke Mellinnek a Greenmuseum internetes portálon megjelent figyelemfelkeltő cikke[35] is alátámasztotta. A jelenség egybeesésének mibenléte azonban akkor még nem állt össze bennem, s csak később kristályosodott ki, miután feltérképeztem a MAMŰ Társaság tagjainak élettörténetét, illetve hosszas beszélgetéseket folytattam a Yatoo tagjaival. A természetbe való kivonulás motivációját mindkét országban a regnáló diktatúrával szembeni ellenérzés és ennek folyományaként a kiállítási lehetőségek beszűkülése alkotta. A természet iránti attitűdjükben tapasztalható hasonlóság a koreai csapatban a kulturális háttérként jelen levő vallás és a sen tárgyalkotási esztétikája, a marosvásárhelyi csoport esetében viszont a tagok falusi, természet közeli élettapasztalata közötti megfelelésen alapul.

26. Yatoo munka 1982-ből

27. MAMŰ munka 1982-ből

Mindkét magatartás a természettel és annak erőivel való együttműködésen nyugszik. Mindemellett a népi tárgykultúra esztétikája sincs távol a sen tárgyalkotási módszertől. Itt utalnék vissza a fentebb citált *Elekes Károly*-idézetre (1983. 50–51. o.). Megfigyeléseiből kiderül, mennyire természet közeli élettapasztalatot jelentett számára a mezei munka. Tehát a keleti emberre jellemző, a vallásból s a kultúrából fakadó

[35] www.greenmuseum.org (2008.05.12. – a megjelent írás már nem olvasható)

természetközeliség a nyolcvanas években Európának eme keleti szögletében is megtalálható volt, ahol ipari fejlettség híján a népi kultúra még működőképesnek bizonyult. Már ez a tény is bizonyíték lehet arra, hogy az ipari fejlődés – egy könnyebbnek vélt alternatívát vetve fel – eltávolít bennünket a természettől, és csak egy hosszú kerülő után, az eltávolodásból fakadó következményeket felismerve próbálunk meg visszatérni az eredeti felállásba.

Ahhoz, hogy néhány kortárs ázsiai természetművészeti eseményt szemügyre vehessünk, röviden érdemes megvizsgálni az előző korok művészetének és egyáltalán a keleti kultúrának a természethez fűződő viszonyát, hiszen ennek a kultúrának az alapja a keleti filozófiára épülő vallás. (Ezen az óriási földrészen a legelterjedtebb vallás a kínai univerzizmus, a hinduizmus és a buddhizmus.)

A vallásosság fogalma Keleten mást jelent, mint amit a nyugatiak saját tapasztalataik alapján általában gondolnak róla. Az írott forrásokat továbbadók és gyarapítók mindig is feladatuknak érezték, hogy a bennük megfogalmazott tanokat a jelen szükségleteihez igazítsák. Ezek a vallások egymással is átfedésben, szimbiózisban voltak, de valamennyi itt tárgyalt hitrendszer szoros és szerves kapcsolatban áll a természeti vallásokkal. Hisznek a Nap, a Hold, az elemek isteneiben, és ez nagyban befolyásolja az ázsiai ember viszonyát a nagybetűs Természethez.

A két legősibb hitrendszer a hinduizmus és a kínai univerzizmus, de földrajzi kiterjedése okán legfontosabbnak talán a buddhizmust tekinthetjük, amely egész Ázsiában elterjedt, beleértve Indiát és Kínát is, és amely bizonyos időszakokban időlegesen dominánssá is vált a régióban. A buddhizmus toleranciáját jelzi, hogy más vallásokkal ellentétben nem törekszik kizárólagosságra, tagjaitól nem követeli meg, hogy más vallásokhoz való kapcsolatukat feladják. A buddhizmus képes volt szinkretizmusban lenni más vallásokkal, átvenni tanaikat és továbbadni sajátjait. Nem véletlen tehát, hogy az idők folyamán az ázsiai vallások egy fajta kötőanyagává vált. Kínai közvetítéssel jutott el Koreába, majd Japánba, ahol egy kis „reformáció” által, a rituális ceremóniáktól megtisztítva, zen buddhizmus néven él tovább, szimbiózisban a japán természetvallásnak is nevezhető sintoizmussal.

INDIA

A hinduizmus természet-percepciója

A hinduizmus az egyik legrégibb, négyezer éves múltra visszatekintő, máig is élő vallás. Ez a történelem folyamán dinamikusan fejlődő, folyamatosan változó vallási rendszer ma megközelítőleg 900 millió indiai ember világnézete, amelyet ők maguk szanátana dharmának, vagyis az „örök törvény vallásának” neveznek. A kínai univerzizmushoz hasonlóan nem isteni kinyilatkozáson alapul, nincs számon tartott alapítója. A hinduizmus a rendkívül differenciáltan rétegződött indiai társadalmi rendszer sajátos képződménye. Hitrendszere hihetetlenül bonyolult és szövevényes. Hasonlattal élve: ha a többi vallást egy megtervezett kertnek tekintjük, melyet évszázadokon át gondoztak, akkor a hinduizmus szabadon burjánzó őserdőhöz hasonlítható, melyben csupán néhány ösvény található. A főbb isteneknek és istennőknek több alakjuk és elnevezésük ismert; köreiket számos korábbi mitológiában szereplő, némileg alárendelt istenség egészíti ki; de démonok és szellemek is helyet kaptak hitvilágában. Mindezek mellett a hinduizmusban fennmaradt a bálványimádás, valamint az állatok (tehén, majmok), a növények (lótusz), a hegyek és a folyók tisztelete. A legfőbb istenek: Brahmá az alkotó, Visnu a megtartó, Siva a pusztító-megújító. Ugyanakkor idővel kialakult a Világlélek fogalma is, amely szerint a mindenség egészét egyetlen örök, végtelen, változatlan és egységes szellemi létező alkotja, és a dolgok, élőlények csupán ennek különböző megjelenési formái.

A hinduizmus gyökerei az Indus folyó völgyében, még az árja benyomulás (i. e. 18. sz.) előtt kialakult kultúráig nyúlnak vissza. A papság, azaz a bráhmanok – innen a hinduizmus későbbi elnevezése: bráhmanizmus – a betelepülő árják ősi vallását a térség őslakóinak vallásával egyetemben egységes rendszerbe foglalták, integrálták, de a vallás később is sokféle külső tant, kultikus elemet olvasztott magába. A világ vallásai közül kitűnik dogmamentességével, toleranciájával, valamint a missziós tevékenység teljes hiányával.

A hinduk számára a vallási és a társadalmi élet elválaszthatatlan. A hitvilággal és a gyakorlattal szerves kapcsolatban van a kasztrendszer, a társadalmi és vallási rétegek hierarchikus felépülése. Az egyes ember hierarchiában elfoglalt helyét életmódja erkölcsi és fizikai tisztaságának mértéke határozza meg.

28. Hindu pap, Boguhua, India, 2008

A legmagasabban találhatjuk a tanítók (papok, bráhmanák) rendjét, tagjai szellemi dolgokkal foglalkoznak, és óvják magukat a tisztátalanságoktól. Második rendként a harcosok (ksatriják) állnak, akik a társadalmi rend fenntartásáról gondoskodnak. Őket követi az állattenyésztőket, földművelőket, kereskedőket és iparosokat magában foglaló dolgozók rendje (vaisják). A hierarchia legalsó fokán a tisztátalan dolgokkal foglalkozók csoportjai állnak (sudrák és páriák). A kaszton kívül, a lehető legalacsonyabb szinten találhatók a tisztátalanok és a nem hindu valláshoz tartozók.

A hinduizmusban alapvető fontosságú a születés, a halál s az újjászületés állandó körforgásának és az önmagát folyton megújító világ örökkévalóságának tana (nincsen tehát kezdet és vég, sem pedig egyedi jelentőségű pillanat, hiszen állandóan minden letűnik, majd visszatér). Meghatározó továbbá az a hit, hogy minden emberi tettnek, gondolatnak következménye van, melyet az egyénnek viselnie kell. Az előbbiekhez kapcsolódik a lélekvándorlás eszméje, amely szerint a lélek folyton más és más testben születik újjá, attól függően, hogyan tartotta meg előző testet öltése idején rendjének

szabályait. Egy-egy újjászületést követően azonban átjárás más rendbe nem lehetséges. Idővel az egyén aszkézis útján megszabadulhat a folytonos újjászületések forgatagából, azaz elérheti a nirvána állapotát. (*Glasenapp*, 1987)

Maga a vallási rend igen sok tekintetben meghatározza a mindennapi életet, a jogrendet, az étkezési szabályokat. Tehát nem egyszerűen a hit kereteit adja meg, hanem az élet egészére kiterjed. A legintimebb részletekig szabályozza a hívők mindennapi életét, a reggeli tisztasági fürdőtől a táplálkozáson át a szakrális cselekményekig. A különböző kasztoknak és azon belül a közel 3000 csoportnak különböző utasítások járnak.

Nézetük szerint a világon minden az egyetemes lélek része, így mindent tisztelni, őrizni és óvni kell. Cselekedeteinktől függ, mivé születünk újjá. Ha jót cselekszünk, akár brahmivá is újjászülethetünk, ha viszont a rossz jegyében élünk, tisztátalanként, vagy akár kutya, disznó alakjában születünk újjá. Innen az állatok iránti tisztelet, s a vegetarianizmus csírája is. Nem tudható, milyen formában reinkarnálódtak a rokonok, ismerősök. A vegetarianizmust erősíti a természetnek és erőinek a tisztelete, valamint a tudat, hogy az égvilágon bármi istenné válhat. Sok isten ölt állatformát. Elég, ha az elefántfejű Ganesre, a szerencse istenére vagy Visna jövőbeni utolsó megtestesülésére, a lófejű Khalkira gondolunk.

Ez a hinduizmusban meglévő, az élőlényeket magába foglaló rangsor – melynek csúcsán Bráhmá isten található, alján az állatok és legalul a növények – magyarázza a hindu hívő nagyfokú toleranciáját az embertársakkal és az egész állatvilággal szemben, valamint az erőszakmentességet, a természet nagyfokú tiszteletét és vele való harmóniára törekvést.

A Ghandi-i eszme továbbélése: kézművesség versus tömegtermelés

Ennek fényében jogosan merülhet fel a kérdés, hogyan sikerülhetett a gyarmati uralom megtörése és a függetlenség elérése erőszakmentes eszközökkel?

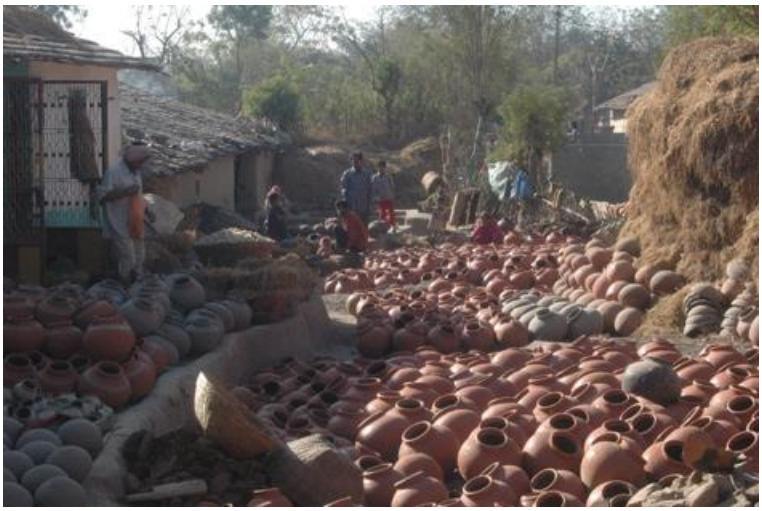
Elkerülhetetlen, hogy megvizsgáljuk *Mahatma Ghandinak* a függetlenség elérése érdekében tett, a hinduizmusra épülő útmutatásait, amelyek máig érvényesek és

alkalmazhatók egy újfajta ökotudatos gondolkodás kialakításában. Gondolatai visszaköszönnek a globális problémákért aggódó gondolkodóknál, például a Bölcsek Világtanácsa vagy a Budapest Klub tagjainál, a globalizmus ellen küzdők nyilatkozataiban**,** és – ami ennek a dolgozatnak a szempontjából legfontosabb – a természetművészet egyik harcos teoretikusának, az általam már több ízben idézett John K. Grande írásaiban.

A 19. század elejére kiteljesedett és több mint egy évszázadon át jelen lévő brit gyarmatosító politika gyökeresen átalakította az évezredes társadalom tradicionális szerkezetét, radikálisan megbontotta a gazdaság struktúráját, s a kultúrára gyakorolt hatása is egyre kifejezettebbé vált. A nyersanyagok Angliába szállításával és az indiai piac brit késztermékkel történő elárasztásával gyakorlatilag tönkrement a kézművesség, s a kézművesek, a céhek szerepüket vesztve eltűntek. A brit oktatási rendszer meghonosítása az új tudományos eredmények elterjedését vonta maga után, ami a szociális viszonyokat épp úgy nem hagyta érintetlenül, mint a vallást. A hagyományok és azok gyakorlása veszélybe került. Az európai kultúra részlegesen felszámolta az évezredes indiai értékeket, hagyományokat, s felsejlett az indiai kultúra végleges hanyatlásának, eltűnésének képe. A függetlenségi mozgalom karizmatikus vezetője ezt a tendenciát ismerte fel, még időben. Ghandi számára az ipari termelés ellenében a kézművesség rangjának visszaállítása központi kérdéssé és elsőrendű feladattá vált. Meg volt róla győződve, hogy ezzel több égető szociális és gazdasági probléma, így a munkanélküliség is leküzdhető: „Munkát takarítunk meg, miközben emberek ezreinek nincs munkájuk és éhen halnak az utcán. Munkát és megélhetést akarok biztosítani nemcsak az emberi faj egy részének, hanem mindenkinek. Nem akarom, hogy néhányan meggazdagodjanak a közösség rovására. Bízunk abban, hogy Európa felismeri azt, ami magától értődik, irányt változtat, és kiutat talál az erkölcsromboló ipari életformából.” (*Kumar*, 1984)

Ghandi szerint a brit uralom a falusi iparágak és mesterségek munkaigényes technikai hálózatának tönkretevésével és ez által az angol ipar monopolhelyzetbe hozásával erősödhetett meg, függőségbe kényszerítve az indiai társadalmat az angol politikától. Úgy vélte, az idegen uralom megtöréséhez a független, önálló működésre

képes termelési módok gyámolítása szükségeltetik, gátat vetve a migrációnak, és egyúttal hozzájárulva a kis közösségek integritásának és működőképességének megőrzéséhez.



29. Fazekasműhely, Partapur, India, 2008

„Az önállóság technikája olyan tömegtermelést tesz majd lehetővé számunkra, amely az emberek saját otthonában folyik. Ez a technika nem fogja zsúfolt, egészségtelen gyárakba terelni az embereket, hanem az egyéni termelést fogja milliószámra megsokszorozni, és a társadalom valódi szükségleteit fogja kielégíteni." (*Kumar*, 1984) Az „önállóság technikája", azaz a kézművesség hagyományainak megtartása tehát a függetlenség kivívásának a záloga, a gazdasági, a politikai és a kulturális önállóság biztosítéka. Jelképes a függetlenségi mozgalom szimbólumválasztása is: a rokka, mint az önálló indiai gazdaság és ezen keresztül a politikai önállóság, a függetlenség jelképe.

A Ghandi-i gondolat a függetlenség elnyerése után is tovább élt, és napjainkban is érezni hatását az indiai társadalomra. Ez a hatalmas ország tulajdonképpen zárt gazdaságként működik, megtermelve szükségleteinek majdnem teljes egészét, száz százalékos vámmal sújtva a külföldről behozott késztermék döntő többségét. A gazdaság decentralizáltsága, az igényeket helyben kielégítő, energiát nem igénylő technikákat alkalmazó, virágzó kézműves kultúra és ebből következően a szállítás és a logisztikai nehézségek viszonylag alacsony jelenléte jellemzi a mai India gazdaságát. Nagyon sajátos érzés egy külföldi és különösen egy európai számára Indiában a globális

tömegtermelés máshol jól ismert attribútumainak hiánya. Az önellátásra való berendezkedésnek a globális gazdasági folyamatoktól való alacsony befolyásoltság az eredménye, ami a XXI. század akut kérdéseinek, tudniillik a környezetszennyezésnek, az energiaválságnak és a kezelhetetlen szociális problémáknak a fényében jól bizonyítja Ghandi profetikus nagyságát.

A vallásból adódó föltétlen természetszeretet és a kézművesség – a helyben helyi anyagokból való termelés – tisztelete Ghandi útmutatásai alapján egy átlag indiai szemléletének a jellemzője. Érthető, hogy a természetművészet most alakuló filozófiája nagyon közel áll az indiai emberekhez, és befogadóként ez teszi őket nyitottá minden természetművészeti esemény iránt. Ami a művészeti alkotás státuszát illeti, mérvadónak bizonyul az alábbi idézet: „Satish Kumar says that in India, art was never meant to hang on walls – it's part of life. He thinks that the desert of ugliness all around us is connected with concentrating our notion of beauty in a great body of works of art to be found only in the oases of museums. In India, art is not separated from the normal flow of life".[36] (*Gablik*, 1998)

Sandarbh Artists Workshop

Satish Kumar fenti idézetéből kiviláglik, a művészet mindig az élet szerves része volt Indiában. Ezen a téren a közelmúltban a kereskedelmi galéria-rendszer kiépülésével történt változás. A hetvenes években az indiai művészek a szociális és a politikai problémák orvoslásáért éreztek felelősséget, s a hatvanas évek újbaloldali ideológiáitól átitatva a kapitalizmust tekintették a legfőbb ellenségnek. Mindenre gyanúsan néztek, ami a profittal volt kapcsolatba hozható. Ez a generáció még reális lehetőséget látott művészet és élet, elmélet és gyakorlat, kreativitás és produktivitás összekapcsolására. Az Újdelhiben élő fiatal művészeti író, *Johny ML* (2008. 38–40. o.) – az Artconcerns internetes művészeti lap főszerkesztője – érzékletesen írja le azt a helyzetet, amelybe

[36] Satish Kumar azt mondja, hogy a művészetet sose a falra szánták Indiában– az az élet része. Úgy gondolja, hogy a minket körülvevő rút pusztaság összefügg azzal, hogy a szépség fogalmát a nagyszámú, kizárólag a múzeumok oázisában megtalálható műalkotásokba sűrítjük.

azok az elkötelezett művészek kerültek, akik politikai harciasságuk miatt nem részesülhettek állami támogatásban. A piacon való megjelenésüket ugyanakkor radikalizmusuk és progresszivitásuk akadályozta. Jóllehet ezt ők, akik a műtárgy-kereskedelemben is a kapitalizmus terrorját látták, valójában nem is bánták. Szállodák halljai és műgyűjtők magánvillái helyett az utcán vagy közösségi helyiségekben állítanak ki, hogy közvetlen szálon jusson el üzenetük a közönséghez. A nyolcvanas évekre azonban úgy tűnt, értelmetlenné vált ez a politikai elkötelezettség, és némi utópisztikus romanticizmustól vezérelve urbánus helyektől távoli falusi közösségekbe menekültek. Elsősorban a közösséggel való együtt lélegzés, a befogadói nyitottság motiválta őket az alkotásban, és adott erőt számukra. Mígnem a gettósítás jeleit észleve magukon újból megjelentek a nagyvárosok galériáiban. Ekkorra már, a kilencvenes évek gazdasági boomjának köszönhetően óriási felvevő piac mutatkozik a műtárgy-kereskedelemben, ami beindítja az indiai galériaipart.

30. Chemould Gallery, Mumbay, India, 2008

Mumbayban, Újdelhiben, Kalkuttában megjelennek a nagy londoni, párizsi és New York-i magángalériák, de az indiai galériák is elfoglalják helyüket az európai

nagyvárosok galériarendszerében. Jó példa az Aicon Gallery, mely az indiai Palo Alto mellett Londonban és New York-ban nyitott fiókintézetet. Ezek a galériák a fiatal generáció bemutatását és forgalmazását tartják elsődleges céljuknak, azzal a nem titkolt vággyal, hogy bekapcsolják az indiai kortárs képzőművészetet a nemzetközi vérkeringésbe, további kereslet és profit reményében. Ez a tendencia eredményezte az indiai művészeti oktatásban napjainkban tapasztalt felpezsdülést: a Mumbayi-i Academy of Fine Arts and Craft, az Új Delhi Academy of Fine Arts and Literature, a University of Baroda Fine Arts Faculty nagynevű intézményei mellett sok változó színvonalú oktatási intézményben indult vizuális oktatás az elmúlt időszakban. A hírnév mellett a nemzetközileg befutott művészek számunkra elképzelhetetlen mennyiségű pénzt keresnek, melynek egy részét visszajuttatják azoknak az intézményeknek, ahol tanultak. A befutottak közül egyik legismertebb az 1972-es születésű *Chintan Upadhyay*, aki a művészet szentélyeiben keresett pénz jelentős részét a szülőfalujában, a rajasthani Partapurban általa létrehozott alapítványnak adományozza, melynek működtetésében környékbeli fiatal művészek vesznek részt. A Sandarbh Artists Workshops[37] egyik célja olyan interaktív művészeti események szervezése az eldugott településen, melyekből a művészek és a helybéliek egyaránt profitálhatnak. Az egy hónapos nemzetközi művésztelepre érkező külföldi és hazai művészek részéről természetes elvárásként fogalmazódik meg a helyi kézművesek, mesteremberek bevonása, szakmai tudásuk hasznosítása. A közös munka során a helyiek bepillantást nyerhetnek a művészet boszorkánykonyhájába, a művészek pedig nem csak a kézműves fogásokat ismerhetik meg, hanem az ottani emberek gondolkodását is. Itt a művésznek a faluközösség tagjává kell válni egy hónapra, lemondania megszentelt szerepéről s elfogadni, hogy műalkotása nem élvez kivételes státust, nem védelmezi semmilyen intézményrendszer megszentelő aurája. Vagyis azt, hogy nem a végtermék a fontos, hanem a közös alkotási folyamatban résztvevők szemléletmódosulása, a környezet egészének szellemi és anyagi birtokbavétele.

[37] http://blvs.blogspot.com

Ezzel az „ellenművészeti” gesztussal a szervező-finanszírozó valójában ellene dolgozik az egyre erősödő galériaiparnak és műtárgykultusznak, amelynek egyben az éltetője, mozgatója, és amelyből jócskán profitál. Talán vallásossága és a Rajasthanra jellemző markánsan tradicionális kulturális háttér segített felismerni a nemzetközi galériaipar rivaldafényében való folyamatos tetszelgés hiábavalóságát. Joseph Beyuséhoz hasonlítható ez a gesztus, aki a japán whisky-reklámmal keresett pénzen valósította meg *Hétezer tölgy* című projektjét. Chintan Upadhyay egy cinkos kacsintás kíséretében profitál a „centrum” műkereskedelméből, és valósít meg egy számára fontosnak tartott programot a „periférián”. Ez a program nem más, mint a lokális kultúra tematizálása és értékeinek felmutatása, a művészeti centrum és periféria között fennálló alá-fölérendeltségi viszony megszüntetésére való törekvés. Ebbéli tevékenységének hitelessége megkérdőjelezhetetlen, hisz mindkét területre bejáratos. Eszköze nem a tárgyak kisajátítása, mint a primitivizmus képviselőinél, hanem – a közös alkotás folyamata révén – egy „humánusabb” megoldás felmutatása. A nyugati életvitel és termelési mód nagyon csábító és elérendő célként lebeg a kisközösség kézművesei számára, de sosem találkoznak annak nagyon is létező problematikus pontjaival. A művésztelep által megkövetelt közös gondolkodás generálja azt a kontextust, amelyben szembesülhetnek a kérdéssel: mi az, amit mindenképp meg kell őrizniük hagyományos életmódjukból, és mi az, amit átvehetnek a gyökeresen eltérő természetű pótlékok közül. A koncepció érvényességét a helyiek reakciójának változása a művésztelep 2002-es indulása óta még inkább alátámasztja. A játékban való részvételtől tapasztalható ellenszegülést, a kisebbrendűségi érzést néhány év elteltével a helyi anyagok és eszközök ismeretének magabiztos tudása váltotta fel, s ma már tömegesen és gátlás nélkül adják be a közösbe értékes tudásukat, nemegyszer önálló alkotásokat is létrehozva.

30. Egy partapuri kézműves alkotása

A hatás természetesen kölcsönös, hiszen leggyakrabban urbánus környezetből kiszakadt, a műterem magányától megcsömörlött művészekre is megtermékenyítőn hat ez a különleges intellektuális kaland. Olyan területre merészkednek itt, ahol az automatizmus, a rutin nem alkalmazható. Az alaphelyzet az állandó kiélesített kreatív állapot fenntartása, melyet egyszersmind egyeztetni kell a közösség részéről jelentkező kreatív erővel. A megszokottból való kilépésre ösztönzés ugyanakkor a helyieket is érinti. A több éve rendszeresen visszajáró művész, *Lochan Udapyay* a faluban fellelhető műanyag szemét újrahasznosításával készíti munkáit, rávilágítva a környezetszennyezés égető problémájára, egyben pedig az újrahasznosítás lehetőségeire. Udapyay munkájához műanyag zacskókból fontak többféle vastagságú kötelet, később az ötletet felhasználva a falu kisboltjában is lehetett hasonló módon készült kötelet vásárolni.

A kézműves termékek felhasználása, kontextuális áthelyezése szintén gyakran használt metódus az indiai művészek eszköztárában. Eredeti funkcionális erőterükből kiragadva ezek a tárgyak újfajta jelentéstartalommal ruházódnak fel, ezáltal használati

értékük felértékelődik a tárgy készítőjének szemében. A *Shidu RV* művésznevű indiai alkotó fazekasmesterek műhelyében készült agyag tűzhelyeket használt fel helyspecifikus munkájához, amelyben a nőnek a családban betöltött integráló szerepére utalt a tradicionális szerkezetű közösségekben.

31. Shidu RV készülő munkája, Partapur, India, 2008

A közös alkotási folyamat lehetőséget teremtett arra, hogy a műbe kódolt üzenet megfejtődjék a fazekas számára is, aki, ha ezzel az asszociációs lehetőséggel a későbbiekben is számol, továbbadhatja szűkebb környezetének, s az idővel elterjedhet az egész közösségben. Az immár hat éve „bejáratott" dekódolási technikát évről évre magabiztosabban alkalmazzák a kis közösségben. De nemcsak a helyiek, hanem a materiális értékeket előtérbe helyező nyugati művészek is újfajta élményekben részesülhetnek a közösség spirituális életének megismerése révén. A vallási alkalmakra létrehozott, efemer jellegű szakrális építmények készítésekor a cselekedet, a munkafolyamat fontosabb, mint az elkészült tárgy. A kövekből, ágakból, háncsokból, levelekből, virágszirmokból készült alkotást nem óvják a pusztulástól, a tárgy életének meghosszabbítása helyett egy újabb szakrális tett révén újat hoznak létre. A tárgyak elenyészése egy folyamatos alkotási aktust tart életben.

A szakrális események mellett a 2008-as Sandarbh Workshop résztvevői, köztük jómagam, egyhónapos ott tartózkodásunk alatt több ízben, három-négy napig tartó

esküvői szertartáson is részt vehettünk. Ezek a szigorú szabályok szerint zajló rituális „happeningek” minden képzeletet felülmúló élményt nyújtottak nekünk, pragmatikus gondolkodással megáldott európaiaknak.

32. Esküvő, Gidwani, India, 2008

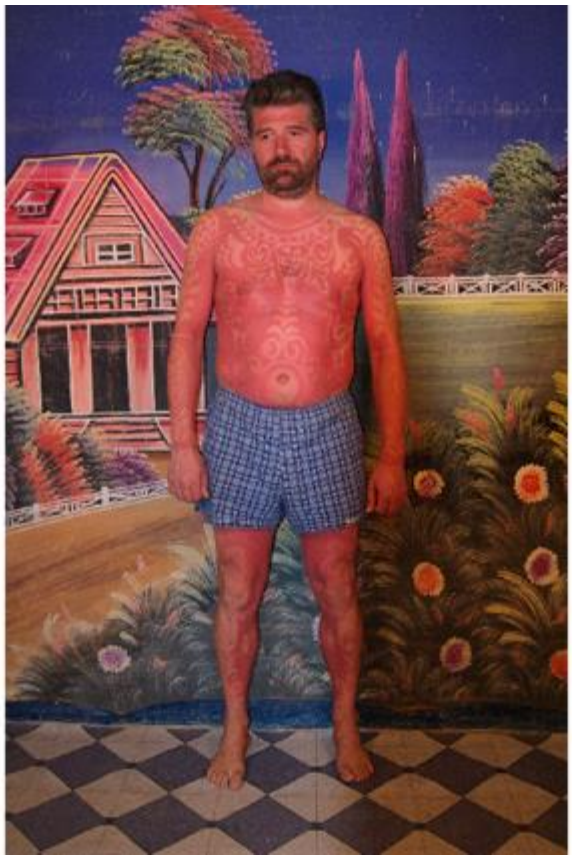
A közösségi rituálék pozitív hatása a kreativitásra, a közösségen belüli kommunikációra, az önismeretre, egyáltalán az élet minőségére több mint nyilvánvaló. Ebben az összevetésben olybá tűnik, hogy az ipari termelésen és az anyagi természetű javak halmozásán alapuló nyugati társadalmak immár végérvényesen megfosztották magukat a hasonló közösségi dinamikáktól.

Valószínűleg a sokkoló élmény késztetett arra, hogy ott készült munkámban saját testemet használjam médiumként, identitásom, kelet-európaiságom mibenlétét feszegetve, önnön koordinátáim behatárolásának játékos kísérleteként. Az adott környezetben egyfajta identitást sugalló fehér bőrömre színes fűszerek és napolaj keverékéből készített festékkel vittem fel – helyi professzionális hennafestő segítségével – az esküvői motívumokat. Az elkészült motívumok rögtönzött jellegét egynapos napozással tettem „időt állóbbá". A „festék" eltávolítása után csupán a negatív ábra maradt hátra. Testem az „identifikáció vizuális nyelvének kódjait hordozó felületként" (*Sturcz*, é. n. 50. o.) funkcionált, a rajta megjelenő motívumrendszer pedig az adott kultúrában levés katartikus élményét dokumentálja.

33. Helyi hennafestő munkában, Partapur, India, 2008

A fájdalommal átitatott, pörkölt bőr a hennafestővel történt együttműködés mellett a természet részvételét demonstrálta. Maga a fájdalom a rituális megtisztulásra utal, de az életadó napfény veszélyeket magába foglaló megjelenése némi ökológiai aggodalmat is megcsillant. Az elkészült mű bemutatására, prezentálására rendhagyó módon került sor. A falu főutcáján található fotóstúdiók mindegyikében készítettem dokumentációt a műről,

melyet később az üzlet kirakatában is elhelyeztünk, így bárki számára hozzáférhető nyílttéri kiállítássá vált a főutca.



34. Erőss István: *Naptetoválás*, Partapur, 2008

A demokratikus megoldás helyességét igazolta, hogy a képek megjelenése után a kirakatokban és egy-két regionális újságban megjelent cikk hatására rám köszöntek az utcán, ingyen kaptam gyümölcslevet az üzletben, és a helyi orvos aggódva érdeklődött bőröm állapotáról. A jelekből azt a következtetést vontam le, hogy törekvésem az interaktív kommunikációra megvalósult, bizonyos szinten a helyi mikroközösség életének részesévé váltam, melyben nem kis szerepe volt a hennafestő mesterembernek.

Helyi mesteremberek aktív közreműködésével készült másik munkám is, melyet természetművészeti performansznak neveznék, ha mindenképp kategorizálni kellene. Az esküvőkről ismert ezüstberakásos, pompát sugárzó trónuson foglaltam helyet egy állattartásra szakosodott parasztudvar közepén, majd tehéntrágyából készült kis kápolnát

épített körém a vályogház építésére szakosodott csapat. A tüzelésre használt tehéntrágya „téglákat”, melyeknek megformázása általában a gyerekek feladata, már kész állapotban kaptam kölcsön két családtól. Indiában nem csak a tehén szent állat, hanem mind az öt terméke, vagyis a tej, a túró, a vaj, a vizelet (panycsagávja) és a trágya is. A mindennapi életben betöltött nélkülözhetetlen funkciója mellett (főzés) a ház környékének tisztítására használják, de ami ennél lényegesebb, a bűntől való megtisztulásban is segíthet. Az egyszemélyes kápolnámban töltött napot megtisztulási rituálának szántam, melynek több száz falusi felnőtt és gyerek volt a tanúja. A számunkra profán, „művészietlen” anyagot felhasználó performance szakralitása magától értetődő volt ebben a kontextusban.

35. Erőss István: *Trágyaakció*, Partapur, 2008

A helyi szakemberek által kivitelezett, szent anyagból készült szentélyben eltöltött egynapos vezeklés-performanszból nemcsak a saját bűneimtől való megszabadulás vágya

volt kiolvasható, hanem a fehér bőr szimbolikája révén a nyugati ember múltbéli kolonizációs vétkeit megbánó gesztust is.

36. A *Trágyaakció*-ban résztvevő helyiek

Ott tartózkodásunk végén, mintegy lezárásként vendégül láttuk az alkotási folyamatban részvevő mestereket, kézműveseket, a falu elöljáróit. A szerény vacsora elfogyasztása után vetítést tartottunk korábban megvalósult munkáinkról, ők pedig bemutatták termékeiket, ötletes technikai megoldásaikat. A kiállítási megnyitót követő fogadás funkcióját töltötte be ez a találka. De míg Nyugaton ilyenkor a „big sell" lázában jólöltözött galéristák és klienseik kínos reprezentációs igyekezetükben emocionálisan bénává váltan, morális belső őrlődés közepette koccintgatnak, Partapurban megtapasztalhattuk, milyen az, amikor az „én" feloldódik a közösségben, és elfogadva működésének mechanizmusát, boldogan adja át magát a közös cselekvésnek.

Hasonló tapasztalatok megszerzésére irányuló törekvést eddig csak néhány kelet-európai művésznél láthattunk: Bogdan és Witold Chmielewskinél Lengyelországban,

Božidar Mandićnál Jugoszláviában, a román *Alexandru Chiranál*, illetve a szlovéniai Šempasi Kommuna tagjainál, akik különböző okok miatt a falusi közösségek játékszabályai szerint éltek, mindaddig, amíg léteztek tradicionális kisközösségek ebben a térségben, és nem kezdett lazulni a rurális környezetek normaközvetítő és kontrolláló szerepe. A Nyugaton korán bekövetkezett ipari fejlődés, a materiális értékközpontúság, a fogyasztás mindenhatóságába vetett hit megfosztotta a közösségeket a kollektív spirituális élménytől, s a társadalom töredezettsége, az egyén magánya egyre hangsúlyosabb lett. Ezen nem segített a mobiltelefon és az internet integráló víziója sem, épp ellenkezőleg, a tudáshoz és a kommunikációs csatornákhoz való hozzáférés demokratizálódása után a kohéziós közösségek helyett csupán még magányosabb felhasználók millióiról beszélhetünk. Emiatt is gondolom úgy, hogy ha egy nyugati művész természetművészettel foglalkozik, ajánlatos megmártóznia más kultúrákban, ha ennek az alkotási módnak katartikus élményét szeretné megtapasztalni.

Biztosra vehető, hogy a Sandarbh Artists Workshop egyedinek számít a világ természetművészeti eseményeinek palettáján. Hét éve tartó eseményeiről eddig nem jelent meg nyomtatott dokumentáció, bizonyítva az alkotási folyamatnak és bensőséges jellegének hangsúlyosságát a végső produktummal szemben. A koncepció eredetiségét bizonyítja továbbá, hogy egy ide általam beajánlott tanzániai művész a látottak mintájára maga is útjára indított egy hasonló természetművészeti eseményt a Kilimandzsáró lábánál, Arusha városában.

TAJVAN

Szimbiózis a természettel – a kínai univerzizmus

Kína történelmének első írásbeli emlékei i.e. 1550 körül a Sang-dinasztia korából egy panteisztikus világkép meglétéről tanúskodnak, melyben az ősi totemizmus emlékét őrizve – gyakran állatformát öltve – rendkívül nagyszámú isten (sen) és gonosz démon (kwei) vette körül védelmezőn vagy ártón az embert, befolyásolva életének minden területét. A kínai vallás rendszerbe foglalása a Csou-dinasztia (i.e. 1122–255) első évszázadaiban történt. Eszerint a világmindenségben minden szoros összefüggésben áll, egyensúlyi helyzet uralkodik („egyetemes összhang elve"). Minden jelenség két egymást kiegészítő és egymással harmóniában levő princípiumra vezethető vissza. Ezek: a Yang, a világosság, a melegség, a magasság aktív, hímnemű princípiuma, és a Ying, az árnyék, a hideg, a mélység passzív, nőnemű princípiuma. A világmindenség egy hathatalmas eleven organizmus, amely folytonos mozgásban van, és amelynek résztvevői kölcsönösen és szüntelenül hatnak egymásra. A Yang és a Yin közötti egyensúlyt, az égi és a földi világ közötti összhangot és általában minden rendet, törvényt és szabályt a tao (az út) biztosítja. Az egész vallási rendszer központi fogalma a tao, amely egyszerre jelenti az utat, amely a célhoz vezet, s a rendet, a törvényt, amely mindenben érvényesül. Fogalmilag a taoisták nem pártolják a jót a gonosszal szemben, hanem e kettősség kölcsönös függőségében hisznek. Ha valaki valamit jónak nevez, automatikusan teremt egy rosszat is, mert ha egy fogalomnak csupán egyetlen szempontja lenne, a fogalom maga értelmetlenné válna. Ez az örökkévaló, változatlan, mindent szabályozó és fenntartó tao lett az elméleti alapja az i.e. VI. században, Kínában létrejött két nagy vallási irányzatnak, a taoizmusnak és a konfucianizmusnak. A lélek belső nyugalmát a külső gazdagságnál előbbre helyező, az önmegtartoztatás terén példamutató életet élő, majd a kínaiság eszményképévé váló K'ung Fu-ce, azaz Konfucius által megalkotott konfucianizmusban a tao törvény, melynek segítségével az ég rendben tartja a természetet és az emberi életet. Gyakorlati, tárgyilagos, használható tanácsokat ad az egyén baráti, társadalmi, politikai aktivitásának tekintetében, optimista életigenléssel a földi életben

ígéri vágyainak beteljesülését. Pragmatikus útmutatásai, az állami, közösségi, társadalmi problémákra megoldást kínáló tanácsai okán az i.sz. I. században a konfucianizmus államvallássá emelkedik.

A konfucianizmussal egy időben megjelenő taoizmus ezzel szemben az egyén vallásos, misztikus, filozófiai problémáira ad válaszokat. Az i.e. VI. században élt filozófus, Lao-ce hosszú ideig csak szóbeli hagyományként terjedt, és csak jóval később írásba foglalt tanítása (tao-te-king) szerint a tao titokzatos természeti erő, amit bizonyos mágikus módszerek gyakorlásával kiismerhet az ember, s így úrrá lehet a természeten, megértheti a múltat és beláthatja a jövendőt. A végső cél az örökkévalóságban való szemlélődő elmélyedés, a nyugodt vágynélküliség, a világ dolgaitól való tartózkodás. Le kell mondani az egyéni vágyakról, és tudatosan rá kell hagyatkozni a taóra. Ez a nem-cselekvés tökéletes állapota, a vu-vei. A taót természet-törvényként értelmező taoizmusban a természettel való összeolvadás, az egységhez tartozás az ember végső célja. A tao, azaz a mindent átható végső kiindulási ok, a világtörvény megismerése önmagunk megismerésével egyenértékű. A természettel való összeolvadás, az egységhez való tartozás tudata egy a természettel szimbiózist alkotó törekvést eredményezett, a panteisztikus világkép megjelenésével egy időben.

A Feng-shui

A kínai univerzizmus részeként a Feng-shui filozófiája a világ összefüggéseinek megértési lehetőségét tanítja a természet, mint a nagy egész másik komponensének a megértése és az emberi környezet harmóniájának kialakítása révén. A külső környezet harmóniájának megteremtésére irányuló igyekezet egyben az ember belső egyensúlyának elérésére, tökéletességre való törekvés is, hiszen az anyagi világban végbevitt tettünkkel belső világunkban is cselekszünk.

A világ megismerésének kétféle módja lehetséges. A racionális, amely például a természeti folyamatokat fizikai modellek útján, a matematika vagy a geometria nyelvén írja le. A Feng-shui a világ megismerésének másik, inkább a Keletre jellemző intuitív módszerének egyike, amely a természet megfigyelésének évezredes tapasztalatain

nyugvó, de azokat nem magyarázó szabályrendszer, melyből az összefüggések racionális magyarázhatóságának hiányában nem lehet átfogó elméleti modellt alkotni. Ez a szabályrendszer a taoizmusra, a yinre és a yangra, az univerzumot mozgásban tartó alapvető erő harmóniájára épül. A yin tartalmazza a yangot és a yang is a yint. Fontos tényező e harmónia elérésében a chi, az életenergia, a kozmikus lélegzet, amelynek áramoltatása a környezet optimálissá tételével befolyásolja viselkedésünket, más emberekhez való viszonyunkat, egészségünket. A természet szerepe alapvető e harmónia elérésében, mivel a növények nemcsak szimbolizálják az életet és a növekedést, hanem létre is hozzák, vezetve az éltető, tápláló chit.

Amellett, hogy környezetünk szakadatlanul egyensúlyozni próbálja szüntelenül változó chijét, a természethez való szoros kötődést is meghatározza. Folyamatos cselekvést igényel, melyet tekinthetünk szakrális cselekedetnek, esetleg művészetnek is. Környezetünk folyamatos jobbítása, belső egyensúlyunk megteremtése mindenképp több a hétköznapi munkavégzés monotóniájánál, nem beszélve a másoknak okozott katartikus örömről, amelyet munkálkodásunkkal előidézhetünk.

A kínai kert

A kínai kert tulajdonképpen egy háromdimenziós műalkotás, egy térben elkészített kínai festmény vagy tusrajz a maga sajátos szimbolikus jelentéseivel. A megjelenő kör a mennyet hívatott szimbolizálni, a négyzet a földet, a víz és a hegy az örömöt és a boldogságot. Megfigyelhetők kalligrafikusnak mondható jegyek is, melyek így együtt az ember belső világát, az örök bölcsességet hivatottak kifejezni. Funkcióját tekintve szakrális helynek tekinthető, ahová a világ zaja elől el lehet menekülni, meditálni lehet benne, némán beszélgetni a természettel. A kínai kert különböző korokban másként és másként jelenik meg, magán viselve az adott kor jegyeit, a szociális státusz ismérveit. Természetesen itt is alkalmazzák a Feng-shui-t. Egyes korokban épületeket és fedett sétautakat emeltek, ahonnan egy-egy misztikusnak tartott tájra nyílt kilátás, hangsúlyozva a kertrészlet fontosságát. A kert szépsége ugyanis a részletekben rejlik, bár a kínai kert a részletek gazdagságára kevésbé fogékony európai szemnek általában szegényesnek tűnik.

A kínai tusrajz és kalligráfia

A tájképfestészet, a tussal festett kalligráfia és a költészet évezredeken át szoros egységet alkotott. E három műfaj művelése a legrangosabb tevékenységnek számított, művelői társadalmilag magas rangot vívhattak ki maguknak.

Az ázsiai és az európai kultúra közötti különbség – sok egyéb mellett – leginkább a jelhagyás metódusában érhető tetten. Az európai írásrendszerekben a szerkesztettség, a racionális absztrakció dominál, míg a keletieknél a kalligrafikusság, az emocionális redukáltság a jellemző. A nyugati tipográfia a sokféle betűtípus megteremtésében keresi a szabályt, a rendet, míg a keleti írásbeliség az egyediből, a megismételhetetlen jelekből épít logikai rendszert. Az előbbi egy radikális absztrakció, míg az utóbbi egy számunkra nehezen felfogható, árnyalati gazdagságon alapuló képi olvasat tradíciójához kötődik. (*Miklós*, 1973) A kínai írás kezdetben több szótagú volt, s csak az idők folyamán csiszolódott, tökéletesedett egytagú szavakká, szimbolikus írásjelekké.

A kalligráfia egyszerűségre, letisztult képiségre való törekvése a kínai tájkép sajátossága is egyben. Shanshui – a kifejezés szó szerinti jelentése hegy és víz. A tájképet kínaiul tehát a klasszikus kínai táj két alkotóelemével határozzák meg. A hegy a nyugalom, a változatlanság, az örökkévalóság, az időtlenség princípiuma, a víz viszont a mozgás, a változás, a pillanat és az elmúlás mozzanatára utal ebben az ellentétpárban. Az égbenyúló hegy vertikális, az elterülő víz vagy a patak horizontális elem. Két ellentétes princípium, a ying és a yang szervez képpé minden klasszikus kínai tájképet, amely a természetet nem ábrázolni akarja, csupán jelképnek fogja fel – a tao megjelenési formájának. Az igazi valóság az önmagában megfoghatatlan tao, ami egyedül formákhoz kötve válik érzékelhetővé az ember számára. A forma csupán a belső mondanivalót kívánja szemléletessé, hozzáférhetővé, megérthetővé tenni. A forma nem más, mint a lényeg hordozója, mely minél egyszerűbben és képletesebben hívatott kifejezni azt, nem törekedve mimetikus ábrázolásra. A kínai tájképfestők a tao hirdetői, képekbe, formákba öltöztetői.

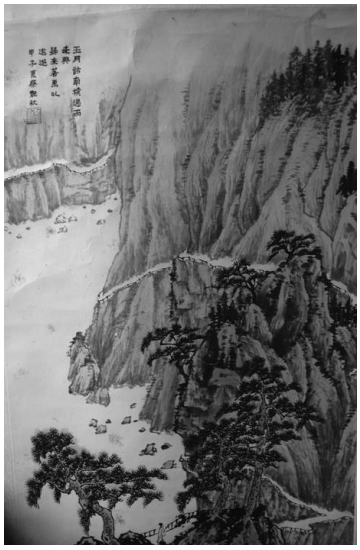
Keleten a művészi alkotás folyamatában négyféle mozzanat különíthető el. Az első a *mozdulatlanság*, a mély elmélkedés fázisa, ezt a *figyelem* követi, amikor az alkotó teljesen megsemmisül a természet szemléletében. Majd a *túlfűtöttség* állapota áll be, mely rövidebb-hosszabb ideig tarthat, végül megtörténik a *kirobbanás*, a mű megszületése. E négy fázis közül hárommal akár egy európai művész alkotói stádiumait is leírhatnánk, a természet szemléletében való megsemmisülés panteisztikus révülete azonban értelmezhetetlen állapot a nyugati lélek számára. Ez nem más, mint az ember eggyé válása a mindenség örök értelmével, a tao megismerése, a keleti vallások legmélyebb titka, mely titok megértése nélkül épp a keleti művészet lényege marad ismeretlen számunkra.

A keleti művészet ikonográfiájának megértését pont ez a titok, a szimbólumokon keresztüli látás képessége teszi problematikussá számunkra. „[…] Mi az oka annak, hogy az erényes ember annyira szereti a tájképet? Mert a táj szépségei táplálják benne a természetes egyszerűséget, úgyhogy örökké köztük szeretne lakozni; mert a források és kövek kötetlen játéka mindig gyönyörűséget okoz neki, mert halászokkal, favágókkal és mindenféle világtól elvonult remetékkel ott találkozhat; s mert a majmok rikácsolása és a darvak szárnyalása mindig közel áll szívéhez. […] a tájképek közt van olyan, amelyben utazni tudunk, van olyan, amely messzi kilátást nyit, van olyan, amelyben sétálgatni tudunk, s van olyan, amelyben szívesen ellakoznánk. […] Ha valaki azt tervezi, hogy festeni kezd, annak előbb harmóniát kell teremtenie ég és föld között. […]” (*Tőkei,* 1997)

A kínai *Guo Sit* (1023–1085) tájképet méltató idézetéből kibomlik az a különleges viszony, ami a keleti embert a természethez fűzi: a transzcendens elérése a természeten keresztül vezet, természet és istenség egy és ugyanaz. Ez is jelzi a mai napig élő tradicionális keleti művészet anyag- és a szimbólumhasználatában a tradíciók feltétlen tiszteletét.[38] Keleten a tradicionális művészek státusza is más az általunk megszokottól, szerepüket privát, nem pedig közösségi szinten értelmezik, és ritkán hívják magukat művésznek. Egy tájkép megítélése, *szociális státusza* is csak akkor emelkedik, ha ezt az öregebb mesterek engedélyezik. (*Grande,* 2004. 40–42. o.)

[38] Jóllehet itt a modernitás sem az előző korok művészetének tagadását jelenti, sokkal inkább egy kohezív tradíció tágítását.

A keleti ábrázolás ikonográfiájának megfejtésére tett kísérlet egyik jellemző példája *Hamvas Béla* írása (2006). „A kínai tusrajznak két eleme van: az egyik a fekete vonal és folt, a másik az üres fehér tér. Amíg a rajzot európai módra úgy néztem, hogy a fekete vonalból és foltból indultam ki, és a fehér teret merő környezetnek láttam, abból semmit sem értettem. Azt hittem, hogy valamely tárgy, vagy táj, vagy jelenet ábrázolása. Szerencsés pillanataim egyikében észrevettem, hogy nem két egyenrangú formáló erőről van szó. Nem. A fehér nem a környezet, a passzív tér, üresség, semmi, esetleges. Nem és nem. Inkább a fehér alakítja a feketét (vonalat, foltot), mint a fekete a fehéret. A formateremtő hatalom a fehér. Az űr, a semmi. A meghatározhatatlan. Az infinitezimális. Az európai szem számára csak a fekete vonal és folt van. Csak azt látja. Csak azt tekinti létezőnek. A teret, az űrt, a fehéret, a semmit észre sem veszi. Szerencsés pillanatomban egyszer nem a feketéből indultam el a fehér, hanem a fehérből a fekete felé. Ez volt az a pillanat, amikor a kínai tusrajzot megértettem. Ugyanakkor megértettem azt is, hogy bár a fehér van »kívül«, a fehér a »környezet«, a »tér« – mégis tulajdonképpen ez az, ami belül van, és ez a tartalom és a személy és az idő. Mindez azon múlott, hogy nem az érzékileg tapasztalható feketéből néztem a fehérbe, hanem a meghatározhatatlan fehérből a feketébe. (»A szubjektum az a hely, ahonnan a valóság látható.«) Nem a tárgyba helyezkedtem, hanem a formáló erőbe, nem az objektumba, hanem a szubjektumba. Nem a reálisba, hanem a mágikusba.”



37. Kínai tusrajz a 19. századból

Az írás további részében – a modern festészet és a kínai tusrajz között párhuzamot vonva – Hamvas rámutat, hogy az európai néző továbbra is hajlamos csak a vonalakat és formákat észrevenni, „ily módon csak a felét érzékelni, mégpedig a külső felét, a felületet". Végül így zárja gondolatát: „Amíg nem fogjuk megérteni, hogy a kívülről befelé ható fehér üresség nem egyéb, mint a belülről kifelé ható formáló erő, addig a festői valóságról sejtelmünk sem lehet." Hamvas rámutat, mennyire távol áll egymástól a két gondolkodásmód és a két kódrendszer, amivel operálunk, ha a két kultúrkörből származó műalkotásokat próbálunk értelmezni.

A nyugati kultúrához való felzárkózás jegyében ez a tradíció az utóbbi évtizedekben szétesni látszik. Az oktatásban, a felsőoktatási intézményekben párhuzamosan, elkülönítve létezik a nyugati és a tradicionális művészeti képzés. Ez a képzési rendszer jellemzi azoknak a színvonalas keleti intézményeknek mindegyikét, amelyeket volt szerencsém végiglátogatni Mongóliában, Japánban, Tajvanon, Indiában és Koreában. Elsőbbrendűségének tudatában a nyugati kultúra, s benne az oktatási rendszer csupán érintőlegesen foglalkozik a keleti kultúra megértésével, ami idővel hátrányos helyzetet eredményezhet számunkra.

Természetművészeti események a kínai nyelvterületen

Kínai nyelvterületen jelentősebb természetművészeti események a „Népi Kína" határain kívül működnek. Habár úgy tűnik a „Nagy Kínában" a magas fokú környezetszennyezés indokolná az ilyen jellegű műalkotások létrejöttét, a nagypolitika természeténél fogva gátolja a hasonló kezdeményezéseket, a művészek pedig inkább a kilencvenes években beindult galériaipar felé orientálódnak. Úgy érzik, ezen a területen van némi esélyük, hogy a világ nagy kereskedelmi galériáiba kijutva biztos egzisztenciális hátteret teremtsenek maguknak. Az a néhány elszigetelt esemény, ami a kétezres évek elejétől megvalósult, általában külföldi kezdeményezésből származik, és pénzügyi háttér hiányában sosem volt folytatása. Közülük az egyik legjelentősebbnek egy amerikai ökoművészeti csoport akciója tekinthető, melynek aktőrjei 1995-ben Cheng Du városban,

egy nagyon szennyezett folyóban vittek végbe akciókat a helyi lakosok és diákok bevonásával. A csoport tagjai, *Beth Grossman, Christisne Baeumler* és *Cheryl Wilgren Clyne* előadásukban[39] a helyi résztvevők élénk aktivitásáról számoltak be, ami bizonyította, hogy az emberek nem közömbösek szűkebb környezetük iránt. A közösség érdeklődése és részvétele azonban a hatalom (rendőrség) érdeklődését is felkeltette. Az akció mögött politikai megnyilvánulást sejtettek, ami nagyban befolyásolta a helyiek kezdeti érdeklődését, lelkesedését. Egy másik egyszeri esemény 2008 áprilisában a Quili Hai Nemzeti Parkban zajlott le, Tianjin tartományban, egy európai művészcsapat szervezésében. Az *Elise Gilmore, Madelene Suidman* és *Lynn Glehen* szervezte akcióban azonban az öko-üzenet aktivista motívuma volt a hangsúlyosabb, semmint az esztétikai meggondolás, így ez a környezet erőforrásainak végességét tudatosító esemény is inkább figyelemfelkeltő hatása miatt méltó említésre.

Tajvanon és Hongkongban ezzel szemben több, általában évi rendszerességgel megrendezett természetművészeti esemény zajlik. Ilyen a Hongkongban ’Environmental Art – Sculpture & Installation Exhibition’ címmel szervezett szabadtéri kiállítás a volt városállam botanikus kertjében, vagy a Tajvan déli részén található Hualien megyében, a Shihmen Nemzeti parkban rendezett kiállítás és szimpózium, amelyen kimondottan uszadékfa a felhasználandó alapanyag. Taipei környékén a Guandu Nemzeti Parkban rendezett ’Guandu International Outdoor Sculpture Festival’ és a ’Juming International Art Camp’ a legismertebb éves esemény, melyek változó tematika keretében főleg ökológiai problémákkal foglalkoznak.

A Juming International Art Camp

A nemzetközi művésztelepet a magán alapítású Juming Museum szervezi időszakos programként. A múzeumot *Ju Ming* tajvani szobrász alapította és építtette a kilencvenes évek végén, a metropolisz zajától távol, a Taipeitől északra fekvő Chins han hegyen. Az 1938-ban született alapító, aki *Lee Chin-Chuan* mestertől tanult tradicionális kínai

[39] Az előadás a ’Naturkunst’ rendezvény keretében hangzott el 2007. augusztus 10-én a németországi Licherodeban.

festészetet 1953-tól 1957-ig, és *Yuyu Yang*-tól modern szobrászatot 1968 és 1976 között, Tajvan egyik legismertebb szobrásza. Nagyméretű bronz szobraiból nemcsak Ázsiában, hanem Európa nagyvárosaiban és New York-ban is rendezett egyéni kiállítást. Ju Ming esetenként 6–8 méteres grandiózus munkáiban a modern szobrászat formai megoldásait alkalmazza, de elhelyezésüknél a kínai kert és a Feng-shui szabályrendszeréhez igazodik. Nagyméretű alkotásait az elsősorban saját munkáinak elhelyezése céljából létrehozott Juming Múzeum húszhektáros területén kialakított hagyományos „kínai kert" kontextusába állította.

38. A Juming Múzeum szoborkertje, Taipei, Tajvan

A zárt kiállítási tér sterilitásával ellentétben a szoborpark önmagában is vonzza a pihenni, elmélkedni vágyó látogatókat, a Feng-shui szabályrendszere szerint elhelyezett, környezetükbe tökéletesen illeszkedő szobrok pedig az emberi kéz által alkotott és a természet templomaként működő kert üzenetének mesteri szinkronba állításáról tanúskodnak. A szoborparkban található főépület mellett a múzeum egy időszakos kiállításokat befogadó épületnek is helyt ad, amelynek átadása alkalmából, 2004.

szeptember 9. és november 7. között szervezték az első nemzetközi természetművészeti eseményt, 'Embodying the Scenery of Ecology' címmel. A kiállítással egybekötött művésztelep kurátora két fiatal, Európában tanult képzőművész, *Liu Po-Chun* és *Dr. Chen Chih-cheng* volt. Mindketten a National Taiwan University of Arts tanárai, akik többször is részt vettek magyarországi, valamint erdélyi alkotótelepeken és kiállításokon, betekintést nyerve a térség képzőművészeti életébe. Ennek a kapcsolatnak köszönhető, hogy a 2004-es tajpeji esemény hat külföldi meghívottjából három Kelet-Európából érkezett. Lengyelországot *Bogdan Achimescu*, Romániát Ütő Gusztáv képviselte, Magyarországról pedig jómagam voltam hivatalos. Európa nyugati feléből két francia művész, *Claude Leveque* és *Didier Marcel*, valamint az angol *Ivan Smith* tett eleget a meghívásnak. Az egyhónapos művésztelep tartama alatt konferencia keretében került megvitatásra az ökológiai szempontok hangsúlyos jelenléte, melyen a két kurátor és a tajvani művészettörténész, *Lin Mun-Lee* mellett két francia kurátor, *Michel Nuridsany* és *Jacques Bayle* tartott előadást. A konferencián elhangzottakból számomra legizgalmasabbnak – már csak az érintettség okán is – Liu Po-Chun előadása tűnt. Ebben a művész-tanár abbéli meglátásának adott hangot, mi szerint a számára ismert kelet-európai események tükrében (itt az Ütő Gusztáv által szervezett AnnArt-ot és az általam rendezett Túlsó Part művésztelepeket említette) a természetes anyagok használata sokkal magabiztosabb Európa keleti felében, mint a nyugatiban. Ennek okát a kelet-európai emberekben általa tapasztalt erős „természetszövetségben" látja, valamint abban a tényben, hogy a különböző gyorsasággal végigsöprő művészeti irányzatok nem késztették az itteni alkotókat folyamatos technikai és koncepcionális váltásra. Ezt a véleményt, annak megformálójának „pártatlansága"okán mértékadónak tekintem, noha a természetművészetről szóló általános diskurzus szinte kivétel nélkül a jól ismert nyugati művészekről szól. Mindez – a kelet-európai művészek szerény érdekérvényesítő képessége mellett – azzal az elterjedt kritikusi attitűddel magyarázható, amely előszeretettel foglakozik a már jól bejáratott nyugati nevek és események bemutatásával, nem vállalva a saját környezetben zajló események feltérképezésének kockázatát.

A művek kivitelezésénél lehetetlen volt nem átengedni magunkat a kínai tusrajzokról ismerősnek tűnő táj hangulatának, és csak annyira hangsúlyossá tenni a készülő művet, amennyi épp elegendő a mögötte lévő tájjal való egység kidomborításához. A hazai alkotók esetében egyértelműen kivehető volt ebbéli jártasságuk. Chen Chih-cheng munkájánál a táj aláfestésül szolgált a munkához, kiemelve azt és többlet tartalmat kölcsönözve neki, míg Liu Po-Chun alkotásánál – fordított módon – a mű bekeretezett egy tájrészletet, így integrálva a mögötte lévő „hátteret".

39. Chen Chih-Cheng: *Glass House*, 2004

A mű mindkét esetben csupán eszközként szolgál arra, hogy a néző elmerüljön, feloldódjon a természetben, rátalálva ez által saját belső nyugalmára. Chen Chih-Cheng tükörből készült házikóján a körkörösen burjánzó természet tükröződik, a kettő mintegy feloldódik egymásban, de a tárgy geometrikus szigorúsága jelzi az emberi kéz óvatos beavatkozását. Amint azt a kiállítás katalógusában a művész saját munkájáról írja,[40] arra próbált utalni, hogy minden ember alkotta tárgyban tükröződnie kell a természet törvényszerűségének, ember és természet létszövetségének. Liu Po-Chun a természetet tette színpadi építményének főszereplőjévé, meditációra, elmélyülésre késztetve a nézőket. Mindenki szívesen vett részt ebben a szakrális játékban, melyben még egy

[40] Lásd *Embodying the Scenery of Ecology. 2004 Juming Museum International Art Camp* katalógus 15. o.

magamfajta európai ember is megízlelhette a természetnek a benső nyugalomra gyakorolt gyógyító hatását. A hasonló rendezvényekkel összevetve a hely kivételessége, a múzeum hírneve, a talán túlzott műszaki asszisztencia, a biztos financiális háttér, a professzionálisan megszervezett médiajelenlét kissé „arisztokratikus" jelleget kölcsönzött az eseménynek.

A Guandu International Outdoor Sculpture Festival

A Guandu Nature Park egy több tíz hektáron fekvő, nagyrészt mocsaras, védett terület, melyben egy kiépített park található, közepén állandó kiállításra alkalmas épülettel.

Habár a Park nem esik távol a Juming Museumtól, a két helyszín úgy koncepcióját, mint szervezési technikáit tekintve erősen különbözik egymástól. A park vezetősége egy Tajvanon élő amerikai kurátort, *Jane Ingram Allent*[41] bízta meg művészeinek kiválasztásával az évente megrendezendő fesztiválra, aki a Juming Múzeum meghívásos gyakorlatával ellentétben nemzetközi pályázatot írt ki. A 2008-as fesztiválra kiírt pályázatra 165 érvényes terv érkezett, és ebből választotta ki a nemzetközi zsűri a hat külföldi és két hazai meghívottat.[42] A kiírás fontos kitételei voltak az anyaghasználatot, a tematikát, valamint a mű elhelyezését illető előírások. A pályázatok elbírálásánál döntő szempont volt, hogy a mű alapvetően helyben található anyagok felhasználásával, a környezeti problémákra a reagálva, a természetes helyszínt a mű alkotó részeként értelmezve van-e megtervezve. Ennek a folyamatnak a végén született meg a meghívottak névsora: *Aihua Hsia* Tajvanról, *Donald Buglass* Új-Zélandról, *Firman Djamil* Indonéziából, *Roger Tribon* a Fülöp-szigetekről, *François Frechet* Franciaországból, *Karou Motomiya* Japánból, *Chung-Ho Cheng* és *Chia-Ping Lu*, Tajvanból és jómagam Magyarországról. A művek kivitelezésére kapott összeg elenyésző volt a Juming rendezvényéhez képest, de a művekhez felhasznált anyagokat is magunknak kellett „kitermelni" s a helyszínre szállítani. Természetesen a művész

[41] Jane Ingram Allen Alabamában született, Floridában végezte tanulmányait, majd New Yorkban élt. Jelenleg Taichungban, Tajvanon él, kurátori munkái mellett szobrászattal foglalkozik.
[42] Lásd *2008 Guandu International Outdoor Sculpture Festival* katalógus 5. o.

kivételezett státusának lerombolása is a koncepció része volt, éppúgy, mint önkéntesek bevonása. Az önként jelentkező asszisztensek nemcsak betekinthettek a műalkotás folyamatába, hanem tevékenyen részt vehettek benne, és elégtételként bizonyos értelemben társszerzőnek is érezhették magukat. Nagyon meghitt hangulatban folyt a munka, közösen készített vacsorákkal és hosszú beszélgetésekkel.

A köztudottan gazdag s a technika bűvöletében élő országnak tekintett Tajvan magas hegyi falvaiban még találhatók tradicionális életet élő közösségek, ahol a vallás központi szerepet játszik a mindennapokban. Meglepve tapasztaltam, hogy asszisztenseinknek, ezeknek a többnyire zsúfolt metropoliszokban született egyetemista fiataloknak mennyire fontosak a posztmateriális értékek – a spiritualitás, a kreativitás, a természethez való kötődés –, és mennyire kritikusan állítják szembe őket az anyagi értékekkel. A napi nyolc-tíz óra önkéntes munka ennek fényében kapta meg jelentőségét. A meghívott művészek előadásokat is tartottak, bemutatva munkásságukat.

Két művészt emelnék ki közülük, akik a Távol-Kelet szigetvilágában élnek és dolgoznak. Firman Djamil Indonézia Sulawesi szigetén, a Toraja Mamasa térségben egy kis közösség tagjaként éli mindennapjait. Roger Tibon pedig a Fülöp-szigetek Mindanao szigetén lakik, Baguio városka közelében, szintén egy faluközösség tagjaként. Lényeges megemlíteni, hogy egyikük sem részesült művészeti oktatásban, hanem tradicionális módon a közösség tagjaitól tanulták el a mesterségbeli fogásokat és a természetes anyagokkal való bánásmódot. Így jutottak el rangos nemzetközi természetművészeti rendezvényekre. Roger Tibon Ausztráliában, Koreában, Japánban, Vietnámban és Szingapúrban szerzett tapasztalataira és kapcsolataira építve, falujában maga is létrehozott egy csoportot, amely a helyi gyerekeknek és felnőtteknek szervezett szimpóziumok mellett külföldi művészeket is fogad rezidens programokra. Firman Djamil nemzetközi szinten szerzett tapasztalatait politikai töltetű performance-aiban használja fel, ugyanakkor aktív kezdeményezője a trópusi erdők megmentése érdekében szerveződött, több-kevesebb sikerrel működő politikai megmozdulásoknak. Előadásában arról számolt be, hogy „világlátottságának” köszönhető falubéli tekintélyét felhasználva könnyedén tudja mozgósítani társait, borsot törve a korrupt politikusok és a fakitermelő cégek orra alá. A két művész szervezői tevékenysége egyrészt rámutat a művész

társadalmi szerepének már Alan Sonfist és más ökoművészek által is tárgyalt megváltozására. Munkásságuk másrészt hangsúlyt helyez a kisközösségekben egyre erősebben jelentkező, a közvetlen környezetükre vonatkozó döntések decentralizációja iránti igényre is. Ennek jogossága megalapozott, hisz a kisközösségek jobban ismerik biorégiójukat, annak tartalékait, és a fenti példa szerint képesek is megvédeni azt. A két alkotó Guandu Parkban készített munkái nagyfokú kézműves tapasztalatról árulkodnak. Azt a fajta mesterségbeli tudást alkalmazzák, amelyet a mindennapokban is használati tárgyak készítésekor vagy lakóépületek építésekor.

40. Firman Djamil: *Zero Chiney*, 2008

Egyfajta esszenciális szabadságérzetet ad láttamozni, hogy a kézművesség hirtelen a „magas művészet” fókuszába kerül, amint a mindennapi élet a művészet részévé válik. A két alkotó munkájából, amely csupán egy kis asszociációs felületet hagy a kultúrájukat nem ismerő nézőnek, egyértelműen kiérezni, hogy a Nyugatitól eltérő vallási és kulturális szűrőn át vizsgálja a világot.

Érdekes volt összehasonlítani a fenti két munkát a hasonló anyagokból és többé-kevésbé azonos méretben készült sajátommal, amelyben egy három és fél méteres kocka fog közre egy épp ebben elférő golyót.

41. Erőss István: *Golyó*, Guandu Park, Taipei, Tajvan, 2008

A munka talán akaratlanul is több metaforikus felületet és asszociációs lehetőséget kínál a keleti nézőnek, mint az általam eredetileg megcélzott dinamikus-statikus ellentétpár. A Feng-shui szimbolikája szerint a kör a szellemi világot, a teljességet, a tökéletességet, az istennel való szoros kapcsolatot jelenti, míg a négyzet az anyagi, a földi világot jelképezi. Amint az a beszélgetések során kiderült, a két forma egymásba illesztését a szakrális és a profán szféra egységére való utalásként értelmezték. A kiállítás katalógusában munkámmal kapcsolatban a már sokat emlegetett John K. Grande is a racionalitásról, arroganciáról ír, mint asszociációs kiindulópontról.[43] Továbbfejtve a gondolatmenetet, a négyzet – ahogy arra Grande is utal – a racionális nyugati kultúrát is jelentheti, míg a gömb a spiritualitást előtérbe helyező keleti kultúrára utalhat. Ez a fejtegetés könnyen okot adhat rá, hogy egyfajta kolonialista aspektust is kiolvashassunk a munkából, bár semmilyen hasonló törekvés nem volt szándékomban. A katalógusban a munkák alapos elemzése mellett[44] 'A Fragile Balance' címmel egy érdekes írást olvashatunk a fent említett kritikustól, a Guandu Outdoor Sculpture Festival szerepéről és az efemer helyspecifikus művek jelentőségéről.[45] Az eseményen való részvétel abba a tipikus konfuciánus gondolkodásmódba engedett betekintést számomra, amely képes a tradíciót és a modernitást egyensúlyban tartani, és amely éppúgy magában hordozza a hihetetlen gazdasági fejlődés lehetőségét, mint a természetért való aggódás kötelességét.

[43] Ibid. 40–41. o., lásd még a függelékben.
[44] Lásd még a függelékben.
[45] Ibid. 10–11. o.

JAPÁN

A buddhista természetbölcselet

A buddhizmus az ókori Indiában született és egyfajta exportcikknek tekintő, amely egyaránt meghódította a Távol-Keletet és Belső-Ázsiát. S bár manapság szerepét tekintve egykori jelentőségét szülőhelyén gyakorlatilag teljesen elveszítette, annál fontosabb Kína, Korea, Japán, Mongólia hitvilágában.

A legenda szerint Indiában jutott el a vallásalapító Guatama Sziddhátra a Megvilágosodáshoz, a szenvedés és a múlandóság belátásához, s itt fogalmazta meg az új vallási-filozófiai rendszer, a buddhizmus elveit. A buddhizmus tanításainak gyors elterjedésében valószínűleg nagy szerepet játszott, hogy a kasztrendszerrel és az azt szentesítő Brahmanizmussal szemben az örök körforgásból való kilépést, üdvösséget, megváltást és a földi létben szilárd erkölcsi támaszt ígért mindenkinek. Buddha és tanításai abból a felismerésből indulnak ki, hogy a minket körülvevő világ jelenségei átmenetiek. A keletkezés és pusztulás örök körforgásában lévő jelenségek változóak. Az ember és világa független alkotórészek összessége, a testi dolgok, érzések, észlelések, elképzelések, ösztönök és tudatos cselekedetek kombinációi, amelyek szintén ki vannak téve a változás örökös körforgásának. Az átmeneti kapcsolatok új, minőségileg egyedi jelenségeket alkotnak, majd ezek felbomlása után a szintén változásnak kitett alkotórészek másfajta kapcsolatokra lépnek. (*Glasenapp*, 1993)

Metafizikáján túl a buddhizmus elsősorban erkölcsfilozófiai rendszer. Vallás, amelynek nincsenek istenei, nincs mitológiája. Nyitottsága révén magába olvasztotta az útjába kerülő természeti vallások hitrendszerét, sajátos helyi mitológiát és rítust teremtve. A buddhizmus Kr. u. 50 körül jelent meg Kínában, majd kínai és koreai szerzetesek közvetítésével a hatodik század közepén jutott el Japánba, ahol a császári udvar bátorításával gyorsan terjedt. A kezdetekben a szigeten kevésbé a buddhizmus spirituális esszenciája, filozófiája, sokkal inkább formai része vált fontossá. A japánokra nagy benyomást tett a helyi vallási képzetek és szokások integrálásával a buddhizmusra

Kínában és Koreában rárakódott cizellált rituálé, valamint a monumentális templomok és pagodák architektúrája. (*Kasahara*, 2001. 47–49. o.).

A buddhizmus erkölcsfilozófiai rendszerként való kialakulásában már a kezdetekkor fontos helyet foglalt el a természethez való etikai hozzáállás. A környezetre vonatkozó tanítások olyan morális viselkedésrendszer részét képezték, amely a létezés szenvedésének megszüntetését egy magas szintű moralitásban keresi. Ez a minden szándékot és gondolatot átható erkölcsiség vezet a természet tisztelete és teljes elfogadása felé, ahol az emberek számára minden élőlény és természeti képződmény szenvedésének csökkentése és igényeik feltétel nélküli elfogadása válik a fő célkitűzéssé.

A tanításokban a természettel kapcsolatban két fontos szempontot emelnék ki. A buddhizmus szerint csupán a természeti törvények tökéletes elsajátítása révén hasznosíthatóak a természeti források ökonomikusan az ember számára. Másrészt a saját belső béke és nyugalom a természeten keresztül válik észlelhetővé. A természet az egyetlen alkalmas hely az elvonulásra, az egyedüllétre, s ez magyarázza, miért építették általában a buddhista templomokat kellemes természeti környezetbe, „a természettel egységben" alkotva meg a szakrális teret. Nekünk talán extrémnek tűnik, de keleten egyáltalán nem meglepő, hogy meditációra az erdőbe elvonuló szerzetesek – a bogarak, rovarok és növények megóvása érdekében – barlangokat választottak helyszínül.

A buddhista természetfelfogásnak egy az esztétikum oldaláról történő megközelítése is létezik. Minél magasabb etikai szintet képvisel valaki, annál jobban méltányolja, csodálja környezetének szépségét. Annál inkább képes a természet tükrébe oly módon nézni, hogy a ragaszkodás mohósága nélkül érezze a vele való egyenlőséget, egységet. A természethez való intim kapcsolat az emberekhez és állatokhoz való viszonyban is megnyilvánul, teljesen megváltoztatva annak minőségét. Buddha tanítása szerint az emberi létezés fontos összetevője a szenvedés, melynek okai között találjuk a mohó vágyakozást, vagyis az érzéki vágyak hajszolását, a túlzott birtoklási vágyat vagy az egymás és környezetünk iránti destruktív, erőszakos viselkedésben megmutatkozó elutasító haragot. A megszerzés utáni vágyakozás és a mérhetetlen felhasználás, majd az azt követő kielégülés adta örökös körforgás játssza az elsődleges szerepet ökológiai rendszerünk tönkretételében. Az önmegtartóztatás hiánya jelenti a legnagyobb veszélyt

környezetünkre és az egész ökoszisztémára. Paradigmaváltásra lenne szükség, a mértéktartó lemondás középútjára. A jelenlegi kritikus helyzetből a buddhizmus által is kívánatosnak tartott magas szintű tudatosságon alapuló etikus viselkedés mutathat csak kiutat. A buddhizmus rugalmasságát, megújuló képességét jelzi, hogy napjaink környezeti problémáira is választ, gyakorlati útmutatást ad. (*Jankovich,* 1999) Amint a 'Bevezetés a buddhista természetbölcseletbe' című tanulmánykötetből kiderül (*dr. Pap,* 2004), napjainkban a világ tekintélyes buddhista gondolkodói – köztük a Dalai láma – felfejtik az ökológiai problémák okait, és tanácsokat, példákat adnak az első helyes lépések megtételéhez. Egyöntetűen megállapítják, hogy a környezeti válságért nem elég és nem is szükséges a tudomány, az ipar, a reklám, az üzleti élet és a politika kárhoztatása. Az ok az emberi mohóságban és önzésben keresendő, s csak önvizsgálattal, tanulás, meditáció révén lehet az okokat megszüntetni, létrehozva az emberben a kiegyensúlyozottságra, egyszerűségre, együttérzésre való hajlandóságot. A tudatlanság az élet alkalomszerű velejárója, amely oly módon homályosítja el tudatunkat, ahogyan a felhők takarják el a napot. Rövidlátásunkat leginkább az bizonyítja, hogy még mindig a gyárkémények füstjének a megszűrésén gondolkodunk, nem pedig a levegőszennyezés igazi okát, vágyaink megzabolázását tűzzük ki célul.

A buddhizmus egyik iskolája a Kínában létrejött Ch'an, amely i. u. a 12. században került át szerzetesek révén Japánba, és zen néven vált ismertté. A meditáció szükségességét hirdető tanítás elsősorban a kamakura harcosi kaszt tagjai, a szamurájok körében lelt kedvező fogadtatásra, akik a zen módszereit az összpontosítás tökéletesítésére használták. A zen nem elmélet, hanem gyakorlat. Nem a buddhista írásokra, hanem kizárólag a zen-mester személyes tapasztalatára támaszkodik. A zen lényege az egyszerű, szertartásoktól mentes meditáció. Bár a tudás spontán módon, magától jelentkezik, s nem kívülről jön, a gyakorló csak akkor érheti el, ha aláveti magát egy nagy tudású mester utasításainak. A zen-meditáció, a zazen útját járva a zen-tanítvány elérheti azt a tapasztalatot, amikor mindent egységben, egyetlen intuitív pillantásban szemlél, ami nagy felszabadulással és békességgel jár. Ez a *szatori,* a

megvilágosodás. Többnyire sokkszerű hirtelenséggel érkező, váratlan ajándék.[46] Azért érdemes egy kicsit részletesebben foglalkozni a zen filozófiájával, mert úgy Japánban, mint Koreában – ahol sen néven ismeretes és tulajdonképpen már Japánba érkezése előtt meghonosodott – nagy hatással volt a művészetekre: a költészetre, a drámára, a kerámiára, a kalligráfiára és a festészetre. De a zen emelte a művészetek sorába a kertészetet, a virágkötést, az íjászatot, a vívást, a küzdősportot és a teaszertartást is. Egyszerűségre nevelésével a zen filozófia arra tanít, hogyan szabaduljunk meg a különböző státusszimbólumoktól, a szükségtelen fogyasztási cikkektől, s fektessünk helyette nagyobb hangsúlyt az érzésekre és az érzékekre. A zenben test és szellem, tér és fény, ember és természet összekapcsolódnak. Legfőbb célja, hogy a teret megszabadítsuk minden olyan dologtól, amely elvonná a figyelmet önmagunkról. Ezért tűnhet annyira puritánnak, letisztultnak, egyszersmind nyugtatónak egy japán szobabelső. A terek letisztultságának, a személyes tárgyak hiányának egy másik magyarázata a társadalmi és anyagi státusz elrejtésének igénye. Ez a tradíció oly mélyen gyökerezik a japán társadalomban, hogy nagy megtiszteltetésnek számít, és ritkán történik meg bejutni egy japán lakásba. A társasági élet, a vendéglátás inkább éttermekben vagy teázókban zajlik. Mindez élesen elüt a Nyugat kultúrájától, ahol mindent elkövetünk gazdagságunk, nem mindig kifinomult ízlésünk demonstrálása érdekében. Nem egyszer már épületeink is saját ízlésünk, hatalmunk szimbólumai, önnön nagyságunk vagy butaságunk emlékművei. Ugyanez a distancia jellemzi a Nyugat képzőművészetét, ahol az alkotó gyakran céltalan hatásvadászattal, a brutalitás ábrázolásával, a bombasztikummal próbálja – legalább néhány percre – felhívni magára a figyelmet, abban a reményben, hogy neve néhány napig megmarad a nézők emlékezetében, esetleg bekerül egy kritikus vagy egy kurátor jegyzetfüzetébe.

A shinto

„Japán nemzeti vallása. A japánok legősibb vallása minden bizonnyal a családi védőszellemek, védőistenek, az ősök szellemeinek és a természet szellemeinek

[46] Lásd http://www.vallasforum.hu/vallasok.php?id=2

tiszteletében állott, amelyet átszőtt a mágikus szokások és a fétisek használatának szokása is." (*Gecse*, 1975. 28. o.) Eredetileg névtelen, őshonos nemzeti vallás, mely csupán a buddhizmustól való megkülönböztetés miatt vette fel ezt a nevet az i.u. 6. században. Kulcsfogalma a kami szó, amely „felsőbb lényként" fordítható le. Kamival rendelkezik minden, ami vallásilag tiszteletre méltó, így az ég, a föld, és ami a mi szempontunkból fontos: a hegy, a folyó, a növények, a természet maga is. A vallás eredetileg egyszerűen a természeti erők imádásából állt. A buddhizmussal ellentétben nincs körvonalazódott tanítása, erkölcsi parancsrendszere, jól működő egyházi szervezetei, csupán mitológiája és kultikus szokásrendszere. Ennek köszönhető, hogy a shinto ősvallás sok mindent átvett a buddhizmustól. Ez bizonyos szempontból előnyt, másrészt veszélyt jelentett a shintoizmus számára. A buddhizmus terjeszkedése ugyanis hamarosan a shintoizmus háttérbe szorulását eredményezte**.** A két vallás annyira átfedésbe került, hogy a Riobu-shinto (Kettős arc) nevű mozgalom szerint a japán kamik tulajdonképpen azonosak a különféle neveket viselő isteni buddhákkal és bodhiszatvákkal (*Kasahara,* 2001. 306–309. o.). E kettős hit gyakorlásának bizonyítéka az az apró árulkodó jel, hogy amikor a látogató be akar lépni az egyik legfontosabb buddhista zarándokhely, Nikko templomába, azt egy shintoista kapun, a toriin keresztül teheti meg, és így indulhat el a misztikum hegyére. A kapu maga a megtisztulás eszközéül szolgál, de amikor áthaladtunk alatta, úgy érezhetjük, a transzcendens birodalmába léptünk.

42. Nikko, a buddhista zarándokhely, Japán

A kivételes, misztikus tapasztalattal való találkozáson túl Nikko, ez a nem mindennapi élmény a keleti tusrajzok és tájképek ikonográfiáját is segíthet megérteni.

A shinto hitre vezethető vissza az a feltétel nélküli, már-már legendás engedelmesség a császárnak, az elöljárónak vagy a munkaadónak, amely közvetve ugyan, de nagyban hozzájárult a japán gazdasági csoda megvalósításához. Ez volt az úgynevezett „mi" generáció, amelyben a háborús kudarcélmény, a közösséghez tartozás élménye óriási energiákat mozgósított. Ennek az energiának és tudatnak az eltűnését láthatjuk ma a nagyvárosokban élő fiatalabb generációknál – a köznyelvben őket hívják „én" generációnak –, kiknek az egyéni, lelki vagy egzisztenciális problémáik a döntően fontosak, s egyre kevesebb jelentőséggel bírnak életükben a shintoizmus ama hívószavai, mint kitartás, küzdőszellem, lelkesedés. Ez a szemléletváltás volt tetten érhető a 2004-ben a Ludwig Múzeumban megrendezett japán kiállításon[47] is, ahol a központi kérdés a nagyvárosi élettérben való túlélési esélyek latolgatása volt. Megfogalmazódott ugyanakkor egy kritikai él is azzal kapcsolatban, hogy a szubkultúra, a nyugati divat, a manga jelképezte pop ízű kultúra elterjedése a tradíció elsikkadásához vezetett.

Úgy tűnik, ennek a többnyire urbánus környezetben élő generációnak a nagy kihívása a közeljövőben az lesz, hogy szüleikhez, nagyszüleikhez hasonlóan képesek lesznek-e összeegyeztetni a tradíciót és megváltozott életmódjukat. A japán lélek, mint láttuk, tradicionálisan képes e kettősség elfogadására, de pont a hagyományok tagadása az, ami gátolja a kettősség befogadását.

A japán szépségfelfogás, a vabi-szabi

A japánok szépségről alkotott szemléletének alapállása szerint a természetben semmi sem tökéletes, valamiért mi mégis annak érezzük, tehát a készített tárgyak is csak akkor lehetnek szépek, ha olyanok, mintha a természet részei lennének. A vabi annyit jelent, mint természetes, szabálytalan, tökéletlen, kimunkálatlan, néha durva, szegényes,

[47] *Kokoro no Arika – Ahol a lélek lakozik. Japán kortárs művészet.* Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2003. december 18 – 2004. február 8.

ugyanakkor erőteljes. A szabi jelentése időérlelte szépség, az épületek ódon kövei, a bútorok sokat sejtető karcolásai, a bronztárgyak patinája. A vabi-szabi tárgyak színei tompák, visszafogottak, anyaguk természetes, megjelenésük rusztikus, mentes minden hivalkodástól, magamutogatástól. Mégis érezni rajtuk, hogy nagy gonddal, beleérzéssel készültek, hogy eme tárgyaknak „lelkük van". A mulandóságra, a tökéletlenségre, a befejezetlenségre utalva ezek a tárgyak egyúttal az emberi élet természetére is reflektálnak. A vabi-szabi tárgyak egyszerűségük, kidolgozatlanságuk, darabosságuk folytán magukon viselik a „primitív művészet" jegyeit, de ellentétben velük, soha sem figurálisak vagy szimbolikusak. Szigetlakóként a japánok mindig is függtek a természettől, sokat szenvedtek és sokat tanultak tőle. A természeti viszontagságok és a gyakori háborúzás kiváltotta szegénység arra késztette őket, hogy nagy becsben tartsák és megőrizzék kevés használati tárgyukat. A vabi-szabi megjelenése először tehát a használati tárgyakon érhető tetten, majd az idők folyamán áthatotta a tárgykultúra és a japán művészet minden ágát, s részévé vált a mindennapi gondolkodásnak.

43. Vabi-szabi szépségfelfogás szerint készült edény Japánból

A vabi-szabi tárgyak nem akarnak a középpontba kerülni, tudatosan visszafogottak, „halk” karakterűek. Egyszerűségük talán egy intelligens, zárkózott, de melegszívű emberhez hasonlítható, akinek jelenléte nem zavar, távolléte azonban hiányérzetet sugall. Ezek a tárgyak nem hivalkodóak, de valami sóvárgást érzünk, hogy újra és újra megnézzük őket (*Varsányi*, 2006). A vabi-szabi kitüntetett területe a többszáz éve változatlan formában megjelenő kerámia, a fazekasság. Eme változatlanság titka a teaszertartásban keresendő, melynek esztétikája és szertartásrendje a tizenhatodik században alakult ki. A teaszertartás elengedhetetlen része az edény formájának, a zománcfelület alakzatainak a csodálata, mely segíti a szertartásban résztvevőt gondolatainak irányításában, a befelé fordulás mélységének, minőségének elérésében. A tradicionális japán teázókban a mai napig nem találni két egyforma teáscsészét. A teaszertartáson résztvevők a zennel átitatott tárgyakat használták spirituális életük kellékeként évszázadokon át, így azok többek egyszerű használati tárgynál: a japán ember spirituális életének lenyomatának is tekinthetjük. A kerámia készítésének módszerei ötszáz éve szinte változatlanok, csak a mázösszetételben történt némi változás. A tradicionális égetési folyamat azonban nem változott. Ez a teljességében nem kontrollálható és ezért eredményében bizonyos fokig esetleges égetési folyamat adja a tárgyak egyediségét. Az egyediség a mester szándéka szerint alakul, és ha egy részük nem felel meg az általa felállított szigorú követelményeknek, egyszerűen összetöri őket, és visszaadja az anyaföldnek, ahonnan vétettek. Itt nem a mennyiségi termelés, a „big sale” a cél, mert az a tömegtermelés sajátja. A vabi-szabi a dolgok birtoklásának öröme, ugyanakkor az ezektől való függetlenség megtartását hirdeti, mondván: az anyagi szegénység a szellemi gazdagság forrása. Míg a siker, a státusz és a gazdagság gátolja az élet gondtalan élvezetét.

A mesterségbeli tudás szigorúan mesterről tanítványra öröklődik, kevésbé a verbalitás eszközével, inkább hosszas gyakorlat során. A folyamat alatt a mesterségbeli fogások elsajátítása mellett a tanítvány magáévá teszi a mester hozzáállását hivatásához, a tárgyakhoz való viszonyát, létszemléletét. Ez a fajta tudás-átadás nem ismeretlen a nyugati ember számára sem, hiszen a múlt század elejéig a mesteremberek hasonló módon képezték az utódokat. Azzal a különbséggel, hogy kevesebb hangsúlyt fektettek a

folyamat spirituális oldalára. Európa keleti felében, ahol az ipari sorozatgyártás később terjedt el, a mesterember és a népművészet által képviselt kézműves kultúra tovább fennmaradt. Ennek folytán Kelet-Európában a városi mesterember által készített termékekben és a népművészeti tárgyakban rejlő esztétikum kódrendszere a mai napig a közös emlékezet része. Ezért egy kelet-európainak, úgy gondolom, könnyebb megérteni a vabi-szabi esztétikáját, mint egy régóta fejlet iparral rendelkező ország polgárának.

A magától adódó kérdést, hogy miként egyeztethető össze az ipari fejlettség a vabi-szabit is magába foglaló évezredes japán tradícióval, csak a kételvű, a világot a „vagy ez – vagy az", a „vagy jó – vagy rossz" leegyszerűsítő képletével leírni tudó nyugati ember látja kibékíthetetlen problémának. Aki meg van róla győződve, hogy a modern, a korszerű, a high-tech mindig előbbre való a hagyományosnál, az egyszerűnél, a manuálisnál. A kételvűség egyszersmind határozott állítást is feltételez, megkülönböztetést, majd versengést, mely állandó problémák forrása úgy társadalmi szinten, mint a magánéletben. A zen buddhizmus ezzel szemben azt tanítja, hogy a harmónia eléréséhez túl kell lépni ezen a kettősségen, és el kell jutni az egység világába. Az egység jelentése azonban nem „ugyanaz", hisz minden „egyes" a maga nemében páratlan, megvan a saját szépsége és nem hasonlítható semmi máshoz. Ez a mentalitás nyilvánul meg, amikor Tokió belvárosában a felhőkarcolók árnyékában vallásos körmenetet látni; banktisztviselőt, aki szabad idejében tea-ceremóniát vezet kimonóba öltözve, vagy miniszterelnököt, aki nyugdíjazása után fazekasként dolgozik tovább.[48] Házunk táján talán a kárpát-medencei táncház mozgalom emlékeztethet a nyugati ember gondolkodásában látszólag összeegyeztethetetlen jelenségre.

A kert Japánban

Japánban a kertépítés a művészet kategóriájába tartozik, amelynek gyökereit a zen-buddhizmusban éppúgy megtaláljuk, mint az ősi shinto vallásban.[49] Funkcióját tekintve kétféle zen kert létezik. Az egyik a teakert, a Chaniwa, amely a szertartásnak biztosít

[48] Amikor Hosokawa Morihiro 1999-ben elhagyta a közéletet, fazekasnak állt.
[49] http://www.japan-guide.com/e/e2099.html

békés környezetet, s ahol a természet vadsága, szabálytalansága érvényesül, körbevéve a ceremónia helyszínéül szolgáló egyszerű zsupfedeles kunyhót. A másik a kőkert, a Kare-sansui, az elmélkedés helyszíne, amely a zen-buddhizmus hitvallásának manifesztációja. Itt, akárcsak egy műalkotás esetében, a kert elrendezésének elemzésével dekódolható az alkotó üzenete. A kertek kopárak, csupán egy-két homokba ágyazott szikla vagy kisebb tó díszíti őket, hogy semmi se vonhassa el figyelmünket önmagunkról, gondolatainkról a meditáció folyamán. Ennél a kerttípusnál a növények egyáltalán nem jelennek meg, legfeljebb csak a moha, mely a sziklákon telepszik meg. A kert nézésekor a tudatalatti segít elindítani a finom asszociációkat az ott található sziklák és a gereblyézett homok között (a homok az óceánt jelenti, a sziklák Japán szigeteit). Témánk szempontjából mindkettőnél érdekesebb az úgynevezett „tájképkert", a Tsuki-jama, melyet kölcsönvett tájnak is neveznek. Ezek eredetileg a shinto szertartás helyszínéül szolgáló elkerített helyek voltak, melyeket szent helynek tekintettek. E kerttípus kialakításakor az ember a természetet nem saját igényei szerint alakítja, hanem fordítva, az emberi beavatkozás nyomán létrejövő ösvények, épületek igazodnak a növényzethez, a domborzathoz. Épp annyira avatkoznak be, amennyi beavatkozás elegendő a kertnek a mögötte lévő tájjal, panorámával való egységének hangsúlyozásához. Lényege az, hogy a kert a háttérben lévő hegyek „képkerete", vagy épp fordítva, a háttérben lévő tájkép szolgál a kert „aláfestéséül". A cél nem más, mint az ember által minimálisan elrendezett természetrészlet és a természettől „kölcsön vett" érintetlen tájrészlet harmóniájának kiemelése. Nem az ember teremtő erejének dicsőítése, hanem a természet nagyságának és a benne rejlő esztétikai potenciálnak a hangsúlyozása, amely erősen rímel a természetművészet megközelítésére.

A természetművészet Japánban: intézmények, események

Japánban nincs az ország lakosságának, gazdasági súlyának megfelelő számú kortárs művészetet bemutató intézmény, ezért a kortárs művészeti élet jelentős része a kis magángalériákban zajlik. Az utóbbi évtizedekben épült néhány intézmény is főleg a huszadik századi nyugati művészet bemutatását tűzte célul, de a szó szoros értelemében

vett kortárs művészettel csak néhányuk foglakozik. Ezek közül meg kell említeni a tokiói Museum of Contemporary Artot, a Hara Museumot, a kiotói National Museum of Artot, vagy a kisebb városokból az 1994-ben nyílt Nagi Museum of Contemporary Artot Dél-Japánban, illetve északon az Aomori Contemporary Art Centert, amely 2001-ben nyitotta meg kapuit.

A japán kortárs művészeknek tehát kevés intézményes megnyilvánulási lehetősége van, a kis galériákban pedig nem kevés bérleti díjat kell fizetniük. Ennek oka abban keresendő, hogy a képek árfekvése a galéria rangjának megfelelően alakul, magyarán a csomagolás minőségét is meg kell fizetni. Ha a mélyére nézünk ennek az első hallásra nem túl szimpatikus rendszernek, kiderül, hogy az a művészek szempontjából jóval előnyösebb, hisz a galériásnak ebben az esetben kevesebb beleszólása van a művészeti élet alakulásába, mint a nyugati galériaiparban. A gazdasági érdekeltségű elvárás hiánya bizonyos értelemben könnyebbséget jelent a művészeknek, kiváltképp azoknak, akik óriási energiákat fektetnek a tradíció, a spirituális hagyományok és a nyugati kultúra közötti átjárhatóság megteremtésébe. A szintézisre való törekvésben olyan lényegbevágó kérdések kerülnek felszínre, mint az alkotói hitelesség. *Petrányi Zsolt* jegyzi meg a 'Láthatatlan természet' című budapesti japán kiállítás kapcsán: „Mikor alkot wittgensteini értelemben igazi képet a művész: ha a kor szellemiségét piacorientáltságként, anyagiság centrikusságként, a médiák sokaságaként írja le, vagy ha mindezektől elfordulva, egy feledés homályába vesző érzetet, viszonyt elevenít fel, ami az egyre messzebb lévő természethez és a tradícióhoz kötődik? Természetesen erre a kérdésre nem lehet kategorikus választ adni: mindkét út lehet autentikus, a hitelességet a modus operandi, a megvalósítás módja hordozza."[50] (1994. 55. o.) E két alternatíva közötti megoldások végtelen lehetősége teszi ezerarcúvá a kortárs japán képzőművészetet. Azok az alkotók, akik a „modern", a nyugattal is kompatibilis formanyelvet helyezik előtérbe, inkább a galériák környékén találják meg érvényesülésük lehetőségeit. Azok az alkotók viszont, akik a tradíciót, a buddhista-shintoista természetorientáltságot részesítik előnyben, inkább a tokiói galériavilágtól távol, sokszor természetművészeti eseményekben látják önkifejezésük megvalósíthatóságát.

[50] *Láthatatlan természet*, Ludwig Múzeum, 1993. december. 2 – 1994. február 28.

A természet tisztelete mindig is rányomta bélyegét a japán művészetre, a kilencvenes évektől azonban, a land art és a nyugati természetművészeti események hatására, gomba módra kezdtek szaporodni a buddhista-shintoista szellemi talajhoz visszanyúló, „korszerű” nyelvezetet használó rendezvények, amelyek keresték a kapcsolatot a hasonló nyugati rendezvényekkel. Méltán a leghíresebb ezek közül az Echigo-Tsumari Art Triennal Közép-Japánban, mely egy hegyvidéki kistérségben került megrendezésre három alkalommal, 2000-ben, 2003-ban és 2006-ban. A 760 négyzetkilométeren elterülő, kilenc kihaló félben lévő faluból álló völgyben óriási költségvetéssel megrendezett esemény célja, hogy a falvak megmaradt lakóinak segítségével egy olyan, nemzetközileg is jegyzett művészeti rendezvényt valósítson meg, amely óriási tömeget képes megmozgatni, bevételi forrást nyújtva a lakóknak és együttdolgozási lehetőséget a művészeknek. Nincs különösebben szigorú tematikája, a festői természeti környezet az, amely meghatározza az alkotói folyamat irányát. Nagy számban készülnek efemer művek, melyeknek sorsáról a természet „dönt”, de a három évben született közel kétszáz mű között találunk néhány olyan, elhagyott házban berendezett environmentet is, mely a közelmúlt tradicionális életformájának attribútumaiból állt össze.

44. Yasuyoshi Sugiura. *Wind Screen*, Matsudai falu Japán, 2006

A kedvező munkakörülményeket biztosító és a nem kevés tiszteletdíjjal járó triennálának eddig olyan művészeket sikerült odacsalogatnia, mint *Christian Boltanski* és *Ilya Kabakov*, akiknek jelenléte nem csak a közönség vonzatában szerencsés, de nagy vonzerőt jelent a nemzetközi művészeti szcénán is, hiszen óriási a jelentkezés a meghirdetett pályázati lehetőségre. Noha a művek kivitelezése 3–6 hónapig tart, az előkészületek és a folyamatos látogatók élővé teszik ezt a kihalásra ítélt vidéket.

Több más természetművészeti rendezvény létezik még Japánban, általában alacsonyabb költségvetéssel, viszont évi rendszerességgel. Ilyen a ’Hiki International Open Air Expressions’ vagy a ’Yokohama International Open Air Exhibition’, ahol a művek létrehozása 2–3 hétre szorítkozik, és a kiállítás egy hónapig látható.

Az Abiko Open Air Exhibition

Tokiótól körülbelül egy órányi autózásra északra, Abiko városában 1998 óta kerül évente megrendezésre az egyhónapos esemény, 15–20 művész részvételével. Az Inoue család által művészeti célokra felajánlott udvarház-épületegyüttesben létrehozott Aijima Art Centerhez köthető ez a természetművészeti esemény, falusias környezetben. A kezdeményezők, *Egami Hiroshi, Takashi Ikezawa* és *Shirakawa Masahiro* környéken élő művészek, akik kihasználva a több száz éves épületegyüttes és a gazdasági épületek nyújtotta lehetőségeket, először a zárt terekben és a tágas udvarban szerveztek kiállításokat.

45. Az Aijima Art Center egyik kiállítótere, Abiko, Japán

Európai embernek nehezen megfejthető rejtelmesség, rejtett szépség érződik itt, amely teljesen sosem tárja fel magát, de a felszín alatt a legtökéletesebb harmóniát valósítja meg. A japánok Jugennek nevezik ezt a fajta kódolt esztétikai eszköztárat, mely szándékosan hagy érintetlen felületet a tárgyakon és az épületeken, a néző képzeletére bízva ezek kitöltését. Az Aijima Art Center kiállítótereit jellemző letisztult formavilág, az archaikus hangulat szinte sugalmazta a tradicionális természet felé fordulás lehetőségét. Ráadásul nagyon nehéz olyan kiállítást szervezni ebbe a térbe, amelyet „nem nyom agyon“ ez az erős kisugárzású hely. A szervezők ezért tevékenységüket a későbbiekben a környező erdőkre, tavakra és folyókra is kiterjesztették, s ebben a döntésben – saját bevallásuk szerint – a japán embernek a zárt terekhez fűződő viszonya is közrejátszott. A japánok ugyanis – a zárt tereket csupán az ego megnyilvánulási helyének tartva – nehezen csábíthatók be kiállítóterekbe, a természetbe viszont bármikor hajlandóak kimenni, befogadva az ott talált művészetet.

Az ’Abiko Open Air Exhibition’ centruma a művészeti központ, ahol vetítések, fogadások, előadások zajlanak, míg az alkotás a környező bambuszerdőkben, az előre kiválasztott helyeken folyik, helyszínen talált anyagokból. A japán viszonylatban nem túl nagy költségvetés okozta nehézségeket a városrész közösségének segítőkészsége kárpótolja. 2002-ben például, abban az évben, amelyben én is rész vehettem a kiállításon, a házat, ahol a művészek laktak, egy tehetősebb vállalkozó bocsátotta a szervezők rendelkezésére. Ugyanitt egymást felváltó lelkes nyugdíjasok és önkéntesek főzték a reggelit, vacsorát az otthonról hozott nyersanyagból. Ez a három külföldi résztvevőnek külön érdekesség volt, hisz bepillanthattunk a rejtelmesnek tűnő japán konyha titkaiba, ami nem gyakran adatik meg az európai ember számára. A nagyszámú asszisztens, akik a munka során segédkeztek – és akik szintén önkéntes alapon dolgoztak – nagy türelemmel magyarázta azokat a mesterségbeli fogásokat, amelyek elengedhetetlenek voltak ahhoz, hogy a számunkra ismeretlen bambuszt használni tudjuk az alkotás során. A teaceremónián való részvétel, a közös fürdőzési rituálék, egyáltalán a japán gondolkodásmód „élesben” való megismerése arra késztetett, hogy teret engedjek az itt ért impulzusoknak, és teljesen megváltoztassam a munkámhoz előre elkészített tervet. Itt tudatosult bennem, hogy az addig megszokott harsány „zúdítás“ kifejezési mód helyett,

amit előző munkáimban a nagyméretű formátummal, a sokkoló hatással próbáltam elérni, ez esetben visszafogottabb szerepet vállalok csupán. Mintegy közvetítő leszek, amikor az alkotás létrehozása révén segítek a természetnek a szó szoros értelemben vett megszólalásában a zene hangján. A buddhizmus tanítása szerint, ha a természet maga zenél, az mindenképp dicséretes, hisz ezt a zenét semmiképp sem nevezhetjük megkomponáltnak, így kizárható, hogy a rabjává váljunk. Ez a gondolat is szerepet játszhatott a végleges döntésnél, amikor nem kevés vívódás után egy 3x3x3 méteres, száz darab orgonasípból álló, úszó hangszert készítettem, melyet a változó erősségű szél szólaltatott meg a sípokba és a sípok közé belógatott kövek segítségével.

46. Erőss István: *Zene a szúnyogoknak* (részlet), Abiko, Japán, 2002

A sípok anyagát magam termeltem ki a környező erdőből, és válogattam ki gondosan, hangzásuk szerint. A „hangszert” egy kráterszerű domb belsejében levő tóra helyeztem, így a művet körbevevő domboldal felvezette a hangot a peremig, egy „természetes előadótermet” hozva létre. Habár a hely szellemétől befolyásolva és helyi

anyagokból hoztam létre a munkát, sikerült egy kis hazai ízt becsempészni, és rajtahagyni identitásom ujjlenyomatát: az építmény vázát adó kocka illesztésének gerezdszerű megoldása és a lebegő rész aránya a kocka élének méretéhez az erdélyi népi építészet megoldásait és arányrendszerét idézi. A keleti mentalitás megrögzött diplomatikusságának köszönhetően a mű fogadtatásáról a megnyitót követően nem sikerült érdemi információt szereznem. Abból tudok csupán következtetni a pozitív megítélésre, hogy a következő évi rendezvény szórólapjára és plakátjára ez a munka került fel.

47. Erőss István: *Zene a szúnyogoknak*, Abiko, Japán, 2002

A folytonos bizonytalanságban végzett alkotói munka folyamán irigykedve figyeltem a japán művészek magabiztosságát, ami inkább rituálénak tűnt számomra, ami hidat ver világunk fizikai és metafizikai szférája között. Ezek a művészek őszinte tisztelettel közelítettek a természethez a shinto és a buddhizmus filozófiájának szellemében, ami az univerzumot az anyag és lélek együttes megnyilvánulásának tekinti. Számukra természet és istenség egy és ugyanaz. Az idősebb generációhoz tartozó

művészek munkáiban az esztétikai nárcizmusnak még jeleit sem lehet felfedezni. *Shimada Tadayuki* egy egész erdőrész élő bambusztörzsét tisztította meg a közeli folyó vizével, „felerősítve” ezáltal a nyers bambusz zöldjét a majdnem félhektáros területen, viszont érintetlenül hagyva a már kidőlt bambusztörzseket. Az emberi beavatkozás jele így csupán közvetve volt érezhető, hisz „megváltoztató” beavatkozás nem történt, csak a természet egyik jellemző tulajdonsága lett nyomatékosítva. A művész azután ebben a „megszentelt” erdőrészben helyezett el a már nem élő törzsekre piros színű, kézzel merített papírdarabkákat, változó sűrűséggel, gondosan ügyelve a ritmusra, harmóniára. Egy érzékenyen megszerkesztett és gondosan kivitelezett „háromdimenziós haiku” jegyeit viselte az alkotás, ami csupán a „gondolkodás állóvizébe dobott kavics”. (kép)

A két mű összehasonlításakor egyértelműen kiderülnek azok a kulturális különbségek, ami a természethez, a műalkotáshoz való viszonyunkra vonatkoznak. Számomra az anyag uralása, a „homo faber-i” magatartás demonstrálása, majd a gondolat becsomagolása volt az elsődleges, míg a japán művész esetében csupán egy érzékeny jelhagyásban és a gondolat hullámainak elindításában testesült meg a műalkotás, sokkal több üres felületet bízva a nézőre. Ahogy *Takeshi Kanazawa* kritikus a kiállítás katalógusának előszavában írja, a nyugati emberrel ellentétben a japán embernek a természet sosem lehet közömbös, hiszen „az ő istenei ott laknak minden fában, minden gyomnövényben”.[51] Ezért viseltetik olyan tisztelettel, alázattal iránta.

Tiszteletre méltó, hogy a nagy metropolisz árnyékában létre tudott jönni egy olyan, évi rendszerességgel megszervezett eseménysorozat, ahol a kezdeményező képzőművészeknek sikerült bevonni egy egész közösséget az alkotói folyamatba, tudva, a közös cselekvés kihat a közösség kohéziójának megőrzésére.

[51] lásd *5th Abiko Open Air Exhibition 2002* katalógus 3. o.

DÉL-KOREA

Kortárs művészeti szcéna – tudatos felzárkózás

Dél-Korea történelme szorosan összefonódik Japán és Kína történelmével, ezért nyugati szemmel nézve vallási és kulturális háttere is nagyban hasonlít azokéra. Ha azonban több időt töltünk az országban, apró, de lényeges különbségeket érzékelhetünk. Az ország számtalan konfliktussal terhelt 20. századi történelme a század közepétől kezdődően korábban nem tapasztalt gazdasági fellendülést hozott, ami a nyolcvanas évek végére kiegyensúlyozott társadalmat eredményezett politikai és gazdasági téren egyaránt. A robbanásszerű fejlődés következtében a városlakók a fogyasztói társadalom mindennapjait élik, az eldugott falvakban azonban még a harmadik világra jellemző közösségi életforma is honos.

48. Won-Gol falu, Dél-Korea

S bár a párhuzamos világok egymás melletti egzisztálása nem teljesen problémamentes, a társadalmi ellentmondások minden jel szerint jótékonyan hatottak a kortárs művészeti szcénára, amelynek először sikerült a diskurzus tárgyává tenni, majd dinamikus energiákká konvertálnia azokat. Mindeközben a kultúrpolitika is mindent megtett azért, hogy az ország gazdasági nagyhatalomként a nemzetközi művészeti színtéren is méltó helyet vívjon ki. Dél-Korea 1995 óta jelen van a Velencei Biennálén és majd minden jelentősebb nemzetközi seregszemlén. A nagyobb városokban sorra épülnek állami finanszírozású kortárs művészeti múzeumok, de a magántőke is felfedezte magának a területet, jelentős magángyűjteményeket hozva létre. Ezek közül méltán a legjelentősebb a Kim Chang-Il által, Szöultól 80 kilométerre fekvő Cheonan városkában létrehozott Arario Galéria, mely 2002-es megnyitása óta mára 3500 tételt számláló gyűjteménnyel büszkélkedhet. Emellett Szöulban, New York-ban és Pekingben is megnyitotta azonos nevű galériáit. A tulajdonos nem titkolt célja a koreai művészek karrierjének segítése és Korea kortárs képzőművészetének nemzetközi promóciója. Korea az elmúlt években egyre nagyobb jelentőségre szert tevő ázsiai biennálék szervezésében is fontos szerepet játszik, hisz itt rendezik a keleti biennálék közül legnagyobb költségvetéssel rendelkező Gwanju és Busan szemléket. Bár nem annyira ismert, de jelentőségében nem marad el tőlük a világ egyetlen természetművészeti biennáléja, melynek helyszíne az egykori királyi főváros, a félsziget központi részén fekvő Gong-Ju városa.

A Geumgang Nature Art Biennale

Előzmények

A biennále helyszíne a város mellett magasló Yeonmi-san hegyen fekvő Nature Art Park. Ide vonultak el 1981-ben azok a különböző művészeti egyetemeken végzett, több éves katonai szolgálat alól szabadult fiatal művészek, akik a diktatórikus rezsim tapasztalataitól megcsömörlötten, a gyors gazdasági fejlődés „áldásait” elutasítva a városon kívüli természetet választották művészetük helyszínéül. Ők alapították meg a biennálét szervező Yatoo csoportot. A Yatoo név körülbelül annyit jelent, hogy „thrown

into nature", vagyis természetbe ugrás vagy dobás, természetbe vetettség, de jelentése bővíthető, hiszen a throw angol szó kölykezést, fiadzást is jelent. Az egyéni szabadtéri munka mellett a csoport egyedi munkamódszert is kitalált: anyagok és eszközök nélkül mind a négy évszakban egy hétre kivonultak a természetbe, ahol csupán a természettel és egymással együttműködve hoztak létre alkotásokat. Four Season Workshopnak nevezték ezeket az egyhetes együttléteket, melyek egyúttal jó alkalmat teremtettek az általuk gyakorolt kifejezési módban rejlő lehetőségek megvitatására. A közösen létrehozott műveket dokumentálták, és egy szerény katalógusban jelentették meg éves rendszerességgel.[52]

49. Ko Seung-Hyun: *The Cow and Me*, performance, 1982

Őszinte bensőséges együttműködés dokumentumai ezek a fekete-fehér katalógusok, melyekben a közös alkotás felszabadult gyermeki öröme és a természetben meglelt felhőtlen nyugalom tükröződik. Az 1981-es alapításkor jelen levő húsz művész közül idővel többen lemorzsolódtak vagy „bevonultak" a galériák csábító világába, de a természet iránt elkötelezett kemény mag, *Ko Seung-hyun, Jeon Won-gil, Ri Eung-Woo, Kang Hee-Joon* és *Kim Hae-Sim* átvészelte ezt a hosszú és súrlódásoktól sem mentes

[52] A katalógusok sajnos csak koreai nyelven léteznek, ami érthető, hiszen az akkor még fiatal művészeknek sejtelmük sem lehetett arról, hogy tevékenységük valaha nemzetközi érdeklődésre tarthat számot.

időszakot. Ők a mai napig együtt vannak, és rendszeresen megtartják évszakonkénti szeánszaikat. Egy ilyen workshop alkalmával, 1983-ban született meg a Ko Seung-Hyunnak tulajdonított „nature art” kifejezés, mely mára egész Koreában, sőt az ázsiai térség tágabb kiterjedéseiben is bevett fogalommá vált.

Már a nyolcvanas években meggyőződésük volt, hogy a falusi parasztok az igazi természetművészek, akik – hiszen a létük függ tőle – ismerik a környező erdők, mezők minden rezdülését. Együttműködnek a természettel, nem pedig leigázzák. Ettől a gondolattól vezérelve az évtized végére a Gong-Jutól 50 kilométerre levő Dongwon-Ri falu lakosaival alakítottak ki szoros alkotói kapcsolatot.

Ekkoriban, a koreai művészeti szcénán szerzett ismertségüknek köszönhetően meghívást kaptak a hamburgi Hochschule für Bildende Künste kiállítótermébe. Az addigi tevékenységükről felhalmozott dokumentációs anyagból rendezett kiállítás – mint utólag megállapítható – nagyon fontos momentumnak bizonyult a természetművészet műfajának alakulásában. Az egyetemen tartott előadásukon megjelent a német művészeknek az a rétege, amelyik vonzalmat érez a természetben történő alkotás iránt, és próbálkozott már hasonló kifejezési lehetőséggel. Ebből a találkozásból eredeztethető az európai és az ázsiai természetművészeti események összekapcsolása. Tudniillik innentől váltak a Yatoo rendezvények nemzetközivé. Két év múlva már 12 német és 12 japán művész kapott lehetőséget az alkotásra a nyári találkozón. A következő évben aztán újból meghívást kaptak Németországba, ahol ezúttal már nem dokumentációs anyagot mutattak be, hanem Schuebergben készült munkáikat. Nemzetközi kapcsolataikat annyira sikerült kiterjeszteni, hogy az 1995-ös International Nature Art Symposium and Exhibition című rendezvényükön 23 ország 128 művésze vett részt. A közel 400 oldalas katalógusban[53] nem csak a művészek munkáit dokumentálták, hanem az általuk addig ismert természetművészeti események adatait is összegyűjtötték. A következő néhány évben energiáikat egy ház építésébe fektették, amelybe kül- és belföldi művészeket tudnak fogadni rezidens programjaikra. A világ zajától távol eső Won-Gol nevű faluban

[53] Lásd *Movement towards a new century* katalógus

alkotásra inspiráló, festői környezetben saját kezükkel építették fel az épületet, melyet Yatoo Nature Art Housenak neveztek el.[54]

A rezidencia-programok mellet a kétezres évek elején újból szervezni kezdték nagyszabású nemzetközi rendezvényeiket, melyek nemcsak tapasztalatszerzés tekintetében játszottak fontos szerepet, hanem a kultúrpolitika előtt is bizonyították rátermettségüket. Az első Nature Art Biennale megtartására 2004-re teremtődtek meg a feltételek. Ehhez anyagi támogatást a központi kormányzattól, a megyei és helyi önkormányzatoktól kaptak. Valamint azoktól a helyi kisvállalkozóktól, akik büszkék voltak rá, hogy városuk rangos nemzetközi esemény színhelye lehet. A kurátori munkára Anke Mellint[55] kérték fel, akinek szervezési tapasztalata, rálátása a nemzetközi szcénára nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az 1995-ös eseményhez képest átgondoltabb elv szerint hívjanak meg művészeket, akik között több „nagy nevet" is találunk. Jelen volt az ökoművészet úttörőjének számító amerikai *Brandon Bellengée,* valamint a környezeti kérdésekkel foglalkozó, szintén amerikai *Tim Collins*, aki alkotó tevékenysége mellett oktatóként is a természetművészet ügyét szolgálja. A német *Cornelia Konrads* az olaszországi Arte Sella rendezvényein vált ismertté, François Frechet pedig az AININ (Artists In Nature International Network) alapítójaként. Természetesen, a fiatalabb nemzedék is képviseltette magát: a japán *Yutaka Kobayashi*, aki előzőleg az Echigo-Tsumari Art Trienniálén szerepelt, s a természet iránt elkötelezett, agitatív alkotó, továbbá a Németországban jól ismert *Insa Winkler*. Kelet-Európát a lengyel *Tomasz Domanszki* képviselte. Koreai részről az első Geumgang Nature Art Biennalén a Yatoo tagok és a „nagy öreg", *Yoo Dong-Jo* mellett – ő a híres európai Ressource Kunst kiállításon is részt vett – inkább a fiatalok voltak túlsúlyban.

A biennále katalógusában[56] tanulmány olvasható *Heike Strelow*[57] tollából, amelyben megpróbálja összefoglalni a természetművészet nemzetközi történéseit, valamint az események munníciójául szolgáló elméleti hátteret. Már ekkor tetten érthető a

---

[54] A Yatoo történetéthez Ko Seung-Hyun 2007 augusztusában Gyergyószárhegyen tartott előadásán készült jegyzetemet használtam fel.

[55] A német művész és kurátor 1982 óta foglalkozik a természetművészet és az ökológia kérdéseivel. 1994 óta nemzetközi kiállítások kurátora. Koreában több nemzetközi kiállítás is fűződik a nevéhez.

[56] Lásd *2004 Geumgang Nature Art Biennale* katalógus

[57] Ibid. 213. o.

biennále szervezőinek 2006-ban eltökélten képviselt szándéka, hogy kétévente képet adva a műfaj nemzetközi alakulásáról, összefogja a világban zajló természetművészeti eseményeket, és kapcsolódási pontként működjön közöttük.

Geumgang Nature Art Biennale 2006

Az integráló szándék és a feltérképezés jegyében a 2006-os biennáléra – nem kevés erőfeszítés árán – olyan országok művészeit is meghívták, amelyek addig fehér foltnak számítottak a természetművészet térképén. A kiválasztás módszere tulajdonképpen nagyon egyszerű volt: összegyűjtötték az általuk ismert nemzetközi rendezvények dokumentációját, majd azok szervezőivel konzultálva létrehoztak egy művésznévsort. Ebből merítve kértek fel alkotókat egy tervezet elkészítésére, melyeknek értékelése után összeállt a végleges névsor. A helyi, amerikai, nyugat-európai és japán művészek mellett így olyan alkotók kaptak meghívást, mint *Varol Topac* Törökországból, *Rumen Dimitrov* Bulgáriából, *Pál Péter* Romániából, *Branko Smon* Szlovéniából, *Srtijdom van der Merwe* Dél-Afrikából, *Firman Djamil* Indonéziából, *Roger Tibon* a Fülöp-szigetekről vagy jómagam Magyarországról. Mindannyian először vettünk részt ilyen rangos eseményen.

50. Strijdom van der Merwe: *New Growth*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2006

Az egyhónapos munka alatt élmény volt nyugtázni a szervezés profizmusát és a minden igényt kielégítő asszisztencia biztosításában is tükröződő igyekezetet, hogy mindenki maximális igényességgel kivitelezhesse alkotását. Az esténkénti vetítések alkalmával a résztvevők megismerhették egymás munkásságát, megadva ezzel az esti közös vacsora beszédtémáját. A szervezői szándék értelmében tehát igen családias hangulat jellemezte az együttlétet.

A Yeonmi-san hegyen folyó munka során kiderült, hogy egy kitűntetett helyszínen dolgozunk, hiszen az erdőben nagyon sok sírhely található.

51. Sírhant a Yeonmi-san hegyen, Gong-Ju, Dél-Korea

A tradicionális temetkezési szokások szerint Koreában az emberek még életükben kiválasztanak egy számukra fontosnak tartott erdőrészt, melyet megvásárolnak, és azt használják temetkezési helynek. Erdőben járva így bukkanhatunk a legváratlanabb helyeken is családi, általában félgömb alakú hant formáját öltő sírhelyekre, melyek harmonikusan illeszkednek a természeti környezetbe. Akinek anyagi helyzete nem engedi meg egy ilyen terület megvásárlását, az olcsóbb, de annál szimbolikusabb módját

választja a temetkezésnek: a hamvakat az elhunyt kedvenc fájának gyökeréhez helyezik, így biztosítva a visszatérést a Nagy Egész örvénylő körforgásába.

A környezet számtalanszor felidézte bennem a MAMŰ nyolcvanas években véghezvitt eseményeit a Vízeshalmoknál, melyek valószínűleg úgyszintén temetkezési helyként szolgáltak a pogány kor emberének.

Vajon miért vonzották ezek a misztikus helyek a művészeket oly mértékben, hogy alkotásuk helyszínéül válasszák őket? Míg a marosvásárhelyi csapatnál feltehetően a hely vonzó formai egyedisége, valamint a nem mindennapi „alkotás" eredetét övező talány lehet a magyarázat, addig a koreai művészeket nagy valószínűséggel a kultúrájukban meglévő geomantiai ismeretek (kínai nevén Feng-shui) befolyásolták.

A tradíció jelenléte több mint kézzelfogható a vidéki Koreában. Mai napig nagyon népszerűek a több ezer éves aratási ünnepségekből eredeztethető zenés, táncos mulatságok, melyek a hasonló japán és a kínai eseményektől eltérően nagyon dinamikusak, virtuóz táncokkal tűzdeltek. Népzenéjük, a „szong", nagyban különbözik az udvari és a nemesi osztályok zenéjétől, a „csongtól", úgy hangszerválaszték, mint kifinomultság tekintetében. Az erősen stilizált udvari táncok méltóságteljességének szinte tökéletes ellentéte a gyors, élénk mozdulatokkal operáló néptánc, melyben az ősi rituálék sámánisztikus elemei sejlenek fel. Ott tartózkodásunk alatt több ilyen falusi mulatságon vettünk részt, tanúiként az aktív részvételre ösztönző tánc közösségformáló erejének. A mulatságok munkámra is nagy hatással voltak, hiszen találkoztam a kangarival, ezzel a népi ütős hangszerrel, amelyet végül – eredeti terveimet megváltoztatva – felhasználtam az alkotásban. Japánban készült munkámhoz hasonlóan, itt is egy hangszert készítettem, amely szélmalomként működött: mozgó szerkezete megszólaltatta az oda helyezett kangarikat. A fából készült, öt méter magas szerkezet egyik jellemzője az volt, hogy a vitorla és a váz összeállításánál szög vagy csavar helyett kizárólag evőpálcikát használtam.

52. Erőss István: *Zenemalom*, (részlet), Gong-Ju, Dél-Korea, 2006

A konstrukció arányrendszerében az erdélyi népi építészet nyomai fedezhetők fel, míg a technikai megoldások tekintetében szándékoltan a népi tárgyalkotás barkácsoló jellegét idéztem az ipari „előállítás" ellenében. A munka formai megjelenítése és a technikai megoldások egyaránt a népművészetből származnak, így a végeredmény is egy a természet ereje által megszólaltatott népi hangszer. A mű huzatos helyen kapott helyet, ahol a szél erősségétől függően lendült mozgásba az árboc, és szólaltatta meg a koreai füleknek ismerős hangokat.

53. Erőss István: *Zenemalom*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2006

A megnyitó előtti napokban a város egyetemén tanácskozást szerveztek „International Nature Art Symposium” címmel, melyen négy előadó tartott előadást, különböző aspektusból közelítve meg a témát. Az előadások szövege nyomtatásban is megjelent (*Yatoo,* 2006a). *Sam Bower*, a greenmuseum.org virtuális természetművészeti múzeum ügyvezető igazgatója, képzőművész, Kaliforniából érkezett (45–64. o.). Clive Adams az általa irányított Centre for Contemporary Art and the Natural World (CCANW) működéséről beszélt (40–44. o.), *Dave Pritchard* pedig tudomány és művészet lehetséges dialógusáról, különös tekintettel a természettudományra és a képzőművészetre (65–73. o.). A szimpózium koreai előadója, *Kim Jong-Gil* a Yatoo történetét foglalta össze (33–39. o.), amelyben számomra a paraszti kultúra megőrzésének fontosságát hangsúlyozó rész volt a legizgalmasabb. Fejtegetésében odáig jutott, hogy a művészetnek vissza kell térnie eredeti közegébe, a kis falusi közösségekbe, ahol a földművelés, a természettel való kontaktus állandó. Végső konklúziója így hangzik: „Agriculture is art and art is agriculture.”[58] (36. o.) A gondolatmenet – jóllehet igen leegyszerűsítve – kifejezi a vágyat, hogy a kortárs művészeti diskurzus magáévá tegye azt a holisztikus szemléletet, ami a paraszti létforma sajátja. A fejtegetés egyszersmind felidézi a román művészek nyolcvanas évekbeli kivonulását a falusi környezetbe, akiknek intenciói szinte azonosak voltak az itt elhangzottakkal. *Gheorghe Ilea* vagy *Alexandru Chira* alkotói színterüket, a paraszti udvart az „emlékezés templomának” (*Novotny,* 1989. 32. o.) nevezték, melynek papjai nem mások, mint a parasztok, a természet művészei.

A műalkotások dokumentációja mellett a Biennále reprezentatív katalógusában *Clive Adams* és *Kim Jong-Gil* kilenc művésszel készített rövid interjúja is megtalálható[59] – megtiszteltetésnek érzem, hogy én is köztük voltam –, a kérdések a világ különböző részeiről érkezett művészek eltérő természetművészeti megközelítéseit firtatták.

Geumgang Nature Art Biennale 2008

A 2008-as biennále résztvevőinek kiválasztása az előzőektől eltérő, igen eredeti módon történt. A szervezők 2007 küszöbén különböző fórumokon felhívást tettek közzé egy

[58] A mezőgazdaság művészet és a művészet mezőgazdaság.
[59] Lásd a 2006 *Geumgang Nature Art Biennale* katalógus ban 140–163. o.

’Pre-Biennale’ című projekten való részvételre, melyre két munkával lehetett jelentkezni: egy részletes tervvel a 2008-as Biennáléra és egy megvalósult mű dokumentációjával. Az összegyűlt anyagból 2007 őszén két kiállítást szerveztek a Gong-Ju National Museum-ban. A terveket bemutató kiállítás a ’Nature in Mind’ címet viselte, míg a kész művek dokumentációját a ’Nature Scopes’ kiállításon mutatták be. A nemzetközi zsűri a két kiállítás anyagát végignézve döntött a meghívott művészek személyéről. Mindkét kiállításhoz az összes pályaművet bemutató reprezentatív katalógus készült.[60]

A jelentős számú résztvevő színvonalban változatos pályaműveinek ilyen nagyszabású és költséges bemutatását látva felmerül a későbbiekben a szervezők felé is megfogalmazott kérdés: megérdemelt-e a két esemény két ilyen komoly katalógust? A szervezők válasza a hosszú távú gondolkodás és az új művészekre való rátalálás iránti igény ékes bizonyítéka. A két pre-biennálés kiállítás és katalógus, véleményük szerint, pont volumenüknél fogva adhat impulzust, munkára sarkallva mindazokat a természetművészeket, akik most próbálkoznak a nemzetközi eseményeken való megmérettetéssel.

A 2008-as eseményre végül 23 koreai és 15 külföldi művészt választott ki a zsűri. A meghívottak létszámának csökkentése és a még átgondoltabb kiválasztás egyértelműen a művek kvalitását emelte. A főleg Európából meghívott nagynevű művészek, *Urs Twellmann, Kerry Morrison, MADE* vagy az amerikai *Steven Siegel* mellett ugyan volt két kelet-európai meghívott, azonban meglátásom szerint hiányoztak a többi földrész, Afrika, Dél-Amerika, Közel-Kelet, vagy akár a Kaukázus országainak képviselői. A hiátus valószínűleg annak tudható be, hogy a 2007-es felhívás nem jutott el a fenti helyekre. A biennále katalógusába a már sokszor emlegetett John K. Grande írt tanulmányt,[61] melyben a természetművészetnek a kortárs művészetben elfoglalt helyét és jövőjét vizsgálja.

[60] Lásd a *Geumgang Nature Art Pre-Biennale 2007. Nature Scopes és Nature in Mind* katalógusokat
[61] Lásd a függelékben John K. Grande *Nature is the Art of which We are A Part* című tanulmányát.

54.Steven Seigel. *Like a Rock, from a Tree?*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2008

A Geumgang Natura Art Biennale a Yatoo csoport kitartó, eltökélt, céltudatos munkájának köszönhetően olyan rangos eseménnyé vált az elmúlt négy évben, melyet egyenrangúnak tartanak a nagy ázsiai biennálékkal (*Ronnau*, 2008), és a természetművészet legfontosabb integráló rendezvényeként tartják számon a világban.

55. Erőss István: *Harmincezer evőpálcika*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2008

ÖSSZEGZÉS

Általánosságban elmondható, hogy a keleti ember világlátását sokkal jobban meghatározzák vallási és kulturális hagyományai, mint a nyugati kultúra emberéét. Amint azt dolgozatomban próbáltam felvázolni, a keleti vallások mindegyike, a hinduizmustól a buddhizmuson és a shintoizmuson át a taoizmusig, különleges, számunkra teljesen eltérő szemlélettel és lelkiséggel közelít a természethez, ami alapvetően meghatározza a keleti művészek természetművészeti gyakorlatát is. A mindenség egészét, a dolgokat és élőlényeket átjáró, örök, végtelen, változatlan és egységes Világlélek a hinduizmusban, a végső célt a természettel való összeolvadásban látó taoizmus, a buddhizmus etikai és egyúttal esztétikai hozzáállása a természethez vagy a természetet kamiként tisztelő shintoizmus – mind arról tanúskodik, hogy a keleti emberek, köztük a tradíciókkal a nyugati embernél sokkal szofisztikáltabb viszonyt kialakító művészek is, szakrális és nem hierarchikus viszonyban állnak a természettel. A természetbe való emberi beavatkozás csak a legmagasabb szinten képzelhető el számukra, ezért is tekintik például a kertépítést egyszerre filózófiának és magas művészetnek évszázadok óta.

A keleti ember világlátása nemcsak a természethez, hanem az általa készített tárgyakhoz fűződő viszonyát is meghatározza. A nyugati ember számára szinte értelmezhetetlen esztétikájú vabi-szabi, a külső környezet harmóniájának megteremtését célzó Fheng-shui, akárcsak koreai változata, a sen, vagy az indiai képzművesség termékei a természetet, annak törvényszerűségeit, dinamikáját, erőit követik. A keleti ember legfőbb célja tehát, ami a természetművészeti alkotásokban is nyilvánvalóan kimutatható, a természettel való „kreatív eggyé olvadás”. A keleti természetművészet tehát sosem volt agresszív, hódító vagy akár átalakító karakterű. Sokkal inkább jellemzi a természet belső dinamikáját követő, szelíd „jel-hagyás” intenciója.

Ez a szemlélet érhető tetten azokban a természetművészeti megnyilvánulásokban is, amelyek a 70-es évek végén a Yatoo színrelépésével jelentek meg az ázsiai régióban, és amelyek azóta egyre nagyobb teret nyertek maguknak. Bár a Yatoo természetbe való kivonulásában valószínűsíthetően a land art megjelenése is szerepet játszhatott, ami

azután a természetművészet terén történt egy autonóm fejlődési folyamat eredménye, ami, meglátásom szerint, teljesen független a nyugati képzőművészeti szcénán történtektől.

A természetművészet ázsiai „sikere” minden bizonnyal nagyban köszönhető a befogadói oldal, valaminta kultúrpolitika nyitottságának. Ez utóbbi nem próbál rátelepedni a jelenségre, kihasználni azt, hanem – ellentétben a nyugatival, ahol maga a kortárs művészeti intézményrendszer belső logikája indukálja ezt a magatartást –valódi támogatást biztosít az egyre nagyobb számban jelentkező eseményeknek.

A nyugati kortárs művészetben a természet a land art-tal kezdődően jelenik meg, mint a művészeti aktus helyszíne és tárgya, és nem csupán mint ábrázolási motívum. A már a kezdettekkor meglévő, a művészek természethez való viszonyát jellemző különböző attitűdök közül az évek során azok találtak elfogadottságra és követőkre, amelyek a természetet az elfogadás, a féltés és az alázat jegyében közelítették meg.

A klasszikus „földmozgató” land art-művészek – Walter de Maria, Heizer, Smithson és társaik – vállaltan nem törődtek az ökológia, a környezeti gondok problematikájával, inkább az emberi (alkotó)erő heroizmusát hirdették, elsőrendűen önmagukra utalva. Amikor azzal vádolták őket, hogy megerőszakolják a földet, Smithson azt válaszolta, hogy a szex is egy erőszaksorozat (*Rosenthal*, 71. o.) . Szegény Gaia Földanyánk! A kritikai hangok hatására a macho magatartás a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére valamelyest csiszolódott, és tevékenysége olykor ökológiai problémákat is megcsillantó rekultivációs aktussá finomodott. (Heizer: *Effegy Tumuli, Buffalo Rocks*, Illionis, 1985) A white cube-ból történt indulatos kivonulásuk is csak részben valósult meg, hiszen a „sociological development” hatására, valamint anyagi megfontolásból a hátsó ajtón visszaszivárogtak a galériákba. A monumentalitás iránti vonzódásuk továbbra is megmaradt, nem csak a fent említett tipikus land art munkák esetében, de még a galériákban kiállított alkotásoknál is, amint például Walter

de Maria 13 x 23,5 méteres, 325 tonnát nyomó *Öt földrész szobor* című munkája[62] is tanúsítja.

Velük szemben, a középutasként aposztrofált alkotók attitűdjüket rituális interaktusnak tekintik, melynek során a tájba alig érezhetően avatkoznak be, vagy csupán keretezik azt a fényképezőgép lencséjével. Esetükben – tudatosan vagy sem – a buddhizmus szemléletmódjának nyomai felfedezhetők fel. Egyfajta természetszövetségről beszélhetünk náluk, ahol a természetes anyagok felhasználásán túl annak a folyamatnak is részesei lehetünk, ahogy a művész az erőforrásokkal és az elemekkel foglalkozik. Méretük tekintetében is visszafogottabbnak bizonyuló munkáikban nagy diszkrécióval ütköztetik a kreált geometriát a természet kaotikus kompozíciójával. Számukra az intervenció nem lehet uralkodó. Műveikben ezért az embernek a természettől való függősége kerül előtérbe, és bennük a természet iránti tiszteletről állítanak ki tanúsítványt.

Ez az enyhén buddhista szemléletmódot sugalló alkotói mód terjedt el Európában is, melyet az évszázados reflexeknek engedelmeskedve néhány nagynevű kurátor megpróbált rendszerbe gyömöszölni, múzeumi körülmények között és gondolkodásmód szerint bemutatni, majd egy hálózatként működtetni. Most már látható, hogy e terv kudarcba fulladását a természetművészet alapelveivel ellenkező logikája magyarázza, bizonyítva, hogy a művészetipar törvényei nem alkalmazhatóak ezen a területen. A természetművészet nem szelídíthető meg a galériaiparban használt eszközökkel, mint történt az arte povera esetében.

Az általam az utolsó csoportba sorolt, öko-napszámosként jellemzett három alkotó Sonfist, Denes Agnes, a két Harisson természethez fűződő kapcsolatát tekintve talán a legtávolabb áll az első, földmozgató társulattól. Ők az ökológia és az environmentalizmus jegyében alkotva posztmateriális értékeket állítanak előtérbe. Az ebbe a csoportba sorolt művészek tevékenységére alapozva jött létre Amerikában az egyre agitatívabb ökoművészet, melyben az esztétikai elem egyre kevesebb fontossággal bírt, és egyre hangsúlyosabbá vált a szociális tett, súrolva vagy átmerészkedve más diszciplínák területére is. E tipikus amerikai jelenség ecovention néven lett ismert.

[62] Alte Stadtgalerie, Stuttgart, 1987–1988

A természetművészet szemüvegén át visszatekintve a jelenből azt láthatjuk tehát, hogy Nyugaton a land art megjelenésétől datált természetművészeti megnyilvánulások alakulása kapcsán a művészeknek a természethez való hozzáállásában történt változásról beszélhetünk. Mindez természetesen szorosan összefügg az ökológiai problémák megjelenésével és a társadalom ez irányú szenzibilitásának erősödésével. Megállapíthajuk ugyanakkor, hogy a nyugati művésztársadalomban a természet-percepció változásában tapasztalható tendencia egy olyan, a tiszteleten és a harmóniára törekvésen alapuló természetfelfogás felé tart, ami a keleti világképnek mindig is sajátja volt.

Számomra nagyon izgalmas volt felfedezni, hogy a természetművészet képzeletbeli térképén Kelet-Európa sokkal közelebb van Ázsiához, mint saját kontinenséhez, amint azt a Yatoo és a MAMŰ egyes műveiben is megmutatkozó, meglepő analógiák is bizonyítják. Európának a keleti részén azért válhatott általánossá egy elszigetelődő, a természetet biztos menedéknek tekintő alkotási mód, mert ebben a természet közelibb paraszti kultúrában megőrizték az ősi, pogány vallásokból eredő természeti liturgiákat, melyek keveredtek a keresztény szokásokkal, de biztosították a természethez való viszony szakrális, tiszteleten alapuló jellegét. A még élő népi tárgykészítés fortélyai, mely homályba vesző idők óta a tradíció által öröklődött, itt még elleshető volt. És bár a természetbe való kivonulás a kelet-európai művészek esetében is politikai/társadalmi indíttatású, akárcsak a Yatoo-nál, Kelet-Európában a progresszív művészeti törekvések találkozása a természettel és az élő népművészettel pont ezen politikai okok miatt nem állhatott össze egy koherens művészeti mozgalommá.

A koreai Yatoo tevékenységének köszönhetően és Európában való bemutatkozásukkal történt meg a természetművészet két ágának, a nyugatinak és a keletinek a találkozása. Napjaink természetművészei egyszerre viszik tovább a keleti természetfelfogás filózófiáját és az amerikai ökonapszámosok újszerű gondolkodását, az általuk megfogalmazott paradigmaváltás szükségességét hangoztatva. Céljaik érdekében hajlandók és nyitottak bárkivel kooperálni, sőt igénylik a társadalmi környezet

kontribúcióját projektjeik megvalósulásában, ebbe az irányba terelve minél több ember gondolkodását.

Ennek a felismerésnek a jegyében, apró lépések eredményeképpen létrejött egy a keleti és nyugati természetművészeket is egyre jobban integráló természetművészet-hálózat, melyet szervezetek, folyóiratok és tematikus honlapok sokasága fog össze, illetve működtet. Ebben az immár az egész világban elterjedt és sokféle alkotói hozzáállást magába foglaló hálózatban való önkéntes részvétel kizárólagos kritériuma a természethez való „alázatos közeledés" attitűdje, amely magatartás tartalma egyre finomodott az utóbbi időben. Napjaink mindennapos környezeti problémái által generált egyre változatosabb kérdésfelvetések egyre kifinomultabb válaszokra kényszerítik a részvevőket.

Az Ázsiában megjelent és ott bevett terminológiaként használatos természetművészet a mai napig képlékeny fogalom Európában, Amerikában pedig egyáltalán nem használatos. Meglátásom szerint a természetművészet egy olyan izgalmas, átfogó területe a vizuális művészeteknek, mely napjainkban a galériarendszerből amúgy is kikívánkozó művészeknek (public art, stree art) valós, az erősödő ökológiai problémák okán nagyon aktuális, izgalmas és társadalmi értelemben elkötelezett művészi kifejezésre ad lehetőséget.

A természetművészet mint tantárgy megjelenése néhány európai felsőoktatási intézményben az utóbbi években a természetművészet kanonizációs folyamatának elindulásáról árulkodik. Meggyőződésem, hogy kívánatos lenne e tendencia erősödése az öreg kontinensen. Különösen igaz ez a kelet-európai régióra, ahol ez a művészi kifejezés mód ezegyszer nem egy nyugati gyakorlat átvételét jelentené, hanem egy létező, hagyományokkal rendelekző, „saját" művészi praxis továbbélését.

KÉPJEGYZÉK

1. Erőss István: *After Crying*, installáció, Labin, Horvátország, 1993
2. Erőss István: *Siratófal*, installáció, 10 m x 2,5 m, Vigadó Galéria, 1994
3. Michael Heizer: *Complex*, 1972–74 – Azték piramis, Mexikó, 10. század
4. Robert Smithson: *Spiral Jetty*, légifelvétel, 1970
5. Michael Heizer: *Double Negative*, Nevada, 1969–1970
6. Michael Heizer: *Effigy Tumuli*, Illinois, 1985
7. Richard Long: *A Line Made by Walking*, Anglia, 1967
8. Hans Haacke: *Rhinewater Purification Plant*, Krefeld, Németország, 1972
9. Alan Sonfist: *Time Landscape*, Manhattan, New York, 1965–1978
10. Helen and Newton Harrison: *Portable Farm No.6.*, Houston, 1972
11. Agnes Denes: *Wheatfield – A Confrontation*, Manhattan, New York, 1982
12. Az Ecovention katalógus borítója, 2002
13. Udo Nils: *Entrance*, Dietenbronn, Németország, 1993
14. Joseph Beuys: *7000 Oaks*, archív felvétel, 1982
15. Magdalena Abakanowicz: *Negev*, Jeruzsálem, 1987
16. Ana Lupas: *Humid Installation*, 1970
17. Gheorghe Ilea: *Garbage Dump*, 1994
18 Shiobara Yasouori és Yean-ette Betts performance-a, AnnArt 9, 1998
19. Halász Károly: *Tájkorrekció*, 1972
20. Az 1985–86–87-es visegrádi építésztábor résztvevőinek munkái
21. Udo Nils: The Nest, Lüneburg Heath, Németország, 1978
22. A Vízeshalmok
23. Egy tipikus MAMŰ munka a Vízeshalmoknál, 1982
24. MAMŰ: *A nagy kolbász*, 1981
25. Yatoo, Four Seasons Workshop, 1981
26. Yatoo munka 1982-ből
27. MAMŰ munka 1982-ből
28. Hindu pap, Boguhua, India, 2008

29. Fazekasműhely, Partapur, India, 2008

30. Chemould Gallery, Mumbay, India, 2008

30. Egy partapuri kézműves alkotása

31. Shidu RV készülő munkája, Partapur, India, 2008

32. Esküvő, Gidwani, India, 2008

33. Helyi hennafestő munkában, Partapur, India, 2008

34. Erőss István: *Naptetoválás*, Partapur, 2008

35. Erőss István: *Trágyaakció*, Partapur, 2008

36. A *Trágyaakció*-ban résztvevő helyiek

37. Kínai tusrajz a 19. századból

38. A Juming Múzeum szoborkertje, Taipei, Tajvan

39. Chen Chih-Cheng: *Glass House*, 2004

40. Firman Djamil: *Zero Chiney*, 2008

41. Erőss István: *Golyó*, Guandu Park, Taipei, Tajvan, 2008

42. Nikko, a buddhista zarándokhely, Japán

43. Vabi-szabi szépségfelfogás szerint készült edény Japánból

44. Yasuyoshi Sugiura: *Wind Screen*, Matsudai falu Japán, 2006

45. Az Aijima Art Center egyik kiállítótere, Abiko, Japán

46. Erőss István: *Zene a szúnyogoknak* (részlet), Gong-Ju, Dél-Korea, 2002

47. Erőss István: *Zene a szúnyogoknak*, Gong-ju, Dél-Korea, 2002

48. Won-Gol falu, Dél-Korea

49. Ko Seung-Hyun: *The Cow and Me*, performance, 1982

50. Strijdom van der Merwe: *New Growth*, Gong-Ju, Dél-Korea 2006

51. Sírhant a Yeonmi-san hegyen, Gong-Ju, Dél-Korea

52. Erőss István: *Zenemalom* (részlet), Gong-Ju, Dél-Korea, 2006

53. Erőss István: *Zenemalom*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2006

54. Steven Seigel. *Like a Rock, from a Tree?*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2008

55. Erőss István: *Harmincezer evőpálcika*, Gong-Ju, Dél-Korea, 2008

IRODALOMJEGYZÉK

Aknai Tamás (19959: *A Pécsi Műhely*. Jelenkor Kiadó, Pécs.

Auping, M. (1983): Earth Art: A Sudy in Ecological Politics. In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 92–104.

Baker, E. C. (1983): Artworks on the Land. In: Sonfist, A. (szerk.): Art *in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 73–84.

Beke László (1972): Miért használ fotókat az A.P.L.C. *Fotóművészet*, 1972/2 http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html (2008.05.12.)

Beke László (1984): Beke László és Perneczky Géza beszélgetése a Fiatal Művészek Klubjában. AL9, 1984. május http://www.artpool.hu/Al//al09/Beke_Perneczky.htm (2008.06.18.)

Beke, L. (1996): Central-East Europe. In: Fagone, V. (szerk.) *Art in nature*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano. 109–116.

Bischoff, U. (1990): A nagy gesztustól a kis gesztusig. Megjegyzések az anyag fogalmának változásához az utóbbi húsz év képzőművészetében. In: *Ressource Kunst. Erőforrások. Újra értelmezett elemek a művészetben.* (megjelent a Resource Kunst, Du Mont, Köln, 1989 című kiállítás budapesti bemutatása alkalmából). Műcsarnok, Budapest. 7–13.

Bunge, M. (2000): Joseph Beuys. Plasztikai gondolkodás. Hírverés egy antropológiai művészetfogalomnak. 2. rész. *Balkon*, 2000/11. http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm (2008.06.03.)

Cârneci, M. (szerk., 1997): *Experiment în arta românească după 1960*. CSAC Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Bucureşti

Carpenter, J. (1983): Alan Sonfist's public Sculptures. In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 142–154.

Clark, K. (1949): *Landsacpe into Art*. John Murray, London

Comarnescu, P. (1970): Arta contemporana. *Arta* XVII, nr. 5.

Elekes Károly (1983): Tájművészet. „Benned éljen a mű”. *A Hét*, 1983. május 27. 50–51.

Fagone, V. (1996): Art in nature. A different creative perspective on the threshold of the 21st century. In: Fagone, V. (szerk.) *Art in nature*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 11–20.

Fowkes, M. és Fowkes, R. (2005): Tájkép keret nélkül: a természet a kortárs képzőművészetben. *Translocal.org* http://www.translocal.org/shows/unframedtext_hu.htm (2008.05.16.)

Gablik, S. (1998). The Nature of Beauty in Contemporary Art. *New Renaissance magazine*, Vol. 8, No. 1, © Renaissance Universal http://www.ru.org/81gablik.html (2008.06.16.)

Gecse Gusztáv (1975): *Vallástörténeti kislexikon*. Kossuth, Budapest

Glasenapp, H. von (1987)5: *Az öt világvallás*, Gondolat-Tálentum, Budapest.

Glueck, G. (1983): The Eart Is Their Palette (Helen and Newton Harrison). In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 178–182.

Grande, J. K. (2004): *Balance: Art and Nature*. Black Rose Books, Montréal.

Hajdu István (1975, 1976a, 1976b): Concept Art. Kísérlet egy műfajtalan műfaj rendszerezésére. *Tájékoztató*. *Magyar Képzőművészek Szövetsége* 1975/4., 1976/1., 1976/2. www.c3.hu/collection//koncept/hajdukoncept.doc. (2008.05.30.)

Hall, C. (1983): Environmental Artists: Sources and Directions. In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 8–59.

Hamvas Béla (2006): A kínai tusrajz. *Vigilia*,2006/7. http://www.vigilia.hu/2006/7/hamvas.htm). (2008.07.12.)

Hegyi Lóránd (1983): „Trans-avantgárd” – „post-modern” – „új szubjektivizmus”, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén. *AL3*, 1983. március (Az AL3 melléklete) http://www.artpool.hu/Al/al03/ Hegyi.html

Hofmann, W. (1974): *A modern művészet alapjai*. Corvina Kiadó, Budapest.

Jankovich Andrea (1999): Természet és buddhizmus. *Új Pedagógiai Szemle*, 1999. 6. sz. http://www.terebess.hu/keletkultinfo/termeszet.html (Terebess Ázsia E-Tár, 2008.07.30.)

Kasahara, K. (szerk., 2001.): *A History of Japanese Religion*. Kosei publishing Co, Tokyo

Keserű Katalin (1994): A régióról. In: Bálványos Anna és Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, Budapest. 10–21.

Kubose, G. (1973): *Zen Koans*. Henry Regnery Company, Chicago http://www.terebess.hu/english/koan.html (Terebess Ázsia E-Tár, 2008.07.29.)

Kumar, S.: Az önellátás filozófiája. In: Endreffy Zoltán, Kodolányi Gyula (szerk): *Ökológiai kapcsolatok*, Népművelési Intézet, Budapest http://www.kia.hu/konyvtar/dkiadv/okapcs/okapcs12.htm (2008.06.22.)

László Ervin (1985): Globális problémák – a Római Klub szemlélete és hatása. *Valóság*, 1985/5 sz. http://www.foek.hu/zsibongo/90elotti/cikk/laszlo.rtf (2008.06.12.)

László Ervin (2006): *Káoszpont. Válaszút előtt a világ*. Kossuth Kiadó, Budapest Klub Alapítvány, Budapest.

Miklós Pál (1973): *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikongráfiájába.* Corvina Kiadó, Budapest

ML, J. (2008): From No-Gallery to Many Galleries – The History and Present of Art. Galleries in Kerala. *Art and Deal*, vol. 5, No. 4, Issue No. 26. 36–41.

Novotny Tihamér (1990): Történetek és más összefüggések. In: Novotny Tihamér (szerk.): *MAMŰ. Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984. Tegnap és Ma*. (a kiállítás katalógusa), Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, Százhalombatta. 6–36.

dr. Pap László Miklós (szerk., 2204): *Bevezetés a buddhista természetbölcseletbe*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó

Petrányi Zsolt (1994): Megégett hangszál. Japán művészek a Ludwig Múzeumban. *Új Művészet,* 1994. május, 54–57.

Perneczky Géza (1995): A „művészet vége” – baleset vagy elmélet? In: Perneczky Géza (szerk.): *A művészet vége?* (Európai füzetek 1.), Új Világ Kiadó, Budapest http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm#1 (2008.06.02.)

Ronnau, J. (2008): Kultur setzt ihre Zeichen, Korea im Boom der Kunst-Biennalen. *Kieler Nachrichten*, 2008.09.18.

Ronte, D. (1996): Art and Culture of the Environment in Contemporary Critical Tendecies. In: Fagone, V. (szerk.) *Art in nature*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano. 23–32.

Rosenberg, H. (1983): Time and Space Concepts in Environmental Art . In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 191–224.

Rosenthal, M. (1983): Some attitudes of Earth Art: from Competition to Adoration. . In: Sonfist, A. (szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York. 60–72.

Selz, P. (1992): The Artist as Universalist. In *The Artist as Universalist: The Work of Agnes Denes* (a kiállítás katalógusa). Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca NY

Spaid, S (2002, szerk.): *Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*. (a kiállítás katalógusa) The Contemporary Arts Center, Cincinatti, Ecoartspace, greenmuseum.org.

Sturcz János (1994): A kiállítás koncepciójáról. In: Bálványos Anna és Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, Budapest. 9.

Sturcz János (1994): Természetesen… Magyarországon. Természeti anyagok, energiák és helyszínek használata a magyar művészetben 1870-től napjainkig. In: Bálványos Anna és Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, Budapest. 151–201.

Sturcz János (é. n.): *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem

Szász László (1981): Távolodó művészet: provinciától a vidékig. *Korunk*, 1981/12

Szűcs Károly (1999): Perspektíva – a képek archeológiája. Szűcs Károly interjúja Peternák Miklóssal. *Balkon*, 1999. október http://www.c3.hu/scripta0/balkon/99/10/06perspek.htm (2008.15.17.)

Tiberghien, G. A. (1995): *Land Art*. Éditions Carré, Paris.

Thiel, H. (1982): Natur und Kunst. *Kunstforum* http://beekeeping.com/artikel/thiele/natur_und_kunst.htm (2008.06.06.)

Tőkei Ferenc (1997, válogatta, fordította): *A kínai festészet elmélete*. Orientalisztikai Munkaközösség – Argumentum http://www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/tajkep.html (Terebess Ázsia E-Tár, 2008.07.30.)

Varsányi György (2006): A vabi szabi útja. Gondolatok a japán szépségfelfogásról. *Kagylókürt*, 42. sz. http://www.wabisabi.hu/Kagylo.pdf (2008.08.02.)

Wehner Tibor: (1999): Természetszobrászok. Farkas László, Orosz Péter és Varga Géza Ferenc műveiről. *Új Forrás*, 1999. 3. sz. http://www.epa.hu/0000/00016/00043/990309.htm (2008.07.15.)

Wróblewska, H. (1994): Művészet és természet a kortárs lengyel művészetben. In: Bálványos Anna és Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, Budapest. 93–105.

Yatoo (szerk., 2006): *International Nature Art Symposium*. Korean Nature Artists Association – Yatoo, Gong Ju

Zorn, E. (1996): Art in Nature: Project. In: Fagone, V. (szerk.) *Art in nature*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano. 77–91.

Katalógusok

5th Abiko Open Air Exhibition, 2002

2008 Guandu International Outdoor Sculpture Festival. Ed. Guandu Nature Park, 2008, Taipei.

Embodying the Scenery of Ecology. 2004 Juming Museum International Art Camp. Editor: Juming Museum – Collection and research Department, 2005, Taipei.

Geumgang Nature Art Biennale 2004. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 2004, Gong Ju.

Geumgang Nature Art Biennale 2006. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 2006, Gong Ju.

Geumgang Nature Art Pre-Biennale 2007. Nature in Mind. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 2007, Gong Ju.

Geumgang Nature Art Pre-Biennale 2007. Nature Scopes. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 2007, Gong Ju.

MAMŰ. Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984. Tegnap és Ma. Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, 1990, Százhalombatta.

Movement towards a new century. International Nature Art Symposium & Exhibition at Kum-river, Summer 1995, Kong-Ju, Korea. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 1995, Kong-Ju.

Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában. Műcsarnok, 1994, Budapest.

FÜGGELÉK

John K. Grande

Nature is the Art of which We are A Part

Sculpture always has a landscape in it, an experience drawn from nature. When a sculpture embodies a landscape while actually being in it the challenge becomes a broader one. It involves aspects of architecture, of aesthetics, of landscaping, and creative and individual expression. Earth specific sculpture actually is the landscape.

The structures evolve, integrate, return to nature gradually. The art is site specific but exists in a general garden framework. Much is left to nature. The ephemeral takes over. Nature takes its course and art adapts. Nature itself is a monument.

Art exists within the continuum of life, and working with nature involves, a gradual transformation process, as well as patience and perseverance, on the part of the artist. Viewing the landscape as a place where human activity can co-exist with nature – to work with, rather than against – nature is an essential part of the vocabulary of the artist who chooses to work with nature, on site. Bio-specific prototypes for creativity that are more than just a principle. Ephemeral sculptures embody an ethic that many designers, landscape architects, and artists are now considering an implicit part of future oriented design on a broader scale. This design embraces notions of sustainability and accepts the cycle of life as part of its vocabulary as artistic process. Yatoo is a place that is like a living laboratory with artists working with earth sensitive principles, with materials drawn from the place and context of nature. Aesthetics has a practical role to play in providing us with imaginative examples of environmental integration. FOOD for the SOUL.

The artists working at Yatoo come from a variety of places in the world. Each has a particular way of working with nature, of expressing their art. Each brings their own specific cultural experience and this plays a role in the way their art manifests itself. It can involve aspects of dance, of music, of design, of ideation, or any number of aspects that enter into evolving this new paradigm of an art that works with nature. There is an

awareness of the incredible versatility and variety of nature and its forms and manifestations. Artists are sensitive to place. Many of the ideas initiated by artists working with nature today are seized on by "professionals" in others fields - landscapers, designers, architects, horticulturists, educators, and craftspeople. This gives a sense of how relevant an art that deals with the experience of nature really is, even moreso in a world where new technological innovations are increasingly pulling us away from direct experience, the tactile world, into a parallel experience indulged on, and produced by the micro-screen technology. As Marshall McLuhan has stated: "What may emerge as the most important insight of the twenty-first century is that man was not designed to live at the speed of light. Without the countervailing balance of natural and physical laws, the new video-related media will make man implode upon himself. As he sits in the informational control room, whether at home or at work, receiving data at enormous speeds – imagistic, sound, or tactile – from all areas of the world, the results could be dangerously inflating and schizophrenic. His body will remain in one place but his mind will float out into the electronic void, being everywhere at once on the data bank."

Less is more. And if we recognize the incredible variety of forms, materials, and combinations of matter that exist in nature, we can only say that we learn from nature. A walk in the woods, or in a park, produces innumerable stimuli, and our senses capture all of this, whether consciously or unconsciously. The variation in the real world has not yet been equaled in the world of technology.

The legacy of modernism and postModernism in art is one of environmental deprivation and segregation of arts activity from nature. Economic progress generally leads to a quantitative approach to art. Materialist history presents the evolution of art as a successive layering of movements and avant-gardisms. This ideological approach deifies individualism, and promotes "egosystems of expression" that nurture an exploitative view of culture and history.

Often, it seems almost a required attitude to be considered active in the field of contemporary artmaking. But the public in general seems far ahead of the art world. They have seized the significance of nature in the contemporary debate on the future of our planet, its resources, and their progeny. I am not speaking of nature in the Romantic

sense, as a sublime spiritual source, or as an embodiment of a religious worldview, but more pragmatically as a real life presence and source for sustainable resources and a vision for the future. Art exhibitions dedicated to art and nature, either directly as symposia or indirectly as gallery exhibitions, proves this new direction in artmaking, and of its broadening scope and interdisciplinary relevance.

In Asking for the Earth, James George writes: "We have a dominant culture that is, in an objective sense, a counter-culture, because it is, in practice (if not in theory), against the order of Nature." While this may seem an obvious statement, in fact, it is vastly distorted by mainstream media, We might see animals in TV adds, re-phrased in sequences, made to act like humans, something that appeals to a certain nostalgia for control over things. Or wild animals might be stretched and then shrunk in animated sequences. Again this sense that all things can be controlled, manipulated. That technology is the savior. Viewers are comforted by the ingenuity, the cleverness. Such imagery is attractive but conditions us to viewing nature (ourselves included) as manipulated, disembodied, and absolutely removed from any context. The effects of modern-day media have led us to generalize and simplify nature, as we do all things. We read experience in an informational way.

The denaturization of narrative has been with us for some time, but more recently it is presented as a positive thing. In reality it is the respect for nature and all things natural that can actually move us towards developing a responsible approach to our society, towards natural resources and eco-conscious business decision-making. Use what you need, no more. Quality of life is most important and exists in the physical natural world. We can understand our needs in a way that corresponds with our real desires, not manufactured desires.

Cultural diversity, like nature's diversity with all of its bio-regional variation, like the survival of rare and endangered species, is essential is we are to understand where we have come from, what we really need to ensure our survival. Ensuring diversity is a responsibility. Nature-based art is a response to this diversity and variation and involves working with nature in an immediate physical environment. Art such as that being made at Yatoo reflects a diversity of cultural inputs, and varying world visions. This art speaks

with a sensitivity and intimate understanding of nature's fragility and diversity and its resilience. This is no longer the age of land art, of those vast earth moving projects that occurred in the United States, and that were a reaction to the gallery site when Robert Smithson commented:

"The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other – one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects. One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing."

For land artists such as Robert Smithson and Michael Heizer were very conceptual in their approach to the land. The idea of transforming swaths of desert, or valley, attracted them. The art remained an imposition on the landscape, and this, in an era when space exploration, the landing on the moon, was experienced abstractly, as imagery on the television set in every person's home. Landscape was real estate. Artists worldwide are developing a completely new approach to site and environment. There are many artists who presaged today's resurgence of earth-based arts initiatives and they originate fom many cultures. Part of the future arts and nature intiative will involve communicating between cultures specific approaches and views of what an aesthetic is or can be. Yatoo is playing a major role in this evolution of an earth-based arts language.

Installations in nature reflect human history, but always use the context of nature and ephemeral nature-based materials. Natural history parallels human history. The two are not often seen to be inter-related in the field of art. The focus of one culture and worldview may differ vastly from that of another. Relativism in cultural worldviews is a constant and should be addressed in any overview of the relation between nature and human culture. Cultural narrative builds on this relativism. It is not necessary to interpret a cultural worldview – more essential to recognize that the geo-specific characteristics that apply to any given culture are, in a holistic sense, being erased by an over-simplification and caricaturing of culture.

Are the definitions and words we use to label culture, nature and art outmoded? I believe that words represent what they say they do, and are not simply labels. The roots of this opinion derive from a vernacular that is part of a narrative, or oracular culture. Why this intense distinction? Because the origins of words have a history and are rooted in experience as much as art and culture. The spoken word and vernacular in language references real living environments of experience. Environmental art can involve the environment of the gallery space as well as site specific outdoor sites. The culture of nature sustains the culture of mass consumption and production, and nature is always the permanent backdrop to this, the cross-over point between human culture and nature.

Materials – truth to materials – is an old axiom that has been around since the early days of modernism. But the parameters have shifted just as the paradigm has. Truth to materials still holds true for me. But not longer is this truth relegated simply to objects, nor does the object have to be segregated from what is around it. The two can now intertwine, and develop a dialogue on site, place, materials, existence. The economies we have built out of the natural world, and its corespondent tautology of progress, are still reliant on resources just as they have always been. Resources in art, are no different than elsewhere, they derive from nature. In fact all materials – natural or so-called synthetic – ultimately derive from nature. The dilemmas of contemporary criticism are, in part the result of a failure to identify with the holistic basis of art, not only in a visual, symbolic or conceptual way, but more importantly, in realizing that nature is the art of which we are a part. This may seem a grand generalization. But as generalizations go – it makes perfect sense. Our bodies ingest nature as food. We breathe the air. The cars we drive are nature reconfigured. Even our unconscious thoughts, dreams, and conscious thoughts are influenced by our immediate environments and experiences.

By realizing we are a part of nature, even if we live abstracted, decontextualized lives in major world cities, we can gather a sense of purpose in our lives that would otherwise be relegated to distraction, delusion and distempered life. Contemporary criticism often addresses public issues, questions of siting and public space. Its an interesting part of the contemporary art scene. But unless public art gets beyond the production of imagery, to investigate the process of life unfolding around us, it will

remain decorative, an adjunct to, and not a beacon of consolidation, something that engenders a sense of purpose beyond the political. There is an ethic to life. Artmaking has an ethics, even if it involves simply deciding what materials to use; leaves instead of stones; or wood in the place of earth. The installation that ingests, places itself in an environment with a sense of the place is exciting. The drama is in this sense of place, of participating in a living history. Unseen variables play a role in outdoor nature based art works: weather, climate, vegetation, other living species, the quality of light and the seasons.

With a better understanding of how the art nature phenomenon is occurring simultaneously in many places, among a great variety of artists, in many countries, we can see this evolution is no accident, but part of a wisdom and new worldview. There is an urgent need for contemporary art to deal with nature as experience, as a context where culture has always existed. Nature is a phenomenon that is not going to go away. Nature is an ongoing part of the dialogue on humanity's place in nature, and artists working with nature are challenged by nature in all its variety. This is a challenge that will encourage new artforms for a very long time.

John K. Grande

Eung-Woo Ree

Ko Seung-hyun, a természet művésze

Mindenkinek megvan a saját egyénisége. Ez az egyéniség paramétere lehet az objektív lét fejlődésének és kialakulásának. Az egyéniség érdeme és érdemtelensége olyan, mint annak az éremnek a két oldala, amely sosem áll az élén. Amikor az erőfeszítések nyomán egy ember objektív fejlődése pozitív, akkor jó embernek nevezhetjük őt. Ennek alapján művészként Seung-hyun Kónak több az érdeme, mint az érdemtelensége.

A YATOO Természetművész Szövetség 1981-ben alakult. Elődeinkhez úgy csatlakoztunk, mint a YATOO fiatal, reményteljes szervezői, magas szintű művészetre vágyva. Seung-hyun Ko érdeklődésének mindmáig, amikor már betöltötte az 50. életévét, a természetművészet a középpontja. Az ötvenedik életév hinni engedi a tudást az élet eredetéről és a világról. A hullámvölgyek ellenére ő sosem tért le a természetművészet útjáról, és mindmáig tudja, mi a feladata. Hajthatatlan szellemisége átsegítette a nehézségeken. Vitathatatlan tehetsége és munkája együtt teszi őt a magas művészet részévé.

Ha valaki arra kér, hogy fejtsem ki véleményemet Seung-hyun Kóról, mivel egyazon művészeti irányt követjük mindketten, azt tudom mondani, hogy ő egy elkötelezett keresztény. Függetlenül attól, hol van, melyik országban lakik, milyen helyzetbe kerül, sosem mulasztja el, hogy hét végén elmenjen a templomba. Egy új helyen első dolga, hogy megkeresse, hol van a közelben templom. Nem számít, mennyi munkája van, és sosem láttuk telefonálni templomban. Kollégái, akik együtt dolgoztunk vele, megismertük az egyéniségét, de individuumának van néhány összetevője, melyet sosem értettünk meg. Azért hiszek művészetének őszinteségében, mert mindig ragaszkodott művészeti és vallási identitásának függetlenségéhez. Bármi történik, semmi sem rendítheti meg a hitét. Mindmáig tanúja vagyok annak, hogy a váratlan akadályokat is legyőzve építi művészetét.

A vallás szemszögéből alanyként próbálja megérteni és felhasználni a természetet. Úgy véli, hogy a természet – az emberrel együtt – Isten teremtménye. Ezért a természeten

keresztül keresi a tiszteletteljes találkozást Istennel. A szellem és a test egyesítésével próbálja kifejezni a maga vallási és művészi igazságát, és filozófiája, a hit kiterjesztése nemesedett nála művészetté.

Egy kis „mag” létesült 1981 nyarán a Geumgang térségben, amely jelentős fejlődésen ment keresztül az elmúlt 25 évben, és amelynek Seung-hyun Ko volt mindig a középpontja. Annyira jelentős művésszé vált, hogy senki nem beszélhet erről a mozgalomról úgy, hogy az ő nevét meg ne említené. A természetművészet elnevezés is az ő javaslatára született az 1983-as Négy Évszak Workshop alkalmával.

Az 1981 és 1990 közötti tíz év fontos időszaka volt a természetművészet megismertetésének. Ez idő alatt egész szenvedélyét és hitét annak szentelte, hogy megelőzze a YATOO megszűnését. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy ebben a munkában egyedül volt, mindezt nem tehette volna a kollégák támogatása nélkül, akik a gyakorlati munkában is segítették. Azonban hangsúlyozni szeretném, hogy mindannyian hálával tartozunk neki azért, amit tett a YATOO-ért.

A YATOO legfőbb tevékenysége a Négy Évszak Kutatása Találkozó. A természetművészek ezeken a találkozókon, melyeket sosem hagytak ki, megfigyelték és megértették a természet jellegzetességeit. E találkozókon új művészi kifejezésmódokat találhattak a résztvevők. Alapításától kezdve tíz évig Seung-hyun Ko vezette a YATOO-t, s az ő legjelentősebb megvalósítása a Négy Évszak Kutatása Találkozó tagjai munkáinak kilenckötetes évkönyve.

Minden energiáját és szenvedélyét a fotók tervezésébe fektette be, a sötétkamrai munkába, a szerkesztésbe és kiadásba, noha a találkozók nagy anyagi akadályokba ütköztek. Ez csak egy kis példa arra, hogy miért értékelhetjük a koreai természetművészet-mozgalom gyakorlati megalapítójaként és fejlesztőjeként. Kiállítást és katalógust készít elő, rendezi hatalmas természetművészeti munkásságát. Ez a művész, aki oly sokat dolgozott a természetművészetért, és aki számos egyéni kiállítást rendezhetett volna, most készíti elő az első egyéni tárlatát, amely elvárásom szerint szokatlanul nagyszerű lesz.

Következésképpen nagyrabecsülésemet és tiszteletemet fejezem ki hozzájárulásáért a Koreai Természetművészet Szövetség tevékenységéhez, valamint a húszéves kemény fejlesztési munkájáért. Imádkozom sikeres életéért, Isten áldja meg őt.

Seung-hyun Ko 2005-ben megnyílt első önálló kiállításához készült katalógus előszava

Fordította: Simon Judit

From the Critic, John Grande, about the Work of Roger Tibon

Roger Tibon's structural sculpture *The Shield* is an actual built form whose lower openings one can enter into and exit through. Within that structure one has the sense of a security and an accompanying fragility due to the ephemeral, fragile nature of the materials used to build it. The surface of *The Shield* has light passing through it, a metaphor that parallels the way UV radiation passes through the earth's protective ozone layer. It is the volume of human activity – notably but not exclusively, carbon emissions – that have caused the opening up of holes in the earth's ozone layer, and this has affected the changes in the earth's overall temperature.

Tibon's built metaphor – a hut-like structure with openings on its exterior skin – contrasts the invisible character of this deterioration of the earth's protective cover with fragile, living elements. This makes Tibon's earth statement all the more poignant. The earth's living ecological structures are not threatened, they are actually changing... the reduction of the global ice areas at the poles and in mountainous glacial regions will affect the low lying areas of our earth, just as the arctic tundra is now no longer permanently frozen.

When one enters inside Tibon's *Shield*, it offers only a partial protection from the sun's heat. The message is we cannot ultimately escape the damage we are now enacting on the earth. Interacting with, visiting and entering the structure, visitors are encouraged to weave covers for the holes that abound in this habitat, and to repair, as we would with clothing, the wounds and openings in Tibon's earth sensitive metaphor.

From the Critic, John Grande, about the Work of Istvan Eross

Istvan Eross' installation *Pen* is deceptively minimalist in its conception, but speaks of the artist's relation to environment. This large cube is not made of steel or concrete, but instead, varying thicknesses of bamboo attached by hand using rope. Within the cube is a large sphere or ball likewise made of natural found materials. Eross works on site collecting reeds, a species readily available in the Guandu park grounds The structure of this captive ball is bamboo while the infill for it is reeds. Both are living elements.

There is an inbuilt dynamic inherent to the two forms Eross has conceived and created at Guandu. One is reminded of Plato' Academy in Athens, of the physicist, Johannes Kepler's five symmetrical figures of the universe that included sphere, pyramid and cube - or even the abstract painter Piet Mondrian. The sphere and the cube are contrasting forms. Each represents an abstraction of nature, or a conception, a diagram of a thought, though they can allude to nature. The cube is static, structural, formal and implies control, containment while the circle or sphere is fluid, evolving. The sphere could even be the earth, whose changeability and entropic state may not ultimately be measurable. Seen together the two forms activate space, but do so integratively, using materials that reflect the context of Guandu.

Wood, notably bamboo, and reed grasses are warm materials, that have a basic fluidity to the way we read them, and a diversity inherent to elements derived from nature. It is the use of natural materials that heightens and activates our imagination, causing us to read this piece as consisting of two forms that clash, yet relate to each other in the spatial and environmental context. An order has been brought to these materials that is artificial, conceived, and yet Eross' ultimate message could be very human, for it engages us using a language of nature's materials and with an aesthetic that reflects a basic respect for nature's place in our lives. It is ultimately we who cannot contain nature, and we cannot be so arrogant as to believe we can control or manipulate nature's resources and ultimately conquer nature. We should use our ingenuity to work with nature's systems, and to evolve our economies in this direction, to thus reduce the abuse of nature's resources, something that though invisible, is leading us to these situational

scenarios of accelerated climate change and shifts in global climate patterns.

And so Eross' *Pen* sculpture presents us with the horns of the human dilemma with a simple sphere that could emblemize nature or the earth and the rational cube with its implicit arrogance. The earth is our habitat Eross' work seems to say, and we have a choice as to how we work with, and hopefully not against, her bountiful living resource base. This is a quintessentially humanistic work, even as it is no less an integrative, more conceptual art form.

From the Critic, John Grande, about the Work of Firman Djamil

Firman Djamil's *Zero Chimney* is a powerful sculptural integration at Guandu. Rising up vertically from the ground, this chimney recalls the factory smokestacks from the early days of industrialization, but Firman's is a bio-sensitive chimney that includes corn seeds at its base, a food source that will become a growing part of the art. As part of his artistic process Firman performed a performance ritual that involved public participation and planting of the corn seeds at the opening of the 3rd annual Guandu International Outdoor Sculpture Festival.

Zero Chimney likewise addresses the issue of alternative energy sources, notably the corn-based fuel known as Ethanol. Produced from maize or corn using an agrifuel process, the production of Ethanol is being contested for various reasons, notably that food sources for the world's poor and disenfranchised are being converted into fuel, but also because water used to cultivate maize/corn for ethanol on huge farms, is not being directed towards our sustainable projects and for basic resource use. The production of one gallon or 3.7 liters of ethanol requires 6.345 liters of fresh water during the maize/corn growth and fermentation process, and there is also irrigation waste, and corresponding environmental damage.

A beautifully aesthetic bamboo construction at Guandu Nature Park, *Zero Chimney* is a nature stack, one that no longer yields gas or carbon emissions in the form of Co2, but fresh air instead. An art with heart that will yield corn, to then be eaten by humans and songbirds, is indeed interactive in a most wholesome, universal and environmental way.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A disszertáció megírásához nyújtott segítségért hálás köszönettel tartozom:

Tolvaly Ernő és Colin Foster egyetemi tanároknak, valamint Anke Melinnek, Csejdy Rékának, Szombathy Bálintnak és Wéber Katának

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Tanulmányok

1983 Érettségi a Marosvásárhelyi Képzőművészeti Szakközépiskolában
1993 Bécsi Képzőművészeti Akadémia, Ausztria
1994 Hágai Királyi Akadémia, Hollandia
1995 Diploma a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
1995–96 Mesterképző a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
1996 Post-Diplôme a Marseille-i Képzőművészeti Egyetemen, Franciaország
2006 Doktori eljárás megkezdése a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán

Oktatási tevékenység

2003 óta óraadó tanár a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Előkészítő Szakán
2008 óta tanszékvezető az egri Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékén

2000 „A szocialista realizmus" − előadás és 1 hónapos kurzus az University of Derby Képzőművészeti Karán
2003 „Afrikai Graffitik" és „Tendenciák a kortárs mongol képzőművészetben" − előadás a Kassai Egyetem Képzőművészeti Szakán
2003 „A kortárs magyar művészetről" − előadás az abikói Ajima Art Centerben
2004 „Az ázsiai kortárs képzőművészet európai szemmel" – előadás a Csíkszeredai Sapienzia Egyetemen
2004 „A kortárs magyar művészetről" − előadás a National Taiwan University
2006 „Természetművészeti törekvések a kelet-európai képzőművészetben" – előadás a Gongju Biennále, Korea keretében
2006 „Politika és művészet a XX. századi magyar képzőművészetben" − előadás a Nation Taiwan University Képzőművészeti Szakán
2007 „Szegmens" – előadás a „Regionális Kulturális Stratégiák" című konferencián, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, Románia
2008 „Legújabb törekvések a kortárs magyar művészetben" − előadás a Fine Arts University, Bombay, India
2008 „Természetművészeti törekvések a kelet-európai képzőművészetben" előadás a Guandu International Sculpture Festival keretében, Taipei, Tajvan
2008 „Természetművészet" előadás a Moholy -Nagy Művészeti Egyetemen

Egyéni kiállítások

1994 Vigadó Galéria, Budapest, Borgóval és Rohóval
1998 Mozaik, MAMŰ Galéria, Budapest,
1998 Petró Ház, Miskolc, Rohóval
1999 LIT Gallery, Hamburg, Németország
2000 Budapesti Francia Intézet

2001 HVA Galéria, Csíkszereda, Románia
2002 Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, Borgóval és Rogóval
2003 „Párhuzamok” Centrum Galéria, Graz, Ausztria
2004 „Párhuzamok II”, Kelet-szlovákiai Galéria, Kassa, Szlovákia
2004 Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, Románia
2006 „Homo Faber” − MMG Galéria, Budapest
2007 Erlin Galéria, Budapest
2007 Galéria IX, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások

1991 Miskolci Grafikai Biennále
1991 Győri Grafikai Biennále
1991 „Tatarozás” Műcsarnok, Budapest
1992 Concorso Internazionale di Disegno, Como, Olaszország
1992 Ungarnhaus, Berlin, Németország
1992 ISFIT Student Centrum Trondheim, Norvégia
1992 Salgótarjáni Grafikai Biennále
1993 Raum und Kunst, Hamburg, Németország
1993 Kurfürsten Galerie, Kassel, Németország
1993 Labin Art Express, Labin, Horvátország
1993 Suc Galery, Ljubljana, Szlovénia
1993 Miskolci Grafikai Biennále
1993 Győri Grafikai Biennále
1993 Vajda Lajos Galéria, Szentendre
1993 Forumgaleriet, Malmö, Svédország
1993 Internationale Grafiek Biennale, Maastricht, Hollandia
1994 Koninklije Galerie, Den Haag, Holandia
1994 Mozsár Műhely, Budapest
1994 „Voltage”, a Soros Alapítvány éves kiállítása, Székesfehérvár
1995 Next Studio, Graz, Ausztria
1996 Miskolci Grafikai Biennále
1996 Görög templom, Vác
1996 „Sentient” kiállítás, Old City Hall, Prága, Csehország
1996 Gallerie Friche Belle de Mai, Marseille, Franciaország
1997 A Makói Grafiaki Művésztelep kiállítása, Makó
1997 TIACE Youth Center, Taipei, Tajvan
1997 Rotunda Galéria, Kassa, Szlovákia
1998 Marseille–Budapest, Ludwig Múzeum, Budapest
1998 UAP Galéria, Kolozsvár, Románia
1998 Miskolci Grafikai Biennále
1998 „Ornamentika”, Szombathelyi Képtár
1999 „Eltűnés”, Barakk Gallery, Berlin, Németország
1999 Phantombüro Gallery, Frankfurt, Németország
2000 Makó 1996–2000, Budapest Galéria, Budapest

2000 „Ezredvégi nyomatok”, Godot Galéria, Budapest
2000 „Poggyász”, New York-i Magyar Konzulátus
2000 Galerie Nieuwe Rijn, Leiden, Hollandia
2000 Salgótarjáni Rajzbiennále
2000 „Képgrafika 2000 – Hallgatói munkák 1992–2000”, Budapest Galéria
2001 „Feketén fehéren”, Műcsarnok, Budapest
2001 „Invasia”, Orhei Vechi, Kisinyov, Moldávia
2002 „InterArt”, Csíkszereda, Románia
2002 „Intersection”, Khara Khorum, Ulan Bator, Mongólia
2002 „10 éves a Túlsó Part”, Miskolci Galéria, Miskolc
2002 „Abiko Open Air Exhibition”, Abiko, Japán
2003 „InterArt”, Csíkszereda, Románia
2004 „Szegmens” – Kortárs Magyar Képzőművészeti Kiállítás, Ajima Art Center, Abiko, Gallery Tomos, Tokió, Japán
2004 „Intersection II”, Ulan Bator, Mongólia
2004 „Embodying the Scenery of Ecology”, Juming Museum, Taipei, Tajvan
2005 „Szegmens II” – Kortárs Magyar Képzőművészeti Kiállítás, Ulan Bator, Mongólia
2006 Korkép − Gyergyószárhegyi Nemzetközi Művésztelep és Kiállítás, Gyergyószárhegy, Románia
2006 „Az Út”, Műcsarnok, Budapest
2006 Segmens III, National University of Arts, Taipei, Tajvan
2007 Segmens IV, Yian Gallery, Daejeon, Korea
2007 „Naturkunst 2007”, Lidherode, Németország
2007 Geumgang Nature Art Pre-Biennale, Gonjui Nemzeti Múzeum, Korea
2007 IV. Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozion kiállítása
2008 Gyergyószárhegyi Nemzetközi Művésztelep és Kiállítás, Gyergyószárhegy, Románia
2008 „The 6th International Network 21c Art Festival 2008”, Daejon, Korea

Művésztelepek, rezidens programok

1991 Summer Academy, Martha Jungwirth kurzusa, Salzburg, Ausztria
1992 Corso Internazionale di Disegno, Marcus Lüpertz kurzusa, Como, Olaszország
1992 „ISFIT” nemzetközi rendezvény, Trondheim, Norvégia
1993 Summer Academy Kumito Nagaoka kurzusa, Salzburg, Ausztria
1993 „Labin Art Express” nemzetközi rendezvény, Labin, Horvátország
1993 „Atributum projekt”, Tanzánia
1994 „Kunstmühle” nemzetközi rendezvény, Graz, Ausztria
1997 „Atributum projekt II”, Kenya, Uganda, Tanzánia
1997 A Tajvani Szobrász Szövetség Nemzetközi Művésztelepe, Taipei, Tajvan
2001 „Invasia” nemzetközi művésztelep és kiállítás, Orhei Vechi, Kisinyov, Moldávia
2002 „InterArt” nemzetközi művésztelep, Csíkszereda, Románia
2002 „Intersection” nemzetközi művésztelep, Khara Khorum, Ulan Bator, Mongólia
2002 „Abiko Open Air Exhibition” nemzetközi művésztelep és kiállítás, Abiko, Japán

2003 „InterArt” nemzetközi művésztelep, Csíkszereda, Románia
2004 „Intersection II” nemzetközi művésztelep, Ulan Bator, Mongólia
2004 „Embodying the Scenery of Ecology”, nemzetközi művésztelep, Taipei, Tajvan
2005 „Korkép − Gyergyószárhegyi Nemzetközi Művésztelep, Gyergyószárhegy,
2006 „Geumgang Nature Art Biennale, Gong-Ju, Korea
2007 IV. Kecskeméti Acélszobrászati Szimpózium
2007 “Naturkunst 2007”, Lidherode, Németország
2008 Gyergyószárhegyi Nemzetközi Művésztelep
2008 „Sandarbh Artist Workshop and Exhibition”, Partapur, India
2008 „Guandu International Outdoor Sculpture Festival”, Taipei, Tajvan
2008 Gyergyószárhegyi Nemzetközi Művésztelep, Gyergyószárhegy, Románia
2008 Geumgang Nature Art Biennale, Gong-Ju, Korea

Művek gyűjteményekben:
LIT Gallery, Hamburg, Németország
Fondazione Antonio Ratti, Como, Olaszország
Kelet-szlovákiai Galéria, Kassa, Szlovákia
Miskolci Galéria
Salzburg Város Gyűjteménye, Ausztria
Juming Museum, Taipei, Tajvan
Hargita Megyei Kulturális Központ, Csíkszereda, Románia
Művelődési Központ, Csíkszerda, Románia
Városi Múzeum, Kisinyov, Moldávia
Friche Belle de Mai, Marseille, Franciaország
Galerie Nieuwe Rijn, Leiden, Hollandia
Yatoo gyűjtemény, Gong-Ju, Dél-Korea
Gyergyószárhegyi alkotótelep gyűjteménye
Igong Galéria gyűjteménye, Daejon, Korea

Tagságok
1991 óta Fiatal Képzőművészek Stúdiója
1992–2002 Túlsó Part Művészcsoport
1992 óta MAMŰ Társaság
1996 óta Képzőművészeti Alap
1996 óta Magyar Grafikusművészek Szövetsége

Díjak
1993 a Fővárosi Kulturális Bizottság ösztöndíja
1994 Stúdió Díj
1995 Barcsay-díj