

A természetművészet különböző megközelítési módjai Keleten és Nyugaton

A DLA értekezés tézisei

2008

Erős István

Bevezetés

A kilencvenes évek elejétől különböző európai országokban olyan helyspecifikus műveket készítettem, amelyekben a háromdimenziós tér kihívásán túl egyre fontosabb lett számomra a helyszínen „talált” hangulat és anyag, mindinkább háttérbe szorítva az „otthonról hozott” élményeket. 2002-ben Japánban, az *Abiko Open Air Exhibition* keretében létrehozott munkám esetében már tudatosan befolyásolni hagytam magam a természetben talált anyagoktól. A természeti környezetet bevontam a műalkotásba. Az elkövetkező években jó néhány meghívást kaptam különböző természetművészeti eseményre, elsősorban az ázsiai kontinensen, Tajvanban, Koreában, Mongóliában és Indiában. Ekkoriban kezdett foglalkoztatni a kérdés, honnan ered a világnak ezen a részén a természetszeretnek ez a magas foka. De még mindig „hályogkovács módjára”, intuitíven dolgoztam, és nem volt számomra teljesen ismeretes az Ázsiában honos sajátos művészeti megnyilvánulás története, kulturális és vallási háttere. Egyre inkább egyértelművé vált számomra, érdemes lenne foglalkozni az ázsiai természetművészeti eseményekkel, különösen a nyugati országokban zajló hasonló rendezvények viszonylatában.

Eredeti szándékom szerint a dolgozatomban a természetművészetet saját munkáim, illetve az általam ismert keleti természetművészeti események kontextusában kívántam bemutatni, de a dolgozat írásának kezdetén kiderült, a témában nem létezik semmilyen összegző publikáció. Arra a megállapításra jutottam, hogy természetművészetről beszélni az előzmények és egyfajta történetiség felvázolása nélkül lehetetlen. Ezért megpróbáltam összerakni, ha mégoly mozaikszerűen is – a fellelhető irodalom és saját tapasztalataim alapján – egy tisztábban kirajzolódó képet. Ez a kép természetesen csak nagyvonalú,

megrajzolása során sok érdekes összefüggés került felszínre, és még több olyan terület került előtérbe, amely további kutatásokat vesz igénybe.

Mi a természetművészet?

A téma tanulmányozása során azt tapasztaltam, hogy a természetművészet egy még nem elterjedt, jelentésében képlékeny, szakirodalmilag sem egyértelmű fogalom, amelynek az általánosan használatos angol definíciója – „art for and with nature” – véleményem szerint túl redukált és leegyszerűsítő. Kézenfekvőnek tűnt tehát, hogy dolgozatomat a természetábrázolás történeti alakulásának felvázolása után a természetművészet mibenlétének a tisztázásával vezessem be.

A természetművészeti események megnevezése igen változatos a világban. A nature art megnevezés Amerikában nem használatos. A land art szülőhazájában valószínűleg ragaszkodnak a belőle kinövő számtalan irányzat egzakt megnevezéséhez, mint amilyen az ecoart, az environmental art, az earth art, a resource art, a primitivist art stb. Európában a természetművészet (nature art, Natur Kunst) megnevezés gyűjtőfogalomként az utóbbi 10–15 évben használatos. Ázsiában a nature art kifejezést nagy magabiztossággal használják, olyannyira, hogy például Koreában a fogalom teljesen beépült a szakmai szóhasználatba. A nature art magyar megfelelőjével, a természetművészet kifejezéssel első ízben az Ernst Múzeumban megrendezett *Természetesen* című kiállítás katalógusának előszavában találkozhatunk, *Keserü Katalin* tollából. A természetművészet számomra legelfogadhatóbb meghatározása *Sturcz János* ugyanebben a katalógusban írt koncepciója a kiállításról, amit a továbbiakban a jelenség egyfajta definíciójának tekintek: „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. art), hanem mindezen szemléletmódok metszéspontjában, illetve azok egymásra hatásából jön létre...”.

Mivel a fenti definícióválasztás kissé önkényesnek tűnhet, fontos összefoglalni a nature art jegyében született művek jellemző tulajdonságait. 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 realizálásakor a művész az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használja, így az efemer jellegű munkákba 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 kézműves technikákra szorítkozik, és kerüli a gépi alkalmazást. A természetművész tiszteli a népművészetet, a nyugati kultúrán kívül eső művészetet, s nem emeli azt ki 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 koncentrálnak, így kívül esnek a gyűjtők érdeklődésén.

A nature artist – a természetművész – egy olyan magatartás körülírása lehet, amely még csak most van kialakulóban. Még nem kristályosodott tökéletes fogalommá, bár egyes esetekben szemléletté, sőt cselekvéssé vált. A természetművész alkotói magatartásának megfigyelésekor azt a képességét fontos vizsgálnunk, miként hagy harmonikus, mögöttes tartalommal rendelkező jelet a természetben.

A természetművészet kialakulásában a land art katalizátor szerepe vitathatatlan, de a közrejátszó tényezők között a természetbe való kiköltözés aktusában szerepet játszó, az avantgárdból eredeztethető expanzionista-aktivista attitűdöt éppúgy meg kell említenünk, mint a tudomány és a technika utópisztikus szemléletének továbbélését a posztmodern évtizedeiben. Továbbá a komputer-technika megjelenését, a káoszelmélet vagy az elektronikus média jóvoltából globalizálódó világ ökológiai problémáinak tudatosulását, amely rendre nyomot hagyott az ökológiára fogékony művészek gondolkodásában.

Természetművészet Nyugaton

A nyugati kortárs művészetben a természet a land art-tal kezdődően jelenik meg, mint a művészeti aktus helyszíne, tárgya és anyaga. Többé már nem pusztán ábrázolási motívum vagy háttéri kulissza. Fontos hangsúlyozni, hogy Amerikában már a land art hatvanas évekbeli megjelenésekor különböző, a művészek természethez való viszonyát jellemző attitűdök különböztethetőek meg. Közülük az évek során azok találtak megértésre és követőkre, amelyek a természetet az elfogadás, a féltés és az alázat jegyében közelítették meg. Ezek közül meglátásom szerint három, alakulását tekintve fontos irányzat különíthető el.

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, elsősorban önmaguk személyes képességére utalva. A kritikai hangok hatására a macho magatartás a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére valamelyest lágyult, és tevékenysége olykor ökológiai problémákat is megcsillantó rekultivációs aktussá szelődött (Heizer: *Effigy Tumuli, Buffalo Rocks*, Illionis, 1985). A white cube-ból történt indulatos kivonulásuk is csak részben valósult meg, mivel a „sociological development” hatására és anyagi megfontolásból kerülő úton 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 is tanúsítja.

Velük szemben a középutasként aposztrofált alkotók (*Richard Long, Hamish Fulton, Hans Haacke*) attitűdjüket rituális interaktusnak tekintik, melynek során a tájba alig érezhetően avatkoznak be, vagy csupán keretezik azt a fényképezőgép lencséjével. Tevékenységükben a buddhizmus szemléletmódjának nyomai felfedezhetők fel. Esetükben egyfajta természetszövetségről beszélhetünk, amelyben a természetes anyagok felhasználásán túl annak a folyamatnak is részesei lehetünk, ahogyan a művész az erőforrásokkal és az elemekkel értekezik. 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 szemléletet sugalló alkotói mód terjedt el Európában is, melyet az évszázados reflexeknek engedelmessé név néhány nagynevű kurátor megpróbált rendszerbe gyömöszölni, múzeumi körülmények között és -gondolkodásmód szerint bemutatni, majd egységes hálózatként működtetni. Most már látható, hogy a terv kudarcát 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 az *arte povera* esetében történt.

Az általam utolsó csoportba sorolt, öko-napszámoként jellemzett három alkotó – *Alan Sonfist, Denes Agnes, a Harisson páros* – természethez fűződő kapcsolatát tekintve talán a legtávolabb áll az első, földmozgató társulattól. Ők az ökológia és az environmentalizmus jegyében alkotva posztmateriális értékeket helyeznek előtérbe. Az ebbe a csoportba sorolt művészek tevékenységére alapozva jött létre Amerikában az egyre agitatívabb ökoművészet, amelyben az esztétikai elem egyre kevesebb fontossággal bírt, és egyre hangsúlyosabbá vált a más diszciplínákat is érintő szociális tett. Eme tipikus amerikai jelenség *ecovention* néven vált ismertté.

A természetművészet szemüvegén át a jelenből visszapillantva azt láthatjuk, hogy Nyugaton a *land art* megjelenésétől datált természetművészeti megnyilvánulásokból kifejlődő irányzatok némelyike napjainkra kiteljesedett, és virágkorát éli. Ilyen többek között a tudomány területére is átmerészkedő vagy a politikával is szövetkező ökoszemlélet. De olyan is akad, amelyik eltűnt vagy megszelídült, mint a „földmozgatók” esetében, ahol az öncélú beavatkozás tájsebészeti aktussá lényegült. A különböző attitűdök alakulása kapcsán a művészeknek a természethez való hozzáállásában történt változásról beszélhetünk. Mindez természetesen szorosan összefügg az ökológiai problémák megjelenésével és a társadalom ez irányú érzékenységének erősödésével.

Megállapítható ugyanakkor, hogy a nyugati művész-társadalomban a természet-percepció módosulásában tapasztalható tendencia egy olyan, a tiszteleten és a harmónián alapuló természetfelfogás felé tart, ami a keleti világképnek mindig is sajátja volt.

Kelet-Európa

A természetművészet tekintetében Kelet-Európa nem hasonlítható sem az amerikai land art alkotói gesztusához, ahol jobbra az embernek a természet fölötti uralkodási vágya érvényesül, sem a Nyugat-Európaihoz, ahol inkább a heroikus alkotói mítosz jut kifejezésre. A kelet-európai művészeket a „kis gesztus” (*Ulrich Bischoff*) alkotói magatartása jellemzi, amely nem változtatja meg alapvetően a helyet, csak kommentálja, értelmezi azt, lehetőséget teremtve arra, hogy új perspektívából nézzük. Ennek oka – a szűk finansziális lehetőségek és a galériahálózat hiánya mellett – a fojtogató politikai légkörrel és a hivatalos kultúrpolitika előli meneküléssel magyarázható.

A 70-es években a műteremből kivonuló *Pécsi Műhelyt*, a temesvári *Sigma csoportot* vagy a szabadkai–újvidéki *Bosch+Bosch csoportot* a kifejezés új formáinak keresése mellett a Westkunsttal való szinkronra törekvés motiválta. 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*, *Wanda Mihuleac*, *Petre Nikolovski*).

A 70-es évektől egy fontos, tipikusan kelet-európai elemmel gazdagodott a természetművészet kifejezési tárháza. Itt a mezőgazdaság viszonylagos fejletlensége, a kézi földművelés és a családi állattartás biztosította a folyamatos kontaktust a természettel. Ekkor az úgynevezett modern neoavantgárd stílusirányzatok és az expanzionista formabontó törekvések még találkoztak az élő folklór hagyományaival (*Władysław Hasiór*, *MAMŰ*).

A 80-as években az „agriculture is art and art is agriculture” gondolat jegyében vonult ki néhány román művész a falusi környezetbe (*Gheorghe Ilea*, *Alexandru Chira*), aki a paraszti udvart az „emlékezés templomaként” értelmezte, melynek papjai nem mások, mint a földművesek, a természet tulajdonképpeni művészei. Az élő folklór

jelenléte a kelet-európai művészetben nem mindenütt és országonként különbözőképpen volt jelen.

Természetművészet Keleten

A dolgozat második felében a keleti ember természetszemléletét vizsgáltam a vallás, a tárgyalkotás és a környezetalakítás (vabi-szabi, Feng-shui, indiai kézművesség, kertépítés, tusrajz, kalligráfia) tükrében, amelyek elősegítették a természetművészet elterjedését az ázsiai kontinensen. Másrészt személyes művészi tapasztalataimra alapozva bemutattam néhány ázsiai természetművészeti eseményt, rávilágítva koncepciójukra, szervezési praktikájukra, kapcsolatrendszerük építésére és jövőbeni céljaikra. Néhány résztvevő művész itt készült munkájának elemzésével bemutattam néhány jellegzetes természetművészeti alkotói attitűdöt, illetve írtam a saját alkotásaim létrehozásakor szerzett tapasztalatokról, tanulságokról is.

A keleti ember világlátását sokkal inkább meghatározzák vallási és kulturális hagyományai, mint a nyugati kultúra emberéét. Amint azt dolgozatomban felvázoltam, a keleti vallások mindegyike – a hinduizmustól a buddhizmuson és a shintoizmuson át a taoizmusig – különleges, számunkra teljesen eltérő szemlélettel és lelkeséggel közelít a természethez, ami alapvetően meghatározza a keleti művészek természetművészeti gyakorlatát. A keleti ember világlátása nemcsak a természethez, hanem az általa készített tárgyakhoz fűződő viszonyát is meghatározza. A nyugati ember számára szinte érthetetlen esztétikájú vabi-szabi, a külső környezet harmóniájának megteremtését célzó Feng-shui, továbbá annak koreai változata, a sen, valamint az indiai kézművesség 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 soha sem volt agresszív, hódító vagy akár átalakító szándékú. 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 koreai Yato színrelépésével jelentek meg az ázsiai

régióban, és amelyek azóta egyre nagyobb teret nyertek maguknak. A Yattoo természetbe való kivonulásában valószínűsíthetően a land art megjelenése is szerepet játszott. Ami azonban a természetművészet terén azután történt, egy autonóm fejlődési folyamat eredményének tekinthető, ami – meglátásom szerint – teljesen független a nyugati képzőművészeti szcénán történetektől.

Az indiai *Sandarbh Artists Workshops* egyik célja olyan interaktív nemzetközi művészeti események szervezése az eldugott településen, melyekből a művészek és a helybeliek egyaránt profitálhatnak. 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 egy hónapra le kell mondania 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.

Kínai nyelvterületen jelentősebb természetművészeti események a „Népi Kína” határain kívül működnek. Tajvanon és Hongkongban több, általában évi rendszerességgel megrendezett természetművészeti esemény zajlik. Ilyen a Hongkongban *Environmental Art – Sculpture & Installation Exhibition* című 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 felhasználható alapanyag. Taipei környékén a Guandu Nemzeti Parkban rendezett, helyben talált anyagok felhasználásra és a környezeti problémákra fókuszáló *Guandu International Outdoor Sculpture Festival*, valamint a magán alapítású Juming Museum időszakos programjaként működő, kiváló körülményeket biztosító *Juming International Art Camp* a legismertebb éves esemény, melyek változó tematika keretében főleg ökológiai problémákkal foglalkoznak.

Japánban a kilencvenes évektől – a land art és a nyugati természetművészeti események hatására – gomba módra kezdtek szaporodni a buddhista-shintoista szellemi talajhoz visszanyúló, „korszerű” nyelvezetet használó rendezvények, keresve a

kapcsolatot a hasonló nyugati rendezvényekkel. Közülük méltán a leghíresebb az *Echigo-Tsumari Art Triennial* Közép-Japánban, mely egy hegyvidéki kistérségben került megrendezésre három alkalommal, 2000-ben, 2003-ban és 2006-ban. A kilenc kiháló félben lévő falu képezte völgyben óriási költségvetéssel megrendezett esemény célja, hogy a falvak megmaradt lakóinak segítségével olyan, nemzetközileg is jegyzett művészeti rendezvényt valósítson meg, amely képes tömeget megmozgatni, bevételi forrást nyújtva a lakóknak, és együttműködési lehetőséget biztosítva a művészeknek.

Az Aijima Art Centerhez köthető *Abiko Open Air Exhibition* Abiko környékén élő művészek kezdeményezésére jött létre, úgyszintén falusias környezetben. A rendezvény centruma a művészeti központ, ahol vetítések, fogadások, előadások zajlanak, míg az alkotás a környező bambuszerdőkben, az előre kiválasztott helyeken folyik, helyszínen talált anyagokból.

A koreai Yattoo csoport rendezvénye az alkotásokat a természetben, mindenféle eszköz nélkül létrehozó *Four Season Workshop*, valamint az abból kinövő *Geumgang Nature Art Biennale*. A csoport kitartó, eltökélt, céltudatos munkájának köszönhetően ma már egyenrangúnak tartják a nagy ázsiai biennálékkal, és a természetművészet legfontosabb integráló manifesztációjaként ismerik világszerte. Nemcsak a koreai művészeti szcénán meghatározó jelentőségű.

Kutatásaim arra engednek következtetni, hogy a koreai Yattoo tevékenységének és Európában való bemutatkozásának köszönhetően történt meg a természetművészet két ágának, a nyugatinak és a keletinek a találkozása. A kapcsolat egy nemzetközi természetművészet-hálózatban csúcsonyosodott ki, melyet szakmai szervezetek, folyóiratok és tematikus honlapok sokasága, illetve a koreai *Geumgang Nature Art Biennale* fog össze, illetve működtet. A sokféle alkotói hozzáállást magába foglaló hálózatban az önkéntes részvétel kizárólagos kritériuma a természethez való „alázatos közeledés” attitűdje, amely egyre finomodik, és a résztvevőket a napjainkban mindennapos környezeti problémák egyre változatosabb kérdésfelvetéseinek megválaszolására készíti.

A jelenkor természetművészei egyszerre viszik tovább a keleti természetfelfogás filozófiáját és az amerikai ökonapszamosok újszerű gondolkodását, hangoztatva az általuk megfogalmazott paradigmaváltás szükségességét. Céljaik érdekében hajlandók és

nyitottak bárkivel kooperálni, sőt igénylik a társadalmi környezet együttműködését projektjeik megvalósulásában.

Összegzés

A dolgozat írása során számomra talán legizgalmasabb annak felfedezése volt, hogy a természetművészet képzeletbeli térképén Kelet-Európa sokkal közelebb van Ázsiához, mint saját kontinenséhez. Ezt a Yatoo és a MAMŰ egyes műveiben is megmutatkozó meglepő analógiák bizonyítják, melyeket saját fotóarchívumom, illetve a Yatoo tagoktól kapott régi katalógusok összevetésekor fedeztem fel. A jelenség egybeesésének mibenléte azonban akkor még nem állt össze bennem. Csak később kristályosodott ki, miután feltérképeztem a MAMŰ Társaság tagjainak élettörténetét, illetve hosszas beszélgetéseket folytattam a Yatoo tagjaival. A természetbe való kivonulás motivációját mindkét vonatkozó országban a regnáló diktatúrával szembeni ellenérzés, és ennek folyományaként a kiállítói lehetőségek beszűkülése alkotta. A természet iránti attitűdjünkben 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. Európának a keleti részén azért válhatott általánossá egy elszigetelődő, a természetet biztos menedéknek tekintő alkotási módszer, mert ebben a természet-közeli paraszti kultúrában megőrizték az ősi, pogány vallásokból eredő természeti liturgiákat, amelyek keveredtek a keresztény szokásokkal, de biztosították a természethez való viszony szakrális, tiszteleten alapuló jellegét. A még élő népi tárgykészítés fortélyai, amelyek homályba vesző idők óta a tradíció által öröklődtek, még elleshetőek voltak, akárcsak Keleten a Feng shui, a vabi szabí, vagy az indiai kézművesek által mai napig használt technikák.

Az Ázsiában megjelent és terminusként érvényt szerzett természetművészet Európában a mai napig képlékeny fogalom, Amerikában pedig egyáltalán nem használatos. Álláspontom szerint a természetművészet egy olyan izgalmas, átfogó területe a vizuális művészeteknek, amely napjainkban a galériarendszerekből amúgy is kikíváncozó művészeknek (public art, street art) valós – az erősödő ökológiai problémák

okán nagyon aktuális –, izgalmas és társadalmi értelemben elkötelezett művészi kifejezésre ad lehetőséget.

A természetművészet tantárgyként való megjelenése néhány európai felsőoktatási intézményben a kanonizációs folyamat beindulásáról tanúskodik. Meggyőződésem, hogy kívánatos lenne a tendencia erősödése Európában. Különösen igaz ez a kelet-európai régióra, ahol a kérdéses művészi kifejezés ez egyszer nem egy nyugati gyakorlat átvételét jelentené, hanem egy létező, hagyományokkal rendelkező „saját” művészi praxis továbbélését. Ennek a felismerésnek a jegyében tervezzük az egri Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékén egy természetművészeti szakirány elindítását.