



BÖLCSESZETTUDOMÁNY



CĂBUZ ANDREA

**A TERMÉSZETBEN
LÉTREHOZOTT
MŰVÉSZI ALKOTÁSOK
PERFORMATIVITÁSA**

CĂBUZ ANDREA

*A TERMÉSZETBEN
LÉTREHOZOTT
MŰVÉSZI ALKOTÁSOK
PERFORMATIVITÁSA*



SAPIENTIA KÖNYVEK



SAPIENTIA
ERDÉLYI MAGYAR
TUDOMÁNYEGYETEM

A TERMÉSZETBEN LÉTREHOZOTT MŰVÉSZI ALKOTÁSOK PERFORMATIVITÁSA

CĂBUZ ANDREA

| Scientia Kiadó |
| Kolozsvár · 2021 |

SAPIENTIA KÖNYVEK

Bölcsészettudomány

**Kiadja a**

Scientia Kiadó

400112 Kolozsvár, Mátyás király (Matei Corvin) u. 4.

Tel./fax: +40-364-401454, e-mail: scientia@kpi.sapientia.ro

www.scientiakiado.ro

Felelős kiadó:

Sorbán Angella

Témavezető:

UNGVÁRI-ZRÍNYI Ildikó-Andrea egyetemi tanár (Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem)

Opponensek:

BARTOS Jenő Mihály egyetemi tanár (George Enescu Egyetem, Jászvásár)

Dorel GĂINĂ GERENDI egyetemi tanár (Képzőművészeti és Formatervezési Egyetem, Kolozsvár)

KÉKESI KUN Árpád egyetemi docens (Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem)

Borítóterv:

Tipotéka Kft.

Kiadói koordinátor:

Szabó Beáta

A doktori védés időpontja és helye: 2017. június 9., Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Első magyar nyelvű kiadás: 2021

© Scientia 2021

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

ISBN 978-606-975-045-2

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető.	17
A témaválasztás indoklása.	17
A dolgozat felépítése	19

I. FEJEZET

1. Performativitás	23
1. 1. Performansz és performativitás	23
1. 2. A természet performativitása.	31
1. 3. A természet mint tolmács vagy társalkotó	32
1. 4. A tér performativitása	34
2. A néző	38
2. 1. A kortárs néző	38
2. 2. A nézőség kérdése Erdélyben	46
2. 3. A természet mint befogadó vagy résztvevő.	47
3. Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálataiban.	50
3. 1. Aura	50
3. 2. Atmoszféra	53
3. 3. A hely szelleme, a szakrális tér	55
3. 3. 1. Energiamező	56
3. 3. 2. Szakrális tér.	58
4. Helyspecifikusság	63
4. 1. A helyspecifikusság kialakulása	63
5. Természet és művészet Keleten és Nyugaton.	69
5. 1. Kelet hatása Nyugaton	69
5. 2. A természethez való viszonyulás Európában	70
5. 2. 1. A természet értelmezése a festészetben	70
5. 2. 2. Az európai ember és a kertkultúra	73
5. 3. A természetben létrejövő alkotások keleti vallási háttere	84
5. 4. Természet és ember Keleten.	87
5. 4. 1. Az ember és a természet viszonya a kínai festészetben.	87
5. 4. 2. Japánkertek	90

5. 5. Kelet hatása a nyugati képzőművészetben	92
5. 6. Kelet és Nyugat összeolvadása Erdélyben.	95
6. Az élmény művészete	97
6. 1. Cselekvés vagy környezet	97
6. 2. A cselekvésorientált mű.	98
6. 2. 1. Dada a színpadon	98
6. 2. 2. Action painting és az alkotás terének extenziója.	100
6. 2. 3. Happening és a közönség bevonása	101
6. 2. 4. Fluxus és improvizáció.	103
6. 2. 5. Performansz.	105
6. 2. 6. Magyar nyelvterületen használt megnevezések.	109
6. 3. A környezet mint mű	110
6. 3. 1. Minimal art és a nézői élmény dramatizálása	110
6. 3. 2. Land art: a természet mint talált tér	112
6. 3. 3. Magyar nyelvterületen használt megnevezések.	115
7. A MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története	118
7. 1. Rövid áttekintés az 1990 előtti erdélyi művészetről és az akcionizmus kialakulásáról	118
7. 2. A MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely) csoport történetéről és akcióiról, tájbeavatkozásairól	122
7. 3. Az AnnART élőművészeti fesztivál története és a rendszerváltás utáni akcionizmus	128
 II. FEJEZET	
1. Alkotó, alkotás, természet, néző – AnnART-akciók és -performanszok	135
1. 1. Szertartásos akciók.	137
1. 2. A tő fizikai helyéhez kapcsolódó akciók.	143
1. 3. A napfogyatkozással kapcsolatos akciók.	147
1. 4. Identitáshoz és szabadsághoz kapcsolódó akciók.	149
1. 5. A fesztivál közönsége.	153
1. 6. Tájbeavatkozásból lett akció	153
2. Alkotó, alkotás, természet – Akciók és performatív terek.	157
2. 1. Nyugati térfoglalás a természetben	157
2. 2. A MAMŰ csoport akcióinak és tájbeavatkozásainak (újra-)talált tere.	165
2. 3. Kortárs erdélyi alkotók és a talált terek.	176

3. Alkotás, természet, néző – A nézői státusz a tájbeavatkozásban.	182
3. 1. A mű mint megszólítás: nézőből lett társalkotó	182
3. 2. A mű mint látvány: a klasszikus nézői pozíció változásai.	190
4. Alkotás, természet – Társalkotók és tolmácsok a tájbeavatkozásban. . .	193
5. Természet a galériában – Konceptuális helyspecifikusság a galériában. . . .	203
5. 1. Föld a belső térben.	203
5. 2. Más természetes anyagok a belső térben.	210
Összegzés.	219
Mellékletek	223
Bibliográfia	229
A kötetben szereplő képek jegyzéke	245
Rezumat	249
Abstract	251
A szerzőről.	253

CUPRINS

Introducere	17
Alegerea tematicii	17
Structura tezei	19

CAPITOLUL I

1. Performativitatea	23
1. Performance și performativitate	23
1. 2. Performativitatea naturii	31
1. 3. Natura co-creator	32
1. 4. Performativitatea spațiului	34
2. Publicul	38
2. 1. Publicul contemporan	38
2. 2 Publicul în Transilvania înainte de 1990	46
2. 3. Natura ca participant	47
3. Aură, atmosferă și spiritul locului în cercetarea efectului creat	50
3. 1. Aură	50
3. 2. Atmosferă	53
3. 3. Spiritul locului, spațiul sacru	55
3. 3. 1. Energie	56
3. 3. 2. Spațiul sacru	58
4. Site-specific art	63
4. 1. Dezvoltarea artei site-specific	63
5. Mediul natural și arta în Orient și Occident.	69
5. 1. Efectul Orientului în Occident	69
5. 2. Relația cu natura în Europa	70
5. 2. 1. Natura în pictură.	70
5. 2. 2. Omul european și grădinăritul.	73
5. 3. Religii orientale care au influențat arta în natură	84
5. 4. Omul și natura în Orient	87
5. 4. 1. Omul și natura în pictura chineză	87

5. 4. 2. Grădini japoneze	90
5. 5. Influențe din Orient în arta din Occident	92
5. 6. Orient și Occident în Transilvania	95
6. Arta experiențelor	97
6. 1. Acțiune sau environment	97
6. 2. Arta ca acțiune	98
6. 2. 1. Dada pe scenă	98
6. 2. 2. Action painting și extensia spațiului	100
6. 2. 3. Happening și publicul participant	101
6. 2. 4. Fluxus și improvizația	103
6. 2. 5. Performance	105
6. 2. 6. Termeni folosiți în limba maghiară	109
6. 3. Spațiul ca creație artistică	110
6. 3. 1. Minimal art și dramatizarea experienței publicului	110
6. 3. 2. Land art: natura ca spațiu găsit	112
6. 3. 3. Termeni folosiți în limba maghiară	115
7. Istoria grupării MAMŰ și a festivalului AnnART	118
7. 1. Scurt istoric al artei transilvănene dinainte de 1990 și a apariției acționismului	118
7. 2. Despre istoria și acțiunile, intervențiile grupării MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely)	122
7. 3. Despre istoria și acțiunile grupării festivalului AnnART	128
CAPITOLUL II	
1. Creator, creație, natura și publicul – Acțiuni și performance-uri la AnnART	135
1. 1. Acțiuni ritualice	137
1. 2. Acțiuni legate de spațiul fizic al lacului	143
1. 3. Acțiuni legate de eclipsa solară	147
1. 4. Acțiuni legate de libertate	149
1. 5. Publicul festivalului	153
1. 6. Acțiunea care reiese din intervenție?	153
2. Creator, creație, natura – Acțiuni și spații performative	157
2. 1. Spațiul ocupat în arta din Occident	157
2. 2. Spațiul (re-)găsit al acțiunilor și intervențiilor artistice ale grupării MAMŰ	165
2. 3. Artiști contemporani din Transilvania și spațiul găsit	176

3. Creația, natura și publicul – Statutul publicului în intervențiile artistice din mediul natural	182
3. 1. Artă ca și chemare: din privitor co-creator	182
3. 2. Artă ca și experiență vizuală: publicul clasic	190
4. Natura și creația – co-creatorul în intervenții naturale	193
5. Natura în galerie – Site-specific art	203
5. 1. Pământul în spațiul interior	203
5. 2. Alte materiale naturale în spațiul interior	210
Concluzii	219
Anexe	223
Bibliografie	229
Lista ilustrațiilor	245
Rezumat	249
Abstract	251
Despre autor	253

CONTENT

Introduction	17
Choice of the subject-matter	17
Structure of the thesis	19

CHAPTER I

1. Performativity	23
1. 1. Performance and performativity	23
1. 2. Performativity of nature	31
1. 3. Nature as co-creator	32
1. 4. Performativity of space	34
2. Spectator	38
2. 1. Contemporary spectator	38
2. 2. The spectator in Transylvania before 1990	46
2. 3. Nature as participant	47
3. Aura, atmosphere, and the spirit of place in researching the effect created on the spectator	50
3. 1. Aura	50
3. 2. Atmosphere	53
3. 3. Spirit of place, sacred space	55
3. 3. 1. Energy	56
3. 3. 2. Sacred space	58
4. Site-specific art	63
4. 1. The development of site-specific art	63
5. Natural environment and art in the East and the West	69
5. 1. The effect of the East in the West	69
5. 2. The relationship with nature in Europe	70
5. 2. 1. Nature in painting	70
5. 2. 2. Europeans and gardening	73
5. 3. Eastern religions that influenced art in nature	84
5. 4. Human and nature in the East	87
5. 4. 1. Human and nature in Chinese painting	87
5. 4. 2. Japanese gardens	90

5. 5. Influences from the East in the art of the West	92
5. 6. East and West in Transylvania.	95
6. The art of experiences	97
6. 1. Action or environment	97
6. 2. Art as an action	98
6. 2. 1. Dada on the scene	98
6. 2. 2. Action painting and the extension of space	100
6. 2. 3. Happening and the participant	101
6. 2. 4. Fluxus and the improvisation	103
6. 2. 5. Performance	105
6. 2. 6. Hungarian terms	109
6. 3. Space as artwork	110
6. 3. 1. Minimal art and the dramatization of the spectators' experience	110
6. 3. 2. Land art: Nature as environment	112
6. 3. 3. Hungarian terms	115
7. The history of the MAMŰ group and the AnnART festival	118
7. 1. The short history of Transylvanian art before 1990, and action art	118
7. 2. About the history and artworks of the MAMŰ group (Marosvásárhelyi Műhely).	122
7. 3. About the history and artworks of the AnnART festival	128
CHAPTER II	
1. Creator, creation, nature, and spectator – Actions and performances at AnnART	135
1. 1. Ritual action art	137
1. 2. Action art linked to the physical space of the lake	143
1. 3. Action art linked to the solar eclipse	147
1. 4. Action art linked to freedom	149
1. 5. Spectators of the festival	153
1. 6. Action art from art intervention	153
2. Creator, creation, nature – Performative actions and spaces	157
2. 1. Occupied space in the art of the East	157
2. 2. (Re-)found space of the artworks of the MAMŰ group	165
2. 3. The found space and contemporary Transylvanian artists	176

3. Creation, nature, and spectator – The status of the spectator in artistic interventions in the natural environment	182
3. 1. Art as a calling: From spectator to co-creator	182
3. 2. Art as visual experience: Classical spectator	190
4. Nature and creation – The co-creator in natural interventions	193
5. Nature in the gallery – Site-specific art	203
5. 1. Earth in the interior	203
5. 2. Other natural materials in the interior	210
Conclusions	219
Annexes	223
Bibliography	229
List of Illustrations	245
Rezumat	249
Abstract	251
About the author	253

BEVEZETŐ

A témaválasztás indoklása

Jelen könyv témája *a természetben létrehozott művészi alkotások performativitásának vizsgálata*. A kutatási téma ötlete akkor merült fel bennem, amikor az erdélyi magyar művészek természetben létrehozott alkotásaival kezdtem foglalkozni. Itt elsősorban a MAMŰ- és az AnnART-művekre, illetve a részben ezek hatására is kifejlődött, természetben létrejövő mai alkotásokra gondolok, mint például Pál Péter, Erőss István, Péter Alpár, Berze Imre és Éltes Barna alkotásai. A művekkel kapcsolatos információk vizsgálata során a következő megállapításra jutottam: A MAMŰ csoportról már jelentek meg összegző jellegű tanulmányok,¹ de külön-külön egyes munkákról csupán kevés, és szinte semmilyen elméleti kérdést nem vitat a szakirodalom ezen művek kapcsán. Az AnnART-munkákat Ütő Gusztáv² és az Etna Alapítvány is feldolgozta, archiválta,³ de egyik esetben sem tértek ki mélyebbre menő művészetelméleti elemzésekre. Az említett kortárs alkotókról pedig a sajtóban vagy honlapjaikon olvashatunk, de szintén kevés művészetelméleti kérdéseket boncolgató elemzés jelent meg. Így kezdődött el a kutatásom.

A munkafolyamattal haladva összehasonlítottam őket a nyugati land art művekkel és performanszokkal, és ennek során felmerült bennem a kérdés, hogy melyek a közös pontok és melyek az eltérések. Úgy véltem felfedezni a kutatásom elején, hogy az erdélyi természetben létrejövő művészet, amellett, hogy a lokális múltból táplálkozik (népművészet, természethez való viszonyulás évszázados múltja stb.), érezhető rajta a nyugati és közvetetten a keleti kultúra hatása is, hiszen a 20. századi nyugati művészetek alakulására hatással volt a keleti kultúra. Kutatásomat azzal folytattam, hogy elkezdtem mélyebben foglalkozni az erdélyi művészek alkotásaival, és válaszokat kerestem a felvetett kérdéseimre. Végül arra a következtetésre jutottam, hogy csakis úgy lehet róluk gondolkodni, ha globálisan közelítem meg őket, és bevonom a kutatásba a nyugati és a keleti álláspontot is. Ezért foglalkozom kutatásom során azzal a kulturális közeggel, amely végső soron befogadta a természetben létrejövő alkotásokat. Itt a 20. század nyugati, azaz európai, illetve keleti művészettörténeti alakulására és az elmúlt századok kerttörténeti és tájképfestészeti múltjára gondolok.

1 A Novotny Tihamér, Chikán Bálint stb. által írt tanulmányok a csoportról megtalálhatóak a mai MAMŰ honlapján: <https://mamusociety.wordpress.com/about/> [2017. 02. 16.]

2 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012.

3 Az Etna Alapítvány honlapján található archívum, <http://www.c3.hu/~actio-ts/eng/annart.html> [2017. 02. 16.]

Az erdélyi alkotások alaposabb kutatása kapcsán merült fel bennem a kérdés, hogy milyen szerepet töltött be a természet a művel való kapcsolatában, és itt a rendszerváltás előtti MAMŰ-művekre gondolok. A csoportosulás művészei a természetben alkottak, de teljesen más okok miatt, más körülmények között és másféleképpen, mint a nyugati land art művészek, performerek. Milyen kapcsolati rendszerek alakulhattak ki a természet, az alkotó, az alkotás és a néző között? A természet milyen közeget nyújthat a művésznek, miben különbözik egy műteremtől? Itt felmerült egy másik kérdés is: ha nem volt néző (mert sok esetben nem volt a rendszerváltás előtt), akkor ki volt a befogadó? Milyen nézői szerepek alakulhattak ki? Vajon a természet lehet-e befogadó, vagy csakis az ember tölthet be ilyen szerepet? Amint azt látni fogjuk, az is felmerült, hogy a természetnek hatása lehet a közegében létrehozott műre. Hogyan maradt meg a nyugati példa, vagy hogyan vette azt át a mai erdélyi művész?

Miközben a fentebb említett kérdések felmerültek bennem, óhatatlanul elkezdtem más művekkel is foglalkozni a nagyvilágból. Így kutatásom nemcsak az erdélyi magyar művek vizsgálatára terjedt ki, hanem ismertebb nyugati alkotásokat is érintettem.

Problémafelvetéseim elvezettek a *performativitás* vizsgálatához, amely fogalom több meghatározásra szorul a művészeti diskurzusban, annak ellenére, hogy a színházi terminológia gyakran használja. Dorothea von Hantelmann művészettörténész kutatásai alapján a mai művészet performativitása a hatáskeltésen alapszik, vagyis a mű és befogadója közti kapcsolatra épül. Ennek alapján a természetben létrehozott alkotások performativitásának lehetséges megközelítéseit kutattam, az általam vizsgált művekre hagyatkozva. Az általam meghatározott fogalmi keret (alkotó–alkotás–természet–néző) különböző elemeinek jelenlétében vagy hiányában más-más kapcsolati lehetőségek körvonalazódnak.

Vizsgálatomban többnyire a színházi diskurzusban használt fogalmakat alkalmaztam, és azokat a művészeti jelenségekre vonatkoztattam, mivel a művészetelméleti diskurzusban esetenként hiányosságot észleltem e téren. Ezen fogalmak jelentése sok esetben a színház és a művészet határterületén helyezkedik el. Ilyen fogalmak például a *performativitás*, *performatív tér*, *néző*, *helyspecifikusság*, *aura*, *atmoszféra* stb.

Gyakorló festőként az foglalkoztat, hogy milyen hatást válthat ki egy mű a nézőben, és ezt hogyan valósítja meg. A festő munkásságában a legfontosabb, hogy a felkínált kép ne csak vizuális élményt nyújtson, hanem rögzítse és közvetítse azt, amilyen állapotban az alkotó létrehozta a művet, ezért nem kis szerepet kap az alkotó saját állapotának milyensége. A kínai tájképfestőknél évszázados múltra tekint vissza az univerzum energiáinak közvetítése a festmény által. A 20. századi művészetekben is a cselekvés és a hatáskeltés került középpontba. Az alkotási folyamatban a természetes látképekből indulok ki, de alkotásaim nem nevezhetők tájképeknek, inkább hangulatok, állapotok tükrözésére alkalmas „belső tájképek”. Mivel munkásságomban fontos szerepet tölt be a természet, a

hatáskeltés, az alkotási folyamat, és nem utolsósorban a keleti világnézet, természetességgel következett az, hogy a természettel interakcionáló alkotásokkal foglalkozzam az erdélyi térségben, hogy emellett a művek által létrejövő hatást is kutassam, és eljussak a performativitás vizsgálatához.

A dolgozat felépítése

Kutatásomat két nagyobb fejezetre osztottam. Az első részben a téma elméleti támpontjait dolgozom ki, a második részben pedig konkrét példák által illusztrálom állításaimat.

A *performativitás* fejezetben elsősorban a *performativitás* és a *performansz* fogalmainak meghatározásával foglalkozom. A két fogalom közti rokoníthatóság vagy ellentétesség kérdését vizsgálom meg, annak érdekében, hogy letisztázzam, melyik diszciplínához tartoznak. Dorothea von Hantelmann ellentétesnek véli jelentésüket, de a művészetek területén határozza meg a performativitás fogalmát, ahova a performanszművészet is sorolódik. Emellett Erika Fischer-Lichte rokon fogalmaknak tekinti és a színházi közegből eredőnek határozza meg őket, mert cselekvésre, testiségre, előadásra (to perform) alapoznak. Ilyen módon mindkét fogalomnak a művészettörténeti vonatkozása egyértelművé válik Dorothea von Hantelmann megközelítése alapján. A fogalmaknak a színházi kapcsolódása viszont nyilvánvalóvá válik Erika Fischer-Lichte meghatározása révén. Tehát mindkét fogalom a két művészeti ág közti határterületen helyezkedik el.

Kutatásomban a performanszművészet történeti kialakulásával *Az élmény művészete* fejezetben foglalkozom bővebben, majd a második fejezetben akciók és performanszok kapcsán is megvizsgálom a természetes környezet általam meghatározott performatív lehetőségeit. A hangsúlyt azonban a performativitás fogalmára fektetem, illetve annak vizsgálatára a természetes környezetben létrehozott alkotások kapcsán.

Az első fejezetben Dorothea von Hantelmann állításaira alapozom saját gondolatmenetem: szerinte minden mű performatív, mert hatást kelt, mert megváltoztatja a befogadó valóságát. Ezek alapján azt vizsgálom, hogy a természetes környezet, az alkotó, az alkotás és a befogadó közötti kapcsolatok milyen hatást kelthetnek, és ez milyen performatív viszonyokat eredményezhet. Itt több lehetőséget vizsgálom meg: a természetes környezet viselkedhet-e performatív térként? A mű és a természet egységének a befogadóban kiváltott hatása tekinthető-e performatívznak? Milyen kapcsolat jöhet létre a természet és a mű között, más tényezőktől eltekintve? Kedvező vagy destruktív a köztük lévő kölcsönhatás? Továbbá a természet válhat-e társalkotóvá, ha a művészi koncepció azt feltételezi? Ezt a gondolatot viszem tovább a következő fejezetben, mely a *nézői* szerepkörök vizsgálatát tűzi ki célul. Ebben azt vizsgálom, hogy a 20. századi nézőség miként változott meg az előző századokhoz képest, Nicolas Bourriard és Jacques Rancière

munkái alapján. A természet vállalhat-e magára valamilyen nézői szerepet, ha a mű felkéri arra? Lehet-e befogadója vagy társalkotója a műnek?

Ezek után az *aura*, *atmoszféra*, *hely szelleme* fogalmak kifejtésével foglalkozom, Walter Benjaminra, Gernot Böhmére és Mircea Eliadéra hivatkozva. A performativitás előfeltétele a hatáskeltés. Ez alapján a következő kérdéseket vetem fel: mi is az a láthatatlan, de mégis érezhető energiaminőség, amely a mű hatás-keltési mechanizmusában jelen van? Mit jelenthet ez a természetre vonatkozóan?

Végül a *helyspecifikusság* lehetőségeit vizsgálom. Az alkotó, az alkotás, a természet és a néző viszonylatában arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen lehet a tárgyalt művek helyspecifikussága, melyet Miwon Kwon elméletéből kiindulva többféleképpen határozhatunk meg. Ennek típusait, jellemzőit és egyedi eseteit vizsgálom meg ebben a részben, elméleti síkon.

A *természet és művészet Keleten és Nyugaton* fejezetben először az európai, majd a keleti világnézetre reflektálva körvonalazhatóvá válik a természet szerepe a művészetekben. Ilyen például a kerettörténeti és a tájképfestészeti múlt mindkét kultúrában. Ezek után rávilágítok arra, hogy a keleti kultúra miként is szivárgott be a 20. századi nyugati művészetekbe, és összefonódásuk hogyan hatott a romániai térségre. Ez a rész azért fontos, mert a természettel interakcionáló újabb művészeti mozgalmak a korábban már kialakult kulturális közegekben bontakoznak ki. A kulturális hagyományok részben befolyásolják annak alakulását és befogadásának milyenségét. Ezt követően, *Az élmény művészete* fejezetben megvizsgálom a 20. századi nyugati művészetekben azt a váltást, amely a műtárgyról áthelyezi a hangsúlyt a cselekvésre, illetve az élménykeltésre, és megfigyelem, hogyan teremtett újszerű kapcsolatot a természettel. Utána pedig az erdélyi térségben kibontakozó akcionista művészetet tanulmányozom (a MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál kapcsán): mit jelentett számukra a természetes környezet, nyugati kortársaikkal szemben?

A második fejezetben a fent említett problémákat konkrét művek alapján figyelem meg, az általam meghatározott alkotó – alkotás – természet – néző fogalmi keret szempontjából. A fejezetek felépítése érdekében határoztam meg ezt a fogalmi keretet. Ezen egység különböző elemeinek jelenléte vagy hiánya megváltoztatja a kialakuló viszonyokat.

Elsőként olyan műveket elemzek, amelyekben jelen van mind a négy elem: alkotó, alkotás, természet és néző is. Ennek kapcsán az AnnART keretében létrejött munkákat vizsgálom. Ezek természetes környezetben létrehozott akcionista művek, performanszok. Több problémát vitatok meg: elsősorban a természetes környezet performatív tér státuszát Erika Fischer-Lichte és Dorothea von Hantelmann a *performativitás* fejezetben tárgyalt elmélete alapján; másodsorban megvizsgálom a helyhez vagy eszméhez, gondolati tartalomhoz, jelentéshez köthető helyspecifikusságot; végül, de nem utolsósorban a humánus néző szerepvállalási lehetőségeit tárgyalom.

A második fejezetben az általam meghatározott fogalmi keretből hiányzik a néző. Ilyen kontextusban nyugati és erdélyi műveket, illetve MAMŰ-s akciókat is vizsgállok. A vitatott problémák itt is több síkon bontakoznak ki. Ismét vizsgálom a természetes környezet performatív tér státuszát, továbbá azt, hogy miként interakcionál a művész és a mű a hely szellemével. Végül a helyspecifikusság formáira is kitérek a művek kapcsán.

A harmadik fejezetben az alkotó hiányzik az általam meghatározott fogalmi keretből. Ebben az esetben inkább tájbeavatkozásokat, land art műveket elemzek. Azt fejtem ki, hogy a mű az alkotó hiányában milyen hatást gyakorol a nézőre. A vizsgált munkák esetében a természet is hozzájárul ehhez. Azt elemzem, hogy miként alakul ki a performatív viszony a mű – természet egysége és a néző között. Ez a kapcsolat egy hatást eredményez, ami a performativitás előfeltétele. Megvizsgálom, hogy a néző hogyan válhat befogadóvá vagy cselekvő résztvevővé, vagy akár társalkotóvá a műben rejlő felkérés következtében.

A negyedik fejezetben csak a természet és a mű van jelen. Az elemzett művek egyaránt nyugati és erdélyi példák. A kérdések többek között arra irányulnak, hogy a mű és a természet között létrejövő kapcsolat milyen módon lehet performatív. Továbbá azt is vizsgálom, ahogyan a természet társalkotóvá válik, ha a művészi koncepció azt feltételezi. Az alkotó megteremti a mű kialakulásának előfeltételeit, de a természet fejezi be a művet, megváltoztatja a mű valóságát, és így performatívnak tekinthető.

Az utolsó részben egy másik helyzetet vetek fel, amikor a természeti elemek bekerülnek a múzeum vagy a galéria terébe. Itt azt vizsgálom, hogyan alakul ki a performatív tér ilyen esetben, illetve hogy a természeti elem, ha műalkotás státuszában van, miként lehet önmagában a hatás kiváltója, azaz performatív egy beltérben. Továbbá a munkák különös helyspecifikusságára is rávilágítok.

Kutatásom első felében tehát a kutatás elméleti háttérét vázolom fel, és tisztázom a téma kulcsfogalmait, majd a természetben létrejövő alkotások performativitásának vizsgálata érdekében konkrét munkákat elemzek. A tárgyalt művek betekintést nyújtanak a 20. századi művészet természettel való interakcionálásának vizsgálati lehetőségeibe.

I. FEJEZET

1. PERFORMATIVITÁS

1. 1. Performansz és performativitás

Jelen fejezetben a *performansz* és a *performativitás* terminusok eredetét, azok jelentéseit és meghatározási lehetőségeit tárgyalom. Ezt követően a természet performativitásának lehetőségeit vizsgálom meg.

A *performansz* és a *performatív* a „to perform” angol kifejezésből eredeztethető, amelynek jelentése: 'végrehajt', 'véghezvisz', 'elvégez', 'megtesz', 'teljesít', 'előad', 'játszik', 'szerepel'. A két kifejezést hasonlóságuk miatt gyakran átfedésben használják, de amint a következőkben nyilvánvalóvá válik, különböző jelentésük van.

A performansz egy művészeti irányzatot jelöl, amely a 20. század második felében jelent meg. A *performativitás* fogalmát viszont J. L. Austin és az ő nyomán John Searle, majd Judith Butler vezeti be az elméleti diskurzusba. Austin és Butler elméleteit alkalmazva Dorothea von Hantelmann a művészetekre vonatkoztatja a terminust, amint azt a következőkben látni fogjuk.

Amint említettem, a *performansz* az elmúlt évtizedekben megjelent művészeti irányzat,¹ viszont már a század elején is léteztek olyan művészeti próbálkozások, melyeket előzményeinek tekinthetünk. P. Müller Péter a fogalom tisztázásáról a következőket állítja: „Ennek a képzőművészeti és színházi jegyeket egyaránt magán viselő, eseményalapú művészi megnyilatkozásnak a kialakulása [...] az 1960-as évekre tehető. A fogalom definíciószerű meghatározását adó Johann Lothar Schröder szerint performansznak »a hatvanas évek óta olyan képzőművészek és táncosok munkáit nevezzük, akik kísérleti kifejezésformákkal foglalkoznak, közönség előtt vagy közönség nélkül«. ² [...] a performansz-műfaj a későbbiekben [...] igen tágran értelmezett kategóriává válik, nemcsak a létrejöttét követő évtizedekre vonatkozóan [...], hanem visszamenőleg is. Jellemző például, hogy egy előbb 1979-ben, majd 1988-ban megjelent, a performansz műfajának szentelt kötet ³ a 20. század első évtizedétől tekinti át és sorolja fel a performansz különféle példáit.”⁴

1 Ezt a tételt bővebben kifejtem *Az élmény művészete* című fejezetben.

2 Schröder, Johann Lothar: Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése. Babarczy Eszter (ford.). In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Artpool, Balassi Kiadó, Tartóshullám, 2001, 13., <http://www.artpool.hu/performance/schroder1.html> [2017. 03. 15.]

3 Goldberg, Rose Lee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York, Harry N. Abrahams, Inc., 1988.

4 P. Müller Péter: A (szín) tér meghódítása. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 15.

A performanszművészet a 20. század elején, a dada megjelenésével kezdődött. A dadaista művészek, előadók már akkor több műfajt képviseltek: színészek, képzőművészek, írók, zenészek stb. voltak. Ezért a mozgalom az interdiszciplinaritás első példájának tekinthető. A '60-as években megjelent a happening, a fluxus és a performansz mint művészeti mozgalmak, melyek szintén keverték a különböző művészeti ágazatokat. Ma azonban elmondható, hogy egyre elmosódottabbak a performansz definíciójának határai. A művészetekben már egyre irrelevánsabbá válik, hogy egy adott performanszt a színház vagy a képzőművészet kategóriájába sorolunk, mert a két művészeti ág meghatározása is folyton újraértelmeződik – az aktuálisan megjelenő, újabb és újabb alkotások által. Balassa Zsófia is arra világít rá, hogy már szinte egy címszó alatt tárgyalható a *színházi előadás* és a *performansz* kifejezés: „A performance műfaja történeti gyökerekkel rendelkezik, melyek az avantgárdhoz nyúlnak vissza, és a '60-as években kapott új erőre, a színházi előadással szemben határozva meg magát. Mára azonban egészen más helyzet bontakozott ki, melynek következtében a színházi előadás – performansz szembeállítás irrelevánssá vált, így szövegemben nem okoz érvelési buktatót, ha e két művészeti eseményt közös halmazként kezelem.”⁵ Tarnay László is azt írja: „A performansz fogalma nem redukálható sem a színházi előadásokra, sem pedig tágabb értelemben a művészet területére, hiszen bármely nyilvános, kommunikatív cselekvés leírható performanszként.”⁶ A performansz történeti kialakulásáról egy következő fejezetben bővebben írok.⁷

A *performatív* kifejezés viszont a nyelvfilozófia területéről érkező fogalom, amely az évtizedek során egy egész tudományággá nőtte ki magát. P. Müller Péter tanulmányának bevezetőjében azt írja, hogy a „performatív fordulat” hatással volt „a nyelvtudomány (John Austin), az antropológia (Victor Turner), a szociálpszichológia (Erving Goffman) és a színháztudomány területére”. Az utóbbiból alakult ki a performansz tudomány/kutatás [performance studies].⁸ A fogalom kapcsolódik a művészetekhez, de semmiképp sem azonos a performansszal mint művészeti irányzatot jelölő fogalommal. Emiatt nem egyeztethetők össze a meghatározások.

Dorothea von Hantelmann a performativitásnak a művészetekre érvényes aspektusait vizsgálja.⁹ A fogalom tisztázásáról azt írja, hogy a *performatív* kifejezés egy akadémikus diskurzusban divatos terminus, de legtöbb esetben hibásan használják, eltorzítva az eredeti jelentését. Általánosan elterjedt, hogy a

5 Balassa Zsófia: *A performativitás értelmezési lehetőségei a színház és a narratológia határán*. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 119.

6 Tarnay László: *Performansz és az újmédia*. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 81.

7 Ezt a tételt bővebben kifejtem *Az élmény művészete* című fejezetben.

8 P. Müller Péter: i. m., 14.

9 Hantelmann, von Dorothea: *How to Do Things with Art, What Performativity Means in Art*. Zürich, JRP Ringier, 2010.

performatív egyenlő a *performansszerű* [performance-like] jelentéssel. Szerinte e megnevezést gyakran olyan művészeti formák jelölésére használják hibásan, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak a teatralitáshoz, színrevitelhez. Mint kategória, a jelentése nagyon bizonytalan, mert a kifejezés elferdített jelentésén alapszik. Továbbá azt írja, hogy lényegében nincs performatív alkotás, mert nincs nem performatív alkotás, az austini elméletből levezetve, miszerint a kiejtett szó egyes szituációkban megváltoztathatja a valóságot, ezért performatív.¹⁰

John L. Austin használta először a kifejezést, és dolgozta ki 1955-ben a *How to do things with words* című könyvében.¹¹ Az ebben kifejtett gondolatait előzőleg a Harvard Egyetemen adta elő, és így váltak a nyelvfilozófia részévé. Erika Fischer-Lichte azt írja Austin munkásságának tudományos jelentőségéről: „Mivel felfedezése forradalmasította a nyelvfilozófiát – szüksége volt egy új terminusra: észrevette ugyanis, hogy a nyelvi megnyilatkozások nemcsak egy tényállás leírására vagy egy tény kijelentésére, hanem cselekvések végrehajtására is alkalmasak, következésképpen nemcsak konstatatív, hanem performatív megnyilatkozások is vannak.”¹² Egy kiejtett szó nemcsak elmond, körülír valamit, hanem végrehajtó ereje is van. Kiejtése után megváltozik egy adott szituáció, ezért valóságalkotó erővel rendelkezik, például: eskütétel, ítéletkimondás, keresztelezés stb. Viszont ha nincs társadalmi és intézményes előfeltétele, akkor a kijelentés érvénytelen lehet.¹³ Ezen a feltevésen alapszik a performativitás kifejezés kialakulása az elmúlt évtizedekben. A művészetekre többek között Dorothea von Hantelmann vonatkoztatja ezek alapján, amint azt a későbbiekben látni fogjuk.

A továbbiakban Hantelmann megállapításaira fogom alapozni kutatásom állításainak kidolgozását, vagyis a természetben létrehozott alkotások performativitásának vizsgálatát. Ennek érdekében először bemutatom, hogy ő milyen értelemben használja a terminust. Hantelmann 2010-ben megjelentetett egy könyvet *How to do things with art*¹⁴ címmel. Amint a cím is utal erre, Austin felvetéseire alapozza tematikájának kifejtését, majd Butler elméletét vonatkoztatja a művészetekre. 2014-ben viszont olyan cikket publikált, *The Experiential Turn* címmel, melyben ismét Austinra alapozva fejti ki gondolatmenetét, de ez esetben más szempontokat is kibont, mint például az élménytársadalom kialakulását. A művészetekben ez vezetett az élmény-fordulathoz [experiential turn],¹⁵ vagyis

10 Uo. 17–18.

11 Austin, John L.: *How to do things with words*. 1955, Great Britain, Oxford University Press, 1962.

12 Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 27.

13 Uo., 28.

14 Hantelmann, von Dorothea: i. m.

15 Hantelmann a tanulmányának címét: *The experiential turn* a Gerhard Schulze szociológus által használt „experience society” kifejezésből következteti, akinek állításait használja is a szövegében. Az angol terminus magyar használatában nehézségekbe ütköztem: Schulze terminusa magyarul ’élménytársadalom’, de Hantelmann szövege és terminusai nem vonultak be a magyar szakirodalomba. Különböző ’fordulatokról’ olvashatunk ugyan, de kimondottan erről nem. Az ’experiential’ kifejezés fordítása nehézkes, mert több jelentést

a művészet tárgyorientáltságáról áthelyeződött a hangsúly a mű élményorientáltságára. A performativitás művészetekre vonatkoztatott meghatározását mindkét szövegben az austini definícióból kiindulva határozza meg. De a művészetek élményorientáltságáról csakis a későbbi tanulmányában ír. Ez a performatívum egy másik fontos velejárója, amely a kutatásom szempontjából is releváns.

Először az időrendi sorrendben másodjára megjelent esszéjének gondolatmenetét ismertetem, mert kutatásom témájához ez áll közelebb. Hantelmann Austin hipotéziséből vezeti le saját felvetéseit. Azt hangsúlyozza, hogy a kimondott szó alkotóerővel bír. A szóhoz hasonlóan a jel (műalkotás) is valóságot hozhat létre, ennél fogva performatív.¹⁶ Nincs értelme külön beszélni performatív alkotásokról, mert minden alkotás rendelkezik egy valóságot teremtő dimenzióval.¹⁷ Performativitásról beszélni a művészetek kapcsán nem azt jelenti, hogy egy új kategóriát határozunk meg. Inkább egy olyan jelentésre mutatunk rá, amely jelen van minden alkotásban, habár a valóságot teremtő dimenziója nem mindig tudatosan megalkotott.¹⁸ A performatív fogalma a művészetre vonatkozóan egy bizonyos áthelyeződésre mutat rá: a képi reprezentációról áttevődik a hangsúly a nyújtott élményre, a keltett hatásra, avagy – Austint idézve – váltás észlelhető a „mit mond”-ról a „mit csinál”-ra.¹⁹ A performatív tehát olyan metodológiai váltás, mely abban áll, hogy bármely alkotásra úgy nézünk, hogy az jelentést generál. Így értelmezve ténylegesen nagyon érdekes és provokáló látásmódváltásra készítet. Címkének használni a performatív jelzőt, egy bizonyos kategóriába sorolt műalkotások kapcsán, értelmetlennek tűnik.²⁰ Továbbá Hantelmann a kortárs művészetben jelentkező *élmény-fordulat* terminus jelentését is magyarázza. Az elmúlt évtizedekben a művészet arra irányult, hogy élményeket produkáljon.

is takarhat. Magyarul jelenthet tapasztalatot és élményt is. Mivel Schulze kifejezése magyar fordításban a második, ezért én a dolgozatomban erre alapozva 'élmény-fordulat'-ként fogom használni Hantelmann angol terminusát.

Gerhard Schulze említett tanulmánya: Schulze, Gerhard: A Német Szövetségi Köztársaság kulturális átalakulása. 1992. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2003, 190.

16 Hantelmann, Dorothea von: The Experiential Turn. 2014. In: *On performativity, Walker Living Collection Catalogue*, <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/> [2016. 07. 02.]

17 „It makes little sense to speak of a performative artwork because every artwork has a reality-producing dimension.” In: Hantelmann, Dorothea von: i. m.

18 „To speak about the performative in relation to art is not about defining a new class of artworks. Rather, it involves outlining a specific level of the production of meaning that basically exists in every artwork, although it is not always consciously shaped or dealt with, namely, its reality-producing dimension.” In: Hantelmann, Dorothea von: i. m.

19 Austin, John L. : i. m.

20 „What the notion of the performative in relation to art actually points to is a shift from what an artwork depicts and represents to the effects and experiences that it produces — or, to follow Austin, from what it »says« to what it »does«. In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at *any* artwork and in the way in which it produces meaning. Understood in this way, it indeed offers a very interesting and challenging change of perspective. Used as a label to categorize a certain group of contemporary artworks, however, it makes little sense.” In: Hantelmann, Dorothea von: i. m.

Természetesen minden alkotás kivált valamilyen hatást, de a '60-as évektől errefelé ez került a középpontba. Az alkotásnak már nem a belső terek, a művész belső világának megjelenítése a fő célja, hanem ehelyett a külső tér megalkotása lett a fontos, amelyet a nézővel együtt alkot meg.²¹

Hantelmann a minimal art megjelenésétől számítja az élmény-fordulat kialakulását. A '60-as években a minimal art volt az az irányzat, amely megváltoztatta a műalkotás és néző, a műalkotás és kiállítási helye közti kapcsolatokat. Az alkotások a helyzetre való fókuszálást igényelték. A hely tudatos megélésére és a néző testi helyzetére való összpontosítás lett fontos. A művész belső teréről áthelyeződik a fókusz a külső hatásra. A mű egy külső tér részét képezi, és ezzel együtt alkot jelentést az adott helyzet valóságában. A kialakult helyzet hatást kelt a nézőben, aki egy adott térben és szituációban találja magát. A minimal art munkák olyan helyzeteket generáltak, amelyek arra késztették a nézőt, hogy megváltoztassa a műhöz való viszonyulását. A hagyományosan ismert „nem szabad megérinteni a műveket” szituációból egy olyanba került a néző, ahol a mű behatolt az ő terébe: rá lehetett lépni, meg lehetett érinteni, vagy a mű maga volt a kialakított térbeli szituáció, amibe behatolt a néző. A néző a szeme mellett a testével is befogadja a művet, aktívan kapcsolatba kerül annak világával. Továbbá beszél az élménytársadalomról [the experience society]. Az elmúlt évtizedekben, a nyugati társadalmakban az élmények középpontba helyezése nemcsak a művészetekben jelentkezik. A szociális, gazdasági és kulturális aktivitások is az élményre orientálódnak. A német szociológus Gerhard Schulze tanulmányait említi, aki szerint az '50-es évektől errefelé az alapvető életfeltételek biztosítva voltak minden polgár számára. Egy hiányt tapasztaló társadalom átalakult egy bőségekben élő társadalommá. Így nem a javak, hanem az élmények keresésére irányul a nyugati ember figyelme. Ezért az esztétikai élmények kultiválása már nemcsak az elit rétegek igénye, hanem egy tömegjelenség. A könnyebb életfeltételek befele fordulást eredményeznek az emberekben, ami nem vallásos jellegű lesz, hanem kulturális.²²

Schulze tanulmányából idézhető: „A megváltozott anyagi feltételek miatt lehetővé vált, hogy a fő létproblémát már ne a megélhetés, hanem az élményszerzés jelentse.”²³ Továbbá azt olvashatjuk, hogy kialakult az élménypiac, amely egyre több kínálattal reagált az ezt kereső, egyre növekvő tömegek számára. Idővel az „élménypiac a mindennapi életet uraló tereppé vált”.²⁴ Hantelmann szerint ezen szociális változások váltották ki a művészetekben is az élmények felé való fordulást. Ezzel párhuzamba helyezi Rosalind Krauss tanulmányának²⁵ felvetéseit,

21 Hantelmann, Dorothea von: i. m.

22 Hantelmann, Dorothea von: i. m.

23 Schulze, Gerhard: A Német Szövetségi Köztársaság kulturális átalakulása. 1992. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2003, 190.

24 U. a.

25 Krauss, Rosalind: *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. 1990.

miszerint a művészetben megfigyelhető egy élmény-fordulat. A minimal art munkák nemcsak a nézőre koncentrálnak, hanem a térre is, amelyikben helyet foglalnak. Ez az újfajta használata a térnek hatással volt a múzeumra is: az épület meg kellett változzon, más architektúrát igényelt ahhoz, hogy be tudja fogadni az új művészeti formákat. Ennek következményeiről így ír Krauss: „A mű elfoglalja a múzeumok tereit. Ezen tárgyak erős jelenléte a teret az élmény tárgyává minősítette át. Ezáltal a múzeum tere a néző számára egy tárgyiasított, absztrakt entitássá válik [...] Ez a megtapasztalás nagyon erőteljes és hatásos, de végső soron lényegében üres, mert csupán egy esztétikai élmény és nem történelmileg meghatározott. A minimal art alkotások által kiváltott élmény egy olyan egyén felé irányul, aki magát a percepció által határozza meg, tehát időlegesen, egyik pillanatról a másikra. Ez az esztétikai élmény, a radikális lehetőségeivel és a tér helyzetétől való függősége által egy specifikus szubjektív élményt hoz létre, de semmiképpen sem olyan élményt, amelyik az egyént a történelem koordinátaíhoz tudná (vagy akarná) kötni. Az egyén ezen élménye nem történelmileg alátámasztott és nem is lehet azzá tenni.”²⁶ Hantelmann tanulmánya vége felé két mű (Tino Seghal: *This objective of that object* és James Coleman: *Box*) által mutatja be a korábbi megállapításait. „Különböző módon és más-más szemszögből megközelítve mutat rá Schulze és Krauss az élmény-fordulatot megelőző helyzetekre. Ez nem von maga után egy elfordulást a jelentéstől, tartalomtól, hanem inkább a jelentés-létrehozás és élmény közti kapcsolatra mutat rá – kapcsolat a néző helyzeti és testi élményével.”²⁷

Tehát a mai művészet fő célkitűzése, Hantelmann követve, a tudatos hatás-keltés lett, valamint a néző bevonása a mű fizikai és tartalmi terébe. Ha mind ezt a korábban felvetett gondolatmenetünkre vonatkoztatjuk, ilyen értelemben a természetben létrehozott alkotások performativitása sok irányba kibontható, amint azt a továbbiakban ki fogom fejteni. A természetes környezet felkínálkozhat performatív térként, amint a múzeum tere is tette a minimal art munkák

26 „The powerful presence of these objects, she wrote, rendered the exhibition space itself the object of an experience. For the viewers, the museum itself thus becomes an objectified and abstract entity »from which the collection has withdrawn. « This experience, as Krauss explains, is very intense and effective but in the final instance remains essentially empty, as it is merely aesthetically and not historically determined. The experience evoked by the Minimal Art object is oriented toward an individual who constitutes himself or herself in the act of perception and hence only temporarily, from one moment to the next. This aesthetic experience, in its radical contingency and its dependence on the conditions of the space and its respective situation, creates a specific kind of subjective experience but not one that can (or intends to) anchor the individual in the coordinates of history. This experience of the self is one that neither is nor can be historically underpinned.” In: Hantelmann, Dorothea von: i. m.

27 „In different ways, and from very different perspectives, both Schulze and Krauss point to an important premise of the experiential turn, which does not imply a turn away from meaning, discourse, and content but rather points to a *connection* of meaning production to experience – to the viewer’s situated and embodied experience.” In: Hantelmann, Dorothea von: i. m.

esetében. A benne elhelyezett alkotással együtt hozza létre a mű jelentését és hatását. Emellett performatívna is tekinthető, olyan értelemben, hogy még a mű létrehozása előtt hatással van a művészre. Megváltoztatja annak belső valóságát, és az majd kihat művére, amely visszakapcsolódik a természethez, és az előbb említett módon, közösen alakítja ki közös valóságukat, közösen kelt hatást a nézőben. Továbbá, ha csak a mű és a természet viszonyára reflektálunk, kihagyva az emberi jelenlétet, akkor azt állíthatjuk, hogy kölcsönösen megváltoztatják egymás valóságát, performatív folyamatok zajlanak le köztük. Kijelentéseimet a továbbiakban bővebben kifejtem.

Hantelmann – a négy évvel korábban írt könyvében – hasonlóan vezeti be a performativitás meghatározását. Austin meghatározásából következteti a könyv gondolati felvezetését, de az esszével ellentétben Judith Butler performativitásméletét is felhasználja, levezetve a terminus egy másik jelentését. Ezt is a továbbiakban fogom részletezni, habár az általam tárgyalt performativitás szempontjából nincs akkora jelentősége, mint az austini gondolatmenetnek, ennek ellenére felvet néhány hasznos gondolatot.

Hantelmann, miután Austin gondolataira alapozva saját megállapításait megtette, Butler performativitásfelfogását²⁸ tárgyalja. Véleménye szerint a performativitásnak semmi köze nincs a performansz művészetéhez. Butler elméletét ismerteti, mely szerint egy performatív cselekedet valóságot teremt, nem akarat vagy szándék által, hanem azért, mert társadalmi konvenciókból ered, amelyeket a folytonos ismétlés aktualizál. Ahhoz, hogy ezek a cselekedetek érthetőek legyenek mások számára, egy konvencionális kontextusban kell létezniük. Tehát Hantelmann azt állítja, hogy ha a performansz és a performativitás jelentéseit összehasonlítjuk, arra a következtetésre jutunk, hogy nem hasonlítanak, hanem határozottan ellentétesek: a performanszművészet az egyénhez köthető szubjektív és individuális cselekvés, a Butler szerinti performativitás pedig nem-szubjektív [non-subjectivist] és nem-autonóm [non-autonomous]. Míg a performansz a társadalmon kívüli ideológiával dolgozik, addig a butleri performativitás nem létezhet azon kívül. Míg a performanszművészet szakítani akar a művész alapkonzvencióival, addig a butleri performativitás csakis a konvenciókon belül képzelhető el.²⁹

Erika Fischer-Lichte ennek pontosan az ellentétét állítja, vagyis azt, hogy a performansz és a performativitás közös gyökerekkel rendelkezik. Ő Butler elmélete alapján pontosan abban látja a performativitás lehetőségét, hogy az ember cselekszi a testét, akár az előadóművész. „Butler a megtestesülés feltételeit a színházi előadás feltételeihez hasonlítja. Hiszen egyértelmű, hogy a nemi hovatartozást létrehozó aktusok ugyanúgy »nem képezik egyvalaki tulajdonát«, mint

28 Butler szerint a nemi identitás társadalmilag meghatározott, öröklött viselkedési sémák ismétlésén alapszik, és belénk nevelődik, nem pedig biológiailag adott.

29 Hantelmann, von Dorothea: *How to Do Things with Art, What Performativity Means in Art*. Zürich, JRP Ringier, 2010.

a színházban [...] A társadalmi nemi (vagy másféle) identitásnak a megtestesülés folyamatként felfogott előadása tehát a színházi előadással analóg módon megy végbe”,³⁰ de ezzel ellentétben a kortárs színházzal nem egyeztethető össze ez a jelentés, mert már nem beszélhetünk például performanszok kapcsán színrevitelről, ismétlésről, hanem „a performansz esetében egyedi és egyszeri akciókról van szó, a performatív aktusok nem a butleri értelemben ismétlődnek meg”.³¹ Fischer-Lichte ezért új meghatározásokat dolgozott ki. Továbbá meghatározza, hogy miért rokonítható fogalmak a performativitás és a performansz: „a performatív aktus mindkét elméletben (Austin és Butler) rituális és nyilvános előadásként megy végbe, és egyik elmélet esetében sem igényel bővebb magyarázatot a performativitás [performative] és az előadás [performance] közötti nyilvánvaló és szoros kapcsolat. Ebből a szempontból fontos az a tény, hogy mindkét szó a »to perform« ige képzett alakja. [...] A performativitás esztétikájának [...], a performativitás megismert elméleteinek az előadás/performansz esztétikájával kell párbeszédbe lépniük.”³²

Amint láttuk, a két terminus közti kapcsolatot sem lehet egyértelműen meghatározni. Hantelmann különbözőnek, sőt, bizonyos értelemben ellentétesnek is látja jelentésüket. Fischer-Lichte pedig rokon fogalmaknak tekinti. A kutatásomban a performativitás fogalmát nem a testiség szemszögéből határozom meg, amint azt Fischer-Lichte tette, de egyetértek azon álláspontjával, hogy rokon fogalmakkal állunk szemben. A következőkben az általam meghatározott performativitás és a performansz általános meghatározásai közti rokonságot abban látom, hogy az általam megvizsgált, természetben létrehozott alkotások (lehet az performansz, akció, land art, tájbeavatkozás stb.) mind tartalmaznak valamilyen formában cselekvésszerűséget. Ez alatt azt értem, hogy a cselekvésszerűség jelenthet emberi cselekvést és természetben végbemenő történést is.

A természetes környezet hatása által készíti az embert (alkotót) cselekvésre (alkotásra). Amikor a hatás következtében egy cselekvésen alapuló mű születik, akkor egyértelműen akcióról vagy performanszról beszélünk. De amikor tájbeavatkozással, természeti installációval, land art művel találkozunk, akkor is a művészi cselekvés az alkotás részét képezheti. Továbbá ebben a természetes környezetben létrehozott alkotás a humán nézőt be is vonhatja a műbe, cselekvésre készítheti. Tehát megállapítható, hogy habár nem a cselekvés áll a tájbeavatkozások, land art művek középpontjában, mégis előrevetíthetnek egyfajta történést, cselekvést.

Továbbá, ha az emberi jelenlét hiányában akarjuk meghatározni a cselekvésszerűséget, akkor elmondható, hogy amikor a természet interakcióba kerül a benne levő alkotással, vagyis a mű és a természetes környezet között kialakul egy kapcsolat, az egyfajta történést eredményez. Ezek következtében állíthatjuk,

30 Fischer-Lichte, Erika: i. m., 33–34.

31 Uo. 34.

32 Fischer-Lichte, Erika: i. m., 35.

hogy a természetben végbemenő folyamatok, történések (változás, lebomlás stb.) egyenlőnek tekinthetők a cselekvésszerűséggel, ha erre a művészi beavatkozás, a mű felhívja a figyelmünket.

Ha tehát visszakanyarodunk Tarnay László gondolatához, aki szerint minden lehet performansz, ami nyilvános és kommunikatív cselekvés, akkor megállapíthatjuk, hogy az általam a továbbiakban vizsgált, a természetben létrehozott alkotások által felkínálkozó helyzetek, ha nem is performanszok a klasszikus meghatározások szerint, mégis performanszszerűnek tekinthetők a bennük rejlő történeti, cselekvési potenciál miatt. A továbbiakban azt fogom meghatározni, hogy a performativitás milyen módon jelentkezhet ezen alkotások kapcsán. Ilyen értelemben egyértelműen kijelenthető, hogy a színházművészet és a képzőművészet határterületén helyezkednek el a *performansz* és a *performativitás* fogalmak, és rokoníthatóak egymással.

1. 2. A természet performativitása

Dorothea von Hantelmann írja, hogy a 20. századi alkotások performativitása abban áll, hogy nem megmutatnak valamit, hanem hatást gyakorolnak a nézőre, és valóságteremtő erővel bírnak.³³ Ha a természetben létrehozott alkotások kapcsán kezdünk el a performativitásról gondolkodni, akkor több lehetőség is megvizsgálható. Elsősorban tekintsünk a legegyszerűbb megközelítési módra. Ha egy alkotás a természetbe helyeződik – készülhet akár onnan vett anyagokból vagy bevitt, idegen anyagokból –, akkor minden esetben meg fog semmisülni előbb vagy utóbb a természet erői által. Így a természet megváltoztatja a mű valóságát, és ez Hantelmann logikája értelmében performatív aktusnak tekinthető. Ezt a logikát alkalmazva fordított esetben a mű változtatja meg a természet valóságát. Főleg olyan alkotások esetében hangsúlyos ez a hatás, amikor nagy volumenű a beavatkozás. Gondoljunk itt például az első land art művészekre. Ilyen esetben a mű a performatív kapcsolat aktív pólusa, ő váltja ki a hatást. Tehát a performatív viszonyok szereplőinek meghatározása a helyzettől és a nézőponttól függ. Ennek a kapcsolatnak van egy izgalmasabb változata is: amikor a természet hozzájárulását eleve belekalkulálják a mű koncepciójába, azaz a művész megalkotja a mű fizikai szituációját, és rábízta a természetre annak befejezését. Ez esetben a művésznak ismernie kell a természet azon törvényszerűségeit, melyekre alkotását bízta. Például ha a növények növekedési folyamatának van szerepe az alkotásban, akkor a művésznak tudnia kell annak szabályszerűségeiről. Ha művét a légmozgásra bízta, akkor feltétlenül szükséges a szél gyakori irányának, erősségének ismerete; ha pedig napsütésre, akkor az időjárási viszonyok átlagos állapotáról, azaz a napos periódusok gyakoriságáról, a nap évszakoktól függő égi

33 Hantelmann, von Dorothea: i. m., 13–14.

pályájáról kell pontos információi legyenek. Ha a vízzel dolgozik együtt, akkor ismernie kell a folyó irányát, annak különböző évszakokra jellemző vízhozamát, a tó, illetve tenger esetleges ár-apály mozgását stb. Nagyon sok tényező meghatározhatja a mű kiteljesedésének folyamatát. Ilyen módon a természet társalkotóvá válik, kifejtí hatását a műre. Megváltoztatja a mű valóságát, mint az előző esetben, csak most nem megsemmisítő jelleggel, hanem kedvez a műnek. Tehát elmondható, hogy a mű és a természet között performatív viszony jön létre, mert helyzettől függően megváltoztatják egymás valóságát. Továbbá, amikor a kész mű, például egy tájbeavatkozás, egy land art alkotás a néző elé kerül, és hatással van rá, kijelenthetjük, hogy a természet közvetett módon, a mű által hat a nézőre, és performatívvá válik.

1. 3. A természet mint tolmács vagy társalkotó

A természet tolmácsolóként, előadóként is felfogható olyan értelemben, ahogyan egy előadóművész is annak tekinthető egy színdarab vagy zenemű esetén. Hilde Hein Sztravinszkijra³⁴ alapozva fejti ki gondolatmenetét, miszerint az előadó közvetítőként kell működjön, és bemutatása meg kell feleljen a szerző akaratának.³⁵ Ez a kijelentés a hagyományos dramatikus színházi kontextusban volt érvényes. Ezek alapján Hilde Hein arra a következtetésre jut, hogy: „a hagyományos esztétika minimalizálta az előadó szerepét, [...] Az előadást gyakran nevezik tolmácsolásnak. Az előadó tolmácsolja az elsődleges művész akaratát a közönség számára. A zeneszerző vagy az író eredeti elképzelése eljut az előadóhoz, aki aztán továbbadja azt a közönségnek.”³⁶ Ebből következtetem, hogy a természet is tolmácsolhatja a nézőközönségnek azt, amire a művész készíti. Hilde Hein azt írja a tolmácsolóról, hogy „szerepe mindenekelőtt azt követeli meg, hogy szerény legyen, ne erőltesse rá saját egyéniségét a műalkotásra; feladata ugyanis a műalkotás közvetítése, nem pedig eltorzítása. [...] E felfogásból az következne, hogy az ideális előadó áttetsző médium. Úgy adja tovább az információt, hogy a lehető legkevesebb zajt keveri bele; s ahol szükséges, épp csak annyira változtatja meg az eredeti tartalmát, hogy érthetővé tegye a közönség számára anélkül, hogy lényegi vonásait feladná. Az előadó híd a művész és a közönség között.”³⁷ Ilyen értelemben a természet ideális médium, közvetítő lehet a művész és a néző között, mivel legtöbb esetben kiszámítható. Például ha az alkotó úgy gondolja ki a művet, hogy azt valamiféle természeti erő alkossa tovább, akkor ez a folyamat

34 Stravinsky, I. : *Poetics of Music*. Cambridge, Mass., 1947. In: Hall, J. B. és Ulanov, B.: *Modern Culture and the Arts*. McGraw-Hill, 1967.

35 Hein, Hilde: Az előadás mint esztétikai kategória. 1970. In: Szőke Annamária(szerk.): *A performance-művészet*. Artpool, Budapest, Balassi Kiadó, Tartóshullám, 2000, 35–45., <http://www.artpool.hu/performance/hein.html> [2017. 03. 18.]

36 Ua.

37 Ua.

nagy valószínűséggel be is fog következni. A művész előzetes megfigyelések alapján tudatában van az adott hely természetes folyamatainak, és úgy tervezi el művét, hogy közben azok rendjéhez igazodik – ha azt akarja, hogy a természet közreműködjön. Hogy közismert példákkal éljek, megemlítem Walter de Maria *Lightning Field*jét, Nancy Holt *Sun tunnel*jét, vagy a nem annyira ismert, erdélyi Péter Alpár *Domb* munkáját.³⁸ Abban különbözik az előbb említett példától, hogy míg az előadóművész a színdarab vagy zenemű esetében a koncepcióhoz alkalmazkodik, addig a természetben létrehozott alkotások esetén a művésznak a természet kínálta feltételekhez kell idomulnia, hogy az majd kedvezően alkothassa tovább művét. Hilde Hein gondolatmenetével egészíthető ki ez a gondolat: „Az előadó nem azonos az elsődleges művésszel, sem a műalkotással, sem a közönséggel vagy a kritikussal. Szerepe az, hogy mindezekkel kapcsolatban álljon, tőlük mégis függetlenül.”³⁹ A természet esetében ez teljes mértékben így van. Alkotótól, műtől és közönségtől egyaránt független, még akkor is, ha beavatkozik a műbe, és úgymond követi a művész utasításait. A természet részéről ez nem egy tudatos cselekvés. Igazán csak a saját törvényei szerint, egyszerűen létezik, és így hajtja végre ciklikus folyamatait. Teljesen autonóm. Ennek ellenére vannak olyan alkotások, amelyek teljesen értelmetlenek lennének a természet hozzájárulása nélkül. Ha az adott tárgy, anyag (legyen az a természetből kiszakított és a művész által átalakított vagy a természetből teljesen idegen anyag) a természeti kontextusából kiragadtatna, akkor elveszítené jelentését. Már nem lenne része egy műnek, hanem valószínűleg visszaminősülne valamilyen anyaggá, tárgygyá. Viszont így a természet is természetes környezet maradna. Tehát a művészeti koncepció megvalósításához a művész kezdeményezése, de a természet hozzájárulása is szükséges. Ebben az értelemben függőségi viszony alakul ki a művész, a természet és a mű között. A természet performatív a művel való viszonyában, mert hatást gyakorolnak egymásra. Továbbá performatív, mert a művel interakcionálva közösen teremtenek egy valóságot. A közösen alkotott valóság továbbá hatást gyakorol a nézőre. Ez lehet a mű egyszerű megtekintése által: például Andy Goldsworthy diszkrét kis, természetbe beavatkozó munkái.⁴⁰ Vagy létrehozhat egy adott térbeli szituációt, amely bevonja a nézőt, és az megtapasztalja látása, testi jelenléte vagy más érzékei által: Péter Alpár *Pont* tájinstallációja, amelyet a II. fejezetben bővebben elemzek. Ez lehet a természetben fellelhető modellje a már korábban említett, minimal art által létrehozott performatív tereknek.⁴¹

Az előzőekben kifejtettek alapján megállapítható, hogy a természetben létrehozott alkotásokban jelen van a cselekvés potenciálja. A mű és a természet között létrejövő kölcsönhatás egy történést eredményez (továbbalkotás vagy megsemmisítés), amely tekinthető cselekvésszerűnek és ezáltal performatívnak.

38 A II. fejezetben levő bővebb elemzések alapján mindez majd nyilvánvalóbbá válik.

39 Hein, Hilde: i. m.

40 Lásd az 1. számú mellékletben.

41 A II. fejezetben a művek részletesebb elemzése alapján ez nyilvánvalóbbá fog válni.

Emellett a mű és a természet egysége is hatása által cselekvésre készítheti a nézőt. Továbbá a természetes környezet hatását kifejti az alkotóra, és azt alkotásra készítheti, amint azt a következőkben ki fogom fejteni. Ilyen módon is tartalmazza a természetes környezetben létrejövő mű a cselekvés lehetőségét.

1. 4. A tér performativitása

A természetre vonatkoztatva a performativitás több formáját határozhatjuk meg. Itt a tér performativitásának a természetre vonatkozó lehetőségeit problematizálom. A természetes környezet azért válhat performatív térré, mert hatást gyakorol a művészre és általa a mű létrejöttére. Hantelmann gondolatmenetét követve azt állíthatjuk, hogy a természet egy olyan térré válhat a művész megélése által, amely élményt nyújt számára, ezért performatív térként kezelhető. Továbbgondolva azt állíthatjuk, hogy a mű a tér által kiváltott hatásnak köszönhetően születik meg. A performativitás megelőzi a mű létrejöttét, mert hatást gyakorol a művészre, mielőtt létrejön a mű. Így a mű eredménye lesz a művész természetben megtapasztalt élményének.

A természet jelen van az alkotási aktus megszületése előtt és közben. Ez lehet annyira magától értetődő dolog, hogy fel sem merül, amikor land artokról, természetben létrejövő akciókról vagy alkotásokról gondolkodunk. A természetes környezet meghatározza a mű valóságát. A természet megkérdőjelezhetetlenül hat az emberre, bármilyen szituációról is legyen szó. Az alkotáshoz választott környezet megihleti őt, akár tudatosítja ezt, akár nem. Hat rá a hely energiája,⁴² és e hatás alatt fog létrejönni a mű. Nem elképzelhetetlen, hogy a művész hagyja, hogy a természetben találtak és tapasztaltak hozzájáruljanak művének kialakulásához. Nem gondol ki előzőleg egy meghatározott koncepciót, vagy ha van is már egy elgondolása, akkor az is átítatódik a hely energiájával. Egy helyi példával élnek: az AnnART alkotói egytől egyig⁴³ a tó és környezetének mágikus hatása alatt hozták létre akcióikat, tájbeavatkozásait.⁴⁴ Következésképpen állítható, hogy ha a természetes környezet hatást gyakorol a művészre és ezáltal a mű koncepciójának alakulására, végső megalkotására (anyagforrás), akkor ebben a kialakult kapcsolati rendszerben a természet performatívnek tekinthető. Az emberi jelenlét, a benne lezajló élmény által esztétikai megélés tárgyává minősül és performatívvá válhat. Már nemcsak egy földrajzi, geográfiai, ökológiai téregység, hanem a művész által beemelődik az esztétikum szférájába.

42 Bővebben kifejtem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálatában* fejezetben.

43 Útő Gusztáv doktori dolgozatában számos hazai és külföldi művész vallomását találhatjuk meg a fesztiválról és helyének hangulatáról. Útő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012.

44 Ezt konkrét példák alapján bővebben kifejtem a II. fejezetben.

A továbbiakban pedig Erika Fischer-Lichte fejtegetései alapján is megvizsgálom, hogyan lehet a természetes környezet performatív. Ezek alapján feltételezem, hogy a tér és a benne keletkező mű kölcsönösen meghatározza egymást. A természet azért válik performatív térré, mert akcionista, performatív mű keletkezik benne.

Erika Fischer-Lichte részletesen körülírja a performatív tér milyenségét a színházi kontextusban, és alapgondolatából kiindulva azt állíthatjuk, hogy bármely olyan tér, amely performatív céllal használt, performatív térré válik. Szerinte nem maga a fizikai tér a performatív: „A performatív tér mindig és kizárólag az előadásban, illetve általa jön létre. És természetesen nem azonos azzal a térrel, amelyben, illetve amelynek révén az előadás megtörténik.”⁴⁵ Ha ezt a természetre vonatkoztatjuk, feltételezhető, hogy bármely olyan természetes környezet, amely performatív alkotások színtereként használt, vagy amelynek elemei bevonódnak a performatív alkotásba, performatív térré változtatható. A természet önmagában nem képez performatív teret, de az emberi beavatkozás által azzá válhat. Fischer-Lichte egyszerűen következtet: „Az előadás helyszínként funkcionáló tér performatív is.”⁴⁶

Állítható, hogy az a tér performatív, amely valamilyen reakcióra készíteti a benne létezőt. Energiája átítatja a benne levőt, aki ezáltal a térrel rezonálva mozog, alakul. Fischer-Lichte szerint „Az előadás térbelisége a performatív térben, illetve általa jön létre, és a performatív tér diktálta feltételek mellett válik észlelhetővé”.⁴⁷ A tér meghatározza a benne alakuló előadást, performanszt, akciót, és meghatározza befogadásának fizikai feltételeit is, annak függvényében, hogy mennyi hely van, milyen közel vagy távol helyezkednek el a résztvevők, milyenek a fényviszonyok stb. Egy természetes környezetben elég szabadak és képlékenyek a tér által szabott határok, hiszen folyton változnak az időjárási viszonyok, a napszakok, az évszakok is. Fischer-Lichte azt írja: „A performatív tér olyan állandóan változó térként definiálódik, amelyben a játékosok és a nézők mozgása, illetve észlelése révén jön létre a térbeliség.” Nem egy fizikai, lehatárolt teret jelent, hanem egy folyamat hozza létre.⁴⁸ Ez kimondottan érvényes a természetre, mivel a környezeti elemek adottak: dombok, fák, bokrok, fű, időjárás stb. Ez önmagában csak természet, és akkor minősül át performatív térré, amikor belakja a művészet, a művészek, és adott esetben a közönség. Például az AnnART fesztiválon a tér a Szent Anna-tó és környéke, a játékosok a művészek, akik akcióikat mutatják be a jelen levő közönségnek.

Lényegében az adott térben létező, adott energia az, ami összeköti mindazt, ami jelen van, és mindenkit, aki ott tartózkodik, ezáltal segítve elő a megértést.

45 Fischer-Lichte, Erika: i. m., 150.

46 Uo., 151.

47 Roselt, Jens: Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen. In: Kurzenberg, Hajo – Matzke, Annemarie: *Theorie Theater Praxis*. Berlin, 2004, 66–67. In: uo., 151.

48 Fischer-Lichte, Erika: i. m., 160.

Ez fordítva is megtörténik: az ott tartózkodók energiája ugyanúgy hozzájárul az egész térben kialakuló energiához. Kölcsönhatás van a tér és a benne levő ember energiája között, és közösen alakítják ki az adott térre jellemző sajátos energiamínőséget. Mindez előfeltétele az adott művészeti aktus gördülékeny kibontakozásának. Erika Fischer-Lichte szerint „A performatív térnek mindig van atmoszférája”.⁴⁹ Ezt az atmoszférát nemcsak a tér színészi és nézői használata határozza meg, hanem maga a hely által sugárzott atmoszféra is.⁵⁰ Továbbá azt írja, hogy „ha belépünk egy színházi térbe, rendszerint az atmoszférát érzékeljük legelőször: ez az, ami magával ragadja a nézőt, és ami a térbeliség speciális tapasztalatát teszi lehetővé a számára [...] Az atmoszféra tehát nem a geometrikus, hanem a performatív térhez tartozó fogalom.”⁵¹ Egy adott természetes környezet sajátos, egyedi energiával rendelkezik. Minden helynek megvan a csakis rá jellemző szelleme.⁵² Továbbá minden ember egyedi módon reagál a befogadott, környezet által kiváltott hatásokra. Tehát minden egyes alkotás megvalósításának alkalmával minden természetes környezet minden művészből mást fog kiváltani, és ezek a művek egyedi módon fogják belakni a teret.

Az AnnART fesztiválon⁵³ a Szent Anna-tó és környezetének atmoszférája elvárásolta az odalátogató művészeket. Biztosította az energetikai előfeltételeket, a hazai és külföldről érkező emberek viszont magukkal hozták saját világukat is. A kettő összeolvadása, a hely mitikus töltete az emberek alkotói szándékával együtt megalkotta a hely egyedi atmoszféráját.

Nyugaton a hatvanas években „egyfajta exodus zajlott le” – írja Fischer-Lichte. A színházcsinálók kivonultak a hagyományos színházi terekből, és olyan terekbe vitték a színházat, amelyek eredetileg nem ennek voltak kitalálva. Természetükből kifolyólag nem határozták meg konkrétan és egyértelműen a játékos és néző viszonyát.⁵⁴ Ez így volt a képzőművészetben is. A land art alkotók a természetet használták színterüknek. Végtelen új lehetőséget kínált az újonnan felfedezett ősrégi tér. A hazai alkotók számára is fontossá vált a természetes tér használata. Faragó László azt írja: „Mindegyik létezési forma saját teret hoz létre. Az események nem a tartályszerű térben zajlanak, hanem maguk hozzák létre specifikus tereiket, és ezáltal [...] alakításuknak is a sajátságaikból eredő térdimenziói vannak.”⁵⁵ A múlt rendszer alkotói Romániában kénytelenek voltak új tereket keresni művészeti megnyilvánulásaik helyszínéül. Természetes

49 Uo.

50 Uo., 160.

51 Uo., 161.

52 Ezt a tételt bővebben kifejtem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálatában* fejezetben.

53 Ezt a tételt bővebben kifejtem A *MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története* fejezetben.

54 Fischer-Lichte, Erika, i. m., 154.

55 Faragó László: Térértelmezések. In: *Tér és a társadalom* 26. 1 (2012), 5–25., P. Müller Péter: *A (szín) tér meghódítása*. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2012, 18.

folyamat volt a városon kívüli tér használata. Míg a '90-es években Nyugaton a talált terek használata már nem volt újdonság, addig Erdélyben ez nem volt lehetséges a múlt rendszer megszorításai miatt, így érthető, hogy a rendszerváltásig nem tudott egy ekkora volumenű szabadterhasználát ilyen szinten kibontakozni. Tulajdonképpen ez adta a rendszerváltás után az AnnART sikerét.

P. Müller Péter szerint „A performansz mindig térfoglalás. Nem pusztán egy, a színre lépő (performer) megmutatkozásaként, megnyilvánulásaként, kezdeményezéseként leírható esemény, illetve folyamat, hanem minden esetben a (szín) tér meghódítása, elfoglalása, újrastrukturálása, belakása, megvédése (másoktól), elvalótlanítása (fikcionizálása) – és még sok minden más – is”.⁵⁶ E meghatározás alapján, ha minden performansz térfoglalás, akkor a korábban említett Fischer-Lichte-i értelemben minden performansz performatív teret hoz létre.

Nyilvánvalóvá vált a tárgyalta alapján, hogy a *performansz* és a *performatív* kifejezések rokoníthatóak egymással. A *performansz* egy művészeti irányzatot jelöl a '60-as évektől kezdődően. A *performativitas* pedig a nyelvfilozófiában megjelent fogalom, amely idővel több tudományterületen, ezen belül a művészetelmélet diskurzusában is használatos lett. Ehhez Dorothea von Hantelmann művészettörténész is nagymértékben hozzájárult. Kutatásomban továbbá a természet performativitasát vizsgálom a művel, a művésszel és a nézővel való kapcsolatában. Amint láttuk, több szemszögből lehet ezt górcső alá venni, annak függvényében, hogy a felsorolt négy elem (természet, alkotó, alkotás és néző) közül melyik van jelen és milyen körülmények között. A II. rész ennek a kifejtése konkrét példák által.

56 P. Müller Péter: A (szín) tér meghódítása. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 16.

2. A NÉZŐ

2. 1. A kortárs néző

Ebben a fejezetben arra a kérdésre keresem a választ, hogy a természet jogosan nevezhető-e egy természetben létrehozott mű nézőjének, közönségének, a hagyományos értelemben (passzív szemlélő, befogadó) vagy a 20. századi nézői attitűd (aktív, résztvevő, társalkotó) alapján. A továbbiakban először bemutatom a nézői státusz alakulását az utóbbi évtizedekben, majd azt vizsgálom, hogy a természet miként is helyeződhet az alkotó vagy az alkotás felkérése következtében hasonló szerepekbe.

Delacroix már 1822-ben leírta naplójában azt, hogy a festmény csupán híd, amely összeköti a festő és a néző elméjét.¹ Azóta sok minden változott a művészetekben, de már akkor ráértett a műalkotás kapcsolatteremtő jellegére. A művész átítatja művét egy alkotás közben áramló energiával. Ezt tartalmazza a műalkotás. A néző akkor érti meg a művet, ha rá tud hangolódni erre a vibrációra. Így kerülhet kapcsolatba annak világával, és általa a művész világával. Több mint száz évvel később, a 20. századi művészet kialakulásakor Duchamp azt írta, hogy összességében az alkotási folyamatot nem csak a művész adja elő [performed], hanem a néző az, aki kapcsolatba hozza a művet a külső világgal azáltal, hogy kikódolja, interpretálja a belső tulajdonságait, és így hozzájárul a kreatív cselekvéshez.² Ha csak egy klasszikus műtárgyra (festmény, szobor) gondolunk, akkor is állítható, hogy a nézőben megindít egy folyamatot. A műtárgy behatol az ember energiamezejébe, és hatást gyakorol rá. A néző már nem ugyanolyan, mint a mű megtekintése előtt, mert a mű megváltoztatta valóságát, és ezáltal egy kicsit a világot is. Ha pedig olyan alkotásokra gondolunk, amelyek cselekvésen alapszanak, akkor az átalakulás lehetősége még nagyobb. Amint a következőkben látni fogjuk, a nézői szerep változik, miközben a belső megélés általi változás és gyarapodás minden esetben jelen van.

Nicolas Bourriaud-nál olvashatjuk, hogy „A művészeti módszerek zárt fel fogása ellen lázad fel Jean-Luc Godard is, amikor kifejti, hogy »egy képhez ket ten kellenek«. Úgy tűnik, mintha ezzel a kijelentéssel Duchamp-t idézné, aki

1 „Painting is only a bridge linking the painter's mind with that of the viewer.” Delacroix, Eugene: *The Journal of Eugene Delacroix*. Journal entry: 8 October 1822, London, Phaidon press, 1955. https://monoskop.org/images/8/80/The_Journal_of_Eugene_Delacroix.pdf [2016. 12. 05.]

2 „All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.” Duchamp, Marcel: *Art coefficient, The creative act*. Houston, Texas, April 1957., <http://artcoefficient.tumblr.com/post/58832328948/the-creative-act-marcel-duchamp-houston> [2016. 12. 05.]

azt mondta, hogy »a képeket a nézők hozzák létre«, de Godard valójában messzebbre megy, mert a dialógust a kép keletkezési folyamatának kiindulópontjára helyezi: már a kép kezdetétől fogva »egyezkedni kell«, feltételezni a másikat... Ezek alapján minden művet a relációesztétika körébe tartozónak kellene tekintenünk, mint egy rengeteg partnerrel és címmel folytatott tárgyalás geometriai helyét.”³ Godard tehát azt állítja, hogy már a mű létrehozása előtt számításba kell venni a néző utólagos hozzájárulását a műhöz. Vagyis a néző potenciális hozzájárulása és általa a mű esetleges továbbalkotása eleve a koncepció részét kell képezze. Ez kimondottan jellemző a 20. századi alkotások esetében. Amíg a klasszikus műfajok a néző részéről „csak” megélést, befogadást feltételeztek, a közelmúlt művészetében már konkrét cselekvésre való felkérést, aktív részvételt és társalkotói attitűdöt igényel a mű. A néző (részrtvevő) szerepének konkrét vagy hozzávetőleges meghatározása kötelező előfeltétele a műveknek. Gondoljunk csak a happening és fluxus leírásaira, utasításaira (például Allan Kaprow happening-, illetve George Brecht fluxusesemény-leírásaira⁴). Esetenként a művész egyetlen hozzájárulása a műhöz a szerepek meghatározása és kiosztása volt, de ő személyesen nem implikálódott a kibontakozó eseménybe.

Ha a '60-as, '70-es években még többnyire idegen volt a közönség számára az effajta kapcsolatteremtés, mára már természetes velejárója a kortárs művészetnek. Bourriaud erről a következőket állítja: „A néző »részvétele«, melyet a fluxus happeningjei és performanszai teoretizáltak, mára a művészi gyakorlat állandó elemévé vált. A reflexió, melyet Marcel Duchamp kezdeményezett a »művészeti együtttható« [coefficient d'art] fogalmának bevezetésével arról, hogy a befogadó mennyiben járul hozzá a műalkotás létrejöttéhez, mára teljesen feloldódott az interaktivitás kultúrájában, amelyben a kulturális tárgy átvihetősége tényként jelenik meg. Ezek a tényezők csak megerősítik, hogy változás zajlik, és nem csak a művészet területén: a kommunikáció minden közegében növekszik az interaktivitás. [...] Úgy tűnik, a »spektákulum társadalma« után a statiszták társadalma következik tehát, amelyben a kommunikáció többé-kevésbé csonka csatornáik között mindenki megtalálja az interaktív demokrácia illúzióját...”⁵ Tehát Bourriaud úgy látja, hogy ma az interaktivitás természetes velejárója minden művészeti alkotásnak (és nem csak). Ez ténylegesen megfigyelhető a ma létrejövő alkotások kapcsán:⁶ a művészek is gyakran kapcsolatteremtés céljával alkotnak, illetve a nézők is természetességgel járulnak hozzá egy-egy alkotás kiteljesítéséhez. A művészek részéről a kapcsolatteremtés vágya nem csak az emberek felé irányuló szándék. Ennél sokkal komplexebb és szubtilisabb síkon is megfigyelhető: az alkotók a természettel, a kozmosszal és ezáltal végső soron önmagukkal keresik a kapcsolatot.

3 Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2007, 22.

4 Erről bővebben *Az élmény művészete* fejezetben.

5 Uo., 21.

6 A II. fejezetben konkrét példák alapján nyilvánvalóbbá válik.

Nicolas Bourriaud a kapcsolatiság tükrében tekint a művészettörténet fejlődésére: az ember és istenség közti reláció foglalkoztatja. Szerinte eleinte a művészet szakrális jellegű volt. A fizikai, tapintható és a transzcendens, tapintathatatlan között „a természet példája volt a rendnek, és megértése által az isteni szándékok kifürkészhetőbbé váltak”.⁷ A reneszánsztól számítva áttevődött a hangsúly az emberre, akit a világban elfoglalt helye foglalkoztatott. Az absztrakció megjelenésével az ember és az őt körülvevő fizikai világ kapcsolatára tevődött a fókuszpont. Tömören fogalmazva, a művészettörténetet a különböző kapcsolati viszonyok, relációk kutatásának is tekinthetjük, mely a művészetek által valósul meg. Ma azt mondhatjuk, hogy emberek közti kapcsolatokon alapszik.⁸ „A művészet történetét úgy is meg lehetne írni, mint azoknak a kapcsolatoknak a történetét, melyeket a művészet a világgal alakít ki. [...] Ez a történet ma új fordulatot látszik venni. Az emberiség és az istenség közötti, majd az emberiség és a tárgyak közötti viszonyok után a művészet az emberek közötti viszonyokra összpontosít.”⁹ Ezt kiegészíteném azzal a gondolattal, hogy a kapcsolat keresése kiterjed az ember és a „belső ember” irányába. A személyes identitás keresése aktuális probléma. Az identitás megtalálásához a minden emberhez hozzá tartozó személyes környezet, a lokális kultúra és a lokális természetes környezet segít hozzá. Tehát az a művész, aki a természetben alkot, a kapcsolatteremtés lehetőségére vágyik, igazából a saját, univerzumban elfoglalt helyét keresi. Ilyen értelemben az is felmerül Bourriaud meghatározása alapján, hogy a ma művészetében a kapcsolatok felállítása minden szinten jelen van: a művész keresi a kapcsolatot a természettel, általa az univerzummal (Istennel), keresi helyét a világban. Amikor támpontokra lel, megtalálja önmagát.¹⁰

Bourriaud a művész – mű – néző kapcsolati rendszert a művész és a mű szempontjából vizsgálja, Rancière pedig a néző felől közelíti meg a kérdést.

Az évszázadok során a néző passzív szerepet töltött be. Tehetetlen befogadója volt annak, amit felkínált az adott műalkotás, színdarab, zenemű. Amint már említettem, mindez megváltozott a 20. században. A művészetek idővel bevonták őt is a mű alakulásának folyamatába. Ma pedig már szinte elvárjuk tőle a részvételt. Rancière a hagyományos értelemben vett nézői szerep hátrányaira világít rá, továbbá meghatározza, hogy milyennek kellene lennie a néző helyzetének egy ideális színházi közegben: „Márpedig nézőnek lenni, mondják a vádlók, két okból is rossz dolog. Először is, a nézés a tudás ellentéte. A néző egy látszat előtt áll, anélkül, hogy ismerné az illető látszat előállításának folyamatát, illetve a valóságot, amely mögötte rejlik. Másodszor, nézni a cselekvés ellentéte. A néző mozdulatlanul, passzívan ül a helyén. Nézőnek lenni annyit jelent, mint passzívnak lenni. A néző el van vágva a tudás képességétől, ahogy el van vágva

7 Uo., 23.

8 Uo., 23.

9 Uo., 22–23.

10 Ezt konkrét példák alapján vizsgálom a II. fejezetben.

a cselekvés hatalmától is. [...] Ezért tehát új színházra van szükségünk, egy nézőközönség nélküli színházra. [...] A cél a nézőközönség nélküli színház, ahol a jelenlévők tanulnak valamit, ahelyett, hogy képek prédái lennének, ahol passzív leskelődőkből aktív résztvevőkké válnak.”¹¹ Tehát a nem cselekvő, passzív és tudatlan nézőből cselekvő és tapasztalatok által tanuló résztvevővé kell válnia. Továbbá a nézői szerep megváltozásának két formáját mutatja be: „A fordulatnak két lényegi megfogalmazása ismert, amelyek elviekben egymás szöges ellentétei, még ha a megreformált színház elméletében és gyakorlatában gyakran keveredtek is egymással. Az első szerint a nézőt ki kell ragadni a szájtáti leskelődő tompultságából, aki a látszat előtt hűledezik, s akit arra bír az empátia, hogy a színpadi szereplőkkel azonosuljon. Valami furcsa, szokatlan látványt kell tehát mutatni neki, egy rejtélyt, amely rákényszeríti, hogy az értelmét kutassa. Ki kell rántani a passzív néző szerepéből, bele a tudományos kutatóéba, aki jelenségeket figyel meg és az okaikat kutatja. Avagy példaértékű dilemmával kell szembesíteni, elkötelezett férfiakat a tett pillanata előtt szaggató kételyekhez hasonlóval. Így élesednek majd érzékei a mérlegelésre, a vitára és a valódi döntések meghozatalára. A második formula szerint éppen ezt az okoskodó távolságot kell kiküszöbölni. A nézőt ki kell vonni a megfigyelő helyzetéből, aki nyugalmasan vizsgálja az elé táruló látványt. Ki kell őt szakítani megtévesztő hatalmi pozíciójából, be kell vonni a színházi akció mágikus erőterébe, ahol a racionális néző szerepével járó privilégiumok helyett a színház valódi életenergiáit tapasztalhatja meg.”¹² Ebben az értelemben a színházban olyat kell mutatni a nézőnek, ami elgondolkodtatja, kizökkenti komfortzónájából, és lehetséges változást idéz elő benne. A második lehetőség szerint pedig be kell vonni a cselekedetek sorába. Habár Rancière a színházzal kapcsolatban írja a fentebb említetteket, bátran vonatkoztathatjuk a képzőművészetekre is. Az elmúlt évtizedekben a különböző művészetek közti határok egyre jobban elmosódnak. Főleg a színház és a performatív művészetek esetében, melyek olykor meg sem különböztethetők egymástól. Így mindazt, amit Rancière állított, a képzőművészetekre is érthetjük. Ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik a művészet is. A performanszok bevonják a nézőt, cselekedetre készítetik, sokkolják, elgondolkodtatják, felkavarják, és ennek következtében a résztvevővé, társalkotóvá vált néző transzformálódik.

Erika Fischer-Lichte az előadás (színházi és performansz) transzformáló erejéről a következőket állítja: „Feltűnő, hogy mintha az e témában¹³ keletkezett művek és szerzőik a különbségek ellenére megegyeznének abban a kiindulópontul szolgáló tézisben, mely szerint a színházi előadások feltételezhetően biztosítják a transzformáció lehetőségét, és a résztvevők (játékosok és nézők) megváltozását idézhetik elő.” Továbbá megállapítja, hogy ez a transzformáló erő tulajdonképpen

11 Rancière, Jacques: *Az emancipált néző*. Erhardt Miklós (ford.), (h. n.), (é. n.), 1–2.

12 Uo., 2.

13 A néző és a színész színdarab közbeni megtapasztalásával foglalkozó szövegek, mind az európai, mind az indiai kultúrkörben.

a katarzis, amely Arisztotelész *Poétikája* szerint az indulatoktól való megtisztuláshoz vezethet. „A katarzis nem tagadhatja le rituális, pontosabban a gyógyító rítusokban gyökerező múltját” – olvasható Erika Fischer-Lichténél.¹⁴ Mindez csak a 18. század végéig volt érvényes. A kortárs színházról ezért azt állítja, hogy „ahhoz, hogy ismét rendelkezzen ilyen erőkkkel, rítussá kell változnia. Vagyis a színház csak akkor szerzi vissza azt az átváltoztató erőt és hatást, amelyet a 18. század végéig mind ellenségei, mind a támogatói neki tulajdonítottak, ha rítusnak lehet tekinteni. S a transzformációnak ezt az előadásokban rejlő lehetőségét nemcsak Grotowski, Nitsch vagy Schechner úgynevezett rituális színháza, hanem a színház- és performanszművészet számos, a hatvanas évek óta létrejött előadása hangsúlyozta, illetve irányította rá a figyelmet.”¹⁵ Ezek után felmerül a kérdés: hogyan is transzformál egy előadás, egy performansz? Azt olvashattuk, hogy az előadásnak rítussá kell válnia. A rítus definíciószerűen olyan esemény, amelyben egyfajta avatási cselekedetsor, szertartás következtében az ember egy állapotból átkerül egy másik állapotba. A folyamat nem visszafordítható, mert végleges változást eredményez. Általában az avatás nem egy kellemes élmény. Megterhelő, felbolygató, próbatétel jellegű is lehet. Vagy fizikailag kell az avatottnak a nehézségeket kiállnia, vagy szellemileg. Ez visszakapcsolható Rancière állításához, mely szerint a színháznak vagy be kell vonnia a nézőt a cselekvésbe, vagy olyasmit kell mutatnia neki, ami kizökkenti őt megszokott állapotából, és megváltoztat benne valamit, megtanítja valamire. Amint előzőleg említettem, a ma művészetének egyik kapcsolatteremtési szándéka az önmagunkkal való kapcsolat megtalálása. Ez érdekes módon először kifelé irányul, majd befelé vezet. Mit is jelent ez? Számos kultúra rituális szokásának része a beavatásra készülő elmerülése a természet ismeretlen vadonában. Egyedül kell szembesülnie a természet kínálta veszélyeztető szituációkkal. Kiállva a próbát, fölülemelkedett a külső világ veszélyein, de a leglényegesebb siker az, hogy képes volt fölülemelkedni saját félelmein és határain. Azzal, hogy a világgal szembesül, önmagával szembesül. Felismerve belső képességeit, megtörténik az átváltozás. Az avatás tehát egy belső küzdelem, munka eredménye, amelyhez külső tényezők vezetnek. Egy másik formája az avatásnak, amikor valamilyen tudás birtokába kerül az avatott. Egy olyan információ éri, amely megváltoztatja addigi gondolkodását a világról, az életről és önmagáról. Tehát Rancière szerint a ma színházának és művészetének ezeket a feltételeket kell teljesítenie annak érdekében, hogy létjogosultsága legyen. De miért is van ez így? Miért van szükség rítusokra, avatásokra a performatív művészetek által? Jorge Glusbert szavaival a következőképpen válaszolhatunk: „Úgy tűnik, mintha egy transzcendenciától, formáktól és struktúráktól megfosztott korban (vagyis ahol nincsenek ünnepek, rituálék, áldozatbemutatók, kannibállakomák, szertartások, liturgiák) felmerülne az

14 Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 263.

15 Uo., 268.

igény a ceremoniális világhoz való visszatérésre.”¹⁶ Az idézet első mondata magyarázatot ad a kérdésre. Egy olyan világban élünk, amely deszakralizálódott, de az emberben továbbra is ott van a szakralitásra való vágyakozás, még akkor is, ha nincs szakrális neveltetése. Szükséges számára egy külső erőhöz való viszonyulás, ami biztonságérzetet nyújt számára.

A következőkben tekintsünk vissza a 20. századi művészetekre, megvizsgálva a néző műben való részvételének mértékét és milyenségét, néhány kiragadott példa alapján.

Helena Barrett azt állítja, hogy a művészet és a közönség közt távolságtartás alakult ki az évszázadok során, és még ma is felismerhető esetenként ez a magatartás. Létezik egy beidegződött hierarchia a művész, művészet és közönség között. Amikor a látogató egy műalkotással áll szemben, akkor mintha egy fal is lenne előtte, amely távol tartja tőle. A művészek az elmúlt évtizedekben a közönség által betanult határokat próbálják lebontani. Továbbá az olvasható, hogy ha a műalkotás ténylegesen megengedi a néző részvételét, akkor ő már nem csak a néző vagy látogató szerepében lesz, hanem társalkotóvá és kollaborálóvá válik.¹⁷ Meg vagyunk szokva egyfajta tartózkodó magatartással, ha műalkotásokkal állunk szemben. Megtanultuk, hogy nem szabad megérinteni őket. De mi van akkor, ha ez megengedett, sőt felkérnek erre? Erika Fischer-Lichte arról ír, hogy a mai néző olyan helyzetben találhatja magát, amellyel még nem találkozott, és nem tudja, mit kezdjen vele: „A performansz olyan kínos helyzetbe hozhatja a nézőt, amelyben úgy tűnik, hogy érvényüket veszítik a műélvezet eddig megkérdőjelezhetetlennek tűnő szabályai. Egy galéria- vagy színházlátogatás alkalmával a néző szerepe a megfigyelés, és tudja, hogy nem érintheti meg a műveket, nem állíthatja le a színdarab eseményeit. De egyes performanszok¹⁸ esetében választania kell a nézőnek a művészet és az élet normái, az esztétika és etikai elvárások között.”¹⁹

A nézői részvétel mértéke a legszélsőségesebb végpontok között mozoghat. Christian Kravagna különböző kategóriákba sorolja a közönség szerepvállalását a *Models of Participatory Practice*²⁰ című esszéjében. Megemlíteném, hogy az, hogy a néző milyen mértékben kapcsolódik be a performatív alkotás kibontakozásába, nem feltétlenül egyenesen arányos a benne létrejött kapcsolat transzformáló erejével. Ennek ellenére teljesen arányos azzal, hogy mekkora hatása lesz a nézőnek a mű alakulására. Minél több szerepe van a közönségnek, annál

16 Glusberg, Jorge: Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. 1979. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool, Budapest, Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2000, 90–114.

17 Barrett, Helena: *From Performance to Participation* (h. n.), (é. n.), <https://helenabarrett1987.wordpress.com/november-2010-study/> [2016. 07. 15.]

18 Marina Abramovic *Lips of Thomas* performanszával példáz, ahol az akció végét az jelenti, amikor a vésző, meztelen, jégkeresztben fekvő művésznőt egy kabátba burkolja a közönség egyik tagja, véget vetve az akciónak.

19 Fischer-Lichte, Erika: i. m., 10–11.

20 Kravagna, Christian: *Working on the Community. Models of Participatory Practice*, (h. n.), 1999., <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en> [2016. 07. 04.]

inkább függ tőle az egész művészi folyamat lebonyolítása. Christian Kravagna négyfajta részvételtípust határoz meg a kortárs művészeti gyakorlatban. Az első kategóriában a művész mások jelenlétét használja, de teljesen ő uralja a mű alakulását. A második az úgynevezett interaktív kollaborálás, mely által a közönség valamelyest befolyásolhatja a mű kimenetelét, de annak belső struktúráját nem változtatja meg. A harmadikban a művész és közönsége közösen alkotja meg a koncepciót, és ezt együtt viszik véghez. A negyedik részvételi típus esetében a mű alakulásának lényeges részét a közönségre bízják.²¹

A következőkben a két szélsőséges pólus illusztrálására hozok fel példákat. Az első példában a művész uralja a mű kimenetelét, és a közönséget akarata szerint vonja be, annak esetleges tudomása nélkül. A második példában azt figyelhetjük meg, mi történik, ha a művész csak az előfeltételeket biztosítja, és teljesen rábízza a közönségre a történéseket, minden kontroll feladásával.

John Cage *4'33"* című, 1952-ben készült darabja²² nem csupán a zene hiányából áll. A térben létrejövő véletlenszerű hangok is hozzátartoznak a műhöz, mint például a közönség mozgása, mormolása, az esetleges köhintés, tüszmentés, ásítás, egy leejtett tárgy hangja stb. Tehát a mű létrehozásához minden jelen levő ember hozzájárul, kivétel nélkül. A művész nem kéri fel a közönséget direkt módon arra, hogy részt vegyen, hanem a mű koncepciójának részévé teszi a közönség hangjainak bevonását, beleegyezésük vagy tiltakozásuk ellenére – vagyis a néző tudta nélkül is hozzájárul a mű alakulásához. Tehát a fentebb felsorolt négy típus közül az elsőbe sorolható Cage darabja. Egy másik, feltehetőleg felforgató példa lenne Vito Acconci *Seedbed* performansa, ahol a mit sem sejtő látogatók a művész szexuális fantáziájának objektumává válnak. Ezt hangosan ki is mondja a művész a hangszórókon keresztül, hogy az egész galériában hallható legyen, amíg a művész egy álpadló alatt fekszik, és önkielégítést végez.²³ A néző – akarata és cselekvési szándéka ellenére – a mű célpontjává válik. Csak annyit tehet ennek megakadályozásáért, hogy elhagyja a galéria terét.

Egy szélsőséges példa, amelyben a művész teljesen rábízta a közönségre a performansz alakulását, Marina Abramovic 1974-es *Rhythm 0* (1–2. kép) performansa.²⁴ Egy interjúban²⁵ azt mondja, hogy abban az időben a performansz-művészet nagyon szélsőséges, mazochista volt, a művész csak a figyelmet akarta magára vonni. Ezt megelégette, és egy olyan alkotást akart létrehozni, amiben a művész nem cselekszik semmit, hanem a közönség veszi át az uralmat. Kíváncsi volt arra, hogy a közönség milyen messze tud elmenni, ha a művész semmit

21 Kravagna, Christian: i. m.

22 Cage, John: *4'33"*, a videofelvétel elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> [2016. 05. 22.]

23 Acconci, Vito: *Seedbed*. 1972, MOMA., <https://www.moma.org/collection/works/109933?locale=en> [2016. 07. 22.]

24 Marina Abramovics on *Rhythm 0* (1974), a videofelvétel elérhető: <https://vimeo.com/71952791> [2016. 08. 01.]

25 Ua.



1–2. kép

sem cselekszik. Azért tette az asztalra a pisztolyt is a golyóval, mert kíváncsi volt arra, hogy mit tesz a közönség egy ilyen szituációban. Egy előtte levő asztalra ráhelyezett 72 tárgyat, amelyeket a közönség fájdalom és élvezet keltésére használhatott. Köztük volt egy pisztoly és egy golyó is. A kiírt utasítás szerint Abramovic teste egy tárgy, bármit elkövethetnek vele, és ő vállalja a felelősséget a performansz esetleges következményeiért. A művész mozdulatlanul állt, mint egy tárgy, nem tett semmit. A cselekvést a közönségre bízta, mely eleinte nyugodt volt, de idővel levagdosták a ruháit, így félmeztelenen állt, tűskéket szurkáltak a bőrébe, megvágták és csorgatták a vérét. Az egyik látogató beletette a golyót a pisztolyba, és a művésznő fejének szegezte, majd a művésznő kezét rátette a ravaszra, kíváncsian, hogy vajon meghúzza-e azt. A galériavezető felháborodásában elvette a pisztolyt és elhajította. Hat óra elteltével a galériavezető kiállt, és szólt, hogy lejárt az akció. Ekkor Abramovic elkezdett mozogni, és a közönség elszaladt előle. Nem tudtak szembesülni az élő emberrel, aki addig mozdulatlanul kiállt minden cselekedetet. A hatalom, mellyel a művész felruházta a nézőt saját személye felett, megszűnt, amikor kikökönt mozdulatlanságából. Már nem alkotásának objektuma volt, hanem annak szerzője. A hús-vér művész állt a közönséggel szemben. Az alkotó megteremti az előfeltételeket, de a résztvevők alkotják meg a művet. Ez a nézőre ráerőszakolt helyzetnek is tekinthető, még akkor is, ha a beavatkozási lehetőség opcionálisnak tűnhet első látásra, mert a néző beavatkozása nélkül nem lenne akció, nem történne meg a mű, tehát kénytelen valahogy cselekedni. Az, hogy mit cselekszik, opcionális, de a cselekvés kötelező valamilyen formában.

2. 2. A nézőség kérdése Erdélyben

Erdélyben²⁶ a rendszerváltás előtt a művészeti akcióknak egyértelműen zártkörű, kis létszámú közönsége volt, leggyakrabban művésztsársak voltak jelen. Mivel tiltott volt minden hasonló esemény, „egynapos” tárlatokat rendeztek, akciókkal, performanszokkal egybekötve. Sok esetben a természetben tartották rendezvényeiket, mivel így elkerülhették a hatóságokat. Tehát az akciók a természetben zajlottak, de nem feltétlenül land artként. Műfajilag ezek az alkotások valahol a kettő közötti tág térben helyezkednek el. A természet a hordozó közeg, onnan használnak fel esetenként elemeket, de eseményekkel, akciókkal egybekötötték. A folyamatosság, az eseményszerűség is szerepet játszik, ellentétben a korabeli amerikai land artokkal, amelyek habár efemerek, sokszor a készen levő alkotást helyezik fókuszpontba, és nem akcióorientáltak.

A marosvásárhelyi MAMŰ csoport tagjai a '78–84 közti években a város melletti Vizeshalmoknál hozták létre akcióikat. A művészek maguk között voltak, ami azt jelentette, hogy a közönség is maguk közül való volt. Így mindenki rendre volt alkotó és néző is egyben. Olyan is történt, hogy csak egyedül volt a művész, jobb esetben a fényképezőgéppel. Ez jellegzetes helyzete a kommunista időkben létrejött tiltott művészeteknek. A feldolgozott témák nagyrészt az elnyomó hatalmak elleni lázadásról, a személyes szabadságról szóltak. A közönség könnyen tudott azonosulni az előadott akciókkal, alkotásokkal, mert ugyanazon témák foglalkoztatták. Egy otthonos, baráti közegről van itt szó, ahol a művészen kívül sokkal több kötötte össze ezeket a művészeket.²⁷

Ileana Pintilie a következőképpen határozza meg az ez időben létrejött művészeti megnyilvánulásokat, indokoltan: „Mit is értünk Romániában akcionizmus alatt? A mi felfogásunkban az akcionizmus fogalma egy olyan művészeti megnyilvánulás típusát jelöli, amelyben a művész a saját »színre« vitt produkciójának válik »színeszévé«. Elvetve a happening és a performance fogalmát (mely a közönségnek is szerepet szán), az általánosabb akció és akcionizmus terminusokat részesítettem előnyben.”²⁸ Űtő Gusztáv a nézőnélküliség kérdését veti fel és válaszolja meg, a művészek erre talált megoldásával: „A titkos akciók elkövetői csaknem minden esetben törekedtek a vizuális dokumentációra, amely által a tett kiléphetett a pusztá gesztus, a »csak művészet« kategóriájából, és »valódivá«, azaz veszélyekkel járó cselekedetté avanszált, hiszen aminek nyoma van, az már felelősséggel jár. [...] Ebben a korszakban rendkívül sok olyan mű született, amelynek a fényképezőgépen vagy kamerán kívül nem volt más szemtanúja, ám az így keletkezett felvételeknek igenis súlyos és valódi értéke

26 Erről írok bővebben *A MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története* fejezetben.

27 A II. fejezetben konkrét példák alapján vizsgálom meg ezt a kérdést.

28 Pintilie, Ileana: *Akcionizmus Romániában a 60-as, 70-es években* (s. l), Idea Kiadó, (é. n.), 8–14. Eredeti: Pintilie, Ileana: *Akționismul în România în timpul comunismului*. Cluj, Idea Design & Print, 2000, 5.

lehetett.”²⁹ Megállapíthatjuk, hogy a művészek szabad önkifejezési vágya nagyobb volt, mint a hírnév megszerzésének vágya. Sőt, a munkák népszerűsítése inkább bajt hozott volna számukra, mint előnyt. Ezért a dokumentálás sok esetben elhanyagolódott, emiatt kevés az utókorra maradt hagyaték. A legtöbb akciót csak elmesélések alapján tudjuk rekonstruálni, jobb esetben az akkor jelen levő, kis létszámú nézők emlékezetéből, vagy a művészek saját vallomásai alapján.

Arról a dokumentációs anyagról,³⁰ amit mégis sikerült beszerezni, a második részben fogok részletesebben írni.

2. 3. A természet mint befogadó vagy résztvevő

Feltehető a kérdés: ha nincs emberi jelenlét, néző, akkor létezik-e műalkotás? A természetben létrehozott alkotások kapcsán tág körben vitatott kérdés az, hogy egy természetben hagyott mű, amelyet nem lát meg, nem talál meg senki, egyáltalán elérte-e célját, kiteljesedett-e művészeti alkotásként? A 20. századi nézőség értelmében a természet lehet aktív résztvevője, társalkotója a természetben létrehozott műnek.

A 20. századi (és nem csak) műalkotás problematikáját vitatva a fentebb említettek alapján elmaradhatatlan a néző hozzájárulása a mű kiteljesedéséhez. Klasszikus értelemben legalább egy passzív szemlélő jelenléte szükséges, de a mai értelemben a nézőnek aktív résztvevővé kell válnia. Lehet-e ilyen értelemben a természet néző? Először megvizsgálom azt, hogy lehet-e szenvedő anyja, befogadója a műnek.

A következőkben néhány olyan kutatás eredményét sorolom fel, amelyek tudományos bizonyítékként szolgálnak a természet reakcióképességére. Masaru Emoto a jégkristályok elrendeződését kutatta, melyekben bizonyos szavak, gondolatok hatása által a vízkristályok fagyponthoz szabályosan rendezett vagy formátlan alakzatokba rendeződtek. (3. kép) A pozitív rezgésű szavak hallatán vagy a vizet tartalmazó üveg falára rögzített feliratok által hatszögek csodálatos képei alakultak. Negatív szavaknál viszont nem rendeződtek szabályosan. Ugyanezt kutatta különböző zenével (rock, szimfonikus stb.) és irányított pozitív, illetve negatív gondolatok hatásával is. Ezt követően a kutatásokat csapvízzel, folyóvízzel és tóvízzel folytatták. A csap- és szennyezett tavi, folyami víz nem alkotott szép kristályokat, viszont a tisztán tartott környezetből hozott víz egyedi, szabályos kristályokká alakult.³¹

29 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012, 49.

30 A MAMŰ csoport akcióról készült fotódokumentáció képezi ezt az anyagot.

31 Emoto, Masaru: *Hidden messages in water*. David A. Thayne (ford.), New York, Beyond words., <http://www.masaru-emoto.net/english/water-crystal.html> [2016. 05. 23.]

A növények nagy százalékban vizet tartalmaznak. Tehát az, hogy a víz különböző impulzusokra reagál, maga után vonja, hogy a növény is hasonlóan fog reagálni. Habár nem rendelkeznek idegrendszerrel, mégis reagálnak, anyagokat bocsátanak ki, ha megijednek. Hamarabb nőnek gondoskodásra, beszédre, főleg a női hangra. Cleve Backster a '60-as években egy CIA által használt hazugságdetektort, poligráf érzékelőt kötött a növényekhez, és megfigyelte, hogyan reagálnak veszélyeztető cselekedetekre, például vágásra. Ezek után gondolati szinten „vágta el” őket, és hasonló reakciót kapott. Viszont amikor meglocsolta őket, a növények más impulzusokat bocsátottak ki. Ezt megismételte gondolati szinten is, és pozitív visszajelzést kapott.³² A tudományok területén külön ágazat alakult ki a biológiai világ energetikai jelenségeinek tanulmányozására, amelyet bioenergetikának neveznek, s az élő organizmusok energiaáramlásával foglalkozik. A Kirlian-kamera képes rögzíteni az élő organizmusok energetikai burkát.³³



3. kép³⁴

Tehát kétségtelen, hogy a természet reakcióképes. Ugyanúgy, ahogy egy festményt, előadást stb. megtekintve a műtárgy valamilyen reakciót vált ki az emberi lényben, a természetben létrehozott alkotás is hatást gyakorol a természetre. Bármely (művészi) beavatkozás által megváltozik a természet eredeti állapota. Erre a természet valamilyen módon reagálni fog. Ez nem gyors és látványos reakció, hanem szubtilis, energetikai reakció, amely hosszabb idő alatt mutatkozik meg. A mű megváltoztatja a hely energiaáramlását, és ennek következtében a

32 Flatow, Ira: New research on plant intelligence may forever change how you think about plants. PRI, <http://www.pri.org/stories/2014-01-09/new-research-plant-intelligence-may-forever-change-how-you-think-about-plants> [2016. 01. 10.]

33 Lásd a 2. számú mellékletben.

34 Különböző hatásokra kialakult jégkristályok. Balról jobbra, fentről lefele haladva: együttérzés, köszönöm, bölcsesség, heavy metal zene, megöllek, te bolond, víz buddhista ima előtt és után (a lent az előtte levő, a fenti az utána levő).

természet megváltozott viselkedéssel válaszol. Megváltoztatja a normális növekedési, fejlődési sémáit, energetikai állapotát, alkalmazkodva az „idegen” elemhez. A természet igyekezni fog eredeti állapotát, normális rendjét visszaállítani, ezért a mű megsemmisülése ennek eredménye lehet. Abban az esetben viszont, amikor a mű koncepciójába belegondoljuk a természet valamilyen fajta reakcióját, akkor a természet aktív résztvevővé válhat. Amint a performativitás fejezetben már kifejtettem, a mű hat a természet realitására, és ez fordítva is érvényes: a természet is hat a mű realitására. A mai művészetekben a művészi elgondolás aktív közönséget igényelhet. Ehhez hasonlóan a mű kigondolásában a művész a természet részvételére hagyatkozhat. Ezt egyfajta felkérésnek is tekinthetjük: a művész úgy indítja el a koncepciót, hogy azt a természet vitelezze ki. Ezt példázza számos olyan alkotás, mely az utóbbi évtizedekben jött létre. Tehát a természet nézői szerepe – az ember nézői szerepéhez hasonlóan – a passzív szemlélőtől az aktív résztvevőig terjed, műtől függően minden státuszban jelen tud lenni, annak függvényében, hogy a művészi koncepció hogyan pozicionálja azt. Ehhez természetesen szükséges az emberi beavatkozás, a folyamat elindítása. Felvetéseimet a második részben fejtem ki példák alapján.

3. AURA, ATMOSZFÉRA ÉS A HELY SZELLEME A BEFOGADÓRA GYAKOROLT HATÁS VIZSGÁLATÁBAN

A performativitás alapfeltétele, amint azt már kifejtettem, a hatáskeltés.¹ Ebben a fejezetben viszont azt vizsgálom meg, hogy mi is az, ami kiváltja a hatást. Mi az a láthatatlan szubsztancia, energia, ami kapcsolatot teremt az alkotó–alkotás–természet–néző egységében? Továbbá milyen energiamezővel rendelkeznek a természeti helyek, mely adott esetben hatást gyakorol a művészre és a műre? Mindezek tárgyalása fontos ahhoz, hogy a performativitás kibontakozásánál általam felvetett lehetőségei érthetőbbek legyenek.

A következőkben először bemutatom az *aura* és az *atmoszféra* kifejezések jelentését a művészeti terminológiában, majd áttérek a hely szellemének vizsgálatára, mely az egyes természeti helyeket jellemzi.

3. 1. Aura

Az aura szó latin eredetű, fuvallatot jelent, valamilyen szubtilis kiáramlást valamiből. A mai közhasználatban energiaburkot jelöl, amely körülvesz minden élő. A keleti gyógyászatból eredő terminus. A művészetelmélet területén Walter Benjamin használta elsőként, elméletét a mű eredetisége és technikai reprodukciója kapcsán dolgozta ki.

Habár Walter Benjamin a '30-as években írt a műtárgy aurájáról, felvetései ma is aktuálisan használhatók. Esszéjének kiindulópontja a következő megállapítás: „A műalkotás alapvetően mindig reprodukálható volt. Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is.”² Tovább azt állítja Benjamin, hogy az utánpótlás lehetnek mesterek, tanoncok munkái, akik tanulás céljából vagy a terjesztés érdekében reprodukálták a műveket. A technikai reprodukálás évszázadok óta létezett, de valójában az idők teltével bizonyult egyre erőteljesebb jelenségnek. Gondoljunk csak a görögök bronz reprodukcióira vagy a grafikai fametszet általi sokszorosításra, amely később az irodalmi szövegek nyomtatásához vezetett. A fotográfia és a film megjelenésével a realitás effajta reprodukálása felváltotta az addig kézzel végzett feladatköröket, vagyis a realitás képek általi

1 Erről bővebben lehet olvasni a *Performativitás* fejezetben.

2 Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea (ford.), 1936., http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html [2016. 09. 17.]

rögzítését. A technikai reprodukciót az 1900-as évekre már a művészetek közé sorolták – ilyen a fotóművészet és a filmművészet.

Benjamin esszéjének fontossága abban rejlik, hogy a műalkotásra vonatkozóan határozza meg az aura fogalmát. Ő írt elsőként a fogalomról. Szerinte a műtárgy aurája eredetiségében rejlik, ami megismételhetetlenné teszi. Elsősorban az idő nyomát találjuk rajta. Minden kopás, módosulás, ami részévé vált, még ha teljesen le is másolható, nem úgy és akkor keletkezett, mint az eredetiben. Másodsorban pedig evidens módon létrehozásának körülményei sem reprodukálhatóak: az alkotó nem ugyanaz, és nem ugyanott, ugyanúgy hozza létre az alkotást. „Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik *egyvalami*: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávetettje volt. Ide számítanak az idők során fizikai struktúrájában elszenvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok. Az előbbi nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai analízissel lehet feltárni, amilyen a reprodukción nem hajtható végre; az utóbbi pedig olyan tradíció tárgyát képezi, melynek követése az eredeti mű tartózkodási helyéből kell hogy kiinduljon.”³ Benjamin gondolatai ma is aktuálisak.

A pillanatnyiságra épülő művészeti irányzatok esetében az eredeti műnek nagy fontossága van. Folyamatosan vitatott kérdés a happening, fluxus, performansz reprodukálhatósága. Ezek a műfajok, mivel cselekvésalapúak, csak lezajlásuk pillanatában élhetők meg teljes mértékben. A művész, a közönség és a környezet egyaránt élő megtapasztalója a mű kibontakozásának. Minden ilyen jellegű mű esetében fontos, meghatározó szerepet játszik a véletlenszerűség. A pillanatnyi impulzusok által kínált lehetőségek kibontakozása spontán módon dől el. A mű által létrehozott aura – vagy ahogyan azt Walter Benjamin meghatározta: a mű aurája, amely eredetiségéből fakad – nem rögzíthető és nem ismételhető meg utólagosan. Ha a fotó- vagy videódokumentáció a későbbiekben egy kiállítás anyagát képezi, az csupán archiválása egy történelmi pillanatnak, de semmiképpen sem egyenértékű magával a művel. Ha pedig egy performansz-remake (újrajátszás) tanúi lehetünk, az sem ér fel az eredeti művel. A cselekvéssor megegyezhet, akár identikus is lehet az eredetivel, de hiányzik belőle valami: az eredetisége. Ebben az esetben ez azt jelenti, hogy az eredeti mű egy természetesen létrejövő aurát generált maga köré. Ha nyitott a közönség felé, akkor az is eredeti módon kapcsolódott be. Ha az újrajátszás az akkor létrejött cselekménysort ismétli meg, akkor csupán egy forgatókönyvet követ, amelyből hiányzik az eredeti mű spontaneitása. Ha pedig csak a művészi koncepció ismétlődik, és a véletlenre bízta kibontakozását, akkor egy teljesen más mű születik, mert a megváltozott időnek és szituációnak más feltételei vannak, más a közönség. Ezért egy teljesen autonóm, új mű jön létre, sajátos aurával.

Ha a természetben létrehozott művekre (land art, tájbeavatkozás stb.) gondolunk, melyek szintén jóval Benjamin esszéjének megjelenése után jöttek létre, és ezekre vonatkoztatjuk az aura fogalmát, akkor hozzáadódik a természet által megalkotott auratikus kisugárzás kérdése is. Walter Benjamin a természet kibocsátott energiájáról a következőt állítja: „Ajánlatos az aura fogalmát, melyet fentebb a történelmi objektumok kapcsán vetettünk fel, a természeti tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit így definiálhatjuk: egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihenve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük a hegyek és az ág auráját.”⁴ Vagyis a természetes környezet olyan energiát bocsát ki, mely hatással van ránk. Valószínűleg mindenki tud azonosulni ezzel a kijelentéssel. Ha a művészetelmélet, az esztétika területén keressük ennek elméleti vizsgálatát, akkor a természet által kiváltott hatásról a szép és fenséges kategóriái kapcsán találunk leírásokat. De Walter Benjamin az első, aki érinti annak kérdését, hogy mi is váltja ki ezt a hatást. Nem részletezi, de legalább rámutat arra, hogy létezik egy láthatatlan, de érezhető energiaminőség, amely képes valamilyen hatást gyakorolni a benne lévőkre. Ez hozza létre a kapcsolatot a fizikai állapotok között, a természet és a benne levő között. Ha a mű természetes környezetben jön létre, akkor annak hatása alatt fog kialakulni.⁵ A művész által létrehozott mű átítatódik a művész szándékának energiájával, és általa a környezet energiájával. A kínai kultúra a művész legnagyobb érdemének tekinti azt, ha képes a természetes környezete által kibocsátott energiát, vagyis az univerzum energiáját műve által közvetíteni.⁶ A legmagasabb szintű művészeti aktusnak tekintik, amikor a művész képes egy rezgésszintre kerülni az univerzummal, mert így a mindenség nyilvánul meg – a mű ennek fizikai lenyomata lesz. Ez tartalmazza a mindenség eredetének energiáját, és bárki megtekintheti, megértheti és megtapasztalhatja azt. Nyugaton ezzel csak az utóbbi évtizedek teoretikusai kezdtek el foglalkozni. Így az atmoszféra fogalmával kapcsolatosan számos elméleti szöveg jelent meg.⁷ Felismerték, hogy minden esztétikai megélés elsősorban tapasztalati, érzéki, és nem mentális. Ezért a témakör továbbfejlesztést igényelt. Gernot Böhme az, aki már a kutatásomban tárgyalt művészeti

4 Uo.

5 Ezt a problémát a *Performativitás és a Néző* fejezetekben már részleteztem.

6 Ezt a tételt bővebben kifejtem a *Természet és művészet Keleten és Nyugaton* fejezetben.

7 Häyrynen, Yrjö-Paavo: *A határ mint pszichológiai tényező Európában*. In: Éger György – Langer, Josef (szerk.): *Határ, régió, etnikumok Közép-Európában*. Osiris – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 2001. 107.; Hubert Tellenbach: *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, 1968; Michael Hauskeller (filozófus): *Atmosphären erleben: philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, 1995; Peter Zumthor (építész): *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, 2006; Martina Löw (szociológus): *Raumsoziologie*, 2001; Werner Bischoff (földrajztudós): *Nicht-visuelle Dimensionen*, 2007. In: Dánél Mónika: *Táj, atmoszféra, érzékek*. 2016., <http://www.litera.hu/hirek/atmoszfera-legkor-haptikus-erzek> [2016. 11. 16.]

irányzatok megjelenése után foglalkozott a témával, és részletesebben kidolgozta az *aura* fogalmát, amelyet *atmoszférának* nevezett.

3. 2. Atmoszféra

Az *aura*⁸ és az atmoszféra meghatározásai lényegében ugyanazon energetikai megtapasztalás különböző megközelítései. Az atmoszféra valamely ember, tárgy, hely jelenlétének megtapasztalása által kiváltott hatást jelenti. Ennek megértése különösen fontos a kortárs művészeti kontextusban, mert az elmúlt fél évszázad művészete megélések, tapasztalatok generálására irányul.

A továbbiakban Gernot Böhme 1993-as esszéjének gondolatait szeretném bemutatni, továbbá megvizsgálom, hogy szerinte miként is változott meg az utóbbi évtizedekben a kortárs esztétika nézőpontja az atmoszféra fogalmának kapcsán. Böhme szerint a terminust hallhatjuk kiállítások megnyitóján, olvashatjuk katalógusokban, szakirodalomban, de még mindig valami nehezen kifejezhetőre, meghatározhatatlanra gondolunk.⁹ Annak ellenére, hogy az atmoszféra jelentése önmagában homályos, még nem azt jelenti, hogy maga az atmoszféra zavaros.¹⁰ Böhme esszéjében arra próbál választ adni, hogy az atmoszféra fogalma mit is jelenthet a kortárs esztétikában. Mihez/kihez kötődik? A befogadott tárgyhoz, helyzethez, esetleg a befogadóhoz – vagy egyikhez sem? Arra a következtetésre jut, hogy mindegyiknek közös a valósága, mindegyik meghatározza.¹¹ Továbbá azt állítja, hogy egy új esztétika tanúi lehetünk, ami a „percepció teóriája” [theory of perception]. A befogadás már nem információfeldolgozás, szituációk felismerése, hanem a befogadott érzelmi impaktust, testiséget és a képek realitását jelenti. És hogy ez a percepció lényegében a testi jelenlét felfogása, vagy egy adott térben levő egyén saját testi helyzetének megélése. Elsőként már nem formákat, színeket, tárgyakat érzékelünk, hanem atmoszférákat, és utána jön a fizikális percepció.¹²

Esszéjében előbb felvezeti az atmoszféra fogalmát. Szerinte beszélhetünk a tavaszi reggel vagy egy kert meghitt, otthonos atmoszférájáról. Amikor egy helyiségbe lépünk, egy kellemes vagy egy feszült atmoszférát érezhetünk. Egy személy atmoszférája lehet tiszteletet követelő, imponáló vagy erotikus stb. Mindez sokszor megmagyarázhatatlan, mert nem tudjuk, hogy az adott helyhez, személyhez köthető-e,

8 Az értelmező szótár szerint a görög *atmos* (gőz) és *sphaera* (gömb) szavakból tevődik össze, vagyis gőzgömb.

9 Böhme, Gernot: Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetic. In: (sz. n.): *Thesis Eleven*, no. 36. SAGE Publications, 1993, 113., <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/072551369303600107> [2016. 04. 03.]

10 „Atmosphere is used as an expression for something vague, this does not necessarily mean that the meaning of this expression is itself vague.” Uo., 118.

11 Uo., 122.

12 Uo., 125.

aki kisugározza, vagy ahhoz, aki megtapasztalja. Abban sem vagyunk biztosak, hogy pontosan hol is található. Szerinte ha az esztétikai diskurzusban ennyire gyakran használt fogalom, akkor azt jelenti, hogy releváns a jelentése, de mivel alkalmazása bizonytalan, a meghatározás még kidolgozásra vár.¹³ Esszéjének utolsó felében pedig azt állítja, hogy a klasszikus esztétika három-négy típusú atmoszférával foglalkozott, mint például a széppel és a fenségessel, de a közhasználatban lévő és felsorolt atmoszférikus jelzők arra mutatnak, hogy sokkal komplexebb felfogásunk van erről, mint amennyire azt az esztétika eddig tárgyalta.¹⁴ Tehát igény van az esztétikai terminológia részletesebb és pontosabb meghatározásának kidolgozására, mely az aura, atmoszféra fogalmára vonatkozik. Az új művészeti tendenciák megkívánják ezt.

Továbbá Böhme azt állítja, hogy ma változás figyelhető meg az esztétikában. Érvelése előtt felvezeti a hagyományos esztétika jellemzőit. A régi esztétika megítélésen alapszik, és nem foglalkoztatja a *megtapasztalás*, főleg nem az érzéki megtapasztalás. Idővel az esztétikát az foglalkoztatta, hogy mennyire reális, igaz, magas művészet. A technikai bravúr, a giccs, a használhatóság, a pusztá tetszelgés került fókuszpontba. Ez mára megváltozott, már nem az a feladata, hogy meghatározza, hogy mi a művészet, hanem problematizálja, hogy a művészet különböző atmoszférát teremt. Tehát az új esztétika az atmoszférák teremtésére összpontosít, tulajdonképpen a befogadás (percepció) elmélete, ahol a percepciót úgy értjük, mint egy személy, tárgy vagy környezet [environment] megtapasztalása.¹⁵ Ez az az alaphelyzet, hogy a művészetekben az elmúlt évtizedekben a hatáskeltésre tevődött át a hangsúly. Már nem a tárgy objektumstátusza a fontos, hanem a mű generálta hatás. A művészet környezeteket [environment] alkot, élményt kínál fel. Ezt bővebben kifejtem a performativitással kapcsolatos fejezetben.

A következőkben felvázolom, hogy Böhme miként közelít az atmoszféra fogalmához. Meghatározását Walter Benjamin és Hermann Schmitz elméleteire alapozza. Mindketten a 20. század elején írták meg gondolataikat. Walter Benjamin szerint az aura a műtárgynak tulajdonítható és térben terjed. Szerinte „belélegezzük” ezt. Böhme továbbviszi a gondolatot: ha belélegezzük valaminek az auráját, az azt jelenti, hogy felszívjuk a saját testi létünkbe. Abban látja Benjamin elméletének hiányosságát, hogy nem viszi tovább, nem fejt ki, és nem határozza meg az aura fajtáit, csak állítja, hogy létezik.¹⁶ Utána Hermann Schmitz munkáját vitatja. Az atmoszférát a tárgytól, helytől független entitásként határozza meg. Szerinte az érzelmek „nem fokalizált, áramló atmoszférák, amelyek meglátogatják (kísértik) a testet, amely fogadja őket, és amely érzelmek formáját ölti”.¹⁷ Böhme szerint Schmitz elméletének hibája az, hogy túl nagy függetlenséget tulajdonít az atmoszféráknak: szabadon lebegnek, akár az istenek, és ebből

13 Uo., 114.

14 Uo., 123.

15 Uo., 115–116.

16 Uo., 116–117.

17 Uo., 119.

következően semmi közük sincs a tárgyi dolgokhoz. Ezért kizárja az esztétikai céllal létrehozott munkák vizsgálatának lehetőségét.¹⁸ Böhme szerint az atmoszféra, ellentétben Schmitzcel, igenis a tárgyhoz, emberhez kötődik. „Az atmoszféra a befogadó [perceiver] és a befogadott [perceived] közös realitása.”¹⁹ Ha ezt az elmúlt évtizedek művészetére vonatkoztatjuk, akkor Böhme álláspontjával értünk egyet. Továbbvinném a gondolatot, és azt állítom, hogy nemcsak a tárgy (műtárgy) és a befogadó közös realitása az atmoszféra, hanem ehhez hozzákapcsolható az alkotó, ha jelen van a műben (gondolok performanszokra, happeningekre stb.), és a természet, ha ott jön létre a mű (land art, tájbeavatkozás stb.).

Walter Benjamin tehát meghatározta, hogy igenis létezik aurája a műveknek, Böhme pedig kibontja a terminust: atmoszférának nevezi, mely szerinte nem csak a műhöz tartozik, és nem attól független, hanem a mű és befogadó közös realitása. Megállapítja, hogy több különböző minőségű atmoszféra létezik, de ezt a művészetelmélet még nem dolgozta ki. Mindketten a természetes környezet alkotta aurával, atmoszférával példálózunk, de nem részletezik azokat. Ehhez hozzávethetjük, hogy a természet olyan energiával rendelkezik, mely kihat a benne levőre, így kihat a művészre is, aki ott alkot, és ez hatással lesz a létrejövő műre is. Hogyan is jön létre ez az energetikai kapcsolat? Alkotás közben az energia, amely keletkezik (vagy amely a művészen keresztüláramlik), beleivódik az alkotásba, és az majd kisugározza magából. Aki rezonál ezzel az energiával, az felveszi rezgését és megérti, asszimilálja. Így jön létre a kapcsolat alkotó, alkotás és befogadó között, amióta létezik alkotási folyamat. Ezt már megfogalmazta a keleti művészetelmélet.²⁰ A modern művészetelmélet is ennek megfogalmazására törekszik. A 20. század teoretikusai, amint fentebb olvashattuk, rámutatnak arra, hogy van egy láthatatlan, de érezhető energia, melynek nyomán kialakul a művészet hatásmechanizmusa, és ami annyira gyakran használt eszköze a ma művészetének. A természetben létrehozott alkotások energetikai világának kialakulásához a természet energiája is hozzájárul. A különböző helyek eltérő hangulattal rendelkeznek. A továbbiakban ezt a *hely szellemének* nevezem. A következőkben a különböző energetikai töltettel rendelkező szakrális és profán helyeket fogom megvizsgálni.

3. 3. A hely szelleme, a szakrális tér

Nem lehet úgy írni természetben található, lezajló műalkotásokról, hogy ne vegyük figyelembe először magát a helyet és annak szubtilis milyenségét, auráját, atmoszféráját, energiáját. A művész egy csatorna, „közvetítő”. Fizikai síkon

18 Uo., 120.

19 Uo., 122.

20 A kínai festészetben a művészt közvetítőnek tekintik. Kapcsolatot teremt a transzcendens szférával, és felfoghatóvá teszi azt a befogadó számára a festménye által. Több olvasható erről a *Természet és művészet Keleten és Nyugaton* fejezetben.

megteremti azt, ami egy eszme, egy gondolat, egy energia, rezgés formájában az alkotás előtt is jelen volt. Amikor ez a természetben történik, a hely kétségtelesen hatással van az alkotóra.

Ha az európai kultúrára tekintünk, már a Római Birodalom ideje alatt a *genius loci* a hely védőszellemét, istenségét jelentette. Az egész birodalom területén oltárok tisztelegtek egy-egy hely védő entitásának. Ázsiában ma is számos kis oltárt találunk, melyeket az adott hely szellemeinek állítottak utcákon, lakásokban stb. Az európai népmesékben sokszor olvashatunk erdei tündérekéről, manókról, akik védelmezik a helyet, és a helyek szellemét jelképezik (írek, angolok, franciák, németek stb.). Tehát az atmoszféra fogalma nemcsak a művészetek köréhez tartozik, hanem szerepe van a kultúrák történetében is, ahonnan végső soron kinő a művészet.

3. 3. 1. Energiamező

Minden helynek, térnek van egy jellegzetes, egyedi minősége. Még ma is ismerünk olyan helyeket, ahol más energiaminőségek vannak. Egyszerűen érezhető, tapintható, megváltoztatja hangulatunkat. Kihasználva ezt a rezgést, ide épültek szakrális épületeik, itt tartották rítusaikat a népcsoportok már az ismert történelmi idők előtről. A vallások, népi hitek világában ez elfogadott. De lássuk, a tudomány hogyan közelíti meg ezt a kérdést.

1983-ban Charles Brooker²¹ magnetométerrel vizsgált meg egy ősidők óta szakrálisnak tartott, ismert helyet, annak energiamezejét, energiavonalait, amelyek mentén megalit kövek találhatók. Tanulmánya a Rollright-kőkörökről szól. Magas és alacsony rezgésű mágneses tereket érzékelt, és ezek topográfikus rajzolata egy spirált eredményezett.²² A kőkörökön kívül más mágneses teret is talált, mely azokon belül helyezkedett el, tehát a teret az elemek elrendezése befolyásolta, vagy azért voltak odahelyezve, hogy védjék azt a teret. Kérdéses, hogy miért is volt szükség egy ilyen energiaburokra. Brooker egy helyi, különleges képességekkel rendelkező személyt vitt magával, aki bármilyen technológiai műszer segítségével nélkül is érzékelt ezeket a tereket és a spirális ábrát. Anélkül, hogy előzőleg összevetették volna az információkat, ugyanott jelezte a telítettebb energiazónákat, ahol a magnetométer.²³ Ezek alapján feltehető az a kérdés, hogy vajon a művészeknek nincs-e valamilyen hasonló képességük arra, hogy

21 Brooker, Charles: *Magnetism and Standing Stones*. In: Kenward, Michael (szerk.): *New Scientist*. London, New Science Publications, January 13, Vol. 97, no. 1340, 1983, 105., <https://books.google.ro/books?id=mUu6o7SiSZ8C&pg=PA105&lpg=PA105&dq=Charles+Brooker.+Magnetism+and+Standing+Stones,+New+Scientist&source=bl&ots=Sl1V2UxsYx&sig=iGKpbHCniBp2N4EZugOgYl1luJQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjv0ejUudPPAhXMHJoKHe2ZBLgQ6AEIMjAD#v=onepage&q=Charles%20Brooker.%20Magnetism%20and%20Standing%20Stones%2C%20New%20Scientist&f=false> [2016. 11. 22.]

22 Lásd a 3. számú mellékletben.

23 Brooker, Charles: i. m.

érzékeljenek láthatatlan energiaminőségeket? Érezhető-e a természetes környezet hatása a munkáikon? Ezekre a kérdésekre a második részben próbálok meg lehetséges válaszokat találni.²⁴

John Burke²⁵ a búzakörökben²⁶ található növények, magok viselkedési anomáliáit kutatja, és a termés növekedését figyelte meg ezeken a helyeken. Ebből kiindulva más ősi, szakrális építményeken és helyeken²⁷ végzett kísérleteket, ahol az odahelyezett magvak ismét nagyobb termést hoztak.²⁸ Megfigyelte, hogy ha egy természetes energiatöbblettel rendelkező pontra egy négyzetalapú egyenes gúlát (piramist) helyeznek, akkor az felerősíti az áramlatot.²⁹ Ha egy ilyen hely energiája ekkora hatást tud kifejteni a növényekre, akkor biztosan hat az élő emberre is.

Még egy érvet szeretnék felhozni a tudományok területéről a mindenütt létező energiára vonatkozóan. A kvantumfizika azt állítja, hogy minden energia. A szilárd, tapintható anyag egy sűrűbb energiaforma. Már a múlt században szakított a klasszikus fizika törvényeivel, és azt vélte felfedezni, hogy nem létezik fizikai részecske, csak atomon belüli energiamozgás. Vagyis a világ legkisebb alkotóelemei nem atomrészecskék, hanem energiahullámok.³⁰

Balázs Péter doktori dolgozatában a kvantumfizikáról is ír a tér kapcsán: „a kvantumtér elméletek végképp felszámolták a szilárd részecske és a környező tér klasszikus megkülönböztetését. Alapvető entitásnak a kvantummezőt tartják, olyan folytonos közegnek, amely a tér minden pontjában jelen van. A részecskék nem egyebek, mint a mező helyi sűrűsödései, energiakonzentrátumok, amelyek jönnek és szertefoszlanak, aminek következtében a részecskék elvesztik egyedi jellegüket, és feloldódnak a mezőben. Albert Einstein így ír erről: »Úgy kell tekintenünk az anyagot, mint a tér azon részeit, amelyekben a mező rendkívül intenzív [...] Az új fizikában nincs helye többé sem a mezőnek, sem az anyagnak, mivel a mező az egyetlen valóság.«.”³¹ Erre alapozva számos kísérlet jelent meg az energiamező tulajdonságainak és milyenségének kutatására. Már 1939-ben feltalálták a *Kirlian-fényképezőgépet, amely lehetővé teszi az élő organizmusok*

24 Ezt a felvetést a II. fejezetben vizsgálom meg.

25 Burke, John – Halberg, Kaj: *Seed of Knowledge, Stone of Plenty: Understanding the Lost Technology of the Ancient Megalith-Builders*. Canada, Council Oak Books, 2005.

26 Búzatáblákon megjelenő geometrikus rajzolatok, eredetük nem ismert.

27 Királyok és Királynők piramisai, Tikal, Guatemala (maja civilizáció), A preinka civilizáció műemlékei, Tiwanaku a Titicacca partjain és Angol kőkörök, cromlechek, és at Carnac, Franciao. Továbbá a ma is használatban levő amerikai indián népek szent helyei (a mérések az utóbbinál a legmagasabbak az összes közül).

28 Lásd a 4. számú mellékletben.

29 Burke, John – Halberg, Kaj: *i. m.*, 2005.

30 (sz. n.): *The quantum mechanical model of the atom* (h. n.), (é. n.), <https://www.khanacademy.org/science/physics/quantum-physics/quantum-numbers-and-orbitals/a/the-quantum-mechanical-model-of-the-atom> [2016. 09. 22.]

31 Capra, Fritjof: *A fizika taója. A modern fizika és a keleti miszticizmus közötti párhuzam feltárása*. Budapest, Tercium Kiadó, 1990, 245. In: Balázs Péter: *TÉR – TÁJ – TŰZ*. DLA-értekezés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2008, 17.

*körül levő energetikai folyamatok rögzítését. Kísérletek bizonyítják, hogy testünk képes energetikai impulzusokat kibocsátani.*³² Még számos példát lehetne felhozni arra, hogy milyen kutatások és kísérletek léteznek az élő organizmusok, a növények és a föld energiamezejének kutatására. A tények felsorolásával arra szerettem volna rávilágítani, hogy nemcsak elméleti felvetés az, hogy létezik energiamező: a fizikai szilárd anyagot ténylegesen egy mozgásban levő energia alkotja, ami a hatás kiváltója lehet.

Ezek alapján állítható, hogy ha az anyag (amit évezredekig szilárdnak gondolt a tudomány) lényegében ugyanabból van, mint a körötte levő tér (amit viszont üresnek vélt, a gázokon kívül), akkor nem olyan nehéz megérteni, hogy a tárgyak, élőlények, emberek és a természetes környezet egy energiát (aurát, atmoszférát) bocsát ki magából, mely térben terjed és eljut egy másik létezőhöz, amelyik asszimilálja azt. Egyszerűbben úgy fogalmazható meg, hogy energetikai kapcsolatok kötnek össze mindent, ami érvényes és alkalmazható a művészetek hatásmechanizmusának magyarázatára.

3. 3. 2. Szakrális tér

Az elméleti diskurzusban Mircea Eliade a terek energiájával foglalkozik. *A szent és profán*³³ című könyvében a szakrális és mindennapi terek milyenségét kutatja.

Szerinte a vallásos ember számára a tér nem homogén: vannak helyek, amelyek szentek, amelyek a világ tengelyét jelentik. Ő kétfajta teret nevez meg, a szent és a profán teret. A szent tér egy pont, amely által meg lehet élni a realitást. A profán tér viszont nem nyújt egy fix pontot, minden homogén és zavaros. Ezt ő a következőképpen fogalmazza meg: „Az ismertetőjegyek és tájékozódási lehetőség nélküli, határtalan, homogén térben a hierophánia egyfajta abszolút »szilárd pontot«, »központot« tár fel. [...] A profán ember számára ezzel szemben a tér homogén és semleges, nem hasad minőségileg különböző részekre.”³⁴ Továbbá véleménye szerint: „A vallásos ember kívánsága, hogy *szentségben éljen*, ez azt jelenti, hogy az objektív valóságban kíván élni, nem akar a szubjektív élmények végtelen viszonylagosságának foglya maradni: egy valóságos és hatni képes – nem pedig illuzórikus – világban kíván állni. S ez a vágy a vallásos embernek abban a szükségletében fejeződik ki legerőteljesebben, hogy egy megszentelt világban, tehát szent térben akar élni.”³⁵

Ez az elvágyódás készítette az embert, hogy olyan helyeket keressen, ahol a hely atmoszférája segít felemelkedni. Ezekre a helyekre rá kell találni. De a művész

32 Luna, *Aletheia*: 4 Reasons Why Auras, Energy Fields And Mind-Matter Interaction Exist, <https://lonerwolf.com/auras/> [2017. 02. 12.]

33 Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Berényi Gábor (ford.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

34 Eliade, Mircea: i. m., *A tér homogenitása és a hierophánia*.

35 Eliade, Mircea: i. m., *A szent tér és a világ szakralizációja, Theophániák és jelek*.

is alkot (hat?) fix pontokat, tereket, amelyek szakrálisakká válnak. Értsük ezt úgy, hogy egyedi és egyéni szakrális terek, a kortárs művészet esetében. Személyes fix pontok, amelyek kiemelkednek és kiemelnek a monoton realitásból. Több indítéka lehet a művészeknek, hogy ténylegesen szent helyet keressenek, vagy személyesen szakrálisnak kinevezett teret alakítsanak ki. A keresés vagy kialakítás oka egyfajta menekülés lehet valamilyen társadalmi rendszertől (MAMŰ – Vízeshalmok, AnnART – Szent Anna-tó stb.), lehet egyfajta önkeresés vagy kapcsolatteremtési szándék a természettel, univerzummal (nyugati land art stb.). Eliade szerint az ember nem nevezheti ki önkényesen a szent helyeket, hanem meg kell keresnie azokat: „elegendő egy *jel*, amely tudtul adja a hely szentségét. [...] Mert a *jel*, amelyben vallásos jelentőség lakozik, valami abszolútumot hordoz, és véget vet a viszonylagosságnak és zavarodottnak [...] Az emberek nem szabadon *választják* a szent helyet, csupán *kereshetik* és titokzatos jelek segítségével *megtalálhatják*.”³⁶ Természeti környezetben a fentebb említett energetikai többlettel rendelkező terek ilyen szakrálisnak tartott helyek lehettek a mitikus időkben élő ember számára. Vajon az ember, és ez esetben a művész rendelkezik-e azzal a képességgel, hogy rátaláljon egy ilyen helyre, és annak energiájával együttműködve alkosson ott, és újra meghódítsa azt? Ismét felhozom a Szent Anna-tó példáját, amely szakrális múlttal rendelkezik.³⁷ Művészek egész tömege hangolódott rá a hely energiájára és alkotott ott, sajátos atmoszférákat létrehozva. A Vízeshalmok példája is hasonló. Habár itt az az érdekes, hogy igazából senki sem tudja megmondani a furcsa formájú dombok keletkezésének történetét, és nem lehet tudni, mi a titka vonzerejének, de kétségtelen, hogy egy különös energiaminőséggel rendelkezik. Ilyen helyekre számos nyugati példát is találunk, mint például az amerikai sivatag a legelső land art művészek számára. A tágas tér, a szabadság érzete elvarázsolt a korabeli művészeket. Ezek alapján feltehető a kérdés: a művészek rátaláltak-e a szakrális helyekre, vagy saját maguk nevezték ki ezeket?

Továbbá az állítja Eliade a személyes tér szakralitásáról, hogy ha szubjektív kötődésünk van egy helyhez, akkor kiemelődik a banálisból, majd megvizsgálja és felsorolja az alapvető szakrális térelemeket. A templom küszöbének átlépése például még a legzsúfoltabb városban is szakítást idéz elő a külvilággal, a szent és profán tér közti szakadék szimbóluma. Ezt jelképezheti egy otthon küszöbe is: „Itt, a bekerített szent területen léphet kapcsolatba az ember az istenekkel; kell lennie tehát egy felfelé vezető »ajtónak«, amelyen át az istenek leereszkedhetnek a földre, és az emberek szimbolikusan felemelkedhetnek az égbe.”³⁸ Ebben az értelemben lehetséges az a feltevés, hogy a természetben alkotó művészek szakrális helyeket neveznek ki, függetlenül attól, hogy az ténylegesen energiatöbblettel

36 Eliade, Mircea: i. m.

37 Bővebben olvasható *A MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története* fejezetben.

38 Eliade, Mircea: *A szent és a profán, I. A szent tér és a világ szakralizációja, Theophániák és jelek*. Berényi Gábor (ford.), Budapest, Európa kiadó, 1999.

rendelkezik vagy sem. Így egy alkotás elhatárolhatja a homogén, profán világtól a szakrálist. Ez felkínálhat a művész és a néző számára egy fix pontot.

Ennek ellenére az a lehetőség sincs kizárva, hogy szakrális helyekre találjunk, melyeket alkotásuk által jelölnek ki. Eliade szerint a hegyek a föld legmagasabb pontjai,³⁹ gyakran szakrális terekként kezelték őket, mert közelebb vannak az éghez. Az építészet is, ha jól belegondolunk, a hegy alap gondolatát hordozza magában. A templom tornya elcsúcsosodik, az égbe nyúlik. A házak teteje is az ég felé emelkedik, hogy behozzák a transzcendens szférát a földi síkba. Tehát a kialakított szakrális tereink a ténylegesen szentnek minősülő helyek példájára készülnek.

A „világ közepe” ismert motívum számos vallásban és hiedelemben. Egy világképet kínál, vagyis egy középpont motívuma, amely köré a világ többi része rendeződik. Összeköti az eget a földdel és a föld alattival. Eliade megállapítása szerint „Az éggel való kapcsolat különböző képekkel fejezhető ki, amelyek mindegyike az axis mundi-ra vonatkozik: oszlop (*universalis columna*), létra (Jákob létrája), hegy, fa, inda stb.; világtengely körül terül el a »világ« (vagyis a mi világunk), következésképpen a tengely »közepén«, a »föld köldökén« található a mi világunk, s ez a világ közepe.”⁴⁰

A hegy tehát az ég és a föld közti kapcsolat jelképe. Eliade írja a hegy motívumáról, hogy „említettük már, hogy a hegy is szerepel azon képek között, amelyek az ég és a föld közötti kapcsolatot ábrázolják, tehát benne is a világ közepe testesül meg. Az ilyen mitikus vagy valóságos hegyek, amelyek a világ közepén találhatók, sok kultúrában játszanak szerepet. Ilyen a Meru hegy Indiában, a Haraberezaiti Iránban, a mitikus »országok hegye« Mezopotámiában, a Geriizim, melyet egyébként »a föld köldökének« neveznek, Palesztinában. Mint *axis mundi*, amely a földet az éggel kapcsolja össze, a hegy bizonyos fokig az éggel érintkezik, s így a világ legmagasabb pontját jelenti; ezáltal a körötte lévő ország, »a mi világunk«, minden ország közül a legmagasabb rendűnek számít.”⁴¹ Tehát sok esetben a szakrális helyet a föld magaslatainak tulajdonítják.

A hegyek fontosságára Hankiss Elemér is felhívja a figyelmet, és szintén felsorol különböző kultúrákból fontosnak tartott hegyeket. „A különböző civilizációkban fontos szerepet játszottak a szent hegyek. A Meru hegy Indiában, a Fudzszi-jama Japánban, a Zinnalo Laoszban, az Alborz Perzsiában, a Kaf a mohamedán hagyományban, a Potata Tibetben, az urál-altaji népek Sumeruja, a görögök Olümposza, az Ótestamentum Sínai-hegye vagy a Grál-legenda Montsalvátja.”⁴² Ezek a helyek nemcsak különösebb energiát hordoznak, hanem a hiedelem szempontjából fontos történeti pillanatok helyeiként szolgáltak. Hankiss azt írja: „a szent hegyek a transzcendencia és a mennybemenetel pontjai voltak, szentek

39 Eliade, Mircea: i. m., A „világ középpontja”.

40 Uo.

41 Uo.

42 Hankiss Elemér: *Az Emberi kaland*. Budapest, Helikon Universitas Kiadó, 1997, 23.

és próféták, és a keresztény hagyományban magának Jézusnak a számára is.”⁴³ Továbbá azt olvashatjuk, hogy: „E kozmikus hegyek közelsége az égbolthoz fontos eleme volt a mítoszoknak, és újra és újra felvetette azt a kérdést, hogy vajon a föld milyen távolságra van a mennyektől.”⁴⁴ Ez úgy értelmezhető, hogy a hegyek szerepe azért is fontos, mert meghatározhatja viszonyunkat az egekhez.

Ha a talált vagy kialakított szakrális helyekre a művészetekben keresünk példát, akkor a már említett Szent Anna-tó környezetét és a Vizeshalmokat hozhatjuk fel. Mindkét hely szakrálisnak minősül a művészek számára. De vitatható, hogy ténylegesen rendelkeznek-e a hagyományos értelemben vett szakrális helyek jellemzőivel, vagy a művészek által kijelöltek ezek helyek? A Szent Anna-tó a keresztény rituálék színhelye ma, itt zajlik az Anna-napi búcsú a kis kápolnánál: tehát a vallásos kánonok szentnek tekintik. A kereszténység előtt az ősi népi rituálék helyszíne volt. Ezek szerint még a mitikus időkben szakrális helynek tartották. Ez időben nem kinevezték a szakrális helyeket, hanem megkeresték azokat, amint már Eliade is említette. De gondolnunk kell a tó legendájára is: szüzek áldozati helyeként tartják számon. Eliade is áldozat bemutatásához köti a szent helyek megtalálását. „Ha sehol sem mutatkozik jel, [...] az állatok mutatják meg a helyet, amely alkalmas szentély vagy falu alapítására [...] Valamilyen vadállatot vesznek például űzőbe, s ahol elejtik, azon a helyen állítják fel a szentélyt. Vagy szabadon engednek valami háziállatot – például egy bikát –, néhány napig keresik, és azon a helyen áldozzák fel, amelyen megtalálták [...] állatok tárják fel a hely szentségét.”⁴⁵ Feltételezhető tehát, hogy ténylegesen egy különlegesebb energetikai töltettel rendelkezik a hely. De ez nem is tűnik annyira elképzelhetetlennek, ha arra gondolunk, hogy a tó egy vulkanikus kráterben jött létre. A hely atmoszférája, aurája biztosan tartalmazza keletkezésének energetikai lenyomatát. Egy kirobbanó, aktív történéssel kezdődött (vulkánkitörés), majd egy nyugvó, passzív állapotba került (tó). A kezdeti forró tűz hűs vízzé alakult át. A hegy megszakadt, és völgyet alakított magába. Ez esetben inkább egy újra megtalált szakrális helyről lehet szó.

A MAMŰ munkásságának színhelyeként használt Vizeshalmok helyzete különös. Aki járt ott, kétségtelenül a hely különleges energiáját tanúsítja. Azonban nincs semmilyen információ a furcsa formájú dombok kialakulásáról. Ütő Gusztáv azt állítja, hogy a helyi hiedelem szerint régi sírokat rejteget,⁴⁶ de erre nincs konkrét bizonyíték. A művészek, a fura formája miatt is, szakrális helyüknek nevezték ki. Szükségük volt egy olyan helyre, ahol akcióikat megvalósíthatták.

A művész már elejétől fogva a központosítást kereste. A művészet kezdetekben legtöbb esetben a szakralitás jegyében született, a rítus kellékeként. Általa a művész, ember (sámán) közel akart kerülni a magasabb szférákhoz. Walter Benjamin

43 Uo., 63.

44 Uo., 64.

45 Eliade, Mircea: i. m., *Theophániák és jelek*.

46 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012, 34.

szerint minden alkotás vallásos megélésben gyökerezik, ami szintén egyedi és reprodukálhatatlan. „Mint tudjuk, a legrégebbi műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezőmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre.”⁴⁷ A művészet létrehozására egy energetikai többlet szükségeltetik, amely kiváltja a cselekvés vágyát. Ezt az elmúlt évszázadokban a művészet műzsának nevezte. De a kezdeti, rituális művészetnél az alkotást kiváltó impulzus valamilyen spirituális megélés volt, amely kapcsolatban volt a természettel, természeti erővel is. Eliade szerint az ember ösztönösen a ritualitáshoz köti a természetet. „Említettük már, hogy a vallásos ember számára a természet sohasem pusztán »természeti«. [...] Az emberiség többi részének a természet még mindig »varázslat«, »titok« és »szentség«, melyekből a régi vallási értékek nyomai olvashatók ki. Nincs olyan modern ember, aki – bármily vallástalan legyen is – ne lenne fogékony a természet »varázsára«. Itt nemcsak a természetnek tulajdonított esztétikai, sport- vagy higiéniai értékekről van szó, hanem arról az érzésről is, amely ugyan valamilyen homályos és nehezen meghatározható, mégis a mélyben létező vallásos élmény emlékeként ismerhető fel.”⁴⁸ Valószínűleg ezt keresték a természetbe kiszabaduló művészek, mind Nyugaton, mind hazánkban. De vajon a szakrális tér keresése mennyire tudatos cselekedet a mai művészek esetében? Van-e egyáltalán szakrális indítéka a műalkotások létrehozásának? A természetes környezet kínálhat-e spirituális élményt a mai művésznek, amely alkotásban bontakozik ki?

Ebben a fejezetben arra próbáltam lehetséges válaszokat találni, hogy mi is az, ami létrehozza a kortárs művészet hatásmechanizmusát. Az *aura*, *atmoszféra*, majd a *hely szelleme* terminusokon keresztül azt igyekeztem nyilvánvalóbbá tenni, hogy van egy láthatatlan, de létező energiaminőség, amely minden élőnek és élettelennek jellemzője. A performativitást feltételező hatáskeltés ezen energiaáramlás által jön létre. Amint láttuk, a művészetfilozófia még a század elején is bizonytalanul nyúlt a problémához, de a ma teoretikusai kezdik az aura, atmoszféra fogalmait is kidolgozni, mert a mai művészet megköveteli azt. Ezeknek a fogalmaknak a tisztázása közelebb visz az általam felvetett, a természetre vonatkoztatott performativitás jelenségének a megragadásához.

47 Benjamin, Walter: i. m.

48 Eliade, Mircea: i. m., *A természet deszakralizációja*.

4. HELYSPECIFIKUSSÁG

4. 1. A helyspecifikusság kialakulása

A helyspecifikusság fogalmának a vizsgálata azért fontos, mert a természetben létrehozott alkotások sok értelemben helyspecifikusak. Amint azt látni fogjuk, egyes esetekben a fizikai helyhez kötöttségük mellett egy tartalmi jelentés is „helyhez” köti. A következőkben részletesebben elemzem a helyspecifikusság különböző formáit Miwon Kwon tanulmánya alapján, hogy majd alkalmazható legyen a kutatásom második részében, az elemzéseimben.

A művészet helyzete a kora '70-es években oda jutott, hogy a műalkotás mozgatható, eladható, ipari árucikké vált. Erre ellenreakcióként alakult ki a helyspecifikus művészet. Olyan alkotást jelöl ez a kifejezés, amelyet egy adott helyre gondoltak ki, és szorosan kötődik egy adott hely kontextusához. A helyszín lehet építészeti beltér, galéria tere, az építészeti környezethez tartozó külső tér, az urbánus környezeten kívüli természet vagy egy konceptuális tér. A helyspecifikus alkotás lehet valamilyenféle szobrászi, építészeti jellegű alkotás, a térhez kötődően elhelyezve, de lehet esemény, előadás, performansz, amely kimondottan egy adott helyre volt kitalálva vagy egy adott kontextushoz kötődik. Miwon Kwon kiemeli a mai művészetben jelentkező helyspecifikusság fogalmát, és rámutat arra, hogy az elmúlt három évtized művészeti fejlődésében a helyszín meghatározása megváltozott: „az utóbbi harminc év progresszív művészeti gyakorlatában a hely definíciója a fizikai elhelyezésétől – amely megalapozott, rögzített és tényleges – a diszkurzivitás felé mozdult el, amely nem helyhez kötött, fluid, virtuális”.¹ Tehát minden alkotás, amely egy (reális vagy fiktív, konceptuális) fix ponthoz kötődik, helyspecifikusnak tekinthető.

A kifejezés nem művészeti irányzatot, csoportosulást jelöl, hanem konceptuális megközelítési formát, amelyet az elmúlt három évtizedben különböző médiumokban létrejövő alkotások magukban hordoznak.² A helyszín adottságaira való tekintettel alakul a műalkotás, legyen az természetes vagy urbánus, építészeti környezet. A fogalom kialakításához először Robert Irwin járult hozzá, aki munkái kapcsán használta a fogalmat. Majd egyre több művész kapott megrendelést nagy urbánus közterekre való alkotásra. Írásban először Lucy Lippard³ műkritikus használta.

1 Kwon, Miwon: Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. Erőss Nikolett (ford.). In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde et al. (szerk.): *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 115.

2 Minimal art, land art, earth art, environmental art, urban art, installáció, a tájépítészet formái stb.

3 Lippard, Lucy: *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain*. (h. n.) Studio International, March–April 1977.

A helyspecifikusság meghatározásakor Miwon Kwon szerint „A művészet tere megszűnt tiszta lap, tabula rasa lenni – valós térré vált. Ahelyett, hogy a műalkotást vagy az eseményt egy »testetlen szem« pillanatnyi jelenésként érzékelt volna, az »itt és most« egyszerűségét a maga testi mivoltában, a fizikai kiterjedés és az időbeli tartam érzéki közvetlenségében kellett átélnie [...] a befogadónak.” Tovább azt olvashatjuk, hogy már a legelső helyspecifikus alkotások is arra törekedtek, hogy elválaszthatatlan kapcsolatot alakítsanak ki a hellyel, és a befogadó által teljesedjenek ki. Szerinte a műnek a „hely aktualitásához kapcsolódó új elkötelezettsége” által olyan problémákra talált választ, mint a tradicionális médiumok intézményes kereteinek meghaladása, a jelentésnek a műből a kontextusra való áthelyezése, a fenomenológiai érzékelésre való átállás, valamint a művek áruként való kezelésének megszüntetése”.⁴ Tehát a klasszikus értelemben vett helyspecifikus mű megkövetelt egy fizikai teret, amelyhez kötődjön. Ahhoz, hogy a tér és a hozzá kapcsolódó mű egy-ége életre keljen, szükséges egy befogadó, néző, aki mindezt megtapasztalja. Ahogyan azt Miwon Kwon megállapította, a mű helyhez kötöttsége először azért alakult ki, hogy szembeszálljon a műtárgy árucikk státuszával. Vagyis ha egy meghatározott helyhez kötődik, akkor nem mozdítható el onnan, nem eladható és nem reprodukálható.

Miwon Kwon továbbá azt írja, hogy ha eleinte a helyspecifikus művek a művészet és művészek társadalmi megkötései ellen hadakoztak, ma viszont már a külső világgal és a környezettel való kapcsolatteremtés a művészet fő célja. Nem esztétikai és művészettörténeti problémák kerülnek feldolgozásra a művekben, hanem szociális, a mindennapokkal kapcsolatos kérdések. „Ekképp a művészet helye [site of art] többé már nem esik csak úgy véletlenül egybe a művészet terével [space of art], nem a helyszín [location] fizikai jellemzői lesznek a hely [site] meghatározásának elsődleges elemei. [...] Az intézményi szokások és igények ellenére, folytatva a művészet piacosításával kapcsolatos ellenállást, a helyspecifikus művészet olyan stratégiákkal él, amelyek vagy agresszív módon vizualitásellenesek – információ- és szövegközpontúak, felfednek vagy didaktikusan bemutatnak valamit –, vagy semmibe veszik az anyagszerűséget, mint az időben kibomló gesztusok, események és performanszok. [...] így arra hívja fel a nézőt, hogy kritikailag (és ne csupán fizikailag) forduljon a nézés aktusa felé.”⁵ A későbbi helyspecifikus mű ezek alapján elvárja a nézőtől, hogy megváltoztassa a műhöz való hozzáállását. Már nem a fizikai hellyel való egy-ségében kell azt megértenie, hanem elméleti kapcsolódási pontjain keresztül.

Miwon Kwon továbbá kifejti, hogy milyen értelemben lehet egy mű nem fizikai helyhez kötődően helyspecifikus: „Ebben az értelemben a különféle kulturális vitahelyzetek, teoretikus elképzelések, társadalmi kérdések, politikai problémák, intézményi keretek (nem feltétlenül és kizárólag a művészet

4 Erőss Nikolett (ford.), Kwon, Miwon: i. m., 115., 108–109.

5 Kwon, Miwon, Erőss Nikolett (ford): i. m., 112.

intézményeiről van itt szó), közösségi vagy időszaki események, történelmi körülmények, de még a vágy bizonyos formái is képesek helyként működni.”⁶ Vagyis a mű koncepciója egyre fontosabb szerepet tölt be, és csakis általa érthető, értelmezhető teljes mértékben a mű.

Miwon Kwon szerint a mű három szálon lehet helyspecifikus, akár egy időben is: kötődhet egy helyhez, egy intézményes kerethez, vagy egy tartalmi, jelentésbeli kötődés is lehetséges: „A helyspecifikusság három paradigmája – fenomenológiai, társadalmi/intézményi és diszkurzív – [...] nem egy lineáris történeti fejlődés állomásainak felelnek meg. Inkább tekinthetők versengő elképzeléseknek, melyek átfedik egymást, és számos kortárs kulturális gyakorlatban (vagy akár egy művész adott munkáján belül is) szimultán módon működnek.”⁷ Azt állítja, hogy a mű kapcsolódhat úgy egy helyhez, hogy teljesen beavatkozik annak terébe, vagy kötődhet konceptuálisan hozzá: „A mű beavatkozásának helye, és a hatása által megidézett hely nem ugyanaz. Az előző az utóbbi materiális és inspirációs forrása, de még sincs vele indexikus kapcsolatban.”⁸

Ha a nyugati példákkal párhuzamosan Romániában is keresünk hasonló műveket, akkor helyi jelleggel ugyan, de találunk erre példát itthon is. A kommunista időkből a rejtett, nem hivatalos művészet képviselői a természetben alkottak.⁹ Indítékuk nem egyezett meg nyugati társaikkal. Nem az volt a céluk, hogy a mű eladhatósága ellen lázadjanak, hanem olyan tereket kerestek, ahol a cenzúra nem érte utol őket, és ahova az ideológia elől menekülhettek. A helyek, ahol alkottak, kapcsolódtak a művekhez. Például a MAMŰ csoport tagjai a Vízeshalmoknál alkottak. A munkák elsősorban fizikailag kapcsolódtak a dombokhoz. Alkalmazkodtak formáihoz. A művészeknek ez a hely mesebelinek számított, a szabadság jelképe volt. A művek ehhez az érzethez is kötődtek. Erdélyben a titkos, rebellis, szabadságra vágyó művészet közösségi érzetét idézi az ez időben született művek nagy része. Tehát több síkon helyspecifikusak a művek, fizikailag is kötődnek a dombokhoz, de konceptuálisan ahhoz, amit a hely reprezentál. A rendszerváltás utáni AnnART fesztiválon születő művek kiváló példák a helyspecifikusság különböző formáira. A fizikai hely a tó. Tartalmi síkon pedig a művek a szabadság különböző formáihoz köthetők.¹⁰

Miwon Kwon megvizsgálja a ma művészetében a helyspecifikus művek létrehozásának lehetséges szerepét. A ma művésze hajlamos arra, hogy személyes identitásával küszködjön, mert a globalizált társadalom megrongálja

6 Uo., 114

7 Uo., 115.

8 Uo.

9 Erről bővebben olvashatunk az *A MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története* fejezetben.

10 Természetesen számos rendezvény említhető, ahol a természetben helyspecifikus művek születtek, és olyan helyek is, amelyeket csakis egyénileg használtak. Eltávolodva időben a forradalmi eseményektől, Erdély is felzárkózik a nyugati tendenciákhoz, és eszmeileg, konceptuálisan helyspecifikus művek is születnek. Bővebben kifejtem ezt a második fejezetben.

a helyek személyességét. Emellett ez emberek folytonos utazgatása, költözése következtében megszakad a kapcsolat azokkal a helyekkel, amelyek számára ismerősek.¹¹

Miwon Kwon Lucy Lippardot¹² idézi, aki szerint a hely „a természet, kultúra, történelem és ideológia kereszteződése”, amelyet belső szempontból lehet megérteni. Bennünk él a településnek, falunak, városnak az a része, amely ismerős számunkra. Elszakadva helyi kultúránktól, önkéntes vagy ránk erőltetett költözés miatt, nehezen tudjuk lokalizálni magunkat. Mivel így az új helyhez való kötődés idegen lesz számunkra, ezért szakad meg a kapcsolatunk a természettel, a történelmünkkel, a spiritualitással, és végső soron magunktól is eltávolodunk. Ez arra ösztönöz, hogy saját identitásunk alakulása érdekében figyeljünk oda a helyek szerepére.¹³ Ez érvényes a művészetre is. A mai világban nemcsak a művészet nem köthető már egy fizikai helyhez, hanem maga a művész sem. Visszamaradottnak tekintett mindenféle kötöttség, maradandóság, kontinuitás, bizonyosság. Ez az oka annak, hogy a művészi gyakorlat kívánt jellemzője az instabilitás, az ambiguitás, a mulandóság lett.¹⁴ Sok kritikus szerint mára már elveszett a hely és személy közti kapcsolat, és erre lenne szükség a kortárs társadalomban. Megnyugvást kelt, ha úgy érezzük, hogy egy helyhez tartozunk. Ez identitásérzetet tud nyújtani.¹⁵ Habár e helytől való elszakadás felszabadító jellegű is lehet, és többfajta identitás kialakítását engedélyezi a megtapasztalások, körülmények által, mégis megmarad az egyetlen helyhez való kötődés szokása. Ez egy túlélési ösztön.¹⁶ Miwon Kwon szerint a mai helyspecifikus művészetnek pont ez lenne a szerepe, hogy visszaállítsa a helyekhez való kötődést, és ezzel a személyes identitás kialakulásában segítsen.¹⁷

Habár kijelentése teljesen jogos, mégis azt merem állítani, hogy kisebb kultúrszférákban – gondolok itt Erdélyre is – még ma is megtalálható egy erős identitásérzet, a mi esetünkben nemzeti identitásérzet. Ez egyértelműen érződik a múlt és a jelen művészetében egyaránt. Habár természetesen hatással volt a nyugati világ a kultúra fejlődésére már a rendszerváltás előtt, és ma is egyre erőteljesebben hatással van, mégis létezik egy karakteresen erdélyi művészeti identitás.¹⁸ Ennek a kialakulását valószínűleg nagymértékben befolyásolta az, hogy a nyugati szabad világgal ellentétben, ahol a globalizációs folyamat ténylegesen hamarabb elindult, Erdélyben egy viszonylag zárt közegben, saját

11 Kwon, Miwon: *One Place After Another, Site Specific Art And Locational Identity*. The MIT Press, 2002.

12 Lippard, Lucy: *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New York, New 208 Press, 1997 (saját fordítás).

13 Kwon, Miwon: i. m., 158.

14 Uo., 160.

15 Uo., 163.

16 Uo., 165.

17 (sz. n.): Book Review: Miwon Kwon: *One Place After Another*. (h. n.) 2012., <https://carlapeto.wordpress.com/2012/06/12/book-review-one-place-after-another/> [2017. 02. 16.]

18 Ezt a tételt bővebben kifejtem a második fejezetben.

magára utalva tudott kialakulni a kortárs művészet, és egy közösséget alkotott. A másik tényező, ami egy identitás kialakulásához segített, az maga a hely szelleme. Az itthon alkotó művészek ebben a közegben alkottak évtizedekig, és ez akarva-akaratlanul hatott arra, amit alkottak, még ha nem is kimondottan helyspecifikus, fizikai helyhez kötött munkákat hoztak létre. Ha Miwon Kwon helyspecifikusságra vonatkozó meghatározásait veszem alapul, akkor azt mondhatjuk, hogy az erdélyi művészet konceptuálisan helyspecifikus, mert például '90 előtt az elnyomottság és az ellene folyó harc koncepciójához kapcsolódott, '90 után pedig közvetlenül a felszabadulás gondolatához. De vajon a ma itthon alkotó művészek munkássága hogyan helyspecifikus? Mennyire kötődik a helyhez társadalmilag, ideológiailag, nemzetileg? Vagy csakis az adott helyre hangolódnak rá, és nem veszik számításba annak szociális kötődéseit, akár a nyugati alkotók?

Kenneth Frampton¹⁹ azt állítja, hogy a hely identitást nyújtó jellege az előtt is létezik, még mielőtt bármely népcsoport azt elfoglalná, vagy onnan származna, tehát minden helyspecifikus munka a már adott helyi jelleget kell kultiválja.²⁰ Továbbá ezek kapcsán Miwon Kwon azt írja: „Vitathatatlan, hogy a helyspecifikus művészet képes hangot adni elhallgatott történeteknek, támogatást és láthatóságot biztosítani marginalizált csoportoknak és témáknak, és hozzájárulhat olyan elfeledett helyek (újra)felfedezéséhez, amelyek felett csak átsiklott a domináns kultúra.”²¹ Majd arra következtet, hogy a helyspecifikusság ebből adódóan új jelentőségre tesz szert azáltal, hogy hozzájárul a helyek megkülönböztethetőségéhez és a helyi identitások egyediségéhez.²² Egy másik alkalommal azt írja: „Minden helyspecifikus gesztus (...) azt ápolja, fejleszti, ami már eleve adott, ahelyett, hogy úgy tekintene a helyre, mint ami képes új identitásokat és történeteket generálni.”²³ Ilyen értelemben tehát Miwon Kwon arra világított rá, hogy a mai helyspecifikus művészet szerepe is megváltozott, nemcsak a milyensége. Már nem egy rebellis attitűd kifejezője, nem fordul szembe a műkereskedelemmel. Ennél sokkal humanitáriusabb, hasznosabb szerepe is lehet, vagyis az identitások keresésében is segítséget nyújthat. Promoválhatja a lokálisat a globálissal, az egyénit a tömegessel szemben.

A helyspecifikusság jelentése sokat változott a fogalom megjelenése óta. Amint olvashattuk, eleinte olyan helyspecifikus alkotások születtek, amelyek fizikailag kapcsolódtak egy helyhez, térhez. Közeledve napjaink művészetéhez,

19 Frampton, Kenneth: Towards a Critical Regionalism. In: Kwon, Miwon: *One Place After Another, Site Specific Art And Locational Identity*. The MIT Press, 2002, 164.

20 Kwon, Miwon: *One Place After Another, Site Specific Art And Locational Identity*. The MIT Press, 2002, 164–165.

21 Kwon, Miwon: Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. Erőss Nikolett (ford.) In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde et al. (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 123.

22 Uo., 124.

23 Uo., 108.

egyre több olyan alkotás született meg, amely konceptuálisan kapcsolódik egy helyhez, eszméhez, gondolathoz stb. Emellett szerepe is megváltozott, amint az előbb olvashattuk. Azért volt fontos ezeket meghatározni, mert a második fejezetben tárgyalt műalkotások a helyspecifikusság több formájára nyújtanak példákat. Egyes művek esetében fontos a kialakult fizikai és tartalmi kapcsolati rendszerek megértése ahhoz, hogy teljes mértékben értékelhetővé váljanak.

5. TERMÉSZET ÉS MŰVÉSZET KELETEN ÉS NYUGATON

5. 1. Kelet hatása Nyugaton

A nyugati modern művészet alakulását és természettel való kapcsolatát több tényező befolyásolta. Fejlődésére természetesen saját lokális, művészeti, kulturális, vallási múltja hatott elsősorban, de emellett megállapíthatjuk, hogy az elmúlt évtizedekben a távol-keleti kultúra volt (van) talán a legnagyobb hatással az amerikai, valamint a nyugat-európai alkotókra. Habár megkésve, de Erdélybe is eljutnak a nyugati művészeti tendenciák, átítatva keleti hatásokkal. Ezek a hatások nem minden esetben mutathatók ki konkrétan, de sok átfedést, hasonlóságot találunk egyes művészek munkáiban, bizonyos felfogásokban, hitvallásokban.¹

Doktori dolgozatában Balázs Péter is kapcsolatot vél felfedezni a keleti és a nyugati kultúrák között: „Tudományosan nem bizonyítható az indiai, keleti előzmények kapcsolata az európai helyszínekkel, de a művészi intuício szabadságával élve számomra nem kétséges párhuzamba állíthatóságuk. A szellem formateremtő megnyilvánulása érdekes a különböző korokban. A térben és a történeti időben elkülönülő, de az egymáshoz hasonló megnyilvánulási formák létezése megerősítik hipotézisem helyességét.”² Ha nem is hozható kapcsolatba, Balázs Péter szerint, a múltban a két kultúra, mégis keresnék kapcsolódási pontokat a 20. századi művészetekben, amint az a későbbiekben olvasható lesz.

A továbbiakban a természet, kultúra és művészet kapcsolatát vizsgálom az európai, majd a távol-keleti kultúra szemszögéből. Ezek után könnyebbé válik a 20. századi művészeti tendenciák és a művészet természethez való viszonyulásának megértése. A kutatásom szempontjából fontos művészeti mozgalmak – *action painting*, *performansz*, *happening*, *fluxus*, *land art* – esetében a pillanatnyiség, véletlenszerűség, efemer jelleg, a jelen pillanat megélése nagy szerepet játszik. Ez mind a keleti ember életfelfogásával, hitvilágával rokonítható. A művészi végtermékről a cselekvési folyamat fontosságára áthelyezett hangsúly is hasonul a kínai festészet filozófiájához.

Edward Said szerint a *Kelet* és *Nyugat* kifejezések szociálisan létrejött fogalmak: „Geográfiai fogalomként, térségként, régióként ugyanis mindkét földrajzi és kulturális egység – a dolgok történeti vonatkozásait nem is említve –, a Kelet, az 'Oriens' és a Nyugat, az 'Okcident' is az emberiség alkotása. A Kelet fogalmának

1 Ezt a tételt bővebben kifejtem *Az élmény művészete* fejezetben.

2 Balázs Péter: *TÉR – TÁJ – TŰZ*, DLA-értekezés. Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Doktori Iskola, 2008, 9.

éppúgy, mint a Nyugaténak tehát megvan a maga története, szellemtörténeti háttere, fogalmi és képi világa, szókincse, mely a nyugati világban, a nyugati világ számára a Kelet jelenségét létrehozza és megjeleníti. A két földrajzi egység így módon kiegészíti egymást, és egyik bizonyos mértékig tükrözi a másik létét.”³ Visszatekintve a történelmi korokra, a két világ elhatárolódása elég evidens, de mindig is léteztek kisebb-nagyobb kulturális kölcsönhatások. A mai globalizált világban már átfedésekben jelentkezik a köztük levő határok és ellentétek. E jelenség pozitívumának vagy negatívumának vitatása nem feladatom, csupán megállapítom, hiszen fontos a modern művészeti tendenciák alakulásának megértése szempontjából.

5. 2. A természethez való viszonyulás Európában

Európában az elmúlt évszázadokban az ember a természetre tekintve a szépet és a fenségest találta meg. Gyönyörködte, lenyűgözte, vagy akár megijesztette a természet nagysága, ereje. Az antikvitástól napjainkig az ember változatlanul úgy közeledett a természethez, hogy közben saját magát mérte és viszonyította hozzá. Próbálta magasztalni, a hatalmának alávetni magát, esetleg fölülemelkedni rajta és uralni, de nem jellemző az a nézet, amelyet Keleten láthatunk: a vele való egygyé válás, azonosulás. A Nyugat kívülről látként tekintett rá, és az adott helyzet határozta meg az ember és természet közötti viszonyt. Amikor interakcióba léptek egymással, hol a természet kerekedett fölül, hol az ember, aki sokszor nem mutatott elég alázatot a környezettel szemben. A nyugati embernek a természet mindig mást és mást jelentett, és sokféleképpen viszonyult hozzá az évszázadok során. A művészetekben a kertépítés volt az első olyan forma, amely kimondottan a természettel dolgozott, a másik pedig a tájképfestészet.

5. 2. 1. A természet értelmezése a festészetben

Tájképfestészeti emlékekből kevés alkotás maradt ránk az antikvitásból. A legtöbb elkopott, megsemmisült a hordozófelület anyaga miatt. Az antik római villák és paloták belső falait olyan freskók díszítették, amelyek a természetes környezetet imitálták. A falakon távoli tájak, kertek, fák, növényzet, virágok, égbolt volt látható, és néhol építészeti elemek, valamint emberi alakok is bekerültek a képbe. Ezek azért maradtak ránk, mert a Vezúv vulkán kitörése i. u. 79-ben ellepte Pompeji és Herculaneum városát, és konzerválta azokat.⁴ Ezek után csak megközelítőleg két évszázaddal ezelőtt került ismét előtérbe a táj reprezentálása.

3 Said, Edward W. : *Orientalizmus*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000, 15.

4 (sz. n.): *Roman Painting*, Department of Greek and Roman Art, 2004. 09. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm [2017. 01. 16.]



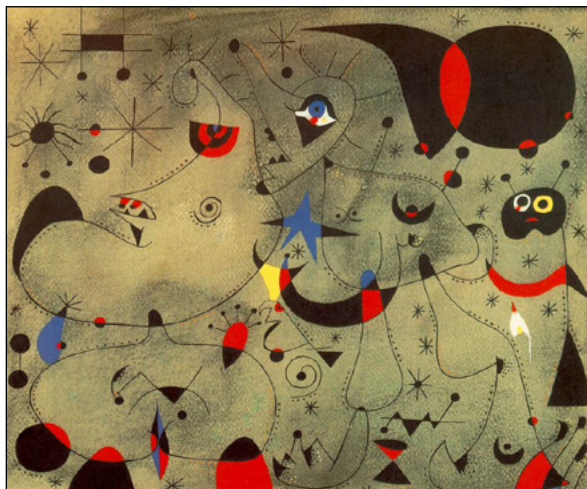
4. kép



5. kép



6. kép



7. kép

A romantikában láthatunk először olyan képeket, ahol a természet önmagában kitölti a képi sík teljes felületét. Ebben az időben a természetről festett kép az általános ember és univerzum közti közvetlen kapcsolat hiányát kívánja

pótolni.⁵ Ideológiai, hazafias vonatkozása is volt: a környezet megjelenítése felért a terület megjelölésével.⁶ Caspar David Friedrich festményein láthatunk olyan tájakat, ahol az emberi jelenlét nagyon kis mértékű vagy teljesen hiányzik. 1808-ban olyan oltárképet festett, amely által a tájkép új státuszt nyert.⁷ A természet szakralizálódott és a figyelem középpontjává vált. Gustave Courbet tájképei megszemélyesítik a tájat. Például a *The Oak of Flagey* (4. kép) című festményén a kép terét szinte teljesen betölti egy tölgyfa, akár egy portré. Később az impreszszionisták teljes fókusza a természetre irányul. Már nem is az volt a kérdés, hogy fessenek-e vagy sem természetet, vagy hogy az mennyire töltse be a kép síkját, hanem hogy miként tegyék azt a vászonra, hogyan is játszik a fény a színekkel és a térhatással. A posztimpreszzionisták még egy új lépést tettek. Cézanne például csakis a tér felosztásaként látta a tájat, amely szerinte geometrikus formákból épül fel, üres térrel körülveve, mint például a *Mont Sainte-Victoire* (5. kép) című festmény, ahol a hegy és a természet körötte szabályos geometrikus elemekre és síkokra bomlik le. Gauguin színes, mitikus térként értelmezte. Van Gogh pedig belső világának külső megmutatásaként élte meg a tájat, amint ezt érzelmekkel telített, kavargó tájképein láthatjuk, mint például a *Csillagos éj* (6. kép) című festményén. Ők vetítették előre a 20. századi természethez való viszonyulás lehetőségeit. Kandinsky, Mondrian és Miró (7. kép) már szimbólumokkal telített térben gondolkodtak, ahol nem működnek a gravitáció törvényei, csak az alkotó belső törvényszerűségei.⁸ Ezzel párhuzamosan alkotott Jackson Pollock, akinek viszont a vászon tere lapos [flat],⁹ és nem kelt semmilyen térillúziót általa.

5. 2. 2. Az európai ember és a kertkultúra

Amióta létezik az ember, azóta alakítja a természetet maga körül, ezért elképzelhetetlen a táj emberi nyom nélkül. Balázs Péter értekezése is ezt bizonyítja: „A történeti idők előtti megalitikus építmények, az erődök sáncai, a kőobszervatóriumok, [...] mind-mind hihetetlen tömegeket megmozgató vállalkozások nyomai a tájban. Ez a tájformálási gyakorlat formai előképe lett a

5 Ritter, See Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. 1963. In: J. Ritter: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Germany, 1974, 141–163. In: Ramos, Julie: *Romantic Landscape in Europe*. In: Fernández-Galiano, Eladio (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 10. <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2017. 01. 16.]

6 Ramos, Julie: *Romantic Landscape in Europe*. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 10. <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2017. 01. 16.]

7 Caspar David Friedrich: *Cross in the Mountains*. Gemäldegalerie, Dresden, Germany, 1807–08. In: Uo.

8 Lista Marcella: *From Landscapes to Abstract Art*. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 11. <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 11. 16.]

9 Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf [2016. 11. 05.]

korunk esztétikai terében megszülető tájalakításnak.”¹⁰ Az emberi természetben benne van a fejlődés potenciálja. Jobbá, szebbé, hasznosabbá, biztonságosabbá stb. akarja alakítani környezetét, hogy az megfelelően igényeinek és elképzeléseinek, és ennek eredménye a kertkultúra. A kert a megszelídített természet. Ez a cselekvési vágy az ember alkotói ösztönéből fakad. A változás előfeltétele valami új megalkotása. Tillmann J. A. írásában is hasonló gondolatot olvashatunk a *Teremtéskert* részben: „A kert eredendően a teremtés, a növekedés és a termés kertje. Minden alakulás és alkotás alapképe. A művelés és a művészet metaforája, melyben az emberi kreáció és a világtéremtő kreativitás találkozik: ahonnan kiágazik, és amivel egyvégtében össze is ér. Ahol az egyik alkotó a másik alkotásának alakulását tanulmányozhatja, előmozdíthatja és követheti. Ahol nehéz megfeleledkezni arról, hogy *a kertben a természet a mester és a tulajdonos a tanítvány* – amint Luis G. Le Roy holland művész írja.”¹¹

A kertek kialakítása és megtervezése Európában három főbb kategóriába sorolható: haszonkertek, díszkertek és szakrális kertek. Az első azóta létezik, amióta a modern ember (*homo sapiens*) elkezdte a mezőgazdasági tevékenységet. Elsősorban a túlélést, táplálkozást szolgálja. Nincs különösebb esztétikai szándék mögötte, viszont valami mást is tükröz: a természet ismeretét, az örökölt tudást a növények jótékony, tápláló, gyógyító hatásairól. A természet változásának előnyös kihasználása elengedhetetlen ahhoz, hogy hatékony legyen a termelés. Kell tudni az ültetés, gondozás, begyűjtés legkedvezőbb pillanatait és módozatait. Mindez harmonikus kapcsolatot feltételez ember és természet között.

A díszkert múltja is messze kereshető. Már az első kultúrák elkülönítettek egy részt a természetből, amely csakis a gyönyörködtetés célját szolgálta.¹² Ezeket a kerteteket pihenésre, kikapcsolódásra szánták. Már az ókori mezopotámiaiak és egyiptomiak is hűsülésre, pihenésre használták a dús növényzet és magas fák kínálta árnyékot a nappali hőség elől.¹³

A szakrális kertek alakulása szintén a kultúrák fejlődését követi. Ahol volt szakrális gondolkodás, ott volt szakrális kert is. Ha a történelemben keressük, akkor az első ilyen kertek az egyiptomi templomok körül létesültek. Nem látogatás céljából készültek, hanem az istenségnek szánták. Ezt az jelezheti, hogy nem alakítottak ki ösvényeket az elültetett növényzet közé.¹⁴ A rómaiak szent

10 Balázs Péter: i. m., 28.

11 Tillmann J. A. : *Közel és távol kertjei.*, <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkertek/kert.html> [2017. 03. 17.]

12 Babelon, Jean-Pierre: Garden Art in Europe. In: *The representation of nature in art*. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 26. <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2017. 01. 16.]

13 Jámor Imre: *Bevezetés a kertépítészet történetébe*. Budapest, FVM Vidékfejlesztési, Képzési és Szaktanácsadási Intézet, 2009, 17.

14 Uo. 27.

ligetekben alakították ki kertjeiket, amelyeket találkozásra, rendezvényekre és sportolásra használtak. Később itt alakultak ki a gymnasionok¹⁵ is.¹⁶

A következőkben az európai kultúra kerttörténetéről szeretnék áttekintést nyújtani Jámbor Imre tanulmánya alapján, amelyből a fontosabb információkat emelem ki. Ezt a kis történeti kitérőt azért tartom fontosnak, hogy megértsük, hogy a 20. századi európai művész milyen kerttörténeti múltra építkezik, milyen kulturális hagyomány veszi körül és hat rá, amikor valamilyen módon hozzányúl a természethez.

Balázs Péter Deli Ágneszt idézi, aki szépen és lényegretörően vezeti fel az európai kerttörténet múltját, amelyben két ellentétes tendencia figyelhető meg: „A történeti visszapillantás során megfigyelhető két ellentétes tendencia küzdelme. A mértani irányhoz tartozó kertművészeti törekvések jellemzője az, hogy a természeti objektumokat az architektúra rendjének megfelelő alakzatokba kényszerítik. A tájképi irány ezzel szemben a természetesség látszatára törekszik, arra, hogy a kert jobban beleolvadjon a tájba. A mértani elv uralkodott az ókori egyiptomi, az európai középkori, a reneszánsz és a barokk kertművészetben. A tájképi irány reprezentánsa az antik kert, és a 18. század óta ez az irányzat az uralkodó.”¹⁷ Deli Ágnesztől továbbá azt idézi Balázs Péter, hogy a land art a kertművészet egy sajátos válfajának is tekinthető, mert a külső beavatkozás eredményeként módosul a táj, akár a kert is.¹⁸ Ezzel a gondolattal szeretném bevezetni a most következő történeti visszatekintést, hiszen rávilágít arra, hogy a kertkultúra mennyire fontos bármilyen természettel dolgozó modern irányzat szempontjából.

Az ókori **Mezopotámia** területén, a Tigris és az Eufrátesz közötti térségben már 12-13 ezer évvel ezelőtt áttértek az ott élő emberek a mezőgazdasági életmódra. Jámbor Imre megállapítása szerint első kertjeik haszonkertek voltak. Erről a Gilgames-eposz is ír, miszerint az Uruk térsége három részre tagozódik: a beépített városra, a kertekre és a folyó vidékére. Továbbá azt írja Jámbor, hogy a kertek pálmaligeteket és gyümölcstermő fákkal beültetett területek voltak. Ezek árnyékában zöldségféléket és fűszernövényeket is termesztettek, amelyeket szabályos mértani rendben ágyásokba ültettek. Idővel megjelentek a díszkertek is, amelyek gyönyörködtetést, pihenést, ünnepeket szolgáló mulatókertek voltak.¹⁹ Továbbá megállapítja, hogy a városi palotakertek, illetve a városi fásított terek valószínűleg a haszonkertek elrendezési modelljét követték, és ezért volt geometrikus elrendezésük. Emellett szabadabb elrendezésű kertek is léteztek, amelyekről a korai sumer-akkád emlékekből tudunk: „A városokon kívüli nagyobb kiterjedésű, a vadászatot, az ünnepeket és a mulatságot szolgáló

15 Jelentése: tornacsarnok.

16 Uo. 32.

17 Deli Ágnes: *A Táj és a Tájművészet-értelmezésének különböző lehetőségei különböző nézőpontokból*. DLA-értekezés, MKE szobrász szak, Budapest, 2005, 15. In: Balázs Péter: i. m., 47.

18 Ua.

19 Jámbor Imre: i. m., 17.

parkok kialakításánál azonban a táji-természeti előképek érvényesültek. Ezek a jórészt erdősült területen létrejött kertek tájképi jellegűek voltak, igazodva a hely értékes adottságaihoz, mintegy azokat felgazdagítva.”²⁰

A palotákat is kertek övezték. A leghíresebb ilyen kert Szemiramisz függőkertje. Létezése a mai napig is kétes. Jámbor Imre olyan forrásokra hivatozik, amelyek értelmében Nabukodonozor hatalmas függőkertet építtetett feleségének, „s e kert a sík mezopotámiai tájon a kies hegyvidék illúzióját kelthette számára. A kertben a leírások szerint 480 m oldalhosszúságú négyzetes alapon emelkedtek lépcsőzetesen egymás felett az egyre kisebb szélességű épített teraszok, amelyek alatt fogadó- és lakótermek, fürdők, valamint kiszolgáló helyiségek voltak. Az ültetvényeket az Eufrátesz felemelt vizével öntözték. Ez szolgálta a fürdők vízellátását is.”²¹ Ha ténylegesen létezett a függőkert, akkor az általa kínálgató látvány jelentősége fontos az ez után épített kertek szempontjából. A kert lépcsőzetes felépítése mérföldkőnek is tekinthető a természetbe való emberi beavatkozás szempontjából.

Az ókori **Egyiptomban** (8. kép) a Nílus árterületén letelepedett társadalom számára a termékeny talaj lehetőséget biztosított a mezőgazdaság, valamint a kertépítés kialakulására. Három típusú kert határozható meg: a haszonkertek, a lakó- és villakertek, szakrális kertek.²² „A Nílus áradásainak következtében létrejött iszapos, termékeny és jó vízellátottságú föld főleg az egynyári növényeknek, a zöldségnövényeknek és a gabonaféléknek kedvezett. A hosszabb élettartamú fákat, a gyümölcs- és szőlőültetvényeket az állandó elöntések miatt csak a magasabb fekvésű helyekre lehetett ültetni, ahol azután az öntözésükről is gondoskodni kellett.”²³

A lakó- és villakertek nagy területen terjedtek el. Magas fal vette őket körül. A kert központi elemét egy téglalap formájú medence képezte, amelyet fasor szegélyezett. A sírkamra-illusztrációk alapján feltételezhető, hogy a medencébe különböző vízi növényeket ültettek, és halak, kacsák úszkáltak körülöttük.²⁴ „A villakerteket is elsősorban haszonnövényekkel, gyümölcsfákkal, szőlővel, zöldség- és fűszernövényekkel ültették be.”²⁵ A lakókertek belső elrendezése geometrikus volt, és ezeket a tereket néha falakkal választották el. Jámbor Imre szerint a kertek geometrikus elrendezése annak tulajdonítható, hogy a helyi táj – pusztasága miatt – nem kínált előképet, így logikus elrendezésre épült. A palotakertek hasonló elvek alapján épültek, csak természetesen sokkal nagyobb méretben.²⁶

20 Uo., 18.

21 Uo., 18.

22 Uo., 23.

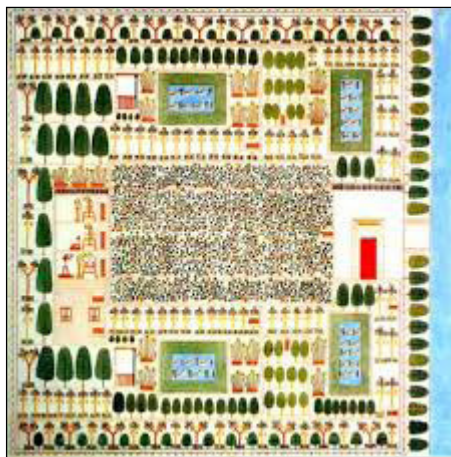
23 Uo., 23.

24 Uo., 24.

25 Uo., 25.

26 Uo., 27.

A szakrális kertek „a templomok mellett szentelt ligetek voltak”.²⁷ A fáültetés szabályos négyzetes elrendezésben történt, és egy föld alatti csőrendszeren át öntöztek.²⁸ Ez kiváló példa arra, hogy a felkínálkozó táj, a természet érintetlen állapotában, milyen mértékben tudja befolyásolni az abba való emberi beavatkozás milyenségét. Azért, mert az egyiptomiaknak nem volt lehetőségük vadon burjánzó természetet látni, a sivatagi körülmények miatt, a természetbe való beavatkozásuk, a kertjeik felépítésére, nem egy előzetesen ismert „tájképre” alapszik, hanem egy racionálisan felépített rendszert követ.



8. kép

Az antik **görög** kultúrában a szigorú városrendészet miatt nem igazán jöttek létre nagy és jelentős kertek, hiszen „a görög város elsősorban a védelemre berendezkedett, zsúfolt beépítésű térrendszer volt, ahol kertek építésére nemigen akadt hely”.²⁹ Természetesen a lakóépületek belső udvarán fákat ültettek, illetve haszonnövényeket, de ezek nem minősülnek kerteknek.³⁰ Kivételt képezett Kréta szigete, ahol a talált paloták romjait nagy, nyílt területek övezték, és ahol valószínűleg kertek lehettek.

Jámbor Imre szerint a rómaiak házaik belső udvarára dekoratív magánkerteket építettek, szökőkúttal és gazdag növényzettel. Emellett haszonkertjeik és közkertjeik is voltak, ugyanakkor jól ismerték a gyógynövényeket is.

A szakrális kertek isteneknek, hősöknek, természeti erőknél szentelt helyeken létesültek, többnyire erdőkben, források mellett. „Feltételezték, hogy az

27 Ua.

28 Ua.

29 Uo., 28.

30 Uo., 30.

istenek kedvenc tartózkodási helye a tájnak a különösen szép, attraktív részein található, ahol ezért gyakran előfordulnak. Itt emeltek hát számukra oltárt, később templomot, amelyet ligetes elrendezésben fákkal öveztek.”³¹

Az antik **Rómában** a kertek görög mintára épültek. Ehhez hasonlóan a szerény lakóépületeknek szerény kertjük volt. A módosabb villák és paloták viszont gazdag kertekkel dicsekedhettek, ezt ellensúlyozta a város területén létesült nagyszámú közkert.³² Tehát a kertek, akkor is, ha egyes esetekben kisméretűek voltak a hely hiányában, amint azt olvashattuk, mégis felismerhető az, hogy a görög és a római kultúrában az igény arra, hogy kerteket létesítsenek, erősebbnek bizonyult, mint bármilyen korlátozás.

A **középkorban**, a megváltozott társadalmi helyzetek miatt, felborul a kert alakulásának folytonossága. Az ókori társadalmak kertkultúrája a népvándorlások pusztításai nyomán és a biztonságra törekvő, falak mögé húzódó, elzárkózott települési rend miatt teljesen megsemmisült.

A középkori Európában nem volt lehetőség az erősített településen kívül villák és kertek építésére, sem a szűk és elsősorban védelmi viszonyoknak alárendelt városon belül kiterjedt parkok létesítésére.³³ „Az ókeresztény templomok fallal kerített területén belül, általában az apszis (a főhajót félkör alakban lezáró rész) mögött néhány gyümölcsfával és cserjével szórt ültetésben kialakított díszkert volt, amit paradicsomkertnek neveztek, a bibliai édenre való utalással. A kezdetekben ez volt minden kerti dísz, a terület többi részét a templom épülete körül temetkezésre használták.”³⁴ Az itt élő szerzetesek le is élhették az egész életüket a kolostor falain belül és a hozzá tartozó kertekben.³⁵ Ezek a kertek geometrikus, szimmetrikus alaprajzzal rendelkeztek. Általában a középponton át ment két tengely, amely négy részre osztotta a teret.³⁶ Jámbor állításaiból következtethető, hogy habár a kolostori élet szerényebb körülményeket nyújtott a szerzeteseknek, a kertjeik nemcsak a praktikusságot szolgálták, hanem fellelhető volt benne az esztétikumra való igényről tanúskodó paradicsomkert-részlet is.

A késő középkorban jöttek létre az első világi díszkertek, mulatókertek, várkertek. Ezeket nem termesztésre találták ki, hanem elsősorban pihenésre.³⁷ „A késő középkor kertművészete a női szépség szimbolikus megjelenítésére törekszik. Ahogy a lovagi költészetben, a zenében és az irodalomban, a kertekben is kiemelt szerepet kap az idealizált szerelem. Ennek központi jelképe, a nőiesség kultusza nyer sajátos kifejezést a kertek megformálásában és a növényalkalmazásban a korra jellemző virágszimbolika felhasználásával.”³⁸

31 Uo., 31.

32 Uo., 34–41.

33 Uo., 42.

34 Ua.

35 Uo., 43.

36 Uo., 46.

37 Uo., 48.

38 Ua.

A városfalakon belül olyan közkertek is léteztek, melyeket pihenésre, sétálásra szántak, de a városfalakon kívül is létesültek közhasználatú kertek. „Ezért alakult ki rendszerint a városfalak mellett közvetlenül egy tágas, ligetesen fásított, gyeper térség, amelyen népiünnepélyeket, íjászversenyeket, lovagi tornákat is rendeztek, és a korban kedvelt labdajátékokra is alkalmas volt.”³⁹ Vagyis a kertek az élet történéseinek színterévé váltak.

A **reneszánsz** érett kertjei a 15. században jöttek létre. A kert az épület tömege előtt helyezkedik el. Sík felületét egymást merőlegesen keresztező sétálók, ösvények osztják fel. Ezt Jámbor Imre a következőképpen magyarázza: „Szakít ezért a középkor zárkózott és misztikusan természetelvű szimbolikus kertalakításával, és a plasztikus felületű virágos gyepek, szórt elrendezésű ültetvények helyett a sík gyepfelület, a pázsit és a mértani pontosságú rendben ültetett fák, szabályosan nyírt növénytömegek kapnak szerepet a racionalitás és az építészeti megformáltság jegyében.”⁴⁰ Az állítható, hogy a kertépítés már művészeti ággá nőtte ki magát, avagy a természetbe való beavatkozás művészetévé. A beavatkozás bonyolultsága a barokk kertekben tetőzik.

A **barokk korban** a kert nem csupán mellérendeltje az épületnek, hanem egy bonyolult hierarchia alakult ki: „az egymás fölé és alá rendelt elemek, fő- és mellékmotívumok bonyolult szövedéke. A barokk kertépítészet legfontosabb eredményeit az organikus térszervezésben érte el a reneszánszban kielélt eszközök felhasználásával és megújításával, de új elemek alkalmazásával is. [...] A kert térstruktúrájában a perspektíva, a távlatok, a kontrasztok, a dinamizmus és a kiemelések különös figyelmet kaptak.”⁴¹

A **tájképi, angolkert** a 18. században jelent meg. A geometrikus elrendezéssel szemben a természetet eredeti, érintetlen állapotában mutatja be. „Három, különböző kompozíciós alapelveken nyugvó kertépítészeti stíluskorszakra oszthatók: klasszicista festői kertekre, szentimentális kertekre és romantikus kertekre.”⁴²

Az első típus, a klasszicista festői kert jellemzőit Jámbor Imre a következőképpen foglalja össze: „Az új kertművészeti eszme és alkotási cél az idealizált természet megjelenítése, [...] létrehozása, az antik világ megidézése és a mindezek mögött meghúzódó gondolati tartalom indirekt megfogalmazása.”⁴³

A szentimentalista kertről pedig azt írja, hogy „az egyén és a természet harmonikus kapcsolatának megélésére kívánnak lehetőséget adni, mintegy színpadot teremteni a passzív szemlélet, a nem cselekvő létezés szintjén. E kertek látogatója a magányos ember, aki a természet része, társa és szemlélője.”⁴⁴ Továbbá azt olvashatjuk, hogy a kert az ember érzelmeire kell hogy hasson elsősorban, és hogy a térkompozíció, a látvány az „erős emocionális készletet” kell hogy

39 Uo., 54.

40 Uo., 62.

41 Uo., 77.

42 Uo., 108.

43 Uo., 109.

44 Uo., 110.

szolgálják. Ezért, Jámbor szerint, különböző hangulatú kerteket sorolhatunk fel: „idilli, lenyűgöző, zord, derűs”, vagy ezek keveredése. „A szentimentális kertben elsősorban a természet drámaisága jelenik meg. Ezért mesterségesen hoznak létre megragadó természeti látványokat, hatalmas sziklafalakat, vízeséssel, barlangokkal, a szirteken magasodó, villámsújtott fákkal, vadregényes erdőrészeket szeszélyesen kanyargó ösvényekkel, patakmederrel.”⁴⁵

A romantikus kertek sajátossága Jámbor Imre szerint: „A 19. sz. elejének jellemző kertművészeti irányzata tehát az alkotáshoz a forrást nem az ideális, hanem a valós, élő természetben, a tájban keresi és véli megtalálni. A park a táj mikrokozmosza, sűrített módon a szép természet megmutatása. A romantikus kert ennek megfelelően tájképi típusú.”⁴⁶ Tehát a természetet eredeti állapotában kívánta látni az ember, de úgy, hogy azt paradox módon ő maga alakította ki, a kívánt hatás elérése érdekében.

A 19-20. század fordulóján az építészetet két egymástól lényegesen eltérő törekvésű stílusirányzat jellemzi: az **eklekticizmus** és a szecesszió.⁴⁷ Az eklektikus kert keveri a korábbi korok stílusait, viszont a szecesszióban nem alakult ki igazi kertépítészet.

A 20. században a Bauhaus megjelenésével együtt kialakult a funkcionalista, architektonikus, **mértani kert**.⁴⁸ „A már korábban teret nyerő építészeti funkcionizmus kertre történő kivetítése tiszta, áttekinthető térstruktúrát és egyszerű alaprajzi formát eredményezett.”⁴⁹ Az egyszerű, funkcionális megközelítése a térnek részben hozzájárult a későbbi minimal art kialakulásához, amelyből majd végső soron kinőtt a land art.

A '70-es évek után kialakult a **posztmodern kert**. „A posztmodern a kertépítészetben is megjelent, jellemzően architektonikus karakterű kertek formájában, amelyek azonban mozaikszerűen tartalmaztak festői, tájképi kertrészeket, sőt historizáló hangulatú elemeket is. A kert befoglaló kerete szabályos szerkesztésű, mértani rendet mutat. Ez a mértani rend azonban nem egységes, tele van áthatásokkal, átfedésekkel, mintha különböző alaprajzi struktúrákat tettek volna fel egymásra.”⁵⁰ A '90-es évek után kifulladás a posztmodern kert, és ma a kertépítészet inkább a közterek, városi terek kialakításában nyilvánul meg. Jámbor Imre ezeket négy kategóriába sorolja: geometrikus kertek, szabad formálású kertek, attraktív és látványkertek.⁵¹

Miután Jámbor Imre alapján betekintést nyerhettünk az európai kerttörténet alakulásának főbb mozzanataiba, térjünk át a romániai kertkultúra vizsgálatára.

45 Uo., 117.

46 Uo., 124.

47 Uo., 131.

48 Uo., 137.

49 Uo., 138.

50 Uo., 148.

51 Uo., 150–151.

Romániában évszázadokon keresztül (egészen a '70-es évekig) az elsődleges viszonyulás a természethez nagymértékben mezőgazdasági célú volt. Habár a nemesség lakóhelyei, kastélyai körül léteztek nyugati kerttípusok hazai alkalmazásai is (barokk kert, angolkert, tájkert stb.), ezek nem jutottak el a köznéphez. Nem épült be a mindennapjaikba, de ezzel ellentétben a népi világ ismerte a természetet, és igyekezett harmóniában élni vele. A természet tisztelete és ismerete valamelyest fellelhető a magyar népművészeti hagyományban.

Erdélyben nincs nagy hagyománya a díszkerteknek. Kertjeink a történelem során két fontosabb kategóriába sorolhatók: a kastélyaink körüli díszkertek és az urbanizáció által, a városi közterületeken megjelenő parkok említendőik.⁵² Természetesen a haszonkert jelen van minden rurális háztartásban, de kevés, vagy teljesen hiányzik az esztétikai vagy spirituális funkciója.

Természetesen egy-egy díszkert a hatalmi központ körül alakulhatott ki, mivel ez rendelkezett anyagi és kulturális erőforrásokkal. Fekete Albert szerint az erdélyi táj, kert milyensége az itt szimultán élő kultúra közös hagyatéka. „A szászok (germán kultúrkör) városépítészeti kultúrájukkal, szorgos, polgári életvitelükkel segítették felvirágzását. A havasi románok (balkáni kultúrkör) pásztorkodással alakították sokhelyütt bérceit.”⁵³ Továbbá azt írja, hogy az erdélyi 18. századi barokk kastélykertek különböznek a magyarországi kertektől. Amíg az előbbi mellőzi a nagy centrális tengelyben elhelyezett víztükröt, addig Erdélyben közkedvelt a nagy felületű tó beépítése. A Magyarországon használt közkedvelt fafajták a következők: jegenye, hárs, tölgy, vadgesztenye és akác. Erdélyben a klímának köszönhetően a fenyőfélék vannak túlsúlyban. Szobrokat használtak a tájképi kertekben, átmentve a franciakert tervezési modelljéből. Az erdélyi arisztokraták sok időt töltöttek saját kastélyaikban, ezért kertjeik egyéni, meghitt hangulatot sugároztak, és népművészeti elemeket is tartalmaztak.⁵⁴

De miért is hozott és hoz létre az európai ember díszkerteket, szakrális kerteket? Minden kultúrában szimbolikus jelentése is lehet a kerteknek. Az európai paradicsomkert gondolata szimbolikusan egy visszatérést tartalmaz: visszatérés az Istenhez, az eredeti állapothoz és végső soron önmagunkhoz. A kert volt az ideális világ képe, a mennyek fizikai megjelenése, és benne az ember a boldogság állapotában.

Hankiss Elemér a következőképpen fogalmaz: „A kert a mi saját világunk, egy általunk teremtetten és általunk ellenőrzött világ. Rendezett és harmonikus univerzum, szemben a rendezetlen és diszharmonikus külső világgal, idegen

52 Milea, Andreea Paraschiva: *Historical Gardens in Transylvanian*. 2011. http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2011/istorie/MILEA_ANDREEA_EN.pdf [2016. 12. 06.]

53 Fekete Albert: *Az erdélyi kastélykert – a nemzeti identitás kifejezője*. Művelődés, Közművelődési folyóirat, LX. évfolyam 2007. január, <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=349> [2017. 01. 09.]

54 Ua.

világgal. A kert egyike annak a ritka pontnak az életünkben és az univerzumban, amelyet valóban rendben és ellenőrzésünk alatt tudunk tartani.”⁵⁵

A kert egy külvilágtól elzárt belső teret jelent, amely rendelkezik a külső világ (természet) alaptulajdonságaival, de annak rendezett, puritán, biztonságos és tiszta formája. Ez az emberben azt az illúziót keltheti, hogy uralja a káoszt. De lényegében a *káosz* törvényszerűségei nélkül nem létezhetne az ő *rendje*. A természet magától nő, és magától is pusztul el, az ember csak igazgatja a benne levő energiákat azzal, hogy átrendezi, de törvényeit nem tudja megváltoztatni. Tillmann J. A. Wittgensteint idézi: „Gyakran kapom magam rajta, hogy ha sikerül egy képet szépen bekereteztetnem vagy a megfelelő helyre felakasztanom, olyan büszkeség fog el, mintha a kép egy piciny részletét én festettem volna. Mintha a gipszöntyeg egy kivételesen ügyes elrendezője végül azt gondolná, hogy legalább egy icipici fűszálat mégiscsak ő maga állított elő. Miközben azért tökéletesen tisztában kell lennie vele, hogy még a legparányibb, a legsilányabb fűszál keletkezésének mikéntje is tökéletesen idegen és ismeretlen az ő számára.”⁵⁶

Mircea Eliade azt tanulmányozta, hogy az ember miként osztotta a világot szent és profán⁵⁷ tartományokra. Hankiss Elemér gondolatmenete is innen indul, és elvezet a paradicsomkert-modell létrejöttének megértéséhez. Szerinte kezdetben az ember elhatárolta magát a külső, veszélyes világtól, és kialakított egy szent teret: „A »szentség« tulajdonképpen Isten jelenlétét jelentette [...] egy adott helyen vagy ember életében. Isten jelenlétét egy profán világban. Az igazi, autentikus lét jelenlétét egy nem autentikus, nem igaz univerzumban. A szentelt hely tisztás volt az idegen világ vadonában. [...] Ablak a transzcendenciára [...] A szent tartomány élesen el volt választva az őt körülvevő profán világtól. [...] Az édenkert ezeknek a megszentelt, zárt helyeknek a legerősebb szimbóluma, és szimbóluma általában az idegen világgal szembeállított emberi világnak.”⁵⁸ Az édenkert volt az első és legfontosabb szent hely az Ótestamentumban, és „különösen kiemelt, fontos helyet kapott az ember ebben a kertben és ebben az univerzumban”.⁵⁹ Továbbá ezt olvashatjuk: „A kert az emberiség legjobb találománya és eszköze arra, hogy önmagát otthon érezhesse ebben a világban. [...] Gyönyörűségünket leljük kertünk paradicsomi harmóniájában, és mindent megteszünk annak érdekében, hogy megvédjük a külső világ, az idegen világ erőivel szemben, ahogy annak idején Mihály és Gábiel arkangyal védelmezte kivont karddal az édenkertet. Bár ezt a kardot mi általában a gyomlálókésünkkel helyettesítjük.”⁶⁰

55 Hankiss Elemér: *Az emberi kaland*. Budapest, Helikon Universitas Kiadó, 1997, 66.

56 Tillmann J. A.: *Közel és távol kertjei*. <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkertek/kert.html> [2017. 03. 17.]

57 Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Berényi Gábor (ford.), Budapest, Európa kiadó, 1999.

58 Hankiss Elemér: i. m., 60.

59 Hankiss Elemér: i. m., 62.

60 Uo., 66.

Tehát azáltal, hogy az ember kialakít egy kertet az életterében, szakrális, rituális cselekedetet hajt végre. A megmunkált terület kijelöli a szent helyet. Azzal, hogy megtisztítja, megmunkálja a területet, energetikailag is hatást gyakorol rá. A fizikai cselekedet szándéka nyomot hagy a hely atmoszféráján is. Az ismeretlent ismertté, átláthatóvá teszi, így ebben a térben már otthonosan tud mozogni. Ez fordítva is érvényes. A munkafolyamat egyfajta megtisztulást eredményez abban, aki végrehajtja. A fizikai mozgás tisztítja a testet, és a repetitív cselekedet egy meditatív állapotot tud létrehozni. De talán a legnagyobb tisztító hatása a természetnek van. Azzal, hogy ott tartózkodik az ember, kapcsolatba kerül életterével, túrja a földet, metszi a növényeket, benne van az energiamezejében és ráhangolódik. Gondoljunk arra, hogyan is érezzük magunkat, amikor hosszabb ideig a földhöz közel vagyunk, fekszünk a fűben, vagy éppen kertészkedünk. Ráhangolódunk annak ritmusára. Ez rezonancia kérdése.

Tillmann J. A. a kolostorkertek és küzdelemkertek kapcsán a munka meditatív és tisztító erejéről ír. Szent Benedek megfogalmazásában a kertben végzett munka által egyaránt kitarulkozik az ima lehetősége is. „A munka és a kontempláció egymást váltogató és kiegészítő gyakorlata olyan természetszemlélettel járt együtt, mely nem szabdalta szét a természetes teljességet a felhasználás szempontjai és területei szerint [...] Az évszakok és az időjárás üteméhez igazodó teendők minden másnál intenzívebb kapcsolatot alakítanak ki a természet folyamataival. Az így végzett munka test és lélek terápiája. A fáradozás során átélhetőbbé válik a test földhöz tartozása, és ennek köszönhetően elmélyültebbé válhat a megpihenés nyugalma is. A kertművelés művészete megmunkálás és szemlélődés, kultiválás és kontemplálás kettősségében és kiegyensúlyozottságában áll. A kertész mondhatni első és legavatottabb szemlélője kertjének, miként a művész az ő művének.” Ezután levonja a logikus következtetést, mely szerint „a szigetországi zen-buddhista kőkert a keresztény kolostorkert komplementumának tekinthető”.⁶¹ A zen kertek meditációra, elmélyülésre szolgálnak szemlélő és gondozó számára egyaránt. Erről a továbbiakban részletesebben írok.

Tillmann úgy véli, hogy „a kert a legteljesebb életmetafora: a sarjadás és kibomlás, a növekedés és gyümölcsözés, a hervadás és elenyészés foglalatja”. Megtanít arra, hogy minden elmúlik. Bármennyi energiát is fektetünk valamibe, bármennyire is gondozzuk, szeretjük, az élet természetes folyamatait nem tudjuk megváltoztatni. Továbbgondolva, ez vonatkoztatható minden természetben, természettel létrehozott alkotásra. Minden, ami a természet ölen születik, ott is hal meg. Minden land art, earth art, tájbeavatkozás, öko art-alkotások stb. – minden 20. századi természettel dolgozó irányzat belekalkulálja műveibe a természetes folyamatok teremtő és romboló erejét.

Csak úgy tudjuk megérteni a távol-keleti művészetet, és azon belül a kertépítést, valamint a tájképfestészetet, ha ismerjük a hitrendszert, melyben kialakult.

61 Tillmann J. A.: i. m.

A legtöbb vallási rendszer alapján az ember és az univerzum, az ember és a természet egységének gondolata áll. A következőkben bemutatom azon keleti vallások világképét, amelyek a természetben létrejött alkotások háttérében lehetnek.

5. 3. A természetben létrejövő alkotások keleti vallási háttére

A következőkben azokról a keleti vallásokról írok, amelyekben fontos szerepet kap az ember és az univerzum, az ember és a természet kapcsolata. Továbbá azokról, amelyek tartalmazznak olyan elméleti, filozófiai problémafelvetéseket, amelyek fellelhetők a 20. századi művészetekben, mint például a mulandóság, a pillanatnyiség és a megismételhetetlenség problémája.⁶²

Viszont feltételezhető, hogy nem minden alkotó, alkotás használja tudatosan a keleti vallások ideáit. Lehet, hogy csak annyiról van szó, hogy ezek a felismerések, amelyeket buddhista, taoista vagy hinduista tanításokként ismerünk, egyszerűen benne vannak minden emberben, és sajátos megélések, illetve felismerések zajlottak le az alkotókban a 20. század második felében.

Taoizmus

A Taoizmus Kína talán egyik legnagyobb, autentikus, ősi vallása (a buddhizmus és konfucianizmus mellett). Az élet minden területére hatást gyakorolt a kínai kultúrában: filozófia, művészetek, orvoslás stb. Nem határozható meg pontosan keletkezésének ideje, mert több évezreden keresztül integrálta Kína ősi hiedelmeit. Legfontosabb szövegei a Lao-ce-Tao te Ching (kb. i. e. 4. sz.) és a Csuang Csou – Csuang-ce (kb. i. e. 3. sz.). Természetközpontú vallás. A tao minden létező alapja, a törvény, amittől minden mozgásban van és minden változó. A tao pedig az energia, amely ezen törvény szerint mozog.⁶³ Arra az ideálra épül, hogy van egy ideális, követendő út, amely hasonló a természet útjához. Például a víz folyása a sziklákon kényszer nélkül, spontán természetességgel történik. Hasonló úton kellene az embernek is haladnia. Minden erőfeszítés fölösleges és kudarcba fullad, ahogyan a természetbe való erőszakos beavatkozás is. Ha hagyjuk, hogy minden természetesen történjen, akkor minden a helyére kerül. Ez a Tao, az út. Az ember is csak egy eleme ennek a rendnek, sem több, sem kevesebb.

A *vu vej*⁶⁴ kifejezés értelme, hogy nem cselekedve minden elvégeztetik. Ez nem azt jelenti, hogy semmit se mozduljunk, ne tervezzünk, ne hajtsunk végre, hanem egyszerűen annyit jelent, hogy azt tegyük, ami magától jön, és ami természetes. Ne erőltessünk semmit, és ne szegüljünk ellen semminek, mert

62 Ezt a tételt bővebben kifejtem *Az élmény művészete* fejezetben.

63 Bellinger, Gerhard J. : *Nagy valláskalauz*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1993, 377.

64 „by doing nothing everything will be done”.

minden úgy történik, ahogyan annak történnie kell. A nem cselekvés és a belső aktivitás harmonikus együttléte. Szenvedély nélkül, spontánul, harmóniában a természettel élünk.⁶⁵ Az igazi üdvösség érdekében lemondással kell élnünk, és gyermekként kell átadnunk magunkat a tao áramlásának.⁶⁶ Ez a filozófia egyszerűnek tűnik, ha megélésen alapszik, de a nyugati ember számára ez szinte elképzelhetetlen. A keleti ember ezt a természettől tanulta. Egy belső rend alapján történik minden, ami mindig kiegyenlítődik.

„A leglágyabb anyag (víz) tartóssága felülmúlja a legkeményebbet, az ellenállás nélküli semmi behatol a szilárd anyagokba is.”⁶⁷

A *Jin* és *jang* fogalmak a világot alkotó kettősséget szimbolizálják. A jin a női princípium, amely a földet, a sötétséget, a folyékonyt, az intuitívát és a paszszívat jelenti. A jang a férfi princípium, amely az eget, a világosságot, a szilárdat, a racionálist és cselekvőt jelenti. Ezen két erő harmonikus együttléte által jön létre a világ és a természet rendje. Nem létezhetnek egymás nélkül, és nem is értelmezhetőek egymás nélkül. Ez az ellentétpár nem azonosítható a nyugati gondolkodásban jelen levő jóval és rosszal. Csupán két pólus, amely semleges.

A performatív alkotásokban éppúgy benne van a véletlenszerűség lehetősége, mint a keleti vallások filozófiájában. A performanszok sok esetben spontánok, nincs forgatókönyvük, hagyják a nézőt beleavatkozni, sőt, sokszor a beavatkozása által teljesen a néző kontrollálja a performansz menetét. Szabadon bocsátják a mű kimenetelének folyamatát. Ettől lesz olyan, amilyennek lennie kell. Sem több, sem kevesebb – akár a tao tanítása.

Buddhizmus

A történelmi Gautama Sziddhártha, ismertebb nevén a megvilágosodott Buddha tanításain alapszik. Feltehetőleg i. e. 566–486 között élt, de újabban 410-re is teszik a halála dátumát.⁶⁸ Tanításait nem írásban rögzítette, hanem tanítványainak adta tovább. Nem nevezett ki maga után örököst, és követőire bízta, hogy maguk interpretálják a dharmát.⁶⁹ Az első tanítás a négy nemes igazság, amely meghatározza, hogy van szenvedés, hogyan jön létre, hogy azt meg lehet szüntetni és hogyan lehet megszüntetni.⁷⁰ A nemes nyolcrétű ösvény követése ad lehetőséget a szenvedés megszüntetésére.⁷¹

Az újjászületés vagy reinkarnáció általános hit volt Indiában Buddha megszületése előtt is.⁷² Minden lélek folytonos újjászületésre van ítélve a hat

65 Bellinger, Gerhard J.: i. m., 377.

66 Tao Te King (20., 28., 52., 55. rész). http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf [2017. 02. 29.]

67 Uo. (43. rész)

68 Keown, Damien: *Buddhism, A Very Short Introduction*. UK., Oxford University Press, 2013, 17.

69 Uo., 61.

70 Bellinger, Gerhard J.: i. m., 48.

71 Uo., 50.

72 Keown, Damien: i. m., 32.

birodalom egyikében addig, amíg eléri a buddha-állapotot. A számszára fogalma a ciklikus reinkarnációk sorát jelenti, amely a vágyak kielégítéséért történik, és amely végső soron szenvedést okoz. Ebből kilépni csakis a vágyakon való túllépés által lehet. Így érheti el az egyén a megvilágosodott buddha-állapotot, így léphet ki a karmikus körforgásból. Erre kínál lehetőséget a tan [dharma] követése.⁷³

A tanítás alapja egyszerűen megfogalmazva az, hogy az ember keresi az állandó boldogságot (tudat alatt keresi a nirvána-állapotot), de mivel minden mulandó, ezért szenved. Ha negatív hatás éri, szenved, ha pedig pozitív, akkor az ahhoz való görcsös ragaszkodás vált ki szenvedést, mert fél, hogy elveszíti, ami előbb-utóbb be is következik, bármi is legyen az. Csak a végső, kötődések nélküli állapot, a mulandóság elfogadása adhat megnyugvást és békét.⁷⁴

Buddha tanításainak alapja az a felismerés, hogy a világi dolgok, amelyek körülvesznek bennünket, mulandók.

Ez az alapgondolat szembeötlően hasonló a performatív alkotások alapgondolatához. Az akcióművészet mulandó, csakis az aktus pillanatában létezik, és eredetileg nem reprodukálható. Tehát elfogadja a dolgok mulandóságának tényét, és él vele. Tudja, hogy a jelen pillanat megélése az egyetlen igazság és realitás. Ettől az, ami. A land art alkotások, természeti alkotások esetében a művész eleve számol az elmúlás tényével. Minden alkotás a természet erőinek van kitéve, amely azt előbb vagy utóbb megsemmisíti. Itt is az alapidea teljesen megegyezik Buddha tanításaival.

Hinduizmus

Indiában létező vallási rendszer (India népességének 80%-a követője). Egy elképesztően bonyolult vallási, filozófiai rendszer, amely számos istenséget foglal magába. Számátalan alága van, komplex csoportokra, kasztokra bomlik. Régióként komplex és változó rítusok és szokások vannak.⁷⁵ Az i. e. 2. évezredre datálják kezdetét.⁷⁶ A buddhizmussal közös vonásokat hordoz. A legfőbb közös pontok a szanszára, a dharma és a karma elismerése.⁷⁷ A dharma a mindent átölelő törvényt jelenti, amely minden előre hat. Örök időktől fogva létezik és létezni is fog. Nem kitalálta valaki, hanem e szerint alakult ki minden. A karma az ok-okozatiság törvényét jelenti. Minden cselekvés következményt von maga után, amely lehet számunkra kedvező vagy kedvezőtlen. Ez a törvényszerűség áthidalja a reinkarnációk sorát is. Alapírása a Védák, kiegészítései a Bráhmanák

73 Uo., 35–44.

74 Uo.

75 (sz. n.): Practical Hinduism, Hinduism. In: *Encyclopedia Britannica* (é. n.). <https://www.britannica.com/topic/Hinduism/Practical-Hinduism> [2017. 03. 21.]

76 (sz. n.): Hinduism. In: *Encyclopedia Britannica* (é. n.). <https://www.britannica.com/topic/Hinduism/> [2017. 03. 21.]

77 Bellinger, Gerhard J.: i. m., 168.

és Upánisádok, melyek egyben óriási mennyiségű elméleti tudást tartalmaznak. Ezt nem egyetlen szerző írta, hanem gyarapodott az évszázadok során.⁷⁸

Sintoizmus

Japán ősi hitrendszer. Jelentése: az *istenek útja*, „a szellemek útja” (kamik). *Kami no micsinek* is nevezik, ami szintén „az istenek útját” jelenti.⁷⁹ Már a buddhizmus előtt létezett, és annak megjelenése után keveredtek. A vallás a kamik tiszteletére, azok megértésére szorgalmaz, ami akkor lehetséges, ha visszatérünk a természethez. A helyes életvitel, az őszinte, tiszta szívvel való élés vezethet az igaz állapot megtalálásához. Az eredendő bűn koncepciója nem létezik a valóságban. Inkább csak úgy vélik, hogy meg kell tisztítani az embert a lerakódott tisztátalanságtól. De lényegében minden ember eredendően az istenit hordozza magában.⁸⁰ A jelen pillanatra való fókuszálás az egyik legfontosabb tanítása. Minden pillanatot teljesen meg kell élni ahhoz, hogy az ember hozzájárulhasson a világ alakulásához.⁸¹

A buddhizmusból is ismert gondolat, a pillanat megélésének fontossága valószínűleg a sintoizmusból ered. Amint említettem, a 20. századi akcionista és természettel kísérletező alkotások alapvető velejárója az egyes pillanatok fontosságának felismerése – realitást megváltoztató jellegük miatt. Egy adott momentum teljes megélése változást idézhet elő a mű minden résztvevőjében és alkotóelemében. Hatását egyaránt kifejezheti az alkotóra, a műre, a nézőre és a (természetes) környezetre.

5. 4. Természet és ember Keleten

A kutatásomban vizsgált művészeti irányzatok szempontjából fontos volt felvázolnom a keleti vallások filozófiáját és hitrendszerét, hiszen szorosan kötődik a témához. A továbbiakban pedig a keleti világnézet és a természet találkozási pontjairól fogok írni a kínai festészet és a japánkert kapcsán.

5. 4. 1. Az ember és a természet viszonya a kínai festészetben

A kínai festészet ötezer éves múltra tekint vissza. Mélyen gyökerezik a helyi kultúrában, vallásokban, hitekben. Más elveken alapszik, mint az európai

78 (sz. n.): The history of Hinduism, Hinduism. In: *Encyclopedia Britannica* (é. n.), valamint: (sz. n.), Hinduism outside India, Hinduism. In: *Encyclopedia Britannica* (é. n.). <https://www.britannica.com/topic/Hinduism/The-history-of-Hinduism>, valamint: <https://www.britannica.com/topic/Hinduism/Hinduism-outside-India#toc59111> [2017. 03. 21.]

79 Bellinger, Gerhard J.: i. m., 354.

80 (sz. n.): Shinto. In: *Encyclopedia Britannica* (é. n.), <https://www.britannica.com/topic/Shinto> [2017. 03. 21.]

81 Bellinger, Gerhard J.: i. m., 354–359.

klasszikus festészet. Amíg a művészet nálunk csak az elmúlt században kezdett inkább az expresszióra, és nem a realitás ábrázolására gondolni, addig ez Keleten így volt már évszázadok óta.⁸² Ez lényegében nemcsak ábrázolás, másolása a természetnek, hanem a belső, a szellem kifejezése.⁸³ Emellett a festő célja, hogy a festészet, alkotás által megtalálja saját magát, saját hangját, a tisztánlátást és az univerzumot, az eredendőt. A fő cél igazából nemcsak a mű létrehozása, hanem önmagában a folyamat. Ez ismét egy különbség, amit a keleti és a nyugati kultúra összehasonlítása révén láthatunk. A nyugati kultúra eredményorientált volt a 20. századig elejéig,⁸⁴ míg a keleti a folyamatban látja a lényegét.⁸⁵

A tájképfestészet a Song és Tang dinasztiák ideje alatt virágzott. Az ember és a természet közti különös kapcsolatra reflektál. A taoizmus az emberre csak a természet egyszerű alkotóelemeként tekint. Nem kell többnek gondoljuk magunkat ennél, és ezt tükrözi a kínai tájképeken az emberek kicsiny ábrázolása a nagy tájban.

A Shinto abban hisz, hogy szellemek rejtőznek mindenben. A festészetben ez úgy jelenik meg, hogy néhol erősebb színfoltok jeleznek egy-egy jelenlétet: egy piros virág, egy fa a szürkés összképben.⁸⁶

A buddhizmus a világ folytonos változásáról beszél, a számszára soha véget nem érő ciklikusságáról. Láthatunk olyan tájképeket, amelyek mind a négy évszakot egyszerre ábrázolják, mert minden egy egészet alkot, de folyton változik.

Francois Cheng kiváló könyvet írt a kínai festészet filozófiai és technikai vonatkozásairól.⁸⁷ Szerinte a kínai ember számára a festészet a legmagasabb formájú művészeti ág, mert általa lehet a legjobban kifejezni az univerzum misztériumait. A festészet természetétől fogva nemcsak leírja a létezőt, hanem annak a gesztuális, energetikai lényegébe is be tud hatolni. A kínai festészet gyökere a kínai filozófiában található, amely konkrét tanítást nyújt az ember és az univerzum viszonyáról. A festészet ezt a tanítást ülteti gyakorlatba. Számukra az élet művészete és a művészet egyazon dolgot jelent. A kínai festészet három szintet határoz meg, amit elérhet a festmény. Az első a *neng-p'in*, amely kiváló tehetséget jelent, a *miao-p'in*, amely csodálatos tartalommal ellátott művet jelent, és a *shen-p'in*, amely az isteni szellem munkásságát jelenti. Az első kettő technikai, a mű minőségét is megítéli, de ha egy mű a harmadik kategóriába sorolható, akkor azt tartják róla, hogy közvetlenül kötődik az univerzumhoz.⁸⁸

82 Lieberman, Fredric: *Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts*. <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html> [2016. 03. 08.]

83 Uo.

84 Ezt a tételt bővebben kifejtem *Az élmény művészete* fejezetben.

85 A legutolsó gondolatot a továbbiakban fogom kifejteni.

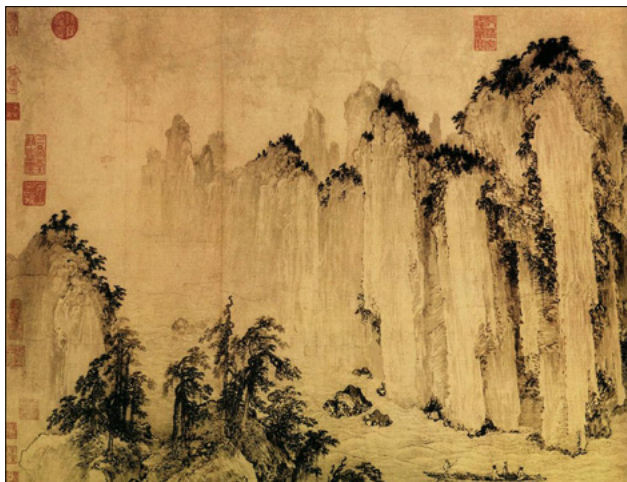
86 Wright, David: *The Environment and the Dao*, Society for Anglo-Chinese Understanding (SACU), 2001: *China Now* 153, Page 16., <http://www.sacu.org/daoenv.html> [2017. 03. 21.]

87 Cheng, Francois: *Empty and full, the language of Chinese painting*. Michael h. Kohn (ford.), USA, Sambala, Boston and London Kiadó, 1994. https://monoskop.org/images/2/20/Cheng_Francois_Empty_and_Full_The_Language_of_Chinese_Painting.pdf [2016. 07. 13.]

88 Uo., 1–2.

Az üresség fogalma fontos szerepet tölt be a kínai filozófiában, amelyet nem egy ürességgként kell érteni, hanem egy aktív és dinamikus energiaként. Az ellentétpólusok közti egyensúlyról van szó, amely lehetőséget ad az ember számára, hogy megtapasztalja az univerzumot. A művészetben ez az üresség teljesen elfogadott, még az amatőr számára is, és természetesnek tűnik. Például két hang közti csend megadja azok erejét. A festészetben ez még nyilvánvalóbb. Például a Sung és Yuan periódusokból származnak olyan festmények, ahol a felület akár 2/3-át üresen hagyják, festetlenül. A festett részeken is sok a semmire való utalás a felhők és vizek által, amelyek folyton mozgásban vannak. A kép kontúrjai néhol elmosódnak a teret sugallva, mintha beleolvadnának a mindenségbe.⁸⁹

Tsung Ping, a hatodik dinasztia filozófusa szerint ha a spirituális kontaktus megteremtődött, akkor az esszenciális forma megvalósul, az univerzum szelleme így megragadtatik. Továbbá azt mondja, hogy a szellemnek nincs formája, hanem az őt megragadó dolgok által ölt formát.⁹⁰



9. kép

Kijelenthető, hogy a kínai festő számára az ecsetvonás létrehozásának cselekedete kapcsolat az ember és az univerzum között. A festészet az univerzum eredendő cselekedetét idézi újra, amikor a káoszból megteremtődött az ég és a föld. Ez egyben az ember lélegzetvételével is egybeesik, ami a teremtés első lélegzetvételével azonosítható. Az üres tér nélkül semmi sem tudna megnyilvánulni⁹¹ (9. kép).

89 Uo., 36.

90 Uo., 62.

91 Uo., 63.

Cheng szerint négy alapterminusa van az alkotási folyamatnak. 1. Az univerzum egy első lélegzetvételtől teremtődött, és ezért fontos a művészetben ennek a lélegzetvételnek a megragadása. 2. A művész feladata nem egy túlságosan realiztikus kép megvalósítása, hanem a dolgok esszenciájának megjelenítése a lélegzettel. 3. Az énnak meg kell előznie az ecsetvonást, és kiterjesztenie azt, vagyis a művésznak rá kell hangolódnia az univerzális energiára, hogy az rajta keresztül megnyilvánuljon. 4. A művészet célja nemcsak az ember és az univerzum megjelenítése, hanem maga az alkotás is, amely által beleolvadhat a mindenségbe.⁹²

5. 4. 2. Japánkertek

A japánok ősi vallása, a shinto, több szellem-isten hitű, mely szoros kapcsolatban áll a természettel. Erre a hitvilágra épült a zen kialakulása is, amely a legnagyobb mértékben befolyásolta a japánkertek kialakulását. A zen közismerten a japán világhoz tartozik, amely taoista és buddhista tanok keveredése volt. Ezeket a tanításokat eredetileg egy Bodhidharma nevű szerzetes hozta Indiából Kínába. Végül eljutott Japánba az a tudás, amit ma zennek nevezünk.⁹³

A kertek művészi alakításának több évszázados hagyománya a természet erőinek, energiáinak a tisztelete következtében született meg. A japánkertek már közismertek Európában is, amit a témában megjelent jó és kevésbé jó, ám gazdag irodalom is tanúsít. Kínából indul a hagyománya, Wybe Paul Kuitert a Heian-korszakot (i. u. 8. század) említi elsőként, amikor megjelentek a rendezett kertek Japánban. Az évszázadok során sok változáson mentek keresztül, és nem húzható rájuk egy általános séma. Ami viszont közös, az a természet, a nagy tér leképezése *miniatur*be. A kövek hegyeket jelentenek, a tavak tengereket, az alacsony, bokros felületek erdőket, a kis, csörgedező források pedig vízeséseket. A zen kertek (száraz kertek) esetében a homok szintén a vizet jelképezi, a kövek hegycsúcsokat. Ezen kertek közül a legtöbb magánkert volt, és nem nyíltak meg a közönség számára. A fejedelmek, gazdagok kertjei úgy voltak kitalálva, hogy sétálás közben váltak élvezhetővé, a folyton felbukkanó újabb *tájképek* révén. A szerzetesi kertek (zen kertek) viszont csakis megtekintésre, meditációra voltak szánva, nem léptek be a területükre. A buddhista életfelfogás jelképeiként álltak.⁹⁴ A japánkert hagyományához természetesen egy esztétikai elmélet is társul, mely az előzőleg említettekhez kapcsolódik, bizonyítva, hogy a keleti kultúra minden területe összefonódik.

92 Uo., 100–101.

93 (sz. n.): Zen and it's Influence on the Japanese Garden (é. n.), <http://www.helpfulgardener.com/japanese/2003/zen.html> [2016. 08. 23.]

94 Wybe Kuitert: *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Amsterdam, Japonica Neerlandica, 1988.

A zen esztétika hat elvre épül. A *Fukinsei*: az aszimmetriára alapszik. A világ dolgai nem tökéletesek. Az egyensúly hiánya alkot, mozgást vált ki. A középpont mindig üres, minden műalkotásban, így a kertekben is. A *Kanszo*: az egyszerűség fontossága. A mindennapi igazság szépsége. A *Koko*: sebezhetőség, az idő által hagyott nyomok szépsége. Ez az egyik alapja a kertépítésnek. A *Jügen*: titokzatosság a megvilágosodás felé vezető úton. Ez a kertben a rejtett és nyilvánvaló részek váltakozásában jelenik meg. A *Datszoku*: túlvilágít, megfoghatatlanságot jelent, amely lebeg egy kert körül. A „minden illúzió” eszméjét tartalmazza. A *Szeidzsaku*: a mozdulatlan csend, a meditáció alapja, a mindenség megtapasztalásának érdekében. Ennek az állapotnak az eléréséhez hozzásegíthet egy jól kialakított japánkert is.

A *Shibui* a felsorolt elemek harmonikus összességét jelenti: a rejtett szépség, egyszerűség, erő, a *wabi sabi* alkalmas használata mind hozzájárul egy tökéletes egység kialakításához.⁹⁵



10. kép

A japánkert (10. kép) alkotóelemeinek fontos jelentése és szerepe van. Például a víz mindig alkotóeleme a kertnek. Jelen lehet fizikailag vagy utalás által. A zen száraz kertekben a kavics és a homok a vízáramlást szimbolizálja, a változást, az emberi élet ciklikusságát jelképezi. A női princípium, a víz és a férfi princípium, a kő kettőssége a *yin* és a *yang* kettősségére utal.

95 (sz. n.): Zen and it's Influence on the Japanese Garden (é. n.). <http://www.helpfulgardener.com/japanese/2003/zen.html> [2016. 08. 23.]

A kő a hegy, a mozdulatlanság, az örökkévalóság jelképe. A zen kertekben például mindig van egy központi nagy kő, amely az univerzum közepét jelenti. Ez lehet Horai-hegy, a halhatatlanok hegye vagy Sumeru a buddhista tanításokból. Ezen kívül vannak kisebb kövek, kőcsoportok, amelyek buddhákat, laposan elhelyezett kő-földet, szigetet vagy oltárt jelenthetnek.

Más dizájnelemek a híd, amely átkelést biztosít egy kis részre, ahol a tiszta világ található, akár egy idillikus világ. A növényzet kiválasztása is jelentéssel telt, például a fenyőfélék erőt és türelmet jelentenek, a lótuszvirág pedig a megvilágosodott Buddha-állapotot idézi.⁹⁶

Fredric Lieberman elméleti író ellentétnek látja a Kelet és a Nyugat viszonyulását a természethez. Míg a keleti művész a természetet és az embert elválaszthatatlan egységnek tekinti, ami a művészetükben is tükröződik, addig a nyugati a kontrasztokra fókuszál.⁹⁷ Lehet, hogy nem ennyire élesen szembenálló a két világrészen a természetre való tekintés, de kétségtelen, hogy más gyökerekből sarjad. Amíg Keleten egy stabil, erős filozófiai és vallási alapra építkezik, addig Nyugaton regionális és koronként változó szemléletek vannak, hol közelebb, hol távolabb elhelyezkedve a természet megértésétől és a vele való harmonikus együttéléstől.

5. 5. Kelet hatása a nyugati képzőművészetben

Nyugat már a 19. század végén kezdett Buddha tanításairól hallani, a zen mesterektől, akik Keletről jöttek Amerikába. Köztük volt D. T. Suzuki (1870–1966), a távol-keleti filozófia terjesztésében nagy szerepet játszó író, gondolkodó. Ismerte mind a keleti világot, ahol felnőtt, mind a nyugatit, ahol továbbtanult. Sokak szerint⁹⁸ ő volt az, akinek munkássága óriási hatással volt a mai modern kultúra alakulására. Több mint száz könyvet írt a zen tanításokról. Előadásai, tanításai olyan nyelvezettel szóltak, hogy érthető volt a nyugati ember számára, ellentétben más tanítókkal, akik ez időben elvontan fogalmaztak. Egyszerűsége és ellenálthatatlan energiája számos követőt vonzott maga köré. Az történt, hogy már a század elején megjelentek a művészetben a keleti hatások. Majd a hatvanas, hetvenes években egyre több tanító bukkant fel Keletről (többek között Chogyam Trungpa) Amerikában, ahova áttevődött a világháborúk után a művészeti világ középpontja. Minden művészeti ágból számos alkotó vallomásában olvashatjuk, hallhatjuk, vagy kiérezhetjük munkáiból, hogyan ihlette meg őket a Kelet.

96 Uo.

97 Lieberman, Fredric: *Zen Buddhism and its relationship to elements of eastern and western arts* (é. n.), <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html> [2016. 12. 05.]

98 Larson, Kay: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York, The Penguin Press, 2012, 32.

Az *action painting* volt a mozgalmak között az első, mely a végtermék-orientáltságról áthelyezte a hangsúlyt a cselekvésorientált alkotásra, vagyis a pillanatban való élésre. A mű az alkotási folyamat megélése és végigjátszása lett. A festmény egy melléktermék. A Harris és Fong szerzőpáros írja, hogy a kalligráfia látszólag az emberi erő felett áll, amikor a kéz a szív vágyától mozog.⁹⁹ Jackson Pollock *action painting*-je szembevetően hasonlít a keleti kalligrafikus művészet-re. Hasonló az ecsetvonások spontaneitása és a felületkezelése is. Ugyanolyan életteli felületekkel találkozunk. A munkafolyamat is hasonló. A művész hagyja, hogy rajta keresztül történjen meg az alkotási folyamat.

Idővel egyes művészeti mozgalmak teljesen a megismételhetetlen pillanatról és a mulandóságról szóltak. Frank Stella, a minimal art képviselője azt állítja: „amit látsz, az az, amit látsz”,¹⁰⁰ Chögyam Trungpa idéz egy zen mondást, amely nagyon hasonló gondolatot hordoz, és így hangzik: „Először a hegyek hegyek, a folyók pedig folyók. Azután a hegyek már nem hegyek, a folyók pedig nem folyók. Végül a hegyek megint csak hegyek, a folyók pedig folyók.”¹⁰¹ Az itt és mostban való jelenlét tudatállapota és a dolgok tisztán látása a megvilágosodott ember jellemzője. Ez a hasonlóság mutatja a keleti filozófia beágyazódását a 20. század művészetébe. A műalkotás nem akar másnak látszani, mint ami. A realitásról szól a realitásnak.

Marcel Duchamp *Fountain* (11. kép) című alkotása 1917-ben a *Buddha of the bathroom* címszó alatt jelent meg a *The blind man* folyóiratban.¹⁰² Alfred Stieglitz olyan módon fotózta le, hogy a kontúrja egy meditáló Buddha alakjára emlékeztessen. Duchampnak egy másik munkáját, a Biciklikerek-installációt, a Dharma-kerekhez¹⁰³ hasonlítják, amelyet a buddhizmusból ismerünk. Duchamp 1949-ben a San Francisco-i¹⁰⁴ kerekasztal-beszélgetésen „aesthetic echo”-nak nevezi a mentális teret, amely az alkotás és a néző közt található. Ezt a mű eszenciális részének tartja, sőt műalkotásnak. Majd vallásos hithez vagy szexuális vonzalomhoz hasonlítja.

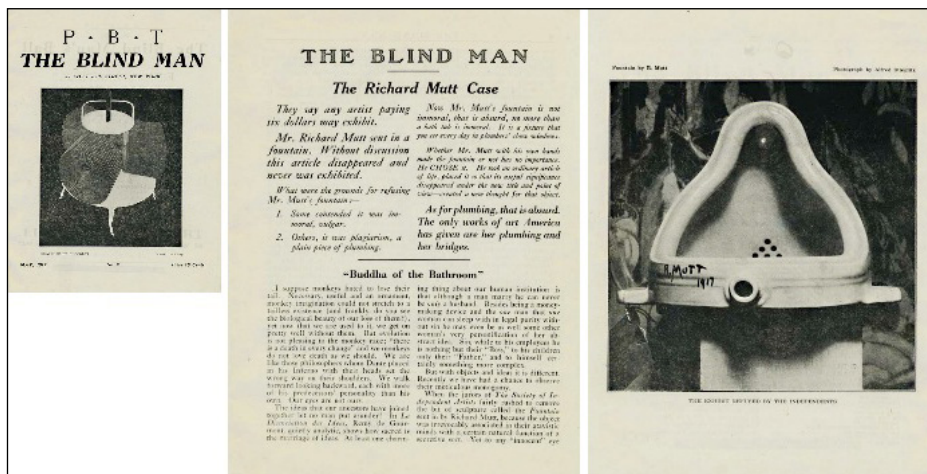
99 „Calligraphy is as varied as nature itself and seemingly beyond the powers of man when the hand is moved by the heart's desire...” Harris, Robert E. – Wen C. Fong.: *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection*. Princeton University Press, 1999, 35.

100 „Only what can be seen there [in the painting] is there... What you see is what you see.” R. Lippard, Lucy: *Questions to Stella and Judd*. Bruce Glaser interview (WBAI-FM, New York, Feb, 1964), Art News, September, 1966.

101 Zen mondás, szerzője ismeretlen. In: Chögyam Trungpa: *A szellemi materializmus meghaladása*. Erdődy Péter (ford.), (h. n.), Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1998, 47.

102 Duchamp, Marcel – Wood, Beatrice – Roché, Henri-Pierre (szerk.): *The Blind Man 2*. New York, 1917, 4., https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf [2016. 05. 22.]

103 A buddhizmus egyik legfontosabb szimbóluma. Többjelentésű van. Olyan fontos, mint a kereszténységben a kereszt. In: (sz. n.): *The Dharma Wheel (Dharmachakra) Symbol in Buddhism* (h. n.), <https://www.thoughtco.com/the-dharma-wheel-449956> [2016. 05. 22.] (sz. n.): *Western Round Table on Modern Art, held in San Francisco in 1949* (é. n.), <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/audio-01.html> [2016. 05. 22.]



11. kép

Brâncuși mély csodálattal olvasta Milarepa¹⁰⁵ írásait. Sok esetben említette a nevét interjúkban, és több olyan kijelentését is feljegyezték, mely megegyezik a buddhista tanításokkal. Dumitru Dănu egy tanulmányában ír Brâncuși ezen oldaláról, és ott idézi Jacqueline Matisse Monier-t, aki azt írja róla, hogy el szeretne volna érni a nirvána állapotát. Továbbá idézi magát a művészt, aki azt mondja, hogy ő már nem e világé, távol van önmagától, elszakadt saját testétől, és a fontos dolgok közt lebeg már. Azt mondja, hogy csak akkor érhető el minden, ami igazán fontos, ha elszakadunk az éntől. Aki nem szakad el tőle, az nem éri el az abszolútumot, és nem érti meg az életet.¹⁰⁶

John Cage zenész ikonikus alakja az avantgárd mozgalmaknak. Szorosan kötődik a nevéhez a zen buddhista gondolatok beágyazódása a modern művészeti irányzatokba. Munkásságát nagymértékben befolyásolták D. T. Suzuki és a zen buddhizmus tanításai. Nyíltan beszélt, írt azon gondolatairól, amelyek átítatták munkásságát is (*Silence: Lectures and Writings, Lectures on nothing, lectures on something*¹⁰⁷). Mind-mind érinti és felhasználja alkotásaiban az egón való felülemelkedés, az érdek nélküli szeretet, a pillanatnyiség és a tiszta jelenlét gondolatát. A művészetet és az életet elválaszthatatlan egységnek tekintette. A művészetet bekeretező falak lerombolására buzdította kortársait.¹⁰⁸ Cage

105 A 11. századi tantrikus tibeti buddhizmus egyik legfontosabb alakja. A fontos megvilágosult szentek egyike. Hozzá köthető a buddhizmus úgynevezett lámaista irányzata és a Karma Kagyü vonal is.

106 Dumitru Dănu: *Brâncuși – Milarepa*, 17 februarie 2015, Gorjeanul, <http://www.gorjeanul.ro/cultura-2/brancusi-milarepa#>. WBz1xKKB7m4 [2016. 05. 26.]

107 Cage, John: *Silence, Lectures and Writings*, Hanover, Wesleyan University press, 1973, http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage_Silence.pdf [2016. 05. 22.]

108 Larson, Kay: i. m.

munkássága hatással volt a fluxus, happening, pop-art, minimal art, process art, kísérleti hang fúzió, performanszművészet, intermédia kialakulására.¹⁰⁹

Az előbb említett művészek nem az egyedüliek, akik már a múlt század elején beiktatták művészetükbe a keleti hatást. Nem szándékoztam teljes listát összeállítani, csak arra akartam rámutatni, hogy a *keleti hatás* ténylegesen jelen volt már akkor is a művészeti szcénában. A '60-as, '70-es évektől kezdődően megjelentek azok a mozgalmak a nyugati világban, amelyekkel a kutatásomban foglalkozom. Ezeknek az eszmeisége és a kivitelezési koncepciója is magában hordoz hasonló hatásokat. Ezt alapozta meg a múlt század első fele. Hogy miként is jelentkezik ez a hatás, a további fejezetekben nyilvánvalóbbá válik.

5. 6. Kelet és Nyugat összeolvadása Erdélyben

Földrajzilag is a két világ közti keresztútban vagyunk. Mindig is érték hatások mindkét irányból, és ez mindig is keveredett a helyi hagyományokkal, kialakítva a sajátosan lokális világot. Az, hogy a kintről jövő hatásokat asszimilálja, egyébként érvényes minden kultúrára, minden térségben. De Erdélyben mi alakította a 20. század második felétől a művészeti életet? Ez azért fontos kérdés, mert a természet performativitásának vizsgálatában nagymértékben a hazai művészek munkáit használom példaként.

A nyugati hatást az amerikai és nyugat-európai művészeti világ jelenti. A művészetek és a természet közti kapcsolat megváltozott a 20. században. Fentebb említettem a 20. század előtti viszonyulást a festészetben és a kertépítésben. Később megváltozott a látásmód, főként a '60-as évektől errefelé történtek miatt. Nyugaton a földmozgató land artosok kitörtek a galériákból, majd egyre jobban tudatosítva a bolygónk sebezhető állapotát, a művészek kezdtek környezetvédő, ököcentrikus műveket létrehozni. Az európai alkotók szerényebben nyúltak hozzá a környezethez. Mindezek a művészeti tevékenységek azt eredményezték, hogy az ember a művészet által egyre közelebb került a természethez. Egyre érzékenyebben nyúl hozzá a művészet eszközeivel. Lassan elmosódni látszanak a határok ember és természet között egyes alkotások által. Erre vonatkozó példákat láthatunk a második fejezetben.

A keleti filozófia, vallás és művészet több évszázados hagyománya a keleti hatást jelenti. A mindennapi élet, a hitvilág mindegyre összefonódik a természettel, meghatározza a mindennapjainkat. Minden keleti vallás a természet és ember energiájának egységén alapszik. Ebből kifolyólag a művészet is szoros kapcsolatban van a természettel, amint azt láthattuk a kínai tájképfestészet és a japánkert kapcsán. Egy ilyen közegben érthető, hogy széles körű megértésre lel a természetművészet, természetben létrehozott, természettel kapcsolatban

levő művészet. A közelmúlt éveiben számos természetművészeti szimpózium, művésztábor stb. jelentkezik Keleten, és hazai alkotók is rendszeresen látogatják ezeket a rendezvényeket. Ezek elemzésére nem térek ki részletesebben, csak azért említem meg, mert a hazai művészek látogatása, és onnan a művészek visszalátogatása a kultúrák közti élő kölcsönhatás kibontakozását tükrözi.

Erdélyben tehát a három világ összefonódik. A hagyomány, a népi világ a természethez kötődik. A mindennapjaikat meghatározták a természet életfolyamatai. A föld megművelése évszázadokon keresztül egzisztenciát biztosított számukra. A természetet jól ismerték a rurális környezetben élők, s a tapasztalataik alapján ismerték annak a törvényszerűségeit. E tudás foszlányait még ma is megtaláljuk a rurális környezetben élők emlékezetében. Az ősi tudást őrzi a népművészet szimbólumvilága is. Egyes természeti elemek jelentést hordoztak. Egy virág becsukódva vagy kinyílván, egy nap, csillag üzenete konkrét volt, de ez a tudás mára nagy százalékban elveszett, és kevés az, aki tudja igazi jelentésüket, eredetüket. Ma népi dekorativitásnak nevezzük, de gondoljunk arra, hogy a falusi ember nem készített táblaképet vagy szobrot. Ennek egyik feltételezhető oka az volt, hogy nem esztétikai, gyönyörködtető, dekoratív célból hozta azt létre. A használati tárgyakra rávéssett, a felfestett jelek üzenetet közvetítettek, jelentettek valamit. Ez valószínűleg egy távoli időben mindenki számára olvasható jelrendszer volt.

A népművészetnek nincs hagyománya olyan alkotás létrehozásában, mely konkrétan természettel foglalkozik. Még a rendszerváltás előtt, egy időben a nyugati mozgalmakkal, Erdélyben is kimentek a művészek a természetbe, de nem ugyanazzal a céllal, mint nyugati kortársaik. Itt volt az egyedüli lehetőségük, hogy zavartalanul és határtalanul alkothassanak. Az Erdélyben ma alkotó művészek érthető módon ezt a hagyatékot viszik tovább. Sokan közülük a rendszerváltás előtt és után is alkottak (Ütő Gusztáv, Pál Péter, Szabó Zoltán Judoka stb.). A fiatalabb generáció alkotásaiban (Péter Alpár, Berze Imre, Éltés Barna stb.) szabaddabb gondolkodás figyelhető meg. Egyfajta globális világnézet jellemző rájuk, amely keveredik a helyi hagyományokkal. Ezt ma tulajdonképpen a világ bármely pontján alkotó művészről elmondhatjuk. Az információ és kapcsolatok világában élünk. Lehet, ezért is fontos ma az Erdélyben alkotó művészek számára, hogy gyökereiket is erősítsék, hogy jellegzetesen erdélyi művészetet mutassanak fel.

A második részben konkrét példák által is érinteni fogok bizonyos kérdéseket a közelmúlt és mai, természettel kapcsolatos művészet állapotát illetően, a nagyvilágban és Erdélyben is.

6. AZ ÉLMÉNY MŰVÉSZETE

6. 1. Cselekvés vagy környezet

Dorothea von Hantelmann megállapítja, hogy a 20. század második felétől kezdődően a művészetekben megfigyelhető egy fordulat. Gerhard Schulz élménytársadalom-elméletére¹ alapozva kijelenthetjük, hogy a műalkotás fő velejárója az élmények generálásában rejlik. Hantelmann ennek következtében azt állítja, hogy mivel az alkotások hatást keltenek, és megváltoztatják a néző valóságát, ezért performatívak, Austin elmélete szerint.² Ezek alapján megvizsgálom, hogy a 20. századi művészetben melyek azok a tendenciák, amelyek elvezettek a performativitás fogalmának térhódításához. Azokat a művészeti mozgalmakat fogom érinteni az elemzésben, amelyek elfordultak a hagyományos művészeti formáktól, a műtárgy árucikk státuszától és a művészet intézményes kereteitől (habár pontosan ezek az intézmények validálják a művészetben betöltött státuszukat, és biztosítják a művekről készült fényképek és videofelvételek által a mulandó munkák halhatatlanságát).³ A mű ezután a cselekvésre, a hatáskeltésre, az élményre összpontosított. Továbbá ezek megváltoztatták a művészetek viszonyulását a természetes környezethez, hozzájárultak a helyspecifikusság kialakulásához, és végérvényesen megváltoztatták a néző helyzetét és hozzáállását a műhöz.

Gondolatmenetemet két alfejezetben fejtem ki. Először megvizsgálom, hogy miként alakult ki a cselekvésekre alapozó, élő művészeti forma, amely élményt kínál fel a nézőnek, lemondva a műtárgy jelentőségéről. Kialakult egy olyan formájú művészeti kifejezésmód, amely csakis létrejöttének pillanatában vált megélhetővé, tehát mulandóságra volt ítélve. A művek már nem voltak eladhatóak, és így meg tudott valósulni a művészetnek az intézményes keretektől való kitörése. Az idesorolt művészeti irányzatok a dadával kezdődtek, majd az action painting után, a '60-as években megjelent a fluxus, a happening és a performanszművészet.

A fejezet második felében azokra a művészeti tendenciákra összpontosítok, ahol a mű és tere/helye között kialakuló kapcsolat egy bizonyos környezetet hoz létre. Ebben az esetben is hozzájárul a nézői élmény a mű kiteljesedéséhez. A mű nem tárgy, ezért az általa felkínálkozó élmény lesz a fontos. Tehát a néző csakis testi jelenlétében tudja a művet teljességében megélni, befogadni, és nem

1 Schulze, Gerhard: A Német szövetségi Köztársaság kulturális átalakulása. 1992. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2003.

2 Ezt a tételt bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

3 Hantelmann, von Dorothea: *How to Do Things with Art, What Performativity Means in Art*. Zürich, JRP Ringier, 2010.

közvetett módon, például egy reprodukció által. Az idesorolható művészeti irányzatok a minimal art és az amerikai land art. Az utóbbi megjelenésével a művek elmúlásra voltak ítélve, akár az élő művészetek – a felhasznált anyagok és helyzetük miatt.

Mindkét alfejezet végén szükségesnek tartom meghatározni, hogy a megvizsgált művészeti irányzatokhoz kapcsolódó, magyar nyelvterületen használatos kifejezéseket milyen értelemben használok kutatásomban. Csupán azokkal a terminusokkal foglalkozom ott, amelyek jelentése a használatban nem egyértelmű, ezért meghatározom, hogy milyen értelemben használok őket.

6. 2. A cselekvésorientált mű

Először azokat a mozgalmakat fogom tárgyalni, amelyek megkövetelik az alkotó és a néző testi jelenlétét, mert ezek nélkül nem beszélhetünk műről. Már nem találunk műtárgyakat, esetleg csak a művészi cselekvés melléktermékeit. Ez a tendencia már a dadával elkezdődött, és a performanszművészettel teljessé vált ki. Az eseményművészetek [event]⁴ megnevezést összegző terminusként is használhatjuk.

6. 2. 1. Dada a színpadon

Svájcban, Zürichben a múlt század elején indult avantgárd mozgalom. Számos 20. századi művészeti mozgalom tekinti előfutárának, mint például a happening, a fluxus, a performanszművészet. Radikálisan szakított az addig ismert művészeti formákkal, technikákkal és megközelítésekkel. Művészetellenes mozgalomnak tekinthető, mert mindaz ellen fordult, ami addig valamilyen értéket képviselt.⁵ Az első világháború hatalmas kiábrándultságot váltott ki a társadalomban. A dada továbbá nemcsak művészetellenes, hanem társadalomellenes eszmei mozgalom is volt. Elutasított mindent, ami szép, ami addig esztétikai, morális értéknek számított, és vele együtt a hagyományos művészeti formákat is. Nem a közönség tetszését akarta kiváltani, hiszen az a szándéka, hogy felháborítson, összezavarjon. Az irracionális, véletlenszerű és intuitív attitűd kap főszerepet. Mozgatórugója lett minden, ami az addig ismert kultúra teljes ellentéte volt.⁶ Fred S. Klein szerint kora felháborító, destruktív, sötétnek tartotta.⁷ Amy Dempsey azt állítja: „hittek abban, hogy a társadalom számára az egyetlen

4 L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*. Budapest, Urbis kiadó, 2006, 83.

5 Duchamp állítása szerint a dada „anti-art”. Erről a Tate Galéria honlapján olvashatunk bővebben, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-art> [2016. 11. 17.]

6 A dadáról a MOMA honlapján olvashatunk, https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada [2017. 01. 13.]

7 Kleiner, Fred S.: *Gardner's Art Through the Ages*. Wadsworth Publishing, 2006, 754.

reményt az értelem és logika alapjain nyugvó rendszerek lerombolása jelenti, illetve annak helyettesítése anarchista, primitív, irracionális rendszerekkel”.⁸



12. kép

A Cabaret Voltaire volt egyike azoknak a helyeknek, ahol esténként előadták polgárpukkasztó, abszurd darabjaikat, ahol felolvasásaikat vagy zajkoncertjeiket stb. tartották. 1916-ban Hugo Ball itt olvasta fel a Dada Manifestót⁹ – innen származik az irányzat megnevezése is.¹⁰ A dada követői művészek, színészek, irodalmárok, zenészek voltak. A művészeti ágak közti határok összemosódását eredményezte ez az együttműködés, amelyre a későbbi évtizedekben számos példát látunk az interdiszciplináris művészeti mozgalmakban. Például előadtak hangkölteményeket, a kubistáktól átvették a kollázs technikát, és versíráshoz használták. Tzara összeollózott szavakat ragasztgatott egymás mellé, amelyek találomra egy „verset” alkottak. Marcel Duchamp assemblage-ai és ready-made-jei pedig háromdimenziós kollázsoknak tekinthetők. Előadtak logikátlan, zenés előadásokat, amelyek nem egy lineárisan építkező történetet mondanak el. Egy ilyen előadás¹¹ (12. kép) a Cabaret Voltaire-ben játszódik le 1916-ban. A felvétel

8 Dempsey, Amy: *A modern művészet története*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2003, 115.

9 Ball, Hugo: *Dada Manifesto: Zurich, July 14, 1916*, [https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_\(1916,_Hugo_Ball\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball)) [2016. 07. 24.]

10 Notz, Adrian (szerk): *Welcome to Cabaret Voltaire, birthplace of Dada* (é. n.), <http://www.cabaretvoltaire.ch/en/history.html> [2016. 11. 02.]

11 Dada and Cabaret Voltaire, <https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc> [2016. 12. 10.]

tanúsága szerint a színpadon levő zongorán valaki zenei szekvenciákat játszik, de ez nem hasonlít egy klasszikus zenei mű felépítéséhez. A színpad többi részén, a ritmustól teljesen függetlenül, két nő táncra emlékeztető mozdulatokat hajt végre. Ezek után férfiak futkosnak fel-alá a színpadon, halandzsa szavalással kísérvé. Egy adott ponton félreállnak, és előjön Hugo Ball, aki maga is fennkölt hangnemben értelmetlen szavalásba kezd. Ez a hangulat, attitűd illusztrálja a dadaista munkák általános jellegét. Amint a felvételen látható, ez nem nevezhető színházi előadásnak a szó klasszikus értelmében, zenei vagy táncos előadásnak sem, valamint műtárgy sem jön létre. Több művészeti területet átfedő művészeti alkotás szemtanúi lehetünk, ahol a tulajdonképpeni mű a teljes, lezajló cselekvéssor. Ennek az új kifejezési formának a megjelenése lehetőséget nyitott a 20. század második felében kibontakozó eseményművészeteknek.

6. 2. 2. Action painting és az alkotás terének extenziója

Az action painting az absztrakt expresszionizmus kialakult ágazata Amerikában a '40-es, '50-es években. Harold Rosenberg amerikai műkritikus használta először a megnevezést az *Amerikai akciófestők* tanulmányában 1952-ben.¹² Az általa megemléltett művészek Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning és nem utolsósorban Jackson Pollock. Szerinte a mozzgalom korszakújító jellemzője az, hogy a művészeknek fontosabbá vált az alkotási folyamat, mint a kész műalkotás. A festmény ennek mellékterméke. Rosenberg szerint az amerikai festők számára a vászon már nem tér, amelyben reprodukálnak, újraterveznek, analizálnak vagy „kifejeznek” egy tényleges vagy elképzelt tárgyat, hanem aréna a cselekvésre. Ami a vászonra került, az nem kép, hanem esemény [event] lett. A festő úgy közelített a vászonhoz, hogy a kezében volt az anyag, amivel valamit elkövetett az előtte levő anyag felületén, előzetes kigondolás nélkül. A kép ennek a találkozásnak az eredményét rögzítette.¹³ Még nem beszélhetünk olyan értelemben eseményekről, eventekről, mint azt a későbbi happening, fluxus, performansz kapcsán megtehetjük majd, de a cselekvésközpontú mű egyik mérföldkövének tekinthető az action painting, és főként Jackson Pollock munkássága (13. kép).

Allan Kaprow, a happening mozzgalom vezéregyénisége Pollockról azt állítja, hogy a festményei, méretüktől és szándékuktól fogva nem festmények, hanem environmentek, a tér extenziói, bekebeleznek minket. Megtörik a több évszázados ábrázoló tradíciót, és visszanyúlnak ahhoz a művészethez, amelynek több köze volt a rítushoz, a mágiához és az élethez. Pollock úgy közelítette meg a festészetet, mintha először látná, tapasztalná meg azt, gyermeki ártatlansággal, zen attitűddel

12 Rosenberg, Harold: *The American Action Painters, The Tradition of the New*. 1959. Eredetileg in: Art News 51/8, Dec. 1952, <http://timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap.pdf> vagy <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> [2016. 05. 08.]

13 Rosenberg, Harold: i. m.

sugározva.¹⁴ Ilyen értelemben nemcsak a cselekvésre alapozó élményművészet megelőzője, hanem az élményeket nyújtó tereké is, mint a későbbiekben tárgyalt minimal art és land art művek.



13. kép

Habár az action painting nem tűzte ki célul a műtárgy megszüntetését, mégis elfordult a hagyományos festészeti formáktól azzal, hogy az alkotási cselekvésre helyezte a hangsúly, és nem illúziót akart kelteni a vászon felületén, hanem a maga laposságában kezelte azt.¹⁵ Továbbá a kész festményt nem tekintette az alkotás céljának, hanem egy mellékes következményének.

A következő mozgalmak – a happening, a fluxus és a performansz – hasonló kifejezési formákat használnak, sok közös pontot találhatunk köztük, amint azt látni fogjuk, sőt egyes műveket a különböző szakkönyvek egyik-másik mozgalom neve alá sorolják.

6. 2. 3. Happening és a közönség bevonása

Az '50-es évekből Allan Kaprow nevéhez köthető művészeti kifejezési forma, de nem ő volt az első, aki ilyen módon alkotott.¹⁶ Művészetellenesnek tekinthető, akár a dada. Allan Kaprow, a mozgalom vezéregyénisége maga mondja, hogy az a célja, hogy valami újat hozzon létre, ami egyáltalán nem emlékeztet a kultúrára. Ennek érdekében a happeningnek keverednie kell a mindennapi élettel, és

14 Kaprow, Allan: *The Legacy of Jackson Pollock*. 1958, http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock [2016. 02. 18.]

15 Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. Eredetileg megjelent: Washington, Voice of America, 1960, http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf [2016. 02. 18.]

16 Beaven, Kirstie: *Performance Art 101: The Happening, Allan Kaprow*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> [2016. 05. 19.]

ezáltal távol tud maradni a hagyományos művészettől.¹⁷ Ezzel ellentétben nem társadalomellenes, amilyen a dada volt, mert nem elfordul az élettől, hanem vele együtt akar létrejönni.

A happeningek multidiszciplináris teátrális események, de nincs konkrét történeti felépítésük. Fő momentumait előre meghatározzák, de teret hagy az improvizációnak is.¹⁸ Legfontosabb újítása az eddigi művészeti mozgalmakkal szemben az, hogy bevonta a közönséget a műbe, sőt neki kellett végrehajtania, kiviteleznie azt a művész leírásai alapján.¹⁹ Ez radikálisan megváltoztatta az évszázadok óta felállított szerepeket, mely a művész, a mű és a néző közti kapcsolatokat illeti. A művészetet beemelte a mindennapi életbe. Kaprow maga azt mondta, hogy a művészet és az élet közti határokat olyan képlékenyen és meghatározhatatlanul kell tartani, amennyire csak lehet.²⁰ Kaprow szerint a happening nem egy új stílus, hanem egy morális aktus, emberi töltete elmaradhatatlan, bármit és bárhol használhat: bármely teret, utcát, épületet stb.; és bármely tárgyat, zenét, környezetet, testet, akár a nézőt is. Továbbá azt írja, hogy egy happeningen a látogató sokszor nem tudja, mi történt, mikor ért véget, és azt sem, ha valami kudarcha fulladt, mert sok esetben ami nem sikerül, abból valami sokkal jobb származik.²¹

Az egyik legismertebb happening 1959-ben jött létre: 18 happening 6 részben (14. kép), amelyet New Yorkban adtak elő. Ez volt az első lehetőség arra, hogy egy széles körű közönség megtapasztalhasson egy ilyenfajta eseményt.²² A résztvevők utasításokat kaptak, amelyeket végre kellett hajtaniuk az erre kijelölt térben.²³ Ezek az utasítások hasonlítottak John Cage²⁴ (Kaprow-t tanította) felkéréseire, melyeket a nézők felé irányított. Az volt a különbség köztük, hogy

17 Kaprow, Allan: *How to make a Happening*. 1966, <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE> [2016. 10. 13.]

18 A happeningről bővebben a The Art Story, Modern Art Insight honlapon olvashatunk, <http://www.theartstory.org/movement-happenings.htm> [2016. 02. 18.]

19 Beaven, Kirstie: *Performance Art 101: The Happening, Allan Kaprow*. 2012, <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> [2016. 05. 19.]

20 „The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps as indistinct as possible”. Lásd: Beaven, Kirstie: *Performance Art 101: The Happening, Allan Kaprow*. 2012, <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> [2016. 05. 19.]

21 Kaprow, Allan: *Happenings in the New York Scene*. New Media Reader, 1960, 86., http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1961-00-00_kaprow_happeningsnewyork.pdf [2016. 05. 19.]

22 Beaven, Kirstie: *Performance Art 101: The Happening, Allan Kaprow*. 2012, <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> [2016. 05. 19.]

23 Ua.

24 John Cage (1912–1992): zeneszerző, az amerikai avantgárd egyik vezéregyénisége. Zenés happeningeket rendezett már az '50-es években. A *Theater piece no. 1, a 4'33"*, szonátái és interlúdjai az első happeningjei közé sorolhatók. Atonális rendszerekre komponálta műveit, foglalkoztatta a buddhizmus, és ez elmélyíti a csend kompozíciós szerepéről való gondolkodását is. Számára nem a végeredmék a fontos, hanem az alkotási folyamat maga, a pillanat megélése. Azért fordult a buddhizmushoz, mert megcsömörült a nyugati civilizáció

amíg Kaprow célja az volt, hogy a résztvevők végrehajtsák a művész vízióját, addig Cage utasításai által le akarta dönteni a művész domináns pozícióját a nézővel szemben.²⁵



14. kép

Ezek alapján állíthatjuk, hogy a magát a művet cselekvésnek tekinthetjük. Erre már láthattunk példát a dada és az action painting kapcsán, de a happening újítása az, hogy a nézőt is bevonta ebbe a cselekvésbe, társalkotóvá avatta őt. A néző szemszögéből az élmény már nemcsak egy passzív megtapasztalása a látottaknak, hanem egy aktív, minden érzéket igénybe vevő élménnyé alakult át.

6. 2. 4. Fluxus és improvizáció

Sok közös vonás van a happening és a fluxus között. Mindkét mozgalom bevonta a közönséget, és rábízta a cselekménysor alakulását. Emellett fontos különbségeket is meghatározhatunk. A happeningegek sokkal kigondoltabb utasításokat kínáltak a résztvevőknek, mint a fluxus-akciók, amelyek sok teret hagytak az improvizációnak. Erre példaként szerepelnek George Brecht utasításai, amelyek néhol csak pár szót tartalmaznak.²⁶ Továbbá a happeningegek

borzalmaitól. Tanítói D. T. Suzuki és Gita Sharabhai voltak. Kompozícióiban fontos a véletlen szerepe. Művei papírhibák, ábrák, véletlenek, árnyképek alapján készültek. A kísérleti zene atyja.

25 (sz. n.): Allan Kaprow. «18 Happenings in 6 Parts». Media Art Net. (é. n.), <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [2016. 05. 19.]

26 George Brecht event scores olvashatóak, <http://www.johnvalentino.com/Teaching/Art390/Projects/390Proj3/Brecht.html> [2016. 09. 12.]

sokkal szimbolikusan építkeztek, míg a fluxus sokszor humoros kimenettel végződött.²⁷

Amy Dempsey kijelenti, hogy „anarchista aktivisták voltak”,²⁸ továbbá „a Fluxus-tevékenység arra az alapgondolatra vezethető vissza, hogy az életet meg lehet élni művészetként”.²⁹ A művészetet az élettel keveri, és ezáltal újra-éleszti azt. Eltörli a határokat élet és művészet között. A fluxus segít, hogy éljünk, megtanít arra, hogy önmagunk legyünk.³⁰ Ugyanúgy, ahogy a dada és a happening esetében is volt, több diszciplína képviselői nevezték magukat a mozgalom követőinek: képzőművész, színész, zenész, irodalmár, építész, de matematikus, séf, balett-táncos is volt köztük.³¹

A happeninghez hasonlóan kivonultak a belső terekből, az épületekből a város külső tereire, hogy a mű a valós élettel kapcsolatba tudjon kerülni. George Brecht szerint a koncerttermek, színházak és galériák mumifikálóak.³² Művészetellenes mozgalomnak nevezi a fluxust George Maciunas is, akár a dadát Duchamp, mert a művészetnek élőnek kell lennie, az élettel kell interakcionálnia.³³

Brecht, Kaprow és más happening- és fluxus-alkotók John Cage tanítványai voltak.³⁴ Cage munkásságára kihatott a keleti világnézet. Ennek következtében a hallgatóira is rányomta a bélyegét ez a szemlélet. Így a fluxus (és a happening) a keleti világnézethez, a zen és a buddhizmus eszmeiségéhez kötődik. A buddhista tanítások azt mondják, hogy minden pillanatban jelen kell legyen a tudat, és ez a legfontosabb. Minden pillanat egyenértékű. John Cage szerint a művészeti alkotás egyenértékű a mindennapokkal, és nem kell azt magasabb rendűnek tekinteni. A művészet segít, hogy tudatosak legyünk a minket körülvevő világgal szemben.³⁵ Ezek alapján azt is állíthatjuk, minden olyan művészeti mozgalom, amely a mulandóság és a pillanatnyiség jegyeit hordozza magán, és valamilyen módon kötődik Cage munkásságához, ezáltal a keleti világnézethez is kapcsolódik.

27 Kaprow, Allan: *How to make a Happening*. 1966, <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE> [2016. 10. 13.]

28 Dempsey, Amy: i. m., 229.

29 Uo., 228.

30 Baas, Jacquelynn: *Fluxus and the Essential Questions of Life*. The Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2011, <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/fluxus-and-essential-questions-life> [2015. 10. 11.]

31 Friedman, Ken: Fluxus: A Laboratory of Ideas. In: Baas, Jacquelynn (szerk.): *Fluxus and the Essential Qualities of Life*. Chicago, University of Chicago Press, 2011, 35.

32 König, Kasper – Fischer, Alfred: *George Brecht: Events; A Heterospective*. 2005, Walter Könid Publisher, 118.

33 George Maciunas: „Fluxus was to promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art”. Az idézet olvasható a fluxus kapcsán a TATE honlapján, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> [2016. 06. 13.]

34 1957–1959 között Cage a New York-i New School for Social Research keretében a véletlenszerűség művészetben betöltött szerepéről tartott előadásokat *Kísérleti komponálás* címen.

35 A fluxusról bővebben: a *The Art Story, Modern Art Insight* honlapon, <http://www.theart-story.org/movement-fluxus.htm> [2016. 03. 15.]

6. 2. 5. Performansz

A performanszművészet megnevezést átfogó terminusnak is tekinthetjük,³⁶ amely olyan művészeti alkotásokat jelöl, amelyek „élőben” zajló cselekményre épülnek. Olyan megnevezései is vannak, mint: action art, actions (akció),³⁷ live art (élő művészet).³⁸ Amy Dempsey azt állítja, hogy „a performance-művészet meghatározhatatlansága egyben erősségét is jelenti”.³⁹ Marvin Carlson viszont azon túl, hogy művészek által előadott élő művészetnek tekinti, meghalad bármely leszögezett és egyszerű meghatározást.⁴⁰

A performansz mint mozgalom az '50–60-as években jelent meg. Erről Amy Dempsey tanulmányában a következőket olvashatjuk: „A korszak multidiszciplináris, hibrid eseményei egyaránt merítettek a színház világán és a művészet hagyományain belüli és kívüli áramlatokból. A színház, a tánc, a film, a videó és a vizuális művészetek közötti kereszthatások és kísérletezések alapvető fontosságúak voltak a performance-művészet kialakulásában [...] a művészek számára a határokat átjárhatóvá tették, vagy éppen lebontották a különböző műfajok és művészeti ágak, a művészet és az élet között.”⁴¹ Tehát a mozgalmat a fluxus és a happening továbbélésének is tekinthetjük. Ugyanazok a célkitűzései és a megnyilvánulási formái. Ugyanúgy keverednek benne a különböző művészeti ágak. Ugyanúgy elfordul a műtárggyártástól, és a cselekvésre, valamint az élménykeltésre helyezi át a hangsúlyt. Ellentétben a happeninggel és a fluxussal, a performanszművészetben nem találkozunk leírásokkal, amelyeket a közönségnek osztanak, más módszert használ a közönség bevonására. Például olyan helyzetet hoz létre, amely ki-provokálja belőle a részvételt, akár Marina Abramovic és Ulay *Imponderabilia* (15–16. kép) című 1977-es performansza, ahol a galériába bevezető szűk bejáratí részben meztelenül álltak egymással szemben. Ahhoz, hogy ki- és bejuthassanak a kiállítóterbe, a látogatóknak át kellett menniük a két test közötti szűk résen, érintkezve mindkét testtel. Elkerülhetetlen volt a fizikai kontaktus az alkotó és a néző között, a néző eldönthette, hogy ki felé fordul háttal, és ki felé arccal.

Vannak olyan esetek, amikor a mű nem vonja be direkt módon a közönséget, hanem egyes esetekben a művész maga hajtja végre a performanszt, így a közönség csak néző. Ismét Marina Abramovic és Ulay performanszait említeném példaként. Számos párban létrehozott performanszuk (17–18. kép) volt közös munkásságuk során. Ezekben egymás testével dolgoznak, és a köztük kialakuló különféle kapcsolatokból jönnek létre a művek.

36 A performanszról bővebben: a *The Art Story, Modern Art Insight* honlapon, <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> [2016. 03. 15.]

37 L. Menyhért László: i. m., 83.

38 Dempsey, Amy: i. m., 223.

39 Dempsey, Amy: i. m., 225.

40 Carlson, Marvin: *Performance: a Critical Introduction*. New York, Routledge, 1996, 79.

41 Dempsey, Amy: i. m., 223.



15–16. kép



17–18. kép

A performansművészet egy álláspontot, kritikát, meglátást fejez ki, őszinte és cenzúrát nem tűrő. Legtöbb esetben „érzékeny” társadalmi, szociális, politikai, gazdasági, kulturális, vallási tabutémákat közelít meg. Rose Lee Goldberg, a performansművészet amerikai krónikása megjegyezte: „A performansművészek olyan dolgokat mutattak nekünk, amelyeket egyikünk sem nézne végig újra, olykor pedig olyanokat, amelyeket inkább sohase láttunk volna.”⁴² Nagyon hosszú a sora azon performanszoknak, amelyek valamilyen módon felkavaró jeleneteket mutatnak meg.⁴³ Ilyen például Marina Abramovic 1975-ben *Lips of Thomas* (19. kép) című performansa, ahol egy adott ponton egy pengével csillagot vág saját testébe. Chris Burden 1971-ben a *Shoot* (20. kép) performanszában felkéri

⁴² Idézi Dempsey, Amy: i. m., 225.

⁴³ The Thing About... 10 Disturbing Art Performances, <https://www.youtube.com/watch?v=spDiCGhC1Ks> [2016. 07. 15.]

egy barátját, hogy lőjön rá a kiállítótérben, vagy Carolee Schneemann 1975-ben az *Interior Scroll* (21. kép) című performanszában a vaginájából húz ki egy papírtekerccset, amelyről majd felolvas. Hogy időben hozzánk közelebb álló performanszt is említsek, mely hasonlóan sokkoló, gondoljunk Pjotr Pavlenskira: a politikai aktivista 2013-ban meztelenül ült a moszkvai hideg úton, miközben nemiszervét odaszegezte a földhöz (22. kép). Egy évvel korábban, ugyancsak politikai töltetű lázadás céljából összevarrta saját száját (23. kép).



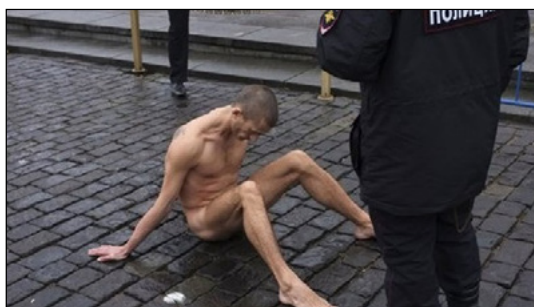
19. kép



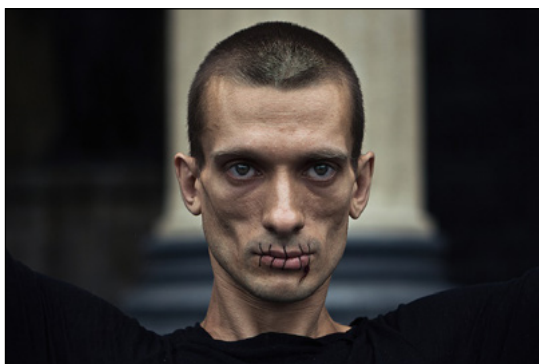
20. kép



21. kép



22. kép



23. kép

Az eddig felsorolt művészeti irányzatok, amint láthattuk, megváltoztatták azt, ahogyan ma tekintünk a művészetekre. Már nem műtárgyakkal állunk szemben, hanem élményeket nyújtó eseményekkel. Ezek a művek új látásmódot igényelnek, nemcsak a felvetett kérdésekre, helyzetekre, látványra való tekintettel, hanem az alkotás megértéséhez is. A cselekvésre helyezte át a hangsúlyt: az alkotó cselekvésére és társalkotóvá vált nézőjére. Továbbá ez a fajta művészet az élmények generálására alapoz, mert olyan esemény, amely hatást kelt, bevonja a közönséget, és nyomot hagy benne.

6. 2. 6. Magyar nyelvterületen használt megnevezések

Az előzőekben tárgyalt művészeti irányzatok eljutottak Erdélybe is, és ennek következtében néhány magyar megnevezés is született. A *performansz* magyar megfelelőjeként találkozunk az *akció*, *akcionizmus* kifejezésekkel. Az Ileana Pintilie által adott meghatározás így szól: „Mit is értünk Romániában akcionizmus alatt? A mi felfogásunkban az akcionizmus fogalma egy olyan művészeti megnyilvánulás típusát jelöli, amelyben a művész a saját »színre« vitt produkciójának válik »színészévé«. Elvetve a happening és a performansz fogalmát (mely a közönségnek is szerepet szán), az általánosabb akció és akcionizmus terminusokat részesítettem előnyben.”⁴⁴ Ütő Gusztáv is használja a kifejezést a doktori értekezésében.⁴⁵ Ő Hegyi Lórándot idézi: „A tízes évektől jelen lévő kifejezésmód, amely a cselekvésre, az időben zajló, a művész személyes közreműködésén alapuló akcióra helyezi a hangsúlyt.”⁴⁶ Majd Ütő saját meghatározása szerint: „Számomra az akcióművészet térben és időben zajló cselekmény (mozgás), amely hangzó és vizuális képeket produkál, s ezeket a szerző különböző anyagok és technikák segítségével, illetve a közönség bevonásával vagy anélkül valósít meg, és esetenként dokumentálja is.”⁴⁷ A két megnevezést (akció és performansz) összegző fogalommal is találkozhatunk: élőművészet. Ütő Gusztáv például az AnnART fesztivált is ezzel a jelzővel illeti,⁴⁸ jelölve mindkét, fentebb említett típusú alkotás jelenlétét a rendezvényen. A kutatásomban olyan munkák jelölésére használom a megnevezést, amelyek a fentebb olvasható meghatározáshoz igazodnak, vagyis az erdélyi közegben létrejött, inkább közönség nélküli cselekvés alapú művekre. Ellenkező esetben, ha a néző is jelen van és szerepet kap, az adott művet performansznak nevezem.

44 Pintilie, Ileana: *Akcionizmus Romániában a 60-as, 70-es években* (h. n.), Idea Kiadó, (é. n.), 8–14. Eredeti: Pintilie, Ileana: *Akționismul în România în timpul comunismului*. Cluj, Idea Design & Print, 2000, 5.

45 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez, Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012.

46 Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*. Pécs, Jelenkor kiadó, 1989, 175.

47 Ütő Gusztáv: i. m., 5.

48 Ütő Gusztáv: i. m.

6. 3. A környezet mint mű

A következőkben azokat a mozgalmakat fogom tárgyalni, amelyek az előbb sorolt élőművészetekkel ellentétben nem követelik meg feltétlenül az alkotó testi jelenlétét ahhoz, hogy műről beszélhessünk. A befogadó testi jelenléte viszont elmaradhatatlan a mű kiteljesedése érdekében. Ezen tendenciák által olyan mű alakult ki, amelyet nemcsak maga a fizikai tárgy képezett, hanem a körülötte levő tér, a környezete is. Ez a környezet élményt nyújt a néző számára. Első ízben az architektonikus elemekkel lépett interakcióba a művészi beavatkozás, de idővel kiterjedt a természetes környezet használatára is, amely a land artban csúcsosodott ki.

6. 3. 1. Minimal art és a nézői élmény dramatizálása

A '60-as években kialakult művészeti mozgalom többek között a képzőművészetben is jelen volt. A szimbolista, érzelmekkel telített kifejezésmóddal szemben a leegyszerűsített formákat kedvelte. Sok esetben a művész csak a mű koncepcióját találta ki, ezt követően ipari anyagok felhasználásával, rendelésével született meg a fizikai mű. Ezáltal inkább ipari tárgyakra hasonlítottak, mint hagyományos szobrokra. Meg akarták változtatni a hagyományos szobrászat meghatározásait. A művek különös elhelyezése is különbséget jelentett a hagyományos művészeti formákhoz viszonyítva, ugyanis nem talapzatra tették őket, elkerítve, hanem lehettek akár a tér bármely pontján, még a földön is⁴⁹ (24–25. kép). Így alakult ki a minimal art terekkel kapcsolatot teremtő jellege.



24⁵⁰–25. kép

49 A minimal art-ról bővebben lásd: a *The Art Story, Modern Art Insight* honlapot, <http://www.theartstory.org/movement-minimalism.htm> [2016. 02. 06.]

50 Carl Andre: *Slope és Sculpture as Space*.

Sol LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art* című 1967-es írását sokan a mozgalom manifesztójának tartják. Ő azt állítja a szöveg végén, hogy a kijelentettek nem szigorú kikötései a mozgalomnak, de nagymértékben tükrözik gondolkodásmódját. Szerinte a konceptuális művészeti kifejezés teljesen független a művész technikai tudásától. Az idea a fontos, és nem a kivitelezési anyag. A műveket sokszor érzelmileg szárazzá alakítja. Az ötleteknek nem kell komplexeknek lenniük. A sikeres ötletek elképesztően egyszerűek. A kinézet, a forma nem számít, az idea a fontos. Az a művészet, amelyet elsősorban a szemnek találtak ki, inkább perceptuálisnak nevezhető, mint konceptuálisnak. Továbbá a térről azt írja LeWitt, hogy úgy lehet tekinteni rá, mint egy adott köbméternyi térre, amelyet egy háromdimenziós tömeg foglal el, azzal a különbséggel, hogy a levegő nem látható. A dolgok közti tér mérhető, és ezek a távolságok fontosak lehetnek a műalkotás számára.⁵¹ Mivel a tárgyak mérete és elhelyezése befolyásolta a galériák terét, a néző kénytelen volt fizikailag interakcióba lépni az egyes elemekkel: átlépni, kikerülni stb. Ezek tekinthetők a performatív tér első példáinak. Amy Dempsey így ír erről a jelenségről: „A hatalmas tükröződő tárgyak, a nézők és a galéria tere kölcsönhatásban álltak egymással, azaz a tér maga is az állandóan változó mű részévé vált. Ebben a kölcsönhatásban szinte dramatizálódott a nézői élmény, az észlelési folyamat, a tér és a mozgás ábrázolása. E minimalista felvetések a performanszművészethez és a land arthoz is kapcsolódtak.”⁵²

Michael Fried formalista műkritikus a minimal art művek teatralitását elmarasztalta, habár a minimal art a térrel dolgozik, és ez egyértelműen érdemei közé sorolható. Szerinte a minimal art (literalist art, ahogy ő nevezi) a néző fizikai terébe hatol be, olykor agresszív módon – méreteiből és pozicionálásából kifolyólag. A nézés és a belső esztétikai megélés helyett bevonja a nézőt, és fizikailag is igénybe veszi őt. Ezt negatívnak minősítette.⁵³ Ma már tudjuk, hogy pontosan ez vezetett a mai művészet kapcsán tárgyalt performatív viszonyok kialakulásához.⁵⁴ A minimal art munkák környezeteket alakítottak ki, amelyek élményt nyújtottak a nézők számára.

A '70-es évektől a kültereket is elfoglalták a minimal art munkák. Ezzel párhuzamosan megjelentek az első land art művek is. A minimal art terekhez való viszonyulása utat tört a land art műveknek, mely a minimal art természetben való kibontakozásának tekinthető.⁵⁵

51 LeWitt, Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*. 1967, http://emerald.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm [2016. 03. 21.]

52 Dempsey, Amy: i. m., 238.

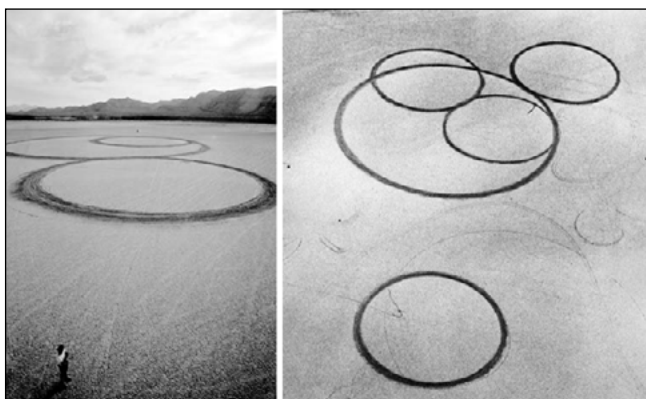
53 Fried, Michael: *Art and Objecthood*. 1967, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjecthd.pdf> [2016. 03. 21.]

54 Dorothea von Hantelmann elmélete alapján, a *Performativitás* fejezetben bővebben kifejtettem.

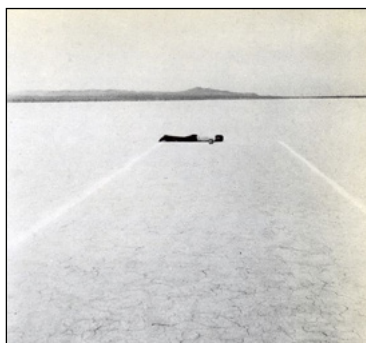
55 (sz. n.): *Land Art*, <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Land-Art.pdf> [2016. 03. 21.]

6. 3. 2. Land art: a természet mint talált tér

A land art (nature art, earth art, eco art) gyökereit az emberi kultúra kezdeteinél kereshetjük, amikor az ember teljes harmóniában élt a természettel, és magától értődően annak elemeit felhasználva fejezte ki magát és alkotta meg életterét. Az első alkotások Amerikában, Nevadában, Új-Mexikóban, Utahban és Arizonában jelentek meg. Ezek egyszerű, geometrikus formákkal dolgoztak: egyenes vagy szabályosan egyenes és görbe vonalak, négyzetek stb.⁵⁶ Példának tekinthetők Michael Heizer (26–27. kép) 1970-es, motorkerékpárral rajzolt körei a nevadai sivatagban, vagy Walter de Maria egy mérföldnyi hosszú rajzolata 1968-ból, a *Mile Long Drawing* (28. kép), mely a kaliforniai sivatagban található, és amely tulajdonképpen két egyenes: egymással párhuzamos, krétaporral rajzolt vonal.



26–27. kép



28. kép

⁵⁶ Ua.

A megnevezés 1968-ban, a New York-i Dwan galériában *Earth Works* címmel megrendezett kiállításán hangzott el először.⁵⁷

A performanszművészetekhez hasonlóan művészetellenes mozgalom, amely az intézményesített, piacos művészet, a galériák és múzeumok, „white cube”-ok tárgyfetisizmusa ellen irányult, megkérdőjelezve a művek dísz tárgy szerepét.⁵⁸ A happeninggel, fluxussal, performansszal ellentétben, a land art képviselői kimentek a természetbe, és műtermükké, galériájukká változtatták azt.⁵⁹ Fizikai műalkotásokat hoztak létre, csak megváltozott a médium és a térrel való kapcsolata. Nemcsak elhelyezték a természetbe az alkotásokat, hanem felhasználták az ott talált anyagokat, a hely szellemére való tekintettel helyspecifikus alkotásokat létrehozva. Amy Dempsey azt írja: „Az anyagok és a helyszínek által feszegették a művészet határait.”⁶⁰ Tehát nem cselekvésalapú műveket hoztak létre a land art művészek – mint ahogy azt a performansz, a happening és a fluxus esetében láthattuk –, és nem a művész cselekvése válik alkotássá. A cselekvés csakis háttérként van jelen, és azt nem kimondottan a közönségnek szánják. Emellett ugyanúgy a hatáskeltés és az élménynyújtás áll középpontjában, mint az előbbieken vizsgált cselekvésalapú művek esetében. Ilyen például Michael Heizer *Double Negative* (29. kép) című munkája, amely 1969–70 között jött létre. A művet csakis akkor lehet igazán megérteni, ha a hatalmas kivájt árokban állunk, ha körülvesz minket a földtömeg és a sivatagi hőség.



29. kép

57 Dempsey, Amy: i. m., 261.

58 Balázs Péter: *TÉR – TÁJ – TŰZ*. DLA-értekezés. Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Doktori Iskola, 2008, 29.

59 (sz. n.): *Land Art*, <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Land-Art.pdf> [2016. 03. 21.]

60 Dempsey, Amy: i. m., 260.

A land art már nem romantikus interpretálása a természetnek, hanem új meghatározásokat keres. A művészek ásnak, vágznak, nyomot hagynak. Harcban állnak a természettel, ezt társadalommal szembeni provokációként fogják fel, és az időre bízzák az alkotás sorsát.⁶¹ Tehát a mozgalom újítságát abban ismerhetjük fel, hogy a természetet használta az alkotásra. Kivonult a galériából, és nem állt meg a város terében – ahogyan a happening- és a fluxus-alkotók tették –, hanem annak határain kívül alkottak, minél messzebb a civilizációtól.

A land art munkák által kínált élmény több tényezőből tevődik össze, és ez fokozza hatását. Elsősorban a beavatkozás és a környezet kínálta hatás létrehozásához hozzájárul a természetes környezet atmoszférája is. Továbbá az első land art munkák hatalmas méretű területeken jöttek létre. Gondoljunk például ismét Heizer *Double Negative* munkájára, melynek összmérete 457 méter hosszú, 15,2 méter mély, 9,1 méter széles, és létrehozására 218 000 tonna földet távoáltatott el.⁶² Egy másik példa Walter de Maria *Lightning Field* munkája lehetne, amely 1 kilométer × 1 mérföldes területen helyezkedik el.⁶³

A land artból világszerte olyan tendencia alakult ki, melyben a művészek a természetes környezetet választják alkotásra. Ezt viszont nem feltétlenül olyan módon teszik, ahogyan azt az első land art művészek tették. Európában egy sokkal szerényebben beavatkozó formája alakult ki. Gondoljunk Richard Long (30. kép) és Andy Goldsworthy (31. kép) munkáira, akik használják a természetben talált elemeket, de nem bolygatják meg nagymértékben annak rendjét. Ennek ellenére a munkák ugyanúgy kapcsolatba lépnek a természetes környezettel, és élményt nyújtanak a néző számára.



30. kép

- 61 Parsy, Paul-Herve: About land Art.... In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 30., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 05. 16.]
- 62 A *Double Negative*-ről bővebben olvasható a művész honlapján. <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>, [2016. 05. 16.]
- 63 Olvasható a Dia Art Foundation honlapján, <http://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field> [2016. 05. 16.]



31. kép

A minimal art és a land art az élményorientált művészet egy másik fajtáját hozta létre. A mű által teremtett tér hatással van a nézőre. Ezt a hatást nemcsak az emberi beavatkozás hozza létre, hanem a környezet is hozzájárul, saját állapotaival. A természetben létrehozott alkotások esetében a természetes környezet helyének szelleme fontos tényezője a kiváltott hatásnak.

6. 3. 3. Magyar nyelvterületen használt megnevezések

A természetben létrehozott alkotások jelölése esetében szintén nem egyértelmű fogalomhasználatba ütköztem. A *természetművészet* kifejezést csakis a YATOO⁶⁴ alapítvány projektjeihez valamilyen módon kapcsolódó magyar művészek kapcsán olvastam. Az ehhez a csoporthoz tartozó Erőss István meghatározása szerint: „Európában a természetművészet [Nature Art, Natur Kunst] megnevezés gyűjtőfogalomként az utóbbi 10–15 évben használatos.⁶⁵ A természetművészet ma még egy általánosan nem elterjedt, jelentésében képlékeny, szakirodalmilag sem egyértelmű fogalom, [...] A nature art magyar megfelelőjével, a természetművészet kifejezéssel első ízben az Ernst Múzeumban megrendezett »Természetesen« című kiállítás katalógusának előszavában találkozhatunk, Keserü Katalin tollából.”⁶⁶ Többek között olvashatjuk Péter Alpár⁶⁷ írásaiban is olvashatunk még róla. A budapesti Műcsarnok honlapján is szerepel a kifejezés,

64 A YATOO-i projekt honlapjának címe: http://yatooi.com/welcome_page [2017. 01. 23.]

65 Erőss István: *A természetművészet különböző megközelítési módjai Keleten és Nyugaton*. DLA-értekezés, 2008, 11–14.

66 Erőss István: *Mi A Természetművészet*, http://www.magtart.anp.hu/web/upload/articles/file/mi_a_termeszetmuveszet.pdf [2017. 01. 23.]

67 NAPtelep természetművészeti műhely néven szervezett művésztelepet és kiállítást 2012-ben a YATOO-i alapítvánnyal való közreműködés következtében, http://www.naptelep.ro/index-szekhely_02.php [2017. 01. 23.]

szintén az említett művészek kapcsán, egy közös kiállítás címeként:⁶⁸ *ÁGAK | Természetművészet – változatok Kis gesztusok | Természetszövetség | Öko-Avantgárd*. Az említett kiállítást követően a Magyar Művészeti Akadémia támogatásában album jelent meg *Természetművészet-változatok* címmel. Az Akadémia honlapján olvasható: „A 2016 nyarán–őszén a Műcsarnokban létrejött tárlat a természetművészetnek nevezett vizuális művészeti irányzatok eddigi legnagyobb, átfogó kiállítása volt Magyarországon.”⁶⁹ A katalógusban többek között Keserü Katalin tanulmányában is szerepel a megnevezés.⁷⁰ Tehát az állítható, hogy nem egy átfogó terminusa a természetben létrehozott alkotások jelölésének, hanem a YATOO alapítvány projektjeivel kapcsolatban levő művészek körében használatos, általuk alkalmazott és elfogadott kifejezés, amely abban a kontextusban állja meg a helyét, de az említett közegeken kívül nem találkoztam a *természetművészet* kifejezéssel. Ennek következtében nem használnám a fogalmat ettől a közegtől elszakítva.

A *land art* kifejezés jelentését az előbbiekben tárgyaltam, és véleményem szerint az csakis a '70-es években megjelent művészeti irányzathoz kapcsolódó alkotók és alkotások kapcsán lehet alkalmazni. Mégis valamilyen módon szükséges megneveznem a természetben létrehozott művészi alkotásokat, amelyek nem természetben létrehozott akciók és performanszok, hanem a *land art* továbbbélései Erdélyben, és nem csak. Kutatásomban a *táj- és természetbeavatkozás* kifejezéseket részesítem előnyben. Ez a kifejezés az angol *art intervention* konkrétabban fogalmazó magyar formája. Meghatározását a Tate Galéria oldalán olvashatjuk: olyan műalkotás, amely kimondottan úgy volt megalkotva, kitalálva, hogy interakcióba lépjen egy adott struktúrával vagy helyzettel, ami lehet egy másik mű, közönség, intézmény vagy publikus hely.⁷¹ Ezt kiegészítve találkozunk a szaknyelvben olyan kifejezésekkel, mint *urban art intervention*, *public art intervention* és *landscape intervention*, amelyek az *intervention* kifejezés konkrétabban meghatározott formái. A fogalom magyar megfelelőjeként használt kifejezések: természet-intervenció,⁷² *tájbeavatkozás*.⁷³ Abban az esetben használatos, amikor egy művész beavatkozik a természetes környezetbe, és valamilyen

68 Keserü Katalin (kurátor.): *Természetművészet – Változatok*. 2016. 06., <http://www.muc-sarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=H1628m2V9aQDaA> [2017. 01. 23.]

69 (sz. n.) *Természetművészet*, <http://www.mma.hu/muveszeti-hirek/-/event/10180/termeszetmuveszet;jsessionid=213687D6FB930F766057A54293E67FAD> [2017. 01. 23.]

70 Ua.

71 (sz. n.) *Art intervention*. Tate, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> [2017. 02. 05.]

72 Novotny Tihámér: *MAMÚ Tanulmány, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma*. Szentendrei Képtár, 1989. november 10. – 1990. január 28., <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/> [2017. 02. 03.]

73 Péter Alpár a honlapján olvasható műleírásokban használja, <http://peteralpar.wixsite.com/portfolio/portraits> [2017. 01. 23.], valamint a budapesti Műcsarnok honlapján több esemény kapcsán is olvasható kifejezés: <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=56294a0b4b207&tax=> vagy <http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=H1628m2V9aQDaA> [2017. 01. 23.]

módon interakcionál a benne levővel vagy a terével. Két kifejezést használok a kutatásomban a (landscape, nature stb.) intervention jellegű művek jelölésére, műhöz illően: *tájbeavatkozás* és *természetbeavatkozás*.

A *táj-installáció* az angol *art installation* szóból ered. Az Artportálon olvasható, hogy az *installáció* jelentése: olyan térbeli konstrukció, ami kitölt egy belső teret. Nemcsak a műtárgyra koncentrál, hanem a kontextusra is, a köztük létrejövő kölcsönhatásra. Az installációt a használt médiumok alapján is meghatározhatják: fény-, hang-, videoinstalláció. A '70-es évektől használt kifejezés, de a '80-as évektől használatos úgy, mint egyfajta mű megjelölése.⁷⁴ Továbbá az olvasható: „A fogalmat kezdetben technikai, később műfaji értelemben használták, hangsúlyozva az installáció helyspecifikus jellegét, noha a helyspecifikusság távolról sem kötelező érvényű. Az installáció mint a kontextualitás térbeli megfelelője a 90-es években élte virágkorát. [...] Az installáció kibontakozását két tényező befolyásolta különösen. Az egyik az alternatív helyek létrejötte, majd elszaporodása [...] A másik a csoportok fellépése volt: [...] a MAMŰ [...] csoport közös munkái leggyakrabban installációk voltak.”⁷⁵ Használható a *táj-installáció* kifejezés olyan művek jelölésére, amelyek természetes környezetben létrehozott installációk. Ezek alapján fogom a kutatásomban alkalmazni.

Ebben a fejezetben azt láthattuk, hogy a 20. századi művészet miként fordult el a hagyományos művészeti formáktól. Betekintést nyerhettünk abba, hogy miként is lett a művészet élményorientált, függetlenül attól, hogy a cselekvés vagy a környezet váltja ki a hatást a nézőben. Ez a tömör művészettörténeti és intermediális betekintés jobban hozzásegít ahhoz, hogy megértsük a mai művészetben jelentkező performativitás kialakulásának folyamatát.

74 Tantai Erzsébet: *Installáció*. Artportál, http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/installacio [2017. 01. 23.]

75 Ua.

7. A MAMŰ CSOPORT ÉS AZ ANNART FESZTIVÁL TÖRTÉNETE

7. 1. Rövid áttekintés az 1990 előtti erdélyi művészetről és az akcionizmus kialakulásáról

A romániai és ezen belül az erdélyi akcionista¹ művészet sajátos jelenség. Habár formailag sok mindent kölcsönöz a múlt század nyugati művészeti tendenciáinak vizuális nyelvezetéből, tartalmilag egyedi, lokális problémákat dolgoz fel. A neoavantgárdba sorolt performanszhoz, happeninghez, fluxushoz hasonlóan cselekvést használ, a művész saját testét bevonja az alkotásba. A land art művészekhez hasonlóan sok esetben a természetben alkot. Felhasználja az ott talált anyagokat, és néha társalkotó rangra emeli a természetet. Ennek eredeti indítéka viszont nem a galériáktól, iparosodott művészettől való menekülésben, hanem a személyes szabadságkeresésben rejlik.

A továbbiakban felvázolom a '90 előtti hivatalos és nem hivatalos művészet alakulását Romániában, majd bemutatok két olyan művészeti jelenséget, csoportosulást, amelyet fontosnak tartok kutatásom szempontjából (mindkét esetben a helyszín, a természet nagymértékben befolyásolta az ott alkotó művészeket és műveiket). Az egyik a rendszerváltás előtt, a másik pedig azután jött létre.

Romániában a rendszerváltás előtti művészet két síkon bontakozott ki. Az egyik volt a hivatalos, propagandisztikus szocialista realizmus, amely egy utópisztikus világról mesélt. A másik a rejtett művészet, amely az előbbivel párhuzamosan létezett. Ez elsősorban sajátosan kelet-európai, továbbá sajátosan romániai, és ezen belül tovább szűkítve a kört, sajátosan erdélyi jelleget öltött az évtizedek során. Cseh-Varga Katalin írja, hogy „A kelet-európai neoavantgárd térhasználati formái már csak leleményességük, kísérletiségük, szubverzív, fikcionális és kritikus mivoltuk végett is érdekes jelenségek”.² A *térlétrehozás* és a *térfoglalás*³ egyedi és helyspecifikus formáit a továbbiakban szeretném kifejteni.⁴

Ileana Pintilie leírásában olvasható, hogy kommunista időkben a politikum a művészetet a proletárdiktatúrának szentelte. A '30-as években a sztálinista

1 A megnevezés eredetét a későbbiekben magyarázom.

2 Cseh-Varga Katalin: Performatív és intermediális térhasználat a kelet-európai neo-avantgárdban. In: Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2015, 63.

3 A terminusokat Cseh-Varga Katalin használja. Ld. Cseh-Varga i. m., 62.

4 Ki szeretném fejteni a jelen fejezetben, valamint a dolgozat második részének erre vonatkozó példáiban.

doktrína az intellektualizmus, individualizmus és kozmopolitizmus, avagy a nyugati dekadencia jeleiről való lemondást követelte. Ezzel ellentétben a művésztől elvárták, hogy az új embert ábrázolja egy idealizált világban. Az ember valós természete, a társadalom valós képe helyett egy utópisztikus, munka által nemesített társadalmat mutatott be. Továbbá azt állítja Pintilie, hogy már a '40-es évektől kezdődően kialakult egy olyan képzőművészeti elit réteg, amely nagy összegeket kapott az államtól azokért az idealizáló műalkotások létrehozásáért, melyek a szocializmust és a modern munkást propagálták. A '60-as évektől kezdődően cikkek jelentek meg az UAP⁵ folyóiratában olyan nemzetközileg elismert művészekről, mint például Modigliani, Brâncuși, Léger, Picasso, valamint a Bauhausról is. Ezt követően a cenzúra is enyhült, a kiállítások zsűrijében képzőművészek is jelen voltak. 1966-ban első alkalommal fogadtak el absztrakt műveket egy temesvári kiállításon, ahol a *111 csoport* tagjai állították ki alkotásaikat. A '70-es években a művészegylet (UAP) tagként vonzotta a tehetséges, frissen végzett fiatalokat, ezzel ismerve el értéküket. Ez új löketet adott a művészéletnek. A művészek bármit tehettek és alkothattak, amennyiben alkotásaik a műterem falai között maradtak. Ceaușescu '71-es látogatása Kínába és Koreába szigorítást eredményezett, ami érezhető volt a művészeti életben is. A cenzúra ismét megerősödött. A '80-as években a szegénység kihatott a művészetre is. Már szinte semmit sem lehetett kiállítani, ami egyéni volt, és az 1986-os évtől nem is vettek fel új tagokat az UAP-be. Ezzel megszűnt az elismerést kereső művészek minden reménye. Kiállításokat továbbra is szerveztek, ám azok mindig alá voltak vetve a cenzúrának.⁶ Amint olvashattuk, Pintilie egy lényegretörő, részletes leírást ad a kommunista időkben a művészetek alakulásáról.

A romániai Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottsága nem ismerte el az akcióművészetet, és tiltotta az effajta művészi megnyilvánulásokat,⁷ így ezek csak elrejtve valósulhattak meg. Egyedül, közönség nélkül vagy kis csoportokban adtak elő akciókat, illetve kisebb, egynapos kiállításokat rendeztek magánlakásokban, pincékben.⁸ Ebben az időben a művészek kivonultak a természetbe, a város határain kívül, oda, ahol nem voltak annyira szem előtt, hogy a természet közegében hozhassák létre akcióikat, tájbeavatkozásait, amint azt láthatjuk a MAMŰ kapcsán.

Ütő Gusztáv azt írja, hogy a művészek ilyenfajta megnyilvánulása több okból kifolyólag történt. Az egyik ok az, hogy a happening, az environment, a minimal art stb. a klasszikus műfajokhoz képest költségmentes, olcsó. Amíg az utóbbihoz

5 A romániai képzőművészek szövetsége hivatalos megnevezésének rövidítése. Teljes nevén: Uniunea Artiștilor Plastici.

6 Pintilie, Ileana: *Akcionizmus Romániában a 60-as, 70-es években*. (h. n.), Idea Kiadó, (é. n.), 8–14. Eredeti: Pintilie, Ileana: *Acționismul în România în timpul comunismului*. Cluj, Idea Design & Print, 2000.

7 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012, 29.

8 Ütő Gusztáv: i. m., 8.

drága anyagok kellenek, mint például festék, vászon, bronz, márvány, a kísérletezőbb műfajokhoz inkább fantázia kell. Bármilyen létező anyag kellék lehet, és természetesen a test is a mű anyagává válhat, ha nincs más. Szerinte az arta povera itt egy szomorú többletjelentést kap, „mint egy anyagilag is lezüllesztett társadalom művészeinek »testre szabott« megnyilvánulási formája”. Továbbá azt írja, hogy sok esetben csak véletlen egybeesés a nyugati tendenciákkal való formai hasonlóság, mivel a természetbe való kivonulást korántsem „a mű fizikai és szellemi dimenzióinak lehatároltságaival való szembehelyezkedés vezérelte”.⁹ Ez adja meg az erdélyi természetben zajló akcionista művészet sajátos jellegét. A természet szerepe más, mint a nyugati, közismert land art művek esetében. Legtöbb esetben háttérként szolgál: egy közeg, ahol az esemény zajlik, amely megihletti az alkotást. De feltehető a kérdés, hogy mikor válik „társalkotóvá”? Mikor válik a művész – szándékából adódóan – a mű részévé? Ezekre a kérdésekre nemzetközi vonatkozásban és hazai alkotásokban egyaránt számos példát találunk. Ilyen hazai példákról a későbbiekben tesztek említést.

Ileana Pintilie ezt az akcionista művészetet *underground* jelenségnek¹⁰ nevezi, hasonlóan a más kommunista országokban létrejött rejtett művészethez. Továbbá azt írja Ütő Gusztáv, hogy „az akcióművészeti megnyilvánulások, párhuzamosan a diktatúra fokozódó szigorával, kifejezetten egy olyan underground – és ennél fogva ezoterikus-konspiratív – jelleget öltöttek, amely annak immanens esztétikájára nem feltétlenül jellemző, így sajátosan kelet-európai, ezen belül pedig romániai sajátosságnak tekinthetjük”.¹¹

Ileana Pintilie az általánosítottabb *akcionizmus* kifejezést használja azon romániai tendenciák megnevezésére, amelyek a Nyugaton ismert performansszal és happeninggel rokoníthatóak, mivel azoknak integrált része a közönség részvétele, míg nálunk legtöbbször csak nagyon kis számban volt szakavatott közönség, ha volt egyáltalán.¹² Az viszont elmondható, hogy igazából nem is a mű halhatatlansága volt a fontos, a dokumentálás az utókor számára, nem is az, hogy nagy közönség lássa, esetleg hírnevet hozzon, hanem a szabadság illuzórikus érzetének megélése, a menekülés a városi börtönből. A jelenlevők legnagyobb része szintén művész volt, barát vagy családtag. Az akkori közönséget nem a szó mai értelmében kell értenünk, vagy ahogyan azt ma láthatjuk egyes művészeti rendezvényeken, hiszen megtörténhetett az is, hogy egyedül a művész volt jelen. Az ilyen esetek sajnos kevésbé dokumentáltak. Kevés embernek volt fényképezőgépe, kamerája, ezért kis számban maradtak fenn ilyen jellegű bizonyítékok. Sok alkotásról csupán elmesélések alapján ismerünk részleteket, ezek már-már legendaként terjednek, és nem tudhatjuk minden esetben, hogy melyik variáns áll a legközelebb a realitáshoz.

9 Ütő Gusztáv: i. m., 50.

10 Ileana Pintilie: i. m., 7.

11 Ütő Gusztáv: i. m., 49.

12 Ileana Pintilie: i. m., 5.

Tekintsünk egy pillanatra azokra a tényezőkre, amelyek kihatottak erre a sajátosan romániai, erdélyi művészeti világ kialakulására. Már a '70-es évektől kezdődően hazánk művészeti élete felzárkózni látszott a nyugati avantgárd tendenciákhoz.¹³ A Nyugatról becsempésztett folyóiratok betekintést nyújtottak egy más világba. A '80-as évekig a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola járatott külföldi művészeti folyóiratokat, melyek az intézmény könyvtárába kerültek.¹⁴ Habár a '80-as évek politikai elnyomása egyre elviselhetetlenebbé vált, mégis egyre több információ szivárgott be Nyugatról. A szabad televíziós adók Magyarországról és Jugoszláviából¹⁵ értesítettek a szabad világról és – ezzel együtt – a kultúráról is. A szerencsés kiutazók meséltek a látottakról. Mindezen hatások pozitívan motiválták a hazai alkotókat, egy új lendületet adva nekik. Ileana Pintilie szerint ez az időszak egyfajta bepótolása a '60-as évektől nemzetközileg már jelen levő művészeti tendenciáknak. Ez egy erősen kísérletező és konceptuális művészetet eredményez, amely keveri a performanszt, land artot, environmentet stb.¹⁶ Mindez a lokálisan megélt energiákkal keveredett. Több városban jöttek létre kis művészcsoportok, amelyek nem annyira egy homogén stílust képviseltek, hanem támaszként szolgáltak, és a hovatartozás érzését táplálták: Temesváron (SIGMA csoport), Nagyváradon (Atelier 35), Marosvásárhelyen (MAMŰ), valamint Kolozsváron és Bukarestben is. '90 után létrejött az AnnART fesztivál, amelynek erős és megkérdőjelezhetetlen hatása volt a székelyföldi kortárs művészetre. Ehhez hasonló rendezvények jöttek létre például Temesváron (Zóna, Kelet-európai Zóna, Student Fest), Kolozsváron (Art for Who?), Iași-ban (Periferic) stb.

Ütő Gusztáv személyesen megélte ezt a periódust, aktív részese volt ennek a művészeti világnak, sőt ennek egyik vezéregyéniségének is tekinthető, mind '90 előtt, mind azután. A művészek identitáskereséséről a következőket írja: „Lassan a nyugatmajmoló mimetizmusból átlépve a sajátos kelet-európai problematizálásba értünk el a konkrét-művészeti felfogásig és távolodtunk fokozatosan az objektuális (tárgy alapú) illuzionisztikus (szemfényvesztő képszerkesztés) gondolkodástól, műalkotás-készítéstől az efemer (talán mulandó) művészet felé – művészeti megnyilvánulás felé –, meggyőződve annak a nézetnek a létjogosultságáról, hogy a művészet nem lehet alku tárgya, nem tehető pénzzé. Hogy a művészet pénzt igényel, nem pedig pénzzé teendő valami.”¹⁷ Egy őszinte művészet alakulhatott ki ily módon, mivel az alkotást már nem elsősorban eladásra szánták – mint az előző rendszer állami megrendeléseinek esetében.

13 Ütő Gusztáv-interjú, AnnART3, videóarchívum, 1992, http://www.c3.hu/~actio-ts/video/annart_video.html [2016. 06. 10.]

14 Ütő Gusztáv: *Akcióművészet Erdélyben 1978 és 1998 között*. 2007, http://www.c3.hu/~actio-ts/szoveg/erdelyi_akciomuveszet.html [2016. 07. 14.]

15 Pintilie, Ileana: i. m., 52.

16 Uo. 7.

17 Ütő Gusztáv: *Akcióművészet Erdélyben 1978 és 1998 között*. 2007, http://www.c3.hu/~actio-ts/szoveg/erdelyi_akciomuveszet.html [2017. 01. 14.]

Továbbá arról ír Ütő, hogy '90 után nehéz volt a művészeknek igazi hangjukon megszólalni, mert a rendszerváltás előtti külső kontroll egy idő után önkontrollá alakult, amelyet eleinte nehéz volt a szabad világban levetkőzni. Kisebbségi komplexusuk legyőzésével kezdték saját hangjukat megtalálni az erdélyi művészek, hogy ki tudják mondani egyenrangúságukat nyugati társaikkal.¹⁸ A későbbiekben elemzett munkák alapján nyilvánvalóvá válik majd, hogy az egyenlőség itt nem úgy értendő, mint egyfajta importálása a nyugati művészetnek, hanem úgy, hogy a hazai művészek ugyanolyan erőt közvetítettek, ugyanolyan hitelessékké váltak, merítkezve személyes, lokális identitásukból, ahogy akár külföldi kortársaik is tették saját kulturális közegükben.

Feltételezhető, hogy mindaz, amit ez a generáció megvalósított, utat tört a ma művészetének, és nekik köszönhetően lehetségesek azok az alkotások, rendezvények, események, amelyek ma születnek az erdélyi kortárs művészetben. Habár számos példát említhetnénk mind a '90 előtti, mind az utáni csoportosulásokra, a továbbiakban mégis kettőt emelnék ki az erdélyi akcionista művészetből. Ezeket azért tartom fontosnak, mert mindkét esetben egy érdekes természetes környezet ad otthont számukra, valamint a kutatásomban felvetett kérdésekre is megfelelő példákkal szolgálnak. Az egyik a múlt rendszer marosvásárhelyi MAMŰ csoportjának tevékenysége, a másik pedig a közvetlenül a rendszerváltás után létrejött AnnART Nemzetközi Élő-Művészeti Fesztivál. Szeretném először mindkettőt felvezetni, hogy a későbbiekben, az elemzéseim kapcsán már ismert legyen tevékenységük.

7. 2. A MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely) csoport történetéről és akcióiról, tájbeavatkozásairól

A MAMŰ marosvásárhelyi művészeti csoportosulás. A név a Marosvásárhelyi Műhely rövidítése. A város Zene- és Képzőművészeti Líceuma már a '70-es években országsszerte ismert és elismert intézmény volt. Többnyire innen kerültek ki azok az alkotók, akik megváltoztatták a kor művészeti életét. Ebben az időben¹⁹ tanított Nagy Pál²⁰ festőművész, akinek oktatói tevékenysége egy egész generációt megalapozott. Tragikus halálakor²¹ Borghida István ezt írta róla: „Mindenki tudta, hogy kiváló ember, buzgó pedagógus és nagyszerű művész,

18 Ua.

19 1952–76.

20 1929–1979. A marosvásárhelyi Festőiskolában tanul középiskolás éveit, Mesterei Aurel Ciupe és Bordi András. Utána a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán folytatja tanulmányait. Mesterei: Kovács Zoltán, Miklóssy Gábor. Az országban számos helyen állított ki, alkotása a Velencei Biennáléra is kikerült. Több információ: <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/nagy-pal--1929-1979--festo-1774>

21 1979. július 18.

de néhány lelkes újságcikken – többnyire ugyanazok tollából – nem terjedt túl a hivatalos elismerés. Van, akinek meg kell semmisülnie ahhoz, hogy jelentőségét felismerjük.”²²

Továbbá a kolozsvári Ana Lupaş²³ is nagy hatással volt a csoport kialakulására. Ő már a '60-es években *eventeket* hozott létre, és messzemenően megelőzte korának művészeti megnyilvánulásait.²⁴ A '70-es, '80-as években Kolozsváron, a későbbi MAMŰ-s tagok együttműködtek Lupással, néhányan diákjai voltak.²⁵ A művésznő formabontó művészeti tevékenysége feltételezhetően hatást gyakorolt a csoportosulás művészeti nyelvezetének kialakulására.

A város művészeti élete virágzott a '70-es években, és egy ilyen közeg kedvezőnek bizonyult a MAMŰ megalakulására. Itt meg kell említenünk Elekes Károly²⁶ nevét, akinek karizmatikus jelleme maga köré vonzotta a kísérletező szellemű fiatalokat. Így alapították meg a csoportot. Chikán Bálint azt írja róla: „Elekes Károly volt ő, éjszakai házigazdánk, s bár senki nem mondta, mégis látható volt abból, ahogy szavaira figyeltek a jelenlévők, s abból, ahogyan ezek a szavak vibráltak, hogy ő a társaság vezéregyénisége. Szervezett, szerepeket osztott, s mindezt jóváhagyóan vették tudomásul a többiek. Mi beszélgettünk, ő beszélt.”²⁷

A csoport legaktívabb periódusa 1979–1984 közé tehető. Azért alakult, hogy kiállítási és megmutatkozási lehetőséget nyújtson a fiatal, többnyire frissen végzett és egyetemről hazaköltözött alkotók számára. A szabad önkifejezés vágya és a nyugati aktuális művészeti megnyilvánulások helyi közegbe való átvételének szándéka vezérelte őket. A csoport tagjai által létrehozott munkák egyaránt nevezhetők akcióknak és tájbeavatkozásoknak. Sok esetben a művek cselekvésre, történésre épültek, és ennek következtében a tájban is hagytak nyomot egy-egy

22 Szucher Ervin: Tárlat nyílt Nagy Pál munkáiból Marosvécsen. (h. n.) *Krónika Online*, 2016. 06. 19. [2016. 10. 09.]

23 Ana Lupaşról és munkásságáról számos helyen olvashatunk. Néhány ilyen forrás: Ileana Pintilie: i. m., 24.; Bingham, Juliet: *Ana Lupaş, The Solemn Process, 1964–2008* (1964–74/76; 1980–5; 1985–2008). 2015. TATE, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lupas-the-solemn-process-t14526> [2017. 04. 26.]; Novicov, Ramona: Three Female Hypotheses of the Romanian Avant-Garde. oan Danubiu és Liana Cozea (ford.). In: Katy Deepwell (szerk.): *n. paradoxa*, no. 20, April 2008, 43–50., http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxis-sue20_Ramona-Novicov_43-50.pdf [2017. 04. 26.]

24 Novicov, Ramona: i. m. 46–47.

25 Részlet az Elekes Károllyal folytatott személyes levelezésből, 2016. Megtekinthető az 5. számú mellékletben.

26 1951–, Munkácsy Mihály-díjas (1998) művész. Több médiumban dolgozik (festészet, grafika, installáció, tuning – a saját maga kialakította vizuális koncepció). Grafikát tanult a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán. Bukarestben, Marosvásárhelyen, '90 óta Magyarországon él és tevékenykedik. 1979-ben a MAMŰ alapító tagja Marosvásárhelyen, majd 1991-ben ezt Budapesten alapítja újra. Több információ: <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/elekes-karoly-482>, http://hu.wikipedia.org/wiki/Elekes_K%C3%A1rly_%28fest%C5%91%29 vagy <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/elekes-karoly-482>

27 Dr. Chikán Bálint: *A MAMŰ – kívülről*. 1989, <https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/> [2016. 07. 08.]

bevitt anyaggal, installációval stb. Ennek illusztrálására a második fejezetben kerül majd sor.²⁸

Nem volt manifesztumuk, hanem egy úgynevezett „keretprogramot”²⁹ adtak ki, írja Novotny Tihamér művészettörténész. Ez erősen kollektív-totális, kísérleti, aktivista-produktivista jellegű, ugyanakkor koncept- és médiumközpontú volt, a korszaknak megfelelően. Az intermedialitást tartották fő irányelvnek. Céljuk eljutni a rajztól – mint „az idea első megtestesítésétől” – a kevert technikákig, mely több művészeti területet összefon.³⁰

28 A MAMŰ csoport munkáit bővebben elemzem az *Alkotó, alkotás, természet* fejezetben.

29 Keretprogram:

„Ez a keretprogram csak általános irányelveket és célkitűzéseket fogalmazott meg. Állította például:

- hogy kizárják az aranymetszés kényszerét az alkotásból,
- hogy már nem komponálnak a hagyományos rendszerek szerint,
- hogy a pótcselekvések fontosabbak a festésnél,
- hogy a hétköznapi történeteket művészi rangra lehet emelni,
- hogy naprakész szenzibilitással kell figyelni egymásra s a világban történő művészeti eseményekre,
- hogy »amit csinálunk, nem újdonság«, »de lehet, hogy létrehozunk egy újat«,
- hogy a partikuláris élményvilágból születő formarendszerek kiegészíthetők a jól meghatározott elvek alapján értelmezett egyetemes stílusirányzatokat,
- hogy le kell rombolni a provinciális jellegű műfaji, stilisztikai, művészi magatartásformákat,
- hogy egy karakteresen mai, de mégis lokális gyökerű művészetet kell létrehozni, amely számol a helyi adottságokkal, tehát a sajátos történelmi-földrajzi-társadalmi-etnikai beállítódásokkal, és igényt tart az európaiságra,
- hogy a magyarországi és romániai avantgárd hagyományok szellemének vagy akár az erdélyi barokk művészet tanulságainak továbbvitelére kell törekedni (értsd: az aszinkron fejlődésből fakadó előnyök kihasználása; például a modern művészetre nézve iránymutató analógia lehet, ahogy Erdélyben a paraszti kultúra a reneszánsz szellemiséggel egyesülve megtisztította a barokk művészetet negatív vonásaitól),
- hogy elválik egymástól a racionális és az intuitív érzelmi közlésmód.

Racionális képzőművészeknek vallották magukat, akik az okot és az okozatot teljesen és világosan fejezik ki azért, hogy egy bizonyos mű fejlődését (folyamatát) a nézők is végigkísérhessék a kezdeti megfogalmazástól a végleges formáig. Ez körülbelül egyet jelentett a verbalizmus »jakobinus« tagadásával: előtérbe került a fogalmi funkció, ahol még a gyakorlati szerepkör is a szellemi rendeltetést szolgálja: (»meleg lámpaernyőben meleg textil«, Á. V. nyelvhasználata Garda Aladár műve nyomán).

Kuti Dénes festőművészt azonban – s így a társaságot (!) – a közérthetőség konkrét formai problémái is foglalkoztatták: mivel rendelkezzen a mű, hogy mindenki számára könnyen emészthető, ám élményszerű legyen?

– Tartalmazzon egy kis »PÁKK«-ot = egy elismerést kíváltó, jól megcsinált ötletet, telitalálatot?

– Egy kis »HMM?«-t = talányt!?

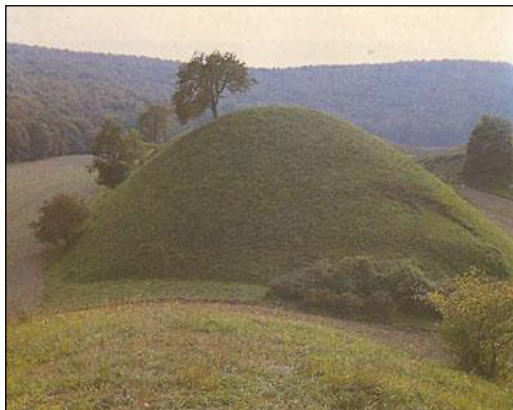
– Egy kis »CHICHIȚA«-t (román kifejezés) = kis furfangot??

– Vagy viselje magán a kollektivitás kézjegyeit: »Fessünk közösen egy zöld Mezőt«?

– Avagy lehet teljes »MÜLMÜLMÜLBLÁBLÁ« = rejtély, érthetlenség!?” In: Novotny Tihamér: *MAMŰ* (tanulmány). Szentendre–Budapest, 1989. október 8.,

<https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/> [2016. 08. 13.]

30 Novotny Tihamér: i. m.



32. kép³¹



33. kép³²

31 Vizeshalmok, régi MAMŰ-s fotó.

32 Szatelitek felvétel, Google maps, <https://www.google.ro/maps/place/Livezeni+547365/@46.5401845,24.6228877,1288m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x474bb6929d024715:0xa6a1e61065eb5073!8m2!3d46.5490114!4d24.6289584> [2016. 05. 03.]

Ágoston Vilmos kritikus azt írja, hogy a MAMŰ-alkotókör programja nagyon szabad rendszer alapján működött. Nem voltak konkrét formai megkötései, „senkit sem kényszerített arra, hogy a Mezőt zöldnek lássa [...]. Mindenki másként képzelte el nemcsak a Mezőt, hanem a Dombokat is (a titokzatos sírhalmokat)”.³³ Mindenki olyan önkifejezési eszközökhöz nyúlhatott, amilyenekhez akart. Keverték a látványt, a színt, a teret, a testet, a hangokat, kedvük szerint egy „nagy mezőt „alkotva, ahol ez a sokszínűség teljes mértékben megállta a helyét, ahol »a poli-fóniát« »közérthetetlenséggel« nem vádolhatta senki”.³⁴ Az említett mező, domb a Marosvásárhely melletti Vizeshalmok.³⁵ Itt zajlott a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején a MAMŰ társaságának számos akciója. A furcsa, természetellenes formával rendelkező dombok különleges hangulatúak. Feltételezhető, hogy pont ez inspirálta a fiatal alkotókat, és ezért lett a világuk közepe.

Sokan írtak erről a helyről, akik ez időben ott alkottak. Indokoltnak tartok idézni párat, mert ezekből derül ki a hely mitikus jellege és fontossága a vásárhelyi művészek számára.

Erőss István úgy véli, hogy „a MAMŰ-tagok már-már vallásos módon viszonyultak a Vizeshalmok hajlataihoz, rejtelmihez, titkaihoz, s a legkülönbözőbb módozatban vitték végbe közösségformáló »tájakcióikat«, de itt készültek azok a »természetinstallációk« is, melyek kezdetben inkább magánmitológiákra épültek”.³⁶

Novotny Tihamér tanulmányában pedig az olvasható, hogy ’78 és ’84 között a MAMŰ-tagok a természetben keresték a kitörés lehetőségének a helyét, „természet-élmélműveket”, „természet-intervenciókat” és „lírai tájépítkezéseket” hoznak létre. Egy „szent” helyre volt szükségük, ahol „rituális cselekedeteket követnek el”. Ez a hely lett a „Marosvásárhely melletti Vizeshalmok, szabályos »földboglya« együttes is, amely nemcsak közösség-összekovácsoló, beavató helyszínként működött (lásd: MAMŰ-s majálisok!), hanem a legváltozatosabb, legszebb, legösszetettebb és leglíraibb tájművészeti akciók »világegyetem« szimbólumává avatódott”.³⁷

Novotny Tihamérnál ezt olvashatjuk: „A Vizeshalmokon lehetett vidám »művészet-bacchanáliákat« és akcionista szimpóziumokat rendezni. Lehetett párnatoll-felhőben hemperegni, bisztrapataki uszadékfából gerincet, forrást összerakni, mímelni, és mesterséges leleteket alkotni. A csúcán lehetett kézen állni vagy élıszoborként kálváriát formálni, kör és kocka alakú »szertartás-terrénumokat« felépíteni és elégetni. A halmok között lehetett piros műanyag-hurkával

33 Ágoston Vilmos: MAMŰ – PÁKK – ÉS – CHICHIŢA. A kézirat rövidített változata. *A Hét*, 1981. április 17. In: Novotny Tihamér: i. m.

34 Ua.

35 Dombok Jedd (Livezeni) és Marosvásárhely (Târgu Mureş) közti térségben.

36 Erőss István: Kis érintés-Nagy érintés. (é. n.), <https://mamusociety.wordpress.com/publicaciok-publications/eross-istvan-kis-erintes-nagy-erintes/> [2016. 11. 15.], megjelent: István Erőss: *Grupul MAMŰ. Târgu-Mureş. Atingeri: mici şi mari* (h. n.), Arta, 2012, 4–5.

37 Novotny Tihamér: i. m.

önfeledten rohangálni... és itt »kellett« 1983. szeptember 21-én a MAMŰ dokumentumait is átküldeni a tűz birodalmába.”³⁸ Ezek szerint ’83-ban elégették a MAMŰ-dokumentumokat egy szertartásra emlékeztető akció keretén belül. A csoport legtöbb tagja vagy már kivándorolt, vagy folyamatban volt a kivándorlása – ezt jelezve jött létre ez az akció.

„Igen, a ’83-as akció, a MAMŰ-dokumentumok, plakátok, a program, a kiállítási dokumentációk elégetése, amikor így, mitikus módon megszüntettük az egészet”³⁹ – mondja Elekes Károly, a csoport vezéregyénisége, alapító tagja 2013-ban, Marosvásárhelyen, a csoport 35 éves évfordulós kiállítása⁴⁰ alkalmával.



34. kép⁴¹

Habár ’83 után még születtek akciók az itthon maradt MAMŰ-tagoktól a Vizeshalmoknál és Marosvásárhelyen, mégis ez az az időpont, amikor az itthoni MAMŰ szimbolikusan megszűnt.

Elekes Károly elmondása szerint⁴² a MAMŰ aktivitásának fotódokumentációs anyaga nincs rendesen feldolgozva. Azt állítja, hogy először Chikán Bálint művészettörténész az összegyűjtött dokumentumok alapján közölt írásokat a *Művészet* folyóirat 1982. júliusi és 1987. áprilisi számaiban. 1990-ben Novotny Tihamér egy kiállítás katalógusába írt *MA-MŰ Tegnap és Ma* címen részletes tanulmányt a csoportról, amelyet a szentendrei Ferenczy Képtárban rendeztek meg. Mădălina

38 Ua.

39 Portik Blénessy Ágota: *Az összetartozás élménye. Elekes Károllyal a MAMŰ-ről*, Péntek, 2013. január 18., <http://vasarhely.ro/kozter/az-osszetartozas-elmenye-elekes-karollyal-ma-mu-rol#>. U1eqqlrlEQ [2016. 09. 23.]

40 Idő-függések, Marosvásárhely, Kultúr Palota, 2013, a helyszínnek megtekinthetők a következő címen: <http://mamusociety.wordpress.com/2013/03/04/ido-fuggesek/> [2016. 11. 08.]

41 A csoport dokumentumainak elégetési akciója 1983-ból. MAMŰ-katalógus, Idő-Függések 2013.

42 Részlet az Elekes Károllyal folytatott személyes levelezésből, 2016. Megtekinthető az 5. számú mellékletben.

Braşoveanu nagyváradi művészettörténész egy tanulmányban dolgozta fel a csoport tevékenységének egy részét, és a Securitate dokumentumait is részben feldolgozta, amelyet Bartha József galériájában állítottak ki 2015-ben. Továbbá azt írja, hogy az akkor létrejött kevés képi dokumentációból sok elveszett a kitelepedése során. Egy része nála volt, a másik pedig Garda Aladárnál és az említett katalógus anyaga Novotnyánál van filmtekercsen, de nincsenek digitalizálva, mert a rengeteg tekercs átnézése és feldolgozása időigényes, és senki nem vállalkozott eddig erre.⁴³

7. 3. Az AnnART élőművészeti fesztivál története és a rendszerváltás utáni akcionizmus

Erdély legelső és eddigi legnagyobb élőművészeti⁴⁴ fesztiválja, amelynek tíz éven keresztül (1990–1999) a Szent Anna-tó volt a helyszíne. A legnagyobb arányban cselekvésen alapuló művek jöttek létre, tehát performansznak, happeningnek és akciónak nevezhetőek, a kialakult helyzeteknek megfelelően. Ütő Gusztáv azért is illeti a fesztivál megnevezését az „élőművészeti” jelzővel,⁴⁵ mert ez a kifejezés összegző jellegű, jelentése magába foglalja a cselekvésalapú művek minden formáját, amelyek jelen voltak a fesztiválon. A konkrét művekkel a második fejezetben foglalkozom.⁴⁶

Már a '60–70-es években erre a helyre jártak ki a fiatal egyetemista képzőművészek. Itt szabadon el lehetett mondani, meg lehetett alkotni azt, amit a városban nem. Sok esetben az Anna-napi búcsúra érkeztek. Ütő Gusztáv meséli: „Amíg a '70-es évek végén, '80-as évek elején a Ion Andreescun a szocialista realizmust tanították, nyilván daczból, az ellenkezőjét próbáltuk megvalósítani: installációt, objektet, performanszt [...] önmagunk folyamatos keresése a hitelesség megtestesítője kell legyen. Akkor vagyok hiteles, ha megélem egy megélt pillanat valós tétjét.”⁴⁷

1981. július 26-a a rendezvényt megelőző egyik fontos pillanat, úgyszintén a búcsú napja, amikor a már nyári szünidőben levő magyar diákok tiltakozó felvonulást indítottak az elnyomó hatalom ellen. A hatóságok (Securitate) leverték a megmozdulást. Ezt követően számos diákot eltanácsoltak az egyetemről, és hosszadalmas kihallgatások következtek.⁴⁸

43 Ua.

44 Az „élőművészeti fesztivál” megnevezést Ütő Gusztáv, a rendezvény szervezője használja több helyen is a doktori dolgozatában. In: Ütő Gusztáv i. m.

45 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012.

46 Bővebben elemzem az AnnART műveket az *Alkotó, alkotás, természet és néző* fejezetben.

47 Csináljuk másképp: Ütő Gusztáv, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=asdCUWDMzIk> [2016. 12. 01.]

48 Ua.

Többek között ennek a tiszteletére ment ki 1990. július 29-én öt sepsiszentgyörgyi képzőművész, „Baász Imre, Kopacz Attila, Damokos Csaba, Fazakas Gyula és Ütő Gusztáv, akikhez Csíki Sándor zenével, Csortán Márton és Dix Bölöni Endre pedig pantomimmal csatlakozott”.⁴⁹

'90 után viszont ott kellett megemlékezni, ahol egy politikai happening zajlott. A Szent Anna-tónál történtek emlékére 1990-ben megrendezték az első AnnART fesztivált, mementót állítottak, egy megemlékezés volt ez olyan műfajok által, melyek tiltottak voltak.⁵⁰

Lokális szinten az elején csak sepsiszentgyörgyi művészek vettek részt, Baász Imre grafikusművész vezetésével. Baász Imre⁵¹ ikonikus alakja volt a sepsiszentgyörgyi művészeti életnek, és sikerült maga köré szerveznie a fiatalokat. Baász már a '70-es évek végétől kezdődően egészen haláláig kísérletező szellemiségű művészetet gyakorolt. Nemcsak grafikákat alkotott, hanem installációkat, és akciókat szcenírozott. Akciói megszólították kortársait élességük és bátorságuk miatt, mivel olyan témákat, gondolatokat dolgozott fel, amelyek minden embert foglalkoztattak abban az időben.

1981-ben *A mítosz születése* címmel rendezett akciót. A Román Kommunista Párt 60. évfordulóján a művészek kötelező felhívást kaptak az ennek tiszteletére megrendezett kiállításon való részvételre. Baász röpcédulákat gyártott, idézve a hajdani hasonló eseményt. A cédulát titkosan osztogatta barátaival, és éjjel bujkálva ragasztgatta nyilvános helyekre. A cédula alján a híres „Olvasd és add tovább!” provokatív mondat szerepelt. Habár ebben nem volt semmi szembeütően rendszerellenes, az akció lezajlásának módja váltotta ki az ellenreakciót a hatóságokból.⁵² Ütő Gusztáv a következőket írja róla: „Az elmés akció a »reductio ad ridiculum« logikájára épült: a kommunista harcosok modorában, egy kommunista rendszeren belül továbbított egy semleges üzenetet, amely pontosan a hatóság reakciója révén csapott át önmaga ellentétébe.”⁵³ Az említett akció Baász karizmatikus jellemének mozgósító erejét példázza.

49 Ütő Gusztáv: i. m., 58.

50 Csináljuk másképp: Ütő Gusztáv, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=asdCUWDMzIk> [2016. 12. 01.]

51 Baász Imre (1941. február 22., Arad – 1991. július 16., Sepsiszentgyörgy) grafikus, képzőművész, művészetszervező. 1972-ben végzett a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán, 1981-ben megszervezi a Médium1 országos, 1991-ben a Médium2 nemzetközi kísérleti kortárs művészeti kiállítást Sepsiszentgyörgyön. A Médium1 után kirúgják. 1990-ben ő szervezi meg az akkor még egynapos AnnART performansznapot, amely később nemzetközi élőművészeti fesztivállá fejlődik Ütő Gusztáv és társai gondozásában. 1991-ben, nem sokkal a második AnnART előtt, szerencsétlen baleset (sterilizálatlan fecskendőtől kapott vérmérgezés) következtében hunyt el. In: Beke László: Hetvenöt éve született Baász Imre. Budapest, *Kereplő és Tükörút*, 2003. október, http://www.3szek.ro/load/cikk/89028/hetvenot_eve_szuletett_baasz_imre_kereplo_es_tukorut [2016. 07. 05.]

52 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012, 47.

53 Ütő Gusztáv: i. m., 48.

1991-ben egy szerencsétlen baleset következtében Baász Imre meghalt. Halála után Útő Gusztáv vette át az AnnART szervezését. Kitartásának és szervezői készségének köszönhetően tíz évig élt a fesztivál, amely anyagi hiányosságok miatt szűnt meg. Az AnnART 5 volt a legsikeresebb.⁵⁴ Ekkor volt jelen a legtöbb művész, és ekkor született a legtöbb alkotás. 1999. augusztus 11–15. között rendezték meg utolsó alkalommal a fesztivált.

Az AnnART fesztivál egy kis találkozóból született, és fokozatosan nemzetközi szintűvé nőtte ki magát. Tíz év alatt összesen megközelítőleg 250 produkció jött létre, a romániai alkotók száma mindig 7–13 között mozgott, legtöbbször Útő Gusztáv, Kónya Réka, Bob József, Toró Attila, Veress Szabolcs és Damokos Csaba, akik évről évre visszatértek, külföldről pedig összesen 89 alkotó érkezett.⁵⁵

De miért is volt igény erre a rendezvényre és miért volt ilyen népszerű? Amikor '90-ben minden megváltozott és minden szabad lett, egy „robbanás” történt. Végre az, amit évek óta csak titokban lehetett, most már szabad volt. Ez szinte elképzelhetetlen egy olyan ember számára, aki nem élte meg ezt a váltást. Elképzelhető, milyen euforikus érzés lehetett az, hogy szabad és lehet félelem és megkötések nélkül alkotni. Ezt az energiát kanalizálta a rendezvény. Érthető, hogy főleg az elején a művek nagy része a szabadságról, felszabadulásról, szó-lásszabadságról, magánmitológiákról szólt. A művészek emellett személyes és nemzeti identitással kapcsolatos kérdéseket is feldolgoztak.⁵⁶ Útő szóhasználatával élve később sok neodadaista, polgárpukkasztó, gag-típusú akció volt.⁵⁷ A második alkalommal megrendezett fesztivált mélyen befolyásolta Baász Imre halála, ezért mindegyre ásással, temetéssel, elmúlással kapcsolatos, őt idéző alkotások születtek. Minden rendezvényt végigkísért emléke, és folyamatosan létezett a munkásságára való visszakapcsolás.⁵⁸

A helyszín, akár a MAMŰ és a Vizeshalmok esetében, itt is nagy szerepet töltött be, és mélyen befolyásolta az egész rendezvény alakulását. Szellemisége hatott az odaérkezett alkotókra. Nemcsak azokra a külföldi alkotókra gondolok, akik először jöttek ide, hanem a helyiekre is, akik már több ízben jártak a tónál.

A Szent Anna-tó évszázadok óta kultikus hely, az utolsó pogány áldozóhelyek egyike, amely idővel keresztény, katolikus zarándokhely lett.⁵⁹ A tó partján van egy kápolna, ahol évente Anna-napi búcsút tartanak. '90 előtt ezen a napon gyűltek össze a fiatalok, egyetemisták eszmecserére, szabad megnyilvánulásra. 1981-ben tiltakozást szerveztek az elnyomó rendszer ellen, amelyet a titkosszolgálat szétvert, és a résztvevőket éveken keresztül hurcolták és zaklatták. Többek között ennek emlékére került ide a fesztivál. A helyválasztás tudatos volt, méghozzá kettőssége miatt: találkozást jelentett Kelet és Nyugat, pogány és keresztény, katolikus és

54 Uo., 65.

55 Uo., 73.

56 Az AnnART felvételek alapján.

57 Útő Gusztáv: i. m., 51.

58 Uo. 61.

59 Útő Gusztáv: i. m., 54.

ortodox között.⁶⁰ Tehát a fesztivál helyének kijelölését több tényező is befolyásolta. Elsősorban volt egy történelmi kapaszkodó, vagyis a '81-es esemény, és volt egy szimbolikus oka is.



35. kép



36. kép⁶¹

Továbbá azt állítja Ütő a tó helyéről, hogy a Kárpát-kanyar választóvonalnak és kapocsnak is tekinthető. Egy találkozási pont a keleti és nyugati birodalom, Bizánc és Róma, az ortodox és a katolikus egyház között. „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. És akkor a pápa egyszer csak ide is betette a kápolnáját. Ezért választottuk rendezvényünk időpontjául Szent Anna napját. Így

60 Uo., 55.

61 Szent Anna-tó.

a katolikus körmenet, a délután 4 órakor kezdődő mise, a templomi csengettyűk, a színes zászlók, a bicszádi pap mikrofonnal felerősített hangja, a hívők éneke, a szigorú kanonikus happening különös kontrasztját adja a művészet szent szabadságára épülő performanszoknak.”⁶² Ez a kettősség megihlette a művészeket az évek során, és nagyon sok mű pont erre az alapgondolatra épült. Emellett maga a tó jelenlétét és látványát sok akcióba elkerülhetetlenül belekalkulálták, így a hely sok esetben „társszerzővé”⁶³ is vált. Erről Ütő azt írja: „a Szent Anna-tó rendkívül sok munkának vált közvetett vagy közvetlen ihletőjévé, néhány esetben pedig egyenesen »társszerzőjévé«”.⁶⁴ Továbbá a következőt olvashatjuk: „A festőien szép környezetben egyrészt könnyen rá lehetett hangolódni tájbeavatkozó, environment, illetve ökológikus jellegű alkotások kigondolására, másrészt pedig a természet közelsége bizonyos visszafogottságra ihlette a résztvevőket, amely folytán kevesebb önkiélés-típusú akció született és több szakrális-rituális elemekre alapozó, filozofikus munka.”⁶⁵ Talán a '99-es akciók lettek a legmisztikusabbak, hiszen egy időben szervezték a napfogyatkozással, ami adott egy tartalmi többletet az alkotóknak. Még egy előny, amit a rendezvény nyújtott – amit lehet, eleinte hátránynak tekintettek – az volt, hogy nem volt áram. Nem tudtak semmilyen elektromos készüléket használni,⁶⁶ sem vetítésre, sem például favágásra stb. Minden alkotónak a saját erejére és a természeti erőkre, a helyi adottságokra kellett alapoznia. Ettől jöhetett létre egy intim kapcsolat a környezettel és végső soron önmagukkal. Ez egyfajta befele fordulásra kényszerítette őket. A külföldi résztvevők beszámolóiban, utólagos cikkeiben is olvashatunk ennek hatásairól.

Karen Rann azt írja, hogy: „Telefon és áram nélkül könnyebb arra koncentrálni, hogy mi van bennem. Egy ilyen környezetben könnyen megtaláltam a belső összpontosítást a performanszomhoz.”⁶⁷ Seiji Shimoda szavai pedig így szólnak: „Annyira meg voltam lepődve. Néha felsóhajtok, hogy milyen pazar feltételek voltak azon a fesztiválon. Nem volt semmi, de performanszművészet az volt, ahhoz kétség nem fér.”⁶⁸

Habár minden alkotóra hatást gyakorolt ez a környezet, fontosnak tartom megemlíteni, hogy más-mást jelent hazaiaknak és külföldieknek. Egy szabad országból érkező művésznek visszatérést jelent a gyökereihez, a természethez. Elmélyülhet az ember eredendő állapotában, a modern világ hatásai nélkül. De egy hazainak elsősorban szabadságot jelent: szabad megszólalást, szabad alkotást, szabad cselekedetet, szabad embert. Tehát gyökereikben különböznek

62 Dárdai Zsuzsa: AnnArt '93, interjú Ütő Gusztávval, In: *Magyar Narancs*, Budapest, 1993. augusztus 5. 40., In: Ütő Gusztáv: i. m., 55.

63 Ütő Gusztáv: i. m., 56.

64 Uo., 56.

65 Uo., 56.

66 Uo., 58.

67 Rann, Karen: *Low tech live art in Romania*, Artists Newsletter, London, Nagy-Britannia, 1997. november, In: Ütő Gusztáv: i. m., 57.

68 Seiji Shimoda levele Ütő Gusztávhoz. 2011. március 3. In: Ütő Gusztáv: i. m., 57.

az akciók. Ütő Gusztáv doktori kutatásában olvashatunk a tíz év fontosabb akcióiról, művészeiről, amelyek ezt példázzák. A videofelvételek megtekinthetők az Etna Alapítvány honlapján.⁶⁹ A későbbiekben fogok olyan konkrét példákat kiemelni, melyek kutatásom problémafelvetéseihez még szorosabban kapcsolódnak. A legelső év hazai alkotóinak akcióiról azt érdemes megemlítenünk, hogy mind az elnyomás alól való felszabadulásról szóltak. „A bezártság utáni euforikus szabadságérzet kifejezésére törekedtek.”⁷⁰ Megjelenő motívumok „a kettrec, a lekötözés, a magánzárkára való utalás, valamint az ezekből való kitörés, a szabadulás elmesélése, amelyet hol agresszív, hol mechanikus, helyben járó mozgások kísérték”.⁷¹

Közvetlenül Baász Imre halála után megalakult az Etna Alapítvány Ütő Gusztáv vezetésével. Ez lehetővé tette a következő években a szervezést, valamint hagyatékának megörökítését. Az alapítvány ma is számos rendezvény szervezésével foglalkozik.⁷²

Végezetül idézném Balatonyi Juditot, aki azt írja a fesztiválok és ünnepek kínálta lehetőségek kapcsán: „A szervezők intenciói [...] társadalmi jellegű perspektívát is jelenthetnek, például lehetőséget adnak arra, hogy az adott közösség reflektálhasson a saját identitására, megvalósíthassa az elképzeléseit, sőt azt az uralkodó, vagy inkább meghatározó kulturális formák mellé helyezze, kialakítva saját szimbolikus komfortját.”⁷³ Igazából az általam említett művészeti csoportosulások (MAMŰ) és fesztiválok (AnnART) pontosan erre nyújtottak lehetőséget a művészeknek: a saját identitásuk megtalálására – a szabadságra vágyó, illetve az újonnan elnyert szabadsághoz igazodó erdélyi környezetben.

69 Az Etna alapítvány honlapja, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 01. 22.]

70 Ütő Gusztáv: i. m., 65.

71 Uo., 65.

72 MEDIUM International Exhibition, AnnART Festival (annually in July, St. Ann Lake; ten editions between 1990-1999), SEPSI Living Art Meeting (annually with the participation of artists from Romania), ERUPTIO Interregional Actionart Meeting, ARES artist-in-residence project (occasionally, Sf. Gheorghe, for international artists), ELŐ-TÉKA 1996-2006 (Living-Archives) video-evening (screenings from the Etna video archive), <http://www.c3.hu/~actio-ts/eng/rolunk.html> [2016. 03. 04.]

73 Balatonyi Judit: Színház az egész Világ? In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 112.

II. FEJEZET

1. ALKOTÓ, ALKOTÁS, TERMÉSZET, NÉZŐ – ANNART-AKCIÓK ÉS -PERFORMANSZOK

Ebben a fejezetben a gondolatmenetemet a munkák helyspecifikusságának vizsgálata mentén építem fel. Miwon Kwon meghatározásai¹ alapján egy mű lehet a fizikai helyhez kötődően helyspecifikus, de emellett tartalmilag, konceptuálisan is kötődhet egy hely történetéhez, jelentéséhez, vagy egy eszmei, gondolati, érzelmi tartalomhoz. Ezeket a lehetőségeket az AnnART fesztiválon létrejött akciók és performanszok kapcsán vitatom meg.

A második szempont, ami szerint megvizsgálom a munkákat, az a természetes környezetre vonatkoztatott performatív tér² kialakulásának lehetősége. A korábbiakban Erika Fischer-Lichte performatív tér-meghatározásaiból következtettem, melyek szerint az a tér performatív, amelyet olyan céllal használnak és performatív művészeti megnyilvánulások helyszíneként szerepel. Egy következő szempontot Dorothea von Hantelmann meghatározásai alapján tárgyaltam. Arra kerestem a választ, hogy a természetes környezet lehet-e performatív, ha a jelen levő ember, a művész azt akként kezeli. Azt állítottam, hogy a természetes környezet hatást gyakorol a művészre, megváltoztatja annak belső valóságát. Ezen hatás alatt alkotja meg a művét. Tehát a természetes tér és a művész között kialakult kapcsolat által a tér performatívnak tekinthető. A performativitást feltételező hatás kiváltója a hely szelleme, vagyis a természetes környezet egyedi atmoszférája, sajátos és csakis rá jellemző energiája. Amint látni fogjuk, ebben a fejezetben inkább a Fischer-Lichtéből levezetett meghatározásra hozok fel példákat.

A harmadik szempont, amit szem előtt tartok az elemzés során, az a néző szerepe, a nézői attitűd³ kialakulása egyes munkák kapcsán. Vajon egy hagyományos értelemben vett szemlélővel találkozunk, vagy aktív résztvevőre, társalkotóra találunk példát, amint azt Jacques Rancière kapcsán vitattam?

Minden felvetett kérdést olyan helyzetben fogok tárgyalni, ahol maga az alkotás indokolttá teszi.

Jelen esetben olyan alkotásokat vizsgálok, ahol az alkotási folyamat minden alkotóeleme jelen van. Az *alkotó*, aki az értelmi szerző, az *alkotás*, ami lehet akció, performansz, olyan mű, amely feltételezi a művész fizikai jelenlétét és

1 Bővebben kifejtettem a *Helyspecifikusság* fejezetben.

2 Bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

3 Bővebben kifejtettem a *Néző* fejezetben.

cselekvését stb., a *néző*, aki szemtanú vagy akár társalkotó, és a *természet*, ami lehet háttér, performatív tér, anyagforrás, társalkotó stb.

Meglehetősen nehéz olyan természetben létrejövő alkotást találni, ahol a néző egy időben jelen van az alkotóval. Az akcióművészet, performansz gyakran van jelen városi környezetben, legyen az beltér vagy kültér, de ha egy művész úgy dönt, hogy a természetet választja alkotásának helyszínéül, akkor azt azért teszi meg legtöbb esetben, mert az emberek nélküli környezet a legalkalmasabb koncepciója kialakítására. Befeje fordulást, meditatív attitűdöt igényel, amint azt a következő fejezetben kifejttem. De mégis találunk néhány kivételes példát, amelyek azért jöhetnek létre, mert természetben megrendezett fesztiválok, művésztelepek alkalmával készülnek. Ez esetben van egy adott közönség, az esemény publikus jellege miatt, valamint a társalkotók is jelen vannak, akik szintén részt vesznek az eseményen. '90 után Romániában sok olyan rendezvény indult és szűnt meg, amely a természetben biztosított helyet a művek kialakítására.⁴

A továbbiakban az AnnART élőművészeti fesztiválról⁵ fogok részletesebben írni, megvizsgálva azt, hogy a természetes környezetben, egy fesztiválon milyen akciók és performanszok születhetnek. Azt fogom vizsgálni, hogy az akciók és a performanszok miként vonják be a közönséget, hogyan alkalmazkodnak a környezeti adottságokhoz, és hogyan hat a művekre a hely energiája és földrajzi adottságai. Választ keresek arra, hogy mitől lesznek helyspecifikusak a művek, és hogyan minősül át a természetes környezet performatív térré.

A közvetlenül a rendszerváltás után megszületett AnnART fesztivál⁶ tíz éven át olyan közeg volt a részt vevő művészeknek, amely ideális körülményeket biztosított a természetben való alkotásra. Elsősorban azért, mert nem volt elektromos áram és kanalizálás. Ez lehetetlenné tette bármilyen modern gépezet használatát. Bár ez inkább hátránynak tűnhet, azért tekinthető mégis előnynek, mert a művészek teljes mértékben ráhangolódhattak a környezetükre és önmagukra. Nem volt este mesterséges világítás, nem volt fűtés, víz bevezetve, és minden művet kézi szerszámokkal hoztak létre. Másodsorban a tó környezete varázslatos. Aki járt már ott, tudja, hogy titokzatos hangulata van a helynek. Ez annak is tulajdonítható, hogy a tó vulkáni kráterben található. A hely energiájába bele van kódolva a kirobbanó energia, a tűz – amelyet most víz takar. Ellentétekre alapuló feszültség jellemzi. Pogány rítusok helye volt régen, majd keresztény zarándokhellyé vált. A tó völgye feltöltődött energiával, sajátos atmoszférát, hangulatot

4 Az AnnART volt az első, de közvetlenül utána megjelent a Zóna performanszfesztivál Temesváron, 1993-ban, amelyet háromévente szerveztek meg. Utána az ETNA alapítvány megrendezésében többek között az Eruptio, Régióközi Akcióművészeti Találkozó, és a Táj-Misztika (Sepsiszentgyörgy), valamint Korkép (Gyergyószárhegy), Pulzus (Székelyudvarhely), Zereda (Nyárádszereda), Uzonkafürdői művésztelep, NAPtelep (Olasztelek) stb.

5 Minden továbbiakban vizsgált mű megtalálható a következő címen: http://www.c3.hu/~actionts/video/annart_videok.html [2016. 01. 15.]

6 Bővebben kifejtettem az AnnART fesztivál és a MAMŰ csoport története fejezetben, minden felsorolt akció videofelvétele megtekinthető az ETNA alapítvány honlapján, http://www.c3.hu/~actionts/video/annart_videok.html [2016. 01. 25.]

kölcsönözve neki. Kialakult a kimondottan erre a helyre jellemző hely szelleme. A hely felkínál egy élményt a művészek számára, és ez a hatás érezhető a létrejött munkákon. A tavat és környékét a művészek akcióik színterévé avatják. Az egész tó és környéke a fesztivál performatív tere lett, amely arra a pár napra kelt életre. Sok alkotás ötlet szintjén is a helyszínen született, a hely szellemének hatása alatt, tehát amellett, hogy a munkák a klasszikus értelemben véve helyspecifikusak, azaz a fizikai helyhez kötődnek, van egy konceptuális kötődésük is a helyhez. Mágikus, mitikus, vallásos, rituálékra emlékeztető alkotások születtek nagy számban. Doboltak, égettek, áldoztak és áldozatként kínálták fel magukat, imádkoztak, átkozódtak, beöltöztek angyaloknak, csontvázaknak, démonoknak, papoknak, sámánoknak, vér folyt, szimbolikusan meghaltak és feltámadtak.

1. 1. Szertartásos akciók

A következőkben megvizsgált alkotások mind kapcsolatba hozhatók ezzel a mitikus, szakrális, rituális jelleggel. Mindegyikről állítható, hogy helyspecifikussága jelentésbeli tartalom által alakul ki: az akciók, performanszok rítusokként hatnak, és ezzel ráhangolódnak a hely szellemére, történetére.

Az első akció, amelyet elemzek, olyan rituális cselekedetet mutat be, amely minden időkből és minden kultúrában jelen volt valamilyen formában: a temetkezést. 1992-ben (37. kép) Ütő Gusztáv⁷ elásta az Etna csoport logóját, lepecsételte a tagok kezét, majd Kónya Rékával betáncoltak a tóba. Ez az akció azért született, mert a tagok közt széthúzás, feszültség volt.⁸ Temetési szertartásra emlékeztető akció; a résztvevők azon a helyen temetkeznek, ahol előzőleg a csoport megalakult.⁹ Egy ciklust zár be. Szimbolikusan rájátszik arra a lehetséges tartalomra, amely szerint a földből vétettünk és oda is térünk vissza. Ily módon a mű tartalma kötődik ahhoz a helyhez, ahol létrejött. Rituális jellegű, ezért nemcsak az Etna csoport történetéhez kapcsolódik és emiatt helyspecifikus, hanem maga a cselekedet idézi a hely szelleméhez illő magatartást. Tehát több tartalmi síkon is kapcsolatban van helyszínével a mű. A fizikai térhez való kapcsolatát pedig az adja, hogy az alkotó csakis a föld anyagába tudott gödröt ásni – a temetkezési szertartás földhöz kötött ősi cselekedet.

7 1958-ban született, a marosvásárhelyi Művészeti Líceumban, majd a kolozsvári Ion Andreescu egyetemen tanult. DLA-fokozatát 2012-ben szerezte meg Budapesten. Az AnnART szervezője, az Etna alapítvány alapító tagja, számos akcióművészeti rendezvény szervezője. Jelenleg oktató a Sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceumban és a nagyváradai Partium Keresztény Egyetemen.

8 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012, 64.

9 Habár a csoport pár év múlva újraalakult, és a mai napig is aktív Sepsiszentgyörgyön és környékén.

A tér azáltal válik performatívvá, hogy benne zajlik az akció, és a térben megteremtett körülmények elmaradhatatlan részét képezik a műnek, kondicionálják és meghatározzák azt. Konkrétabban: a földbe ásott gödröt csakis kint a természetben lehet megásni, a föld anyagával interakcionálva. Ilyen módon a természetben talált fizikai adottságok teremtik meg az előfeltételeket az akció lebonyolítására. A tér meghatározza a művet, és a mű felruházza a teret egy szereppel: temetkezési helyé teszi azt.

A közönség jelen van és nem avatkozik bele a mű cselekvésébe. Az, hogy az emberek csak jelenlétükkel járulnak hozzá a műhöz, ez esetben mégis résztvevői státuszt ad nekik, mert egy temetésen az ilyen magatartás indokolt. Azzal, hogy állnak, figyelik a cselekvést, úgy viselkednek („cselekednek”), ahogyan azt a mai keresztény temetések résztvevőinél látni lehet. Az emberek pusztá jelenléte hozzájárul a temetési hangulat fokozásához. A közönség társalkotóvá válik azzal, hogy nem cselekszik, hanem csak jelen van.



37. kép

A következő performansz is szertartásra emlékeztet. 1996-ban Maruyama Yoshiko (38. kép) japán művész az akciót megelőzően egy vaskos fenyő törzsére fehér lapokat akasztott. Maga az akció: az alkotó távolról közeledik a helyszínre, egy csengővel a kezében, amelyet ritmikusan ütöget. Amint közeledik és megkerüli a fát, egyre gyorsabban ütögeti a csengőt, majd megáll. A felakasztott lapokból néhányat a külsőbb ágakra áthelyez, majd újból megkerüli a fát, ütögetve a csengőt. Az akció buddhista szertartásra emlékeztet. A kis lapocskák pedig a Himalájában látható imázslókat idézik.¹⁰ A csengő lassú, ritmikus ütögetése szertartásos. A keresztény liturgiához is hasonlítható, akár a minden évben a fesztivál idejére eső Anna-napi búcsú. A mű egyértelmű rituális jellege ez esetben

10 Ezeket a helyiek természetbe, a hegyekben különböző helyekre akasztják. Úgy tartják, hogy áldást és védelmet adnak a helynek.

is a hely szelleméhez kötődik. Fizikailag pedig a hatalmas fenyővel van kapcsolatban. Ismét több síkon tekinthető helyspecifikusnak az akció.

Továbbá a műalkotás a természet elemeivel való interakcióban átminősíti a természetes környezetet performatív térré. Egy centrálisan pozicionált fenyő köré összpontosul a cselekménysor: a művész körbejárja, megkerüli, majd bejárja a terepet, a törzsétől a szélső ágakig és vissza. A tér ezáltal meghatározza a művész mozgásterét. A művész pedig az akcióval belakja azt a teret.

A közönség ez esetben a néző szerepében van jelen. Passzív megfigyelője az akciónak, nem avatkozik bele, mert a mű koncepciója nem ad lehetőséget erre.



38. kép



39–40. kép

Szabó Zoltán Judóka munkásságára jellemző a szertartásosság használata. 1996-ban (39–40. kép), stílusához híven mélyen szimbolikus, rituális akciót mutat be. A vállán tart egy zsák homokot, amelynek a szája ki van nyitva, és azon át folyik ki a tartalma. A testére és a zsákra rovásírásos szöveg van írva (olvashatatlan a felvételen). A homokkal koncentrikus köröket rajzol a földre. A négy iránynak megfelelően judós mozdulatsorokat hajt végre. Végül leül a közepébe, felemel egy fűdarabot, amely alatt kis lyukat ásott, és imára kulcsolja a kezét. Az akció mintha kijelölne egy helyet fizikailag és energetikailag is, a négy égtáj irányába pozicionálva azt. A testi cselekvés energiavonalakat határoz meg a térben, amelyek a központ felé irányulnak. A végső cselekvés pedig mintha megszentelné a kijelölt helyet. A folyamat, ahogyan a teret használja, performatívvá teszi azt. Az akció olyan, mintha egy mitikus időből kiragadott rituális cselekedet lenne. Helyspecifikussága a hellyel való tartalmi kapcsolódás által is létrejön, a fizikai kötődése mellett.

Boris Nieslony (41. kép) performansza megidézi a tó szertartásos múltját. 1996-ban a művész fellállított egy farönköt, amelyhez segédei kötéllel hozzáerősítették a testét. A szemét kendő takarta. Ezek után segédei vízszintesre fordították rönköstől az immobilizált művészt, és elvonszolták egy, a földön kijelölt helyre. A művész az akció elején maga állítja fel a faoszlopot, a végére pedig teljesen kiszolgáltatottá válik. Az elvonszolás mintha előrevetítene egy lehetséges következményt: az áldozatbemutatót. A cselekmény olyan, mintha egy erre történő előkészület lenne. A közönség itt aktív résztvevője, végrehajtója is az akciónak. Meghatározott feladatot kap, nincs improvizációs lehetősége. A mű helyspecifikussága ismét inkább a hely szelleméhez való kötődés által válsul meg. Megidézi azokat az áldozati szertartásokat, amelyeket ezen a helyen a múltban valószínűleg már elkövettek. A performansz a jelenben mutatja be a múltban történt lehetséges történéseket. Ezáltal a természetes környezet átminősül a cselekménysor helyszínévé és performatívvá válik.



41. kép

Rituális performansznak nevezi 1993-ban a délvidéki magyar Opál Színház az *Úton* (42. kép) címmel előadott művét.¹¹ A performansz este zajlik, a tóban, a köd le van már szállva. Egy meztelen felsőtestű férfi derékig áll a vízben. Vele szemben áll egy férfi és egy nő, rajtuk rövid ujjú fehér felső van. Azokra rá van nyomtatva egy fekete töviskoszorús Krisztus-fej. Fekete napszemüveg van rajtuk. Összeölelkeznek, majd a velük szemben álló férfihoz fordulnak, aki kezét feléjük emeli, mintha megáldaná őket. A videofelvételen az egyik alkotó elmondása szerint a sátán és a szakrális vágyak viszonyát próbálták bemutatni.¹² Az akció rituális elemekben bővelkedik. A közönséget is be akarták vonni, ez a felvételen elhangzik, de a jelenlevők nem nagyon voltak kaphatók erre, mivel a hideg vízbe nem voltak hajlandók belemenni. Ez példája annak, amikor van egy részvételt igénylő művészi koncepció, de a közönség nem kollaborál. Feltevődik a kérdés, hogy ez egy kudarcot vallott akció? Elégséges-e az, hogy a jelenlevők csak megtekintették az akciót, de nem voltak aktív elszenvedői annak? Elérte-e a kívánt hatást a mű? Vajon csak a testi kellemetlenség akadályozta meg a nézőket a részvételben (hideg), vagy egyszerűen nem volt elég hatásos a felkérés?

Az akció a tóban zajlik, motívumként használja a vizet, a körötte levő sötétséget, ezért a fizikai helyhez kötődik, és hagyományos értelemben helyspecifikus. Továbbá, a fentebb említett akciókhoz hasonlóan, ez is kötődik a hely rituális múltjához. A tér tekinthető performatívna, mert a természetes környezet elemeivel együtt bontakozik ki a cselekmény. Az akció által a tó vize átminősül szertartásos, vallásos helyé.



42. kép

Dan McKereghan performansa (43. kép) 1997-ben játszódik. Feketére festett testtel, fehér ruhában, kenyeret és pléhcsuporból vizet oszt a közönség tagjai között. Ezek után megfordul és belesétál a tóba, és mielőtt a feje fölött összecsapna a tó vize, azt kiáltja: „I am coming home”, vagyis „Jövök haza”. Keresztény

11 A felvételen kijelenti a csoport egyik tagja. A 4. AnnART felvétele, 1993, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 01. 15.]

12 Uo.

úrvacsorára, áldozásra emlékeztető akció. A fehér ruhát viselő fekete ember emberi gyarlóságra és álszentségre vagy az emberben jelen levő dualitásra utalhat. A vízben elmerülés pedig a végső ítéletet vagy újjászületést szimbolizálhatja. A közönség, illetve a társművészek elfogadják a felajánlott kenyeret és vizet. Ez ismert cselekedet a katolikus kultúrkörben. A művészi koncepció számított a közönség visszajelzésére, amelyet ez esetben meg is kapott. Ez egy rituális cselekedet újrajátszása. Játék, akár az előző keresztelési szertartás, mert nem az illetékes vallási intézmény hatalmazta fel őket ezekre a cselekedetekre, amelyek keresztény szertartások alkalmával használatosak, hanem az önjelölt „papok”, a művészek mímelnék rituális cselekedeteket. Inkább szimbolikus jelentést hordoz az akció, mint hogy bűnbocsátó, avató hatással járna. De a közönség vele együtt játszik, mert elfogadják a művészi felkérést. A tábor hangulata is hozzájárul ahhoz, hogy a jelenlevők gördülékenyen bekapcsolódjanak, hiszen azért vannak ott (habár az előző akciónál ez nem történt meg, a kedvezőtlen környezeti feltételek miatt: hideg volt a víz). Az akció végén a víznek szimbolikus jelentést ad a kiáltott mondat. A tó vize itt az univerzális víz jelentéssel lesz azonos: a tisztító víz vagy a nőiesség, az anyaméh vize, amiből fakad minden, és ahova „hazatér” a minden, ez esetben a művész. Szimbolikusan elmerül a teremtésben. A tópart és a tó a bemutatott vallásos szertartás helyszíne, és az előző performanszokhoz, akciókhoz hasonlóan a helyszínen lezajló művészi cselekvések performatívvá teszik. Ugyan fizikailag nem emlékeztet arra a környezetre, ahol úrvacsorát szoktak osztani: a templomra, de a performansz által kialakított szertartásos hangulat emlékeztet a templomok hangulatára. A tó vizének használata pedig utalhat a keresztelővízre és a szenteltvízre.



43. kép

Az utolsó akció, amelyet megvizsgálók az említettek kapcsán, az Karen Rann (44. kép) 1997-ben létrehozott akciója. Talán az egyik legmegragadóbb vizuális élményt nyújtja a fesztivál akciói közül. Az alkotó óriási sárga szoknyát terített ki maga körül. Lassan forogni kezd egy helyben, amitől rátekeredik ez a hatalmas anyag. Miután teljesen rátekeredett a testére a szoknya, kilép belőle. Az anyag

annyira tartós, hogy megáll ebben a helyzetben. A művész belenyúl a teste által az anyagban hagyott üregbe. Kitép két maréknyi fűvet, majd szétszórja azt. Nem biztos, hogy a művésznő ismerte a tó legendáját,¹³ de mesebeli csodaszép lányra emlékeztet a hatalmas napsárga szoknya. Emlékeztet átváltozásra és testi formák levedlésére. A közönség egyszerű csodálója az eseménynek, majd hatalmas tapsal díjazza azt. Az akció ráhangolódni látszik a Szent Anna-tó legendájára, és ebben rejlik a helyspecifikussága. Ezen kívül különösebben nem kapcsolódik a fizikai helyhez, és a teret sem lakja be az akciójával, de annak helyszínéként használja, tehát performatív teret hoz létre. Olyan értelemben is performatív számára a tér, hogy feltételezett hatása által jött létre a mű, ha ténylegesen ismerte a tó legendáját.



44. kép

Eddig a tó és környékének szakralitásához kapcsolódó művekből néhányat vizsgáltam meg. Habár egyesek kötődtek a fizikai helyhez is, túlnyomórészt konceptuálisan helyspecifikusak. Ezzel párhuzamosan a performatív tér kialakulására figyeltem és a nézők által betöltött szerepekre is.

1. 2. A tó fizikai helyéhez kapcsolódó akciók

A továbbiakban olyan akciókat vizsgállok meg, amelyeknek a tó fizikai attribútumaihoz van közüik. Helyspecifikusak, mert kötődnek a tóhoz, a parthoz, az erdőhöz és más fizikai környezeti adottságokhoz is. Ezzel párhuzamosan itt is szem előtt tartom a performatív térre és a nézőre vonatkozóan felmerülő problémákat is.

Számtalan akció zajlott a tóban: belementek, úsztak, elmerültek, lebegtek rajta, kimerítettek belőle, beleöntöttek, megfürödtek, beledobtak, kereszteltek, beleénekeltek, kiittak belőle... És számtalan akció zajlott a parton, közvetlenül

13 Benedek Elek: *A Szent Anna-tó legendája*, http://www.3szek.ro/load/cikk/62022/benedek_elek:_a_szent_anna-to_legendaja [2016. 06. 15.]

a tó mellett: ástak, beleásták magukat, megették, leöntötték, feltúrták, teleszórták a földjével a tavat...

Ütő Gusztáv szerint a Szent Anna-tó számos kontrasztot hordoz magában, és ennek fizikai tükre a víz és a szárazföld kettőssége. Ezért a legtöbb akcióját úgy gondolta ki, hogy a tavat és a partot egyaránt felhasználja. Az 1993-as felvételen azt mondja: „kontraszt, nő és férfi, szárazföld és víz, keleti birodalom – Bizánc központtal, és nyugati birodalom – Róma központtal, ennek a Keleti-Kárpátok a találkozási pontja. Később a keleti birodalom helyén az ortodox egyház területe, a nyugati birodalom területén a katolikus egyház területe [...] A performansznak egy ősi formája, ahogy a katolikus ember a misére, a búcsúra felvonul csengettyűikkel, zászlókkal, a kápolnához, tömegesen. Sok a szereplője a happeningnek, [még ezzel] ellentétben az AnnART-on egyszereplős performanszok mennek. A búcsú katolikus kánonok szerint megy, törvények szabják meg, hogy hogyan kell lépni, milyen sorrendben vonulnak fel. Ellentéte a művészi szabadság, ahogyan a művész gátak nélkül, szabályok nélkül létrehozza melóját.”¹⁴ Egyik ilyen akciója akkori feleségével, Kónya Rékával zajlott le, aki sok akciójának társszerzője is. Ez 1993-ban játszódó, meglehetősen bonyolult felépítésű akció (45. kép).

Ütő letesz a földre egy kerek, dobszerű formát, közvetlenül a tópartra, N S W E (észak, dél, kelet, nyugat tájolással) felirattal. Egymással szemben állnak, Kónya a parton és Ütő a vízben. Kónya fehérbe van öltözve, fölötte egy szürke póló, Gusztai feketében. Egymással szemben állnak, kezükben két kötelet tartanak nagyon rövidre fogva. Lassan hosszabbra engedi Ütő a kötelet, amitől Kónya egyre hátrább dől, amíg végül a földön fekszik. Ekkor Ütő a Halotti beszédből mond szavakat (isa, bor és ukmuk, vagymuk stb.). Ezek után felveszi a dobát és ütögeti. Kónya leveszi felső, szürke blúzá, és tetőtől talpig fehér öltözetben marad. Majd felvesz egy kereplőt, forgatja, és Ütő veszi fel a levetett szürke blúzot. Mindketten tovább használják a hangszereket. Ezek után Kónya Ütő nyakába tesz egy kötelet, amely az ő blúzában folytatódik. Ütő mögött közvetlenül a tó van. Kezüket úgy tartják, mintha még fognák a két kötelet, ami összetartotta őket előzőleg, de az már nincs ott. Ütő hátradől és beleesik a tóba. Ezzel kirántja Kónya blúzából a kötél folytatását, ami egy fehér szalag. Ezt követően elkezd hátrafele úszni, és káromkodva kiabál. Eközben Kónya a parton áll, őt nézve, és monotonon mondja a Miatyánkot. Amint láthatjuk, sok ellentétpárt találunk, férfi-nő, fekete-fehér, tó-part (víz-szárazföld), lassú hátradőlés-hátraesés, káromkodás-ima, kiabálás-monoton mormolás.

Ez a kettősség a helyszínben rejlő tartalmi és fizikai kettősségekkel hozható párhuzamba. Az akció erre játszik rá, tehát konceptuálisan is helyspecifikussá válik. Az akció térbeli felépítését a tópart és a tó határozza meg. Ez a fentebb felsorolt kettősségek fizikai kivetülése. Ezért helyspecifikus az akció klasszikus értelemben is. És mivel a természet kínálta tér alapján építi fel szimbólumrendszerét, performatív térré minősíti azt. A közönség hagyományos megfigyelői szerepben van.

14 Ütő Gusztáv: a 4. AnnART felvétele, 1993, http://www.c3.hu/~actio-ts/videoek/annart_videoek.html [2016. 05. 17.]



45. kép



46. kép

1993-ban a PP csoport a *Szent Anna vendéglő* (46. kép) című akciót adja elő. Két, öltönybe öltözött férfi két széken ül a tóban, a bokájukig vízben van a lábuk. Az asztalon egy üveg bor (?), egy tálban tűz van gyújtva. Egy darabig így ülnek mozdulatlanul. Egyszer az egyik megfogja az üveget és kitölt belőle a másik poharába, aki köszönt a pohárral, beleiszik, majd átadja az elsőnek, aki szintén iszik belőle, majd leteszi az asztalra. Utána hangosan jó éjszakát kívánnak egymásnak, felállnak és elmennek. Egy idilli vacsora kellékei: esteledés, bor, hangulatvilágítás, romantikus táj, a tó. Az eredményezi a szokatlan helyzetet, hogy nem a parton vannak, hanem pár méterrel arrébb, bent a tóban. A vendéglői jelenetet helyszíne miatt nem értelmezzük romantikusnak. A szereplők benne vannak a vízben. Ezek a tábori kondíciók. Mindenhol ott a természet. Az improvizált megvilágítás is utal a tábor hangulatára. Olyan lehetséges jelentéseket hordoz

magában az akció, mint: Az elitizmus elveszti fennköltségét, ha azt a realitásba rántjuk. A magas művészet akkor állja meg a helyét, ha az életben, az élet által felkínált helyzetekben is alkalmazható, megvalósítható. A közönség szemlélő, nem avatkozik bele az akcióba, mert nem kéri fel rá. Az akció használja a természet kínálta térbeli elemeket. Humorosan közelíti meg a táborra jellemző kondíciókat, ezáltal helyspecifikussá válik. A tavat úgy használja, mint egy épület terét (vendéglő). Az alkotók eljárásának egy hétköznapiként felismerhető jelenetet egy nem hétköznapi térbeli helyzetben. A tér által kap többletjelentést az akció, és ezért performatívnak tekinthető a tó környezete.

A következő megvizsgált akció a fesztivál helyszínének fizikai adottságait emeli be a műbe: felhasználja a környezetben található anyagokat, és konceptuálisan is értelmezi az alkotó és a hely között kialakuló viszonyt. Bartha Sándor 1993-ban *Piknik a parton* címmel (47. kép) a tóparton adja elő művét. Az erdő felől a partra sétál. A vállán batyuként átdobva egy fehér abrosz, beletekerve egy ezüst színű tálca, kötéllal átkötve. Kibontja és gondosan leteríti a tópartra, majd a tálcával hátramegy az erdő felé és visszajön, rajta egy kiszakított füves földdarab. Megáll az abrosz előtt, és a terítő bal felére helyezi a füvet. Ezután bemegy a tóba a tálcával, és megtölt egy átlátszó zacskót vízzel. Az abrosz jobb felére helyezi. Majd elővesz egy kék léggömböt és felfújja. Leül az abrosz elé, előtte a tálcán a léggömb. Kézbe veszi a kést és a villát, és megszúrja a léggömböt, amely kipukkad. Jelképesen az egész környezettel táplálkozik: a tó partjával, a tó vizével és levegőjével. Egyszerű és hatásos mű. Vizualitásában is tiszta. A természeti környezet művészre kifejtett hatását illusztrálja: táplálkozik a vízzel, a földdel, a levegővel. A tér azért tekinthető performatívnak, mert kifejti hatását a művészre és ezáltal a műre, amelynek a témája is a természet hatáskeltésének problematizálása lett. Nemcsak felhasználja a környezet által felkínálkozó anyagokat, de az akció által értelmezi a környezettel kialakuló kapcsolatot is. Továbbá olyan értelemben is tekinthető performatívnak a tér, hogy felkínálja nemcsak az akcióhoz szükséges fizikai kellékeket, de magát a tematikát is.



47. kép

A következő akciót azért érdemes megemlíteni, mert nyers és durva módon lép kapcsolatba a hely anyagával: a földdel. Ezért klasszikus értelemben helyspecifikus akciónak tekinthető, amint azt látni fogjuk: 1997-ben Arthur Tajber (48. kép) a fejére húzott egy fehér maszkot, amelyen csak a szemének volt kivágva két lyuk. Fehér öltönybe öltözött. Egy helyen megbontotta előzőleg a földet, és a füvet félrehajtotta, mint egy takarót. Mellette egy fehér lepedőt terített le. Ráfeküdt, majd megpróbálta magát minél jobban betakarni a sáros fűtakaróval. A szó szoros értelmében interakcióba lépett a földdel mint anyaggal. A hatást fokozza, hogy ezalatt tetőtől talpig fehérbe volt öltözve. Szótlan kínládása, hogy elföldelje, betakarja magát a fűtakaróval, feszültséget keltő. A közönség részéről is csend a válasz. A természetes környezetet (ez esetben a földet a fűtakaróval) használja a mű terének kialakításához. A természet művészre, műre kiváltott hatása fizikai. A tér kondicionálja a művet: A benne levővel lép kapcsolatba az alkotó teste, tehát performatív térré minősül.



48. kép

1. 3. A napfogyatkozással kapcsolatos akciók

Az 1999-es fesztivált a napfogyatkozással egy időben szervezték. A legtöbb munka erre alapozott. Ütő Gusztáv az 1999-es felvételen meg is jegyzi, hogy lehet, hogy tudat alatt, de sok művész ráhangolódott erre, és a kör motívumát használta fel. Az ez évben létrejött munkák tehát a csillagászati eseményhez kötődtek, és ilyen értelemben egy újabb helyspecifikus jelentéstartalom gazdagította a létrejövő akciók tárházát.

Az első, általam vizsgált akciót ismét a már említett művészpáros adja elő: Ütő Gusztáv és Kónya Réka (49–50. kép) pontosan a víz és a part találkozási vonalánál a földbe szúrtak egy botot. Két kötél volt rákötve. A hosszabbik szál Ütő lábához, a rövidebbik a Kónya lábához volt kötve. A földön hanyatt fekve gurultak körbe, az óra járásával megegyező irányba, hol a vízben, hol a szárazföldön haladva. Ütő gyorsabban tette meg a köröket. Végül szinte egyenlő hosszúságú

lett kettejük kötele, mert feltekeredett a botra, és kénytelen volt egyik a másikon áthempergőzni. A kör, körforgás, periodikusság gondolatai merülnek fel bennünk. A dualitást, ami velejárója mindennek, itt a víz és a szárazföld, a nő és a férfi kettőssége jelképezi, akár számos másik közös akciójukban. Az akciónak több-letjelentést ad, hogy a víz és a szárazföld érintése folyton változik. Ezáltal a környezet meghatározza az akciót. A tó és a szárazföld szimbolikus jelentésekkel töltődik fel. Mindezt performatív térként van jelen a tó és a tópart.



49. kép



50. kép



51. kép

Dan McKereghantól már láthattunk rituális akciót. 1999-ben kivitelezett performansa, *Egy tenyérenyi levegő* (51. kép) címmel, jelentésben sokrétű és látványában is kellemes. A partra állított egy fehérre festett létrát. Ő maga pirosba öltözött, fehér kesztyű volt a kezén, és fehérre festette arcát is. A két tenyerét felfele tartva, azok „tele” voltak levegővel. Rájuk volt függesztve egy kerek csengőkoszorú. Ez valójában a levegő hangja megfelelője.¹⁵ A művész körbejárta a közönséget, és a tenyeréből az övékébe „öntötte” a levegőt. Mágikus performansz, amely illő egy napfogyatkozáshoz. A vörös a nap tűzét idézi, az akció pedig a

15 Állítja a művész az 1999-es felvételen. AnnART-felvétel, 1999, http://www.c3.hu/~actionts/video/annart_video.html [2016. 05. 17.]

napfogyatkozás hangulatát. Ebben az akcióban nem a környezet tapintható elemei járulnak hozzá az akcióhoz, hanem a legnagyobb szerepet a fény, a levegő és a nap kapja. A közönség néző, de egyben résztvevő is: fogadja a levegő átadását. Részt vesznek az előadott szertartásban. Hasonlóan az eddig sorolt akciókhoz, a tér használatának milyensége által válik a természetes környezet performatív térré.

1. 4. Identitáshoz és szabadsághoz kapcsolódó akciók

A helyspecifikusság egy másik fajtáját is meg lehet határozni, ha nagy általánosságban tekintünk a fesztiválon létrejött akciókra. Főleg az első években, a helyi alkotók által kivitelezett munkák kötődnek az újonnan elért személyes szabadság gondolatához és az erdélyiséghez. Tehát földrajzi, politikai, nemzetiségi identitáshoz is kötődnek az egyes akciók. „Az erdélyi és romániai résztvevők témaválasztását kezdetben jellegzetesen a magán- és kollektív vonatkozású öndefiníció igénye dominálta” – írja Ütő.¹⁶ Ilyen jelentéssel komolyabb hangvételű és egészen humoros akciók is létrejöttek.

1991-ben Paul Ap. Davies (52. kép) walesi szobrász 10 × 7 méteres Európa-térképet hozott létre gyeptégla és kövek felhasználásával, azon a helyen (a Szent Anna-tó), amely jelképesen egy választvonal a keleti és a nyugati világ között.¹⁷ Egy külföldi művész bejelölte a hazai eseményt a világ térképére.



52. kép

1992-ben Ütő Gusztáv (53. kép) egy Kelet és Nyugat közötti nyitási, kapcsolatteremtési folyamatot jelképező krátert szeretett volna kiásni egy meghívott művésszel, aki végül nem tudott részt venni a fesztiválon. Ehelyett az akcióból megemlékezés lett, gyászszertartás és fogadalomtétel. Ásás közben folyamatosan

16 Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012, 77.

17 Uo., 60.

Baász Imre üzenetrögzítőjének üdvözlő szövegét játszották le: „Helló, itt Baász Imre. Üzenetrögzítő rögzíti az üzeneted. Köszönöm szépen. Alo, aici Imre Baász. Mesajul tău va fi înregistrat. Vă mulțumesc.” Egyszemélyes mű lett belőle. Egy későbbi interjúbán az alkotó a következőket írja: „... végül egyedül maradtam a gödörben, a W és az E betű között, a West és az East között. Nem alakulhatott ki az a felszabadult, új kapcsolatok teremtésére jellemző, vidám hangulat, minden imádkozásba fűlt... Arról lett volna szó, hogy a végén a kráter mellett vigadozunk, de ezt már nem lehetett: tehát a gödörben maradtam, a munkaruhámat levetettem, öltönyben voltam alatta, ugyanabban, amelyet a temetésen viseltem.”¹⁸ Az eredeti koncepció arra törekedett volna, hogy egy közös cselekvéssel, ásással egy hazai és egy külföldi művész egy rituális cselekedeten osztozzanak. A föld itt összekötött, beavatott volna. A Kelet és Nyugat közti találkozási pont megjelenését is jelképezhette volna. Öndefiníciós tematikájú akció.



53. kép

Az identitás problematizálásának emlékezetes akcióját 1994-ben, Ütő Gusztáv és Kónya Réka előadásában láthatjuk (54. kép). Egy óriási házikenyer fehér-fekete abroszba van burkolva. Ütő Rékával kibontja, keresztet vet rá a kés-sel, ahogy azt Székelyföldön szokás, utána felszeleteli, megkeni zsírral, sózza, majd egy karton Transilvania-sablont rátéve beszórja piros paprikával, és tálcán szétosztják a közönségnek, akik elfogyasztják azt. A zsíros kenyér helyi motívum, a kenyér test-jelentése itt bővül a föld, haza földje jelentéssel. Elfogyasztása és megosztása köteleket hoz létre a közönség tagjai közt (az egyszerű látogatókon kívül hazai és külföldi társművészek vannak jelen). A jelenet rituális cselekedetre emlékeztet, beavatással érhetne fel.

18 Szücs György: Elültetett kavicsok. Magyar Narancs, Budapest, 1991. november 21., 13. In: Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012, 61.



54. kép

Cosmin Paulescu, Cozo, *The new rich man of Romania* (55. kép) című 1996-os akciója az új politikai helyzet paródiája. Egy meztelen, hosszú hajú férfi kijön az erdőből. Semmi más nincs rajta, csak egy, az ágyékára kötött ág; a kezében pedig egy bot. Megáll egy alacsony, henger alakú vaskonténer előtt, amelyikre fel van festve egy ötágú vörös csillag. Kivesz belőle egy gatyát. Majd megborotválkozik, megfésülködik az onnan kivett eszközökkel. Ezek után kiemel ugyanonnan egy fehér inget, öltönyt, nyakkendőt, napszemüveget, és felöltözik. Mindez idő alatt a közönség egy tagja egy tükröt tart. Az alkotó elővesz egy aktatáskát és egy telefont, és elkezd beszélni rajta. Majd egydolláros bankjegyeket vesz ki a zsebéből, és szétosztja a közönségnek. A háttérben két fa közé egy nagy vászon van akasztva. Rajta bal felől vörös zászló, középen román zászló, jobb felén amerikai zászló. Bekapcsol egy kazettofont, a felvételtől elindul a román himnusz. Ollóval a kezében odalép a vászonhoz, és hezitálva közelíti azt a román zászló jobb és bal oldalához, mintha azon gondolkodna, hogy hol vágja el: a jobb vagy a bal oldali zászlótól válassza el a román zászlót. Végül a vörös és a román zászló közt kezdi el vágni az anyagot, lentől felfele. Amikor az egyharmadához ér, a vágás irányt változtat, és vízszintesen eljut az amerikai zászlóig, ahol függőlegesen felfele folytatja. Így 1/3 marad Amerika mellett, 2/3 a vörös mellett. Kivesz az aktatáskából egy pezsgőt, és ünnepélyesen kibontja, majd azt mondja, hogy „let’s party now” (most már bulizhatunk). Az akció erősen politikai töltetű. A ’90-es évek utáni ember társadalmi, politikai szerepkeresését jelképezi. A közönség több ízben ujjong, nevet, teljes megértéssel és empátiával követi a jelenetet.



55. kép

Megtekintve a felvételeket, meghallgatva a vallomásokat, állítható, hogy attól függetlenül, hogy hazai művésztől vagy külföldi meghívottról, hogy a fesztivál kezdeti vagy éppen az utolsó éveiről van szó, minden egyes alkalommal a szabadság univerzális érzete hatotta át a fesztivált. A felvételeket, fotókat szemlélve sátrak tömegét látjuk az erdő és a tó között. Félmeztelen, mosolygó embereket, akár sár van, akár napsütés. Emlékeztet a '60–70-es évekből ismert amerikai hippifesztiválokra. Arthur Tajber Lengyel művész 1997-ben vett részt. Egy 2011-es levelében a fesztiválra visszaemlékezve azt írja, hogy Woodstock-szerű hangulat volt a táborozó csapatban: „post-hippie rock-&-pop” berendezkedés és „post-Fluxus” formájú érzékenység.¹⁹ Dan McKereghan amerikai művész egy 1999-es felvételen azt állítja, hogy sosem látott ilyen fesztivált, erősen hatott rá mind a környezet, mind pedig a munkák minősége, és hogy azért imádja mindenki ezt a fesztivált, mert nincs lehetőség semmilyen technikai eszköz használatára, teljesen egyedül vagy: csak te és a természet.²⁰ Seiji Shimoda szintén egy visszaemlékező levélben, 2011-ben azt írja, hogy semmi más nem volt ott, csak performanszművészet.²¹ Az erdélyi Damokos Csaba a fesztiválról készült 1993-as felvételen így nyilatkozik: „ez egy teljesen más rendezvény, mint más performanszrendezvények, mert ez nem egy kultúrház, nem egy moziterem vagy nem egy klub, hanem ez itt kint van, és tó és hegy és erdő és vihar és napsütés, ettől más, ezért fontos az AnnART.”²²

19 Tajber, Artur: *AnnART International Performance Art Festival*. 2011, In: Ütő Gusztáv: i. m., 110.

20 McKereghan, Dan, a X. AnnART felvétele, 1999, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 05. 19.]

21 Shimoda, Seiji (Artist, Director of NIPAF): *I learned a lot from AnnART Festival*. 2011. 03. 22., In: Ütő Gusztáv: i. m., 100.

22 Damokos Csaba: a 4. AnnART felvétele, 1993, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 05. 19.]

Még akkor is, ha csak pár napra van ez a felhőtlen hangulat, az akciók tükrözik ezt. Látunk önfeledt, harsány és agresszív üvöltözést is, meztelen futkározást, fékezhetetlen zúzást kalapáccsal, hadonászást, nevetést, közös esti éneklést. Egy akciót említenék meg, amely szélsőséges példája a személyes gátak levetkőzésének: Baji Miklós Zoltán BMZ (48. kép) 1999-es akcióját. A művész felkéri a közönség tagjait, hogy borotválják le az egész testét, amíg ő meztelenül áll. A közönség hezitálás nélkül kollaborál, nevetgélnek, poénos kommentekkel illetik őt.



56–57. kép

1. 5. A fesztivál közönsége

A fesztiválon létrejött akciók nagy része a közönség jelenlétére számítva volt kigondolva. Minden alkalommal felírták krétával egy nagy táblára az aznapi performanszok időpontját, alkotóját és helyszínét, hogy mindenki követhesse őket. Sok akciónak egyszerű nézője a közönség, de van, amikor a művész segédjévé válnak az akció peremén állók. Tartják a kellékeket, odaadnak vagy elvesznek valamit. Van, amikor szenvedő alannyá válnak, az akció általuk megy végbe. A közönséget néhol felkéri táncolni, összekötik kötéllal, behívják a jéghideg tóba, lespriccelik őket stb. A fesztivál közönségének tagjai három kategóriába sorolhatók. Az első a művészek, a második az odalátogató közönség, aki az akciókat jött megtekinteni, és a harmadik az Anna-napi búcsúra érkezett emberek, akik véletlen közönséggé váltak. Mindenik kategória másképp reagált az akciókra. A művészek volt a legnyitottabbak. Ők szálltak be az akcióba leghamarabb, ha részt kellett venni. A második kategória tartózkodóbb volt. A harmadik kategória, a véletlen közönség tagjai (a katolikus búcsút látogatók) pedig értetlenül néztek, legtöbbször elmenekültek. Kevesen voltak nyitottak a történésekre.

1. 6. Tájbéavatkozásból lett akció

A következő alkotást azért tartom fontosnak megemlíteni, mert az AnnART kreativitással és szabad gondolkodással telített hangulatot teremtett az erdélyi

művészek körében és a következő generációs művészeknek is, és ezt mutatja a továbbiakban megvizsgált példa is. Ez a munka egy fiatal székelyudvarhelyi művészé. Székelyföldön készült, egy kísérletező szellemű művésztáborban, és nem utolsósorban Ütő Gusztáv fia, Elek az, aki elsőként bekapcsolódik az akcióba, amint azt a következőkben láthatjuk.

Berze Imre²³ *Kapu* (58–59. kép) című, 2008-as munkája tájbeavatkozás és spontán akció is egyben. A tábor résztvevői egy-egy elszenesedett fát kaptak a munkák létrehozására, az árkosai alsó szénbányából. A szóban forgó darab kívül nagyon kemény és száraz volt. Belül viszont porladó, korhadt. Első fázisban a művész a helyszínen eltávolította a belsejét, amit félretett egy kupacba. Az így kapott formába üreget vésett és felállította. Ez lehetővé tette, hogy valaki beleüljön a fa belsejébe és „meghallgassa” azt. A fenti kis rést pedig azért vágta, hogy huzat keletkezzen, és még jobban rezonáljon a fa egész belső tere. Az akció spontánul jött létre. Miután végleg felállította a darabot a mezőn, megjelentek a tábor többi résztvevői is. A fa belsejéből kivált anyagot éppen akkor szórta le, ösvényt kialakítva, a forma elejébe. Az egyik résztvevő gyermeke (Ütő Gusztáv fia) mezítláb spontánul végigfutott az ösvényen és beleült az üregbe, majd többször is elsikította magát, hogy hallja a visszhangot. Ezt követte a többi művész is. Példa ez egy tájbeavatkozásból kialakult akcióra. Lényegében a felkérés, hogy végigmenjenek az ösvényen és leüljenek a kéregbe, már benne volt a műben, de ez megtörténhetett volna akár mikor, időben eltolódva is (több példa erre a következő fejezetben található). De ez esetben a művésznak az a cselekedete, hogy leszórta a törmeléket, a többi művész jelenlétében, felkérésként szolgált, és reakcióra készítette a jelenlevőket. Ezért jó példa az, amikor művésztelepen jön létre egy mű, mert mindig lehetőség nyílik a továbbalkotására. A mű helyspecifikussága klasszikus értelemben jelentkezik: kötődik a létrehozásának helyszínéhez. Ha a performativitást keressük benne, akkor állítható, hogy a természet, a mű és a művész kapcsolatából kialakult egy helyzet, amely felkínált egy részvételi lehetőséget a néző számára, és az élt is vele. Cselekvésre készítette a jelen levő közönséget. Ez a mű akár egy másik fejezetben is megállta volna a helyét (alkotás, természet, néző), mivel az ott felvetett, természetre vonatkozó performativitási lehetőségekhez inkább illik, de azért helyeztem mégis ide, mert jelen van az alkotó is, és a közönség azonnali részvételét idézte elő az, hogy élőben, az ő szemük láttára szórta le a bejárando ösvényt. Továbbá azt állíthatjuk, hogy a kialakított tájbeavatkozás kiterjeszti a műhöz tartozó teret a benne rejlő jelentések által. Elsősorban kapunk nevezi

23 1985-ben született, a Kolozsvári Képzőművészeti Egyetemen fejezte be tanulmányait 2007-ben. A székelyudvarhelyi Palló Imre Művészeti Líceum tanára is volt. Számos művésztelep szervezője, kurátora (Pulzus Art Camp, Székelyudvarhely: 2012-től évi rendszerességgel, valamint Zereda Art Camp, Nyárádszereda: 2013-tól évi rendszerességgel), a székelyudvarhelyi Haáz Rezső Múzeum művészeti referense, a Grund vizuális művészeti alkotócsoport alapítója, 2008-ban Communitas-ösztöndíjas, a Barabás Miklós Céh tagja. www.berzeart.daportfolio.com [2016. 05. 19.]

az alkotó a művet, amely átkelési pontot jelent a két tér között. Elméletileg egyben elválasztja és össze is köti ezt a két teret. De, amint látható, az egyetlen nyílás, amely áthatolást engedélyezhet, az egy kis ablak a mű felső felén. Ez felfele irányítja a képzeletet, megnyitva a teret ebbe az irányba is. Emellett az ösvény kialakítása is kiterjeszti a mű terét egyik irányba. Tehát a művet nemcsak a létrehozott fizikai objektum képezi, hanem a hozzá tartozó tér is. Ilyen módon átminősíti a természetes környezetet, és ezáltal performatívvá teszi azt.



58–59. kép

Amint ebben a fejezetben láthattuk, a helyspecifikusság több értelemben jelen lehet, akár egy mű keretén belül is. Lehet klasszikus értelemben helyhez kötött, vagy lehet tartalmi, eszmei, konceptuális, történeti kötődése is egy műnek a helyéhez. Továbbá a performatív tér kialakulását vizsgáltam, amelynek fizikai adottságait ez esetben a Szent Anna-tó és környezete kínálta fel, és az AnnArt fesztivál akciói, performanszai használtak akként. A tó és környezete elsősorban olyan értelemben tekinthető performatívna, ahogyan azt Fischer-Lichte meghatározta: mert az akciók azzá avatták, ahogyan használták azt. Továbbá a tó és környezete kiváltotta hatás is befolyásolta a művészeket és ennek következtében a létrejövő akciókat is. Ilyen értelemben is tekinthető a hely performatívna. Végző soron a néző kérdésével is foglalkoztam ott, ahol a mű esetében indokolt volt. Láthattunk példát aktív részvételre, de passzív szemlélődésre is.

A következő fejezetekben elemzett alkotások esetében az egyik – vagy több – tényező hiányzik, vagy időben eltolódva van jelen. Ilyen például az alkotó és a néző jelenlétének eltolódása egyes tájbeavatkozásokban, vagy a galériákban kiállított installációk esetén. A mű lehet cselekvésre készítő a néző számára, de nincs jelen a művész, hogy személyesen bevonja őt az akcióba, amire viszont ebben a fejezetben láthattunk példát.

2. ALKOTÓ, ALKOTÁS, TERMÉSZET – AKCIÓK ÉS PERFORMATÍV TEREK

Ebben a fejezetben az alkotó szemszögéből tekintek a műre és annak a természettel való kapcsolatára. Milyen mértékben hatott a művészre a természetes környezet, helyének szelleme által? A természet hatása alatt alkot-e a művésze? Hogyan alakulhat ki a performatív tér a természetben?

Az előző fejezetben, akciók és performanszok alapján már megvizsgáltam, hogy miként tekinthető egy természetes környezet performatív térnek. Ott inkább olyan példákat láthattunk, melyek összhangban állnak Fischer-Lichte meghatározásával: a tér akkor performatív, ha annak van használva. A második szempont, mely szerint meghatároztam a performatív teret: a tér akkor performatív, ha a benne levőre hatást gyakorol, esetleg cselekvésre, alkotásra készíteti – Hantelmann meghatározásai alapján.¹ Eszerint a természetes környezet képes hatni a művészre, aki e hatás alatt alkot, és a mű ennek eredménye. Ebben a fejezetben inkább erre fogunk több példát és lehetőséget látni. Továbbá a művésznek a hely szellemével² való interakciójára keresek példákat, és ehhez kapcsolódóan a helyspecifikusság fajtáit³ is megvizsgálom.

2. 1. Nyugati térfoglalás a természetben

Elsőként gondoljunk az amerikai land art művészekre,⁴ akik jellegzetesen helyspecifikus munkákat hoztak létre a sivatagban. A végtelen tér, a mindent uraló napsütés, meleg, és a növényzet hiánya által kiváltott mozdulatlan csend elvárásolta a művészeket. Ideális hely volt arra, hogy kiszabaduljanak a „fehér dobozokból”. Mivel rendelkezésükre állt egy hatalmas tér, a munkák méretei is hatalmasak lettek. A térrel, a fénnel játszottak. Ennek illusztrálására Michael Heizer munkáit vizsgálom meg.

Michael Heizer a '60-as években kiköltözött Nevadába, a sivatagba, a New York-i tumultus elől, és ott élte le az elmúlt 50 évet. Itt alkotta meg legendás alkotásait, amelyek meghatározták a Land Art [Earthworks] mozgalmat. Habár sokan Robert Smithsont említik elsőként a mozgalommal kapcsolatban, Heizer elmondása

1 Bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

2 Bővebben kifejtettem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálataiban* fejezetben.

3 Bővebben kifejtettem a *Helyspecifikusság* fejezetben.

4 Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson, Nancy Holt stb.

szerint⁵ neki volt először az az ötlete, hogy a sivatagban alkosson, és Smithson eltulajdonította az ötletét. A Spiral Jetty pár hónappal a Double Negative befejezése után lett kész.⁶ Smithson jobban tudta menedzselni magát. Heizer ezzel ellentétben visszahúzódozó személyiségű ember. Ő szinte soha nem adott interjúkat.⁷ Kint lakik a sivatagban 50 éve, és előtte is, ha tehette, kerülte a nagyvárosokat. Elmondása szerint⁸ magányos típusú ember. Heizer munkáinak méretei túlhaladták minden, a modern világban létrehozott, eddigi művészi alkotás dimenzióit. Ekkora méretű alkotásokat csak a megalit művészetben láthattunk előzőleg.

Heizer a '60-as évektől kezdődően alkotott a sivatagban. 1968-ban megalkotta a *Nine Nevada Depressions* sorozatot: kilenc földbe ásott árok a nevadai kiszáradt tó medrében. Ezek „negatív” szobrok, amelyek a föld síkjába mélyednek. Azzal, hogy eltávolítja az anyagot egy nagy tömegeből, létrejön egy negatív forma. Ez esetben nem az üres tér veszi körül a formát, a művet, ahogyan ezt évszázadokon keresztül megszoktuk a hagyományos művészetekben, hanem a tömeg által közrezárt tér válik műalkotássá. Látszólag nincs semmi ott, és mégis egy szobor. A tér konceptuális használata hasonlatos a minimal art művészekéhez.⁹ A tér is az alkotás részét képezi, beleszámít a műbe, és nem csak jelentéktelen üresség. A művész maga is a negatív szobor [negative sculpture]¹⁰ kifejezést használja munkái kapcsán. Egy másik alkalommal azt állítja munkáiról, hogy semmi sincs ott, és mégis szobor.¹¹ Tehát a földben kialakított üres tér is a munka részét képezi.

Az első ilyen alkotások közül való a *Dissipate* (60. kép), *Circumflex* (61. kép) és a *Rift1* (62. kép).¹²

5 „I asked Heizer why it mattered so much whose idea it was to make art in the desert and who got there first. He was affronted. »That's the business we're in!« he said. »That's what we do. Why should I destroy my life, my brain, and my health to innovate and let some asshole come along and steal it from me?«” In: Goodyear, Dana: A Monument to Outlast Humanity, In the Nevada desert, the pioneering artist Michael Heizer completes his colossal life's work. *The New Yorker*, August 29, 2016 Issue, http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city?mbid=social_facebook_aud_dev_kwjuns-michael-heizers-city&kw_0=221428&kw_4=845555&kw_1=416266 [2016. 11. 15.]

6 Uo.

7 Nehezen találtam olyan forrást, ahol gondolatai frott formában vannak. A legtöbb információt a *Troublemakers, The story of Land Art* dokumentumfilmből szereztem, amely 2015-ben jelent meg. A videofelvétel elérhető: <http://troublemakersthefilm.com/> [2016. 11. 04.]

8 „I never even considered people anyway. You make art for people to look at, of course, so maybe you presume people are going to go there one day. But not a lot of them – it ain't gonna happen. Millions of people go to the movies and they're so proud, but none of those things relate to this. It may from the outside look like a spectacle in the making, but it isn't. I'm a quiet man. I just make art.” In: Farago, Jason: *Michael Heizer. The Guardian*, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/michael-heizer-art-rocks-city> [2016. 11. 15.]

9 Bővebben olvasható *Az élmény művészete* fejezetben.

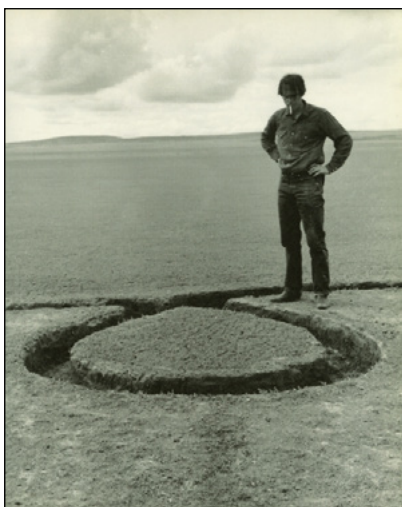
10 Kimmelman, Michael: Michael Heizer's Big Work and Long View, <https://www.nytimes.com/2015/05/17/arts/design/michael-heizers-big-work-and-long-view.html> [2016. 08. 12.]

11 There is nothing there, yet it is still a sculpture.

12 *Nine Nevada Depressions*ből három alkotás, 1968, Nevada sivatag.



60. kép



61. kép



62. kép

A *Double Negative* (63., 64. kép) 1969–1970 között készült el 240 000 tonna kőzet eltávolításával, a nevadai Mormon-fennsík északi részében. Két, egymással szemben elhelyezkedő óriási árkot tekinthetünk meg.¹³ Itt már nemcsak egy kívülről tekintett negatív teret látunk, hanem egy olyan teret, amelybe be tud hatolni a látogató. Saját munkásságáról azt mondja, hogy a méret a legkevesebbet használt tényező egy szobrász repertoárjában, mert elhivatottságot és időt igényel. Számára viszont ez a legjobb eszköz. A méret által tér nyerhető és atmoszféra: az atmoszféra a mű tömegévé válik. A néző benne áll a tömegben, a hangulatában.¹⁴ Egy másik alkalommal azt mondja, hogy „a bevágás a semmibe olvad a vége fele, és akkor megáll az idő. Minden lebomlik. Csak egy fekete lyuk marad.”¹⁵ A művész elmondása szerint is a műnek van atmoszférája, amely hatást kelt arra, aki fizikai jelenlétében a terét megtapasztalja. Ilyen módon tekinthető performatív térnek a Heizer alkotása által kialakított környezet, mert hatást gyakorol a befogadóra, és a mű igazán akkor érthető meg, ha azt minden érzékünkkel megtapasztaljuk. Továbbá azt állíthatjuk,

13 Knight, Christopher: Art review: ‚Ends of the Earth‘ brings Land art indoors, *Los Angeles Times*, 2012. 06. 12., <http://articles.latimes.com/2012/jun/03/entertainment/la-et-knight-land-art-review-20120602> [2016. 11. 12.]

14 Michel Heizer Quotes, https://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/michael_heizer.html [2016. 11. 12.]

15 „The cut goes into a void at the end, and then time stops. Everything disintegrates. It’s just a black hole.” In: Goodyear, Dana: A Monument to Outlast Humanity, In the Nevada desert, the pioneering artist Michael Heizer completes his colossal life’s work. *The New Yorker*, August 29, 2016 Issue, http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city?mbid=social_facebook_aud_dev_kwjuns-michael-heizers-city&kwpp_0=21428&kwpp_4=845555&kwpp_1=416266 [2016. 11. 15.]

hogy a művész a beavatkozása által a természetes környezetet átminősíti művészetté. Lényegében semmi művészetre vagy kultúrára emlékeztető anyagot, objektumot nem helyez el a természetes környezetbe. Az üreg létrehozásának munkálatai is inkább földmunkálatokra emlékeztetnek, mintsem művészetre. Mégis, azzal, hogy a művész művészetnek titulálja a tájba való beavatkozását, művészetté avatja az. A kialakított teret arra szánja, hogy benne a néző élményt tapasztaljon. E miatt az előrevetített történés miatt azt állíthatjuk, hogy performatívan használja a teret. Minden elfoglalt, talált tér, amelyet belak, átminősít a mű, performatívnaak nevezhető.



63. kép



64. kép

Heizer ösztönösen alakította ki ezt a teret. Egy magába forduló ember, aki ráhangolódott a környezete adta energiákra és belekanalizálta a műveinek koncepciójába. Ő nem az a művész, aki egy nagyvárosi lakásban lakik, és néha ki-autókézik a sivatagba és alkot valamit. Ez a környezet az ő lételemévé vált. Apja antropológus volt, és sokat utazott vele, geológus nagypapjával is dolgozott terepen. Megismerte ezt a tájat. A személyisége is alkalmazkodott a sivatag üres, csendes, végtelen teréhez. Ez a belső megélés teljesedett ki a *Double Negative* munkájában. Heizer olyan teret alakított ki, melynek mérete, egyszerűsége ámulatot kelt. Heizer mindig is nagy vonzalmat érzett a megalit művészetek iránt. Ősinek és eleméntárisnak, de ugyanakkor ma is érvényes mércének tartja. Ezt mondja egy nemrég megjelent dokumentumfilmben: „Érdekesnek tartom olyan szobrot építeni, amely csodálatot vált ki, a rácsodálkozás egy olyan tudatállapot, amely egyenlő a vallásos megéléssel. [...] Minden nagy szobor technikailag nehézkesen kivitelezhető minden ember számára. Nem akarom felülmúlni azon alkotásokat, hanem egyszerűen lépést akarok tartani velük, ezzel a történelmi mérettel. Szerintem teljesen normális ilyen méretekben szobrot építeni ezen időkben. [...] A föld a legtöbb potenciállal rendelkező anyag, mert a legelemibb anyag.”¹⁶

Munkái a klasszikus értelemben helyspecifikusak. A nevadai száraz sivatagi környezet semleges háttérként szolgál számukra. Semmi nem vonja el a figyelmet a műről, mert nincs ott semmi. Az árkok az árnyékuk által kelnek életre. A fényes, tűző nappal erős kontrasztot alkotnak a szinte fekete árnyfoltok. Ezt a hatást keltik a *Nine Nevada Depressions* sorozat munkái. A *Double Negative* esetében pedig ez egy érzeti megtapasztalással is bővül. Akkora üregben az árnyék teljesen más atmoszférát kelthet: hűvösebb és sötétebb. Valamint felfele tekintve napsütést láthatunk és a kék eget. Előre tekintve, kifele pedig egy kinyíló, hatalmas tér tárul elénk minden irányba. Emellett elképzelhető, hogy a hangot is kizárják a magas falak (már amennyi lehet egy ilyen puszta területen). Mindez nem jöhetne létre egy ettől különböző helyen, például urbánus közegben (zaj, zsúfoltság, tér hiánya stb.), vagy ha dús növényzettel teli hely lenne. Jason Farago cikkében olvashatjuk, hogy Heizer azt mondja: a táj részét képezi a mű esztétikumának. Elválaszthatatlan része, még akkor is, ha nem szín vagy forma.¹⁷

Richard Long újradefiniálta a természetes környezethez való viszonyulást és a vele való alkotást a 20. századi művészet számára. A land art mozgalom angliai képviselője. A művészete cselekvésalapúnak is tekinthető, a mű létrehozásának folyamata legtöbb esetben fontosabb, mint a végtermék. Sokkal szerényebb módon avatkozott bele a tájba, mint Heizer, de ez nem azt jelenti, hogy a munkái által kiváltott hatás kisebb mértékű lenne. Long legtöbb munkáját saját dokumentálása által ismeri a világ. Munkásságának alapja a séta, a járás cselekvése, miközben szinte

16 Crump, James: *Troublemakers, the story of Land Art*. 2015, <http://troublemakersthefilm.com/> [2016. 11. 04.]

17 Farago, Jason: *Michael Heizer*. *The Guardian*, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/michael-heizer-art-rocks-city> [2016. 11. 19.]

észrevehetetlen nyomokat hagy a tájban. Bizonyos időintervallumokban köveket helyez a járt útra. Áthelyez, elköltöztet köveket egyik helyről a másikra (akár több kilométerrel odébb). Ágakat, természeti elemeket, köveket rak körbe stb. Ezek szérenyen vannak jelen a tájban, és valószínűleg az, aki elsétál mellettük, észre sem veszi, vagy ha igen, akkor nem azonosítja a művészettel. Ő maga a következőket mondja egy interjúban: „Két nézőpont létezik. Az egyik, hogy ha a természetbe mész, akkor csak lábnyomokat hagyjál és fényképezz, a másik extrém, hogy műemlékeket állíts. Én nem akarok műemlékeket állítani. De úgy gondolom, hogy egy lenyűgöző territórium van a két álláspont között. El tudok mozdtítani dolgokat egyik helyről a másikra. Manipulálni tudom a világot úgy, hogy köveket hagyok az utakon. És nem tűnnek el, mert a kő még mindig a világban van – de teljesen névtelenül. [...] az az ötlet, hogy senki nem látja meg, de része a munkának.”¹⁸

A *Line made by Walking* (65. kép) tanulóévei alatt készült, 1967-ben. Bristol felé utazva Wiltshire-nél megállt egyik alkalommal. A mezőn fel-alá sétálva egy egyenes vonal mentén, kitaposott egy ösvényt, majd fotón dokumentálta. Ez volt az első járással kapcsolatos munkája, amely később meghatározta egész élete tevékenységét. Azt írják róla, hogy ez a munka „csendesesen volt revolucionáris, mert a járás aktusát művészetté avatta”.¹⁹ Nicholas Serot, a Tate igazgatója azt írja Long 2009-es *Heaven and Earth* kiállítási katalógusában, hogy a 22 évesen készített munkája megváltoztatta a szobrászattal kapcsolatos tudásunkat, és új értelmet adott egy olyan cselekvésnek, ami egyidős az ember létezésével. A művészet történetéből semmi sem tudott volna minket felkészíteni az akciójának eredetiségére.”²⁰



65. kép

18 Higgins, Charlotte: Richard Long, It was the Swinging 60's. To be walking lines in fields was a bit different. *The Guardian*, 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview> [2016. 10. 09.]

19 Ua.

20 O'Hagan, Sean: One step beyond. *The Guardian*, 10. 05. 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long> [2016. 11. 09.]

Long járással kivitelezett munkáinak koncepciója adott útszakasz végigjárására épül. Az adott utat, ösvényt vagy irányt előre meghatározza a művész, de nem tudja teljes mértékben kigondolni a tényleges út minden részletét, mert majd alkalmazkodnia kell a természetes környezet kínálta feltételekhez, és a természet beavatkozásait is ahhoz kell majd idomítania. Long előre nem tudhatja, hogy egészen pontosan milyen anyagokat fog találni, az útszakaszon milyen esetleges akadályokkal találkozni majd, vagy milyen lesz az időjárás. Előzőleg mindezt csak feltételezheti, de csakis a járás közben fog megbizonyosodni róluk. Ilyen módon a művészi koncepció tényleges kivitelezéséhez hozzájárul a természetes környezet. A tér meghatározza a mű valóságát. Vagyis a környezeti adottságok meghatározzák a művész járásának és természetbe való beavatkozásainak feltételeit és milyenségét. Ezért performatívnek tekinthető a természetes környezet, amelyben Long végrehajtja munkáit. Továbbá a járás is hozzátartozik a műhöz. Nemcsak a tájbeavatkozás a mű, hanem a cselekvés is részét képezi. Tehát az alkotásai nem nevezhetők egyértelműen land art műveknek, mert performanszra emlékeztető jellegzetességei is felismerhetők. A művész cselekvése által belakja a teret, amely az alkotásának hordozójává válik és egyben anyagforrása is. Hasonlóan Heizer munkájához, performatívan használja a talált teret. És hasonlóan Berze Imre *Kapu* tájbeavatkozásához, a tér is a munka részét képezi, mert a beavatkozás milyensége implikálja azt. Szükségeltetik a táj tágas tere, hogy benne létrejöhessen a járási folyamat térben (egy adott távolságot bejárva) és időben (egy adott időintervallumban), és létrejöhessen az ösvény (melynek előfeltétele az, hogy legyen tér, ahol létrejön az ösvény). Tehát az, ahogyan használja a teret a cselekvése és a beavatkozása által, amint elfoglalja azt, azáltal performatívvá minősíti.

Long munkái helyspecifikusak, de nem a hely történelmi, szociális múltja ihleti meg. Inkább a tájhoz, a domborzati formákhoz kötődik – általános értelemben. Charlotte Higgins, a *Line made by walking* munkája kapcsán írja egy cikkben, hogy a választott táj nem volt szimbolikus, és nem volt sem történelmi, sem geológiai, sem autobiografikus jelentősége, és nem is volt semmilyen köze a festőiséghez, fenségeshez, akár a romantikusoknál, hanem egy praktikus, topografikus célt szolgált: terjedelmes volt és lapos. A cselekvés részletesen kigondolt volt, de nem volt sem metafizikus, sem személyes.²¹ Ez tekinthető a legtisztább formájú helyspecifikusságnak, mert nem kötődik ember alkotta eszmékhez, határokhoz, hanem a természet tiszta jelenlétével lép interakcióba.

Long munkáinak cselekvései aktív meditációra emlékeztetnek.²² Hosszú járásai egyfajta befele fordulást idézhetnek elő, ezzel egy időben a kifele fordulás

21 Rosengarten, Ruth: The work of Richard Long, *Londongrip*, 2009. június, <http://londongrip.co.uk/2009/06/art-the-work-of-richard-long/> [2016. 02. 08.]

22 Olyan meditációs forma ez, amikor nem ülve, mozdulatlanul, csukott szemmel tartjuk meg a gondolatmentes, jelenben levő tudatállapotot, hanem azt a mindennapi élet minden cselekvésére kiterjesztjük. Ez eleinte nyugtató cselekvéseket igényel, mint például a séta.

is jellemző rá, mely a táj felé irányul, amelyben ő van. A relatív lassú haladás (nem járművel) bizonyos távolságokon keresztül, az emberi jelenlét hiánya és a természet teljes jelenléte bizonyos mentális tisztaságot eredményezhet: tisztánlátását annak, ami őt körülveszi. Ez adhatja természetbe való beavatkozásainak egyszerűségét. Akár a kínai tájképfestmények,²³ munkái magasztos egyszerűséget sugallnak, megtekintésük által lehet, hogy megtapasztalhatjuk az univerzum csendjét. Munkái emlékeztetnek a happening, majd a performansz azon célkitűzésére, miszerint követői egyedi és megismételhetetlen cselekvésalapú műveket akartak létrehozni, valamint hogy a valósággal eleven kapcsolatot akartak fenntartani, távol tartva magukat az illúziókeltő hagyományos művészetektől. Long járásai természetüktől fogva mind egyedi megéléseket nyújtanak a művész számára, és mindig a valóság kondicionálja a cselekvését és a beavatkozását.

Heizer is és Long is radikálisan megváltoztatja azt, ahogyan a természetes környezetre tekintünk. Munkáik által visszatérnek a gyökerekhez, a legelső emberek téralakításához, és az ember fizikai cselekedeteinek jelentőségéhez (bejárni a tájat). A gyökerekből építkezve alkották meg a jelent. A természetes közegre nem úgy kell tekintenünk, mint egy rajtunk kívül álló, idegen és távoli helyre, akár azt egészen a 20. századig láthattuk a nyugati kultúrában, hanem annak részét képezzük, és kölcsönhatásban vagyunk vele, folyamatosan hat ránk, és mi is kihatunk rá. Ezt már évszázadok óta felismerte a keleti kultúra. A modern performativitás erre hívja fel a figyelmet.

2. 2. A MAMŰ csoport akcióinak és tájbeavatkozásainak (újra-)talált tere

A MAMŰ-társaság jellegzetes kelet-európaisága más problémákat vet fel elemzésem szempontjából, mint nyugati kortársaik. Habár ők is a természetben alkotnak, az alkotás oka és a megfogalmazott problémák nagymértékben eltérnek.

Novotny Tihamér, a MAMŰ²⁴ egyik alapító tagja, több tanulmányt írt a csoport munkásságáról.²⁵ Három kategóriába sorolja az erdélyi művészeket, alkotásaik tartalmi mondanivalója szempontjából:

Az első kategória művészei az erdélyiség állapotát, státuszát vitatják. „Ugyanakkor ezek az alkotások csak elvétele hordoznak pontosan meghatározható, a helyre, a helysége utaló (Erdélyre vonatkozó) táji, természeti, néprajzi és szakrális elemeket. Bárhol közérthetőkké válnak.”²⁶ Az általa idesorolt művészek:

23 Bővebben kifejtettem a *Természet és művészet Keleten és Nyugaton* fejezetben.

24 Bővebben kifejtettem *A MAMŰ csoport és az AnnART fesztivál története* fejezetben.

25 <https://mamusociety.wordpress.com/about/> [2016. 02. 08.]

26 Novotny Tihamér: *MAMŰ Tanulmány, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma. Szentendrei Képtár, 1989. november 10. – 1990. január 28.*, <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/> [2016. 02. 03.]

Ady József, Antik Sándor, Baász Imre, Bob József, Bocskai Vince, Gyarmathy János, Szilágyi V. Zoltán, Szabó Zoltán.

A második kategóriába tartozók „magánmitológiákat” alakítanak ki, és a kereszténységből, sámánizmusból, mitikus folklórból stb. merítik inspirációjukat. „Társadalom-lélektani elvonatkoztatásnak is nevezhetnénk ezt a művészetet, ahol az ábrázolt ember helyett a humánumra utaló átlelkesített tárgyak, a szimbólumértékűvé tett jelelemek és a jelentéstartalmakkal bíró, szervesen egymásra épülő művészeti gesztusok beszélnek az élet egyéni és kollektív problémáiról, a szubjektív álmvilág rejtélyes kötődéseiről.”²⁷ Idesorolja: Elekes Károly, Krizbai Sándor, György Csaba Borgó művészetét és bizonyos megszorításokkal Dienes Attila faszobrászatát, Szabó Zoltán kollázs- és Bodor Anikó grafikai tevékenységét.

A harmadik típusú művész pedig eklektikusan kombinálta az említetteket, személyes, belső indíttatásra alakítja ki nyelvezetét. Az általa idesorolt művészek: Bunuş Ioan, Koncz István, Rákosfalvy Livia, Simon Sándor, Szigeti Pálma, Varga Welther Júlia.²⁸



66. kép²⁹

Ez a kategorizálás nemcsak a természetben levő alkotásokra, hanem minden ez időben létrejött műre érvényes. A felhasznált anyagok újszerűek. Ha a művészek a természetben alkottak, az ott talált anyagokat használták fel, vagy idegen anyagokat vittek bele. A használt anyagok hasonlóak a nyugatiakhoz. Novotny így ír erről a jelenségről: „Talán körbeérné a földet az a sok szalag, köté, nyolfólia, lepedő és csomagolóanyag, amelyekkel »utazó égitestünk« legújabb kori művészei igyekeztek összekötni, megjelölni, bekötözni, »lehetetleníteni«, »eltemetni«, egyszóval manipulálni egymást és önmagukat, tárgyi és természeti

27 Uo.

28 Uo.

29 MAMŰ-akció, ahol különböző anyagokat használnak.

környezetüket.” Majd azzal a gondolattal folytatja, hogy erről a hazai művészeknek is tudomásuk volt, bármennyire is volt tiltott ez az információ. Hasonló módon használtak olyan alternatív anyagokat a Vizeshalmoknál, amelyek könnyen hozzáférhetőeknek és olcsóknak bizonyultak: kötél, lepedő, fólia stb., és elképzelhetően az is szempont volt, hogy könnyen szállíthatók és használhatók legyenek. A létrejött alkotások „természet-emlékművek”, „természet-intervenciók” és „lírai tájépítkezések” voltak.³⁰

A létrejött tájbeavatkozások, akciók nem intruzívak a természetes környezetre való tekintettel. Nem mozgathattak meg óriási földtömegeket, anyagmennyiségeket, mert ez nem kívánt figyelmet vont volna magukra, és mert anyagi források sem lettek volna erre a célra. Így hát relatív hamar és könnyen megvalósítható, sokszor spontán akciók jöttek létre. A legkedveltebb helyük, amint azt már említettem, a Marosvásárhely melletti Vizeshalmok voltak. Habár a MAMŰ-nek voltak akciói Vármezőn és Mikházán, sőt a cementlapoknál³¹ is, a marosvásárhelyi művészek szinte vallásos módon ragaszkodtak a Vizeshalmokhoz. Szükséges volt számukra egy szakrális hely kialakítása. Novotny ezt így magyarázza: „Nem akarjuk misztifikálni a marosvásárhelyi halmok szerepét, csak rámutatni a modern művészet mágikus analógiáira, megigéző, felidéző, »varázsló-változó« szerepére, amely tulajdonképpen jól illeszkedik a modern konceptualizmus befolyásoló, sugalmazó, légies, szellemi természetéhez. A profán ember, akár akarja, akár nem, még mindig őrzi magában a »homo religious« viselkedésének nyomait.”³² Mint korábban volt már szó róla, az ember mitikus idők óta a föld magaslatait, a hegyeket szakrális térnek tekintette.³³ A föld magasabb pontjai közelebb vannak az éghez, ami lehetőséget kínálhat a szakrális szférákhoz való közelebb kerülésre. A föld magaslatai évezredek óta szent helyek, ahol rítusok, avatások, átváltozások zajlanak le.

A marosvásárhelyi művész számára ezek a dombok olyanok, mint egy beavató, szent hely, mert a szabadsághoz köthető. De lehetetlen nem észrevenni, hogy formája is a táj fölé emeli azt, ami rajta van. A halmok geográfiai tulajdonsága: hirtelen és szabályosan kerekedő formája titokzatosságot, rejtelmességet, szakrális jelleget kölcsönöz ad nekik. Olyanok, mint egy nagy oltár vagy áldozóhely. Aki járt ott, tanúsítja érdekes energiáját. Minden, amit a dombon alkotnak meg, úgy tűnt, mintha egy színpadon vagy egy oltáron lenne: jelentőséget kap, kihangsúlyozódik, közelebb kerül az éghez. Azért nevezném performatív térnek a Vizeshalmokat, mert megváltoztatja a művek kontextusát, helyzete, fizikai adottságai és hatása által. Fischer-Lichte meghatározása³⁴ alapján talált,

30 Ua.

31 A Marosvásárhelyen keresztülfolyó, Marost szabályozó gát melletti lebetonozott partrész. Fiatalok találkozóhelye, nyáron a folyóban való fürdésre alkalmas.

32 Novotny Tihamér: i. m.

33 Bővebben kifejtettem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a hatás vizsgálatában* fejezetben.

34 Bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

elfoglalt performatív térnek minősül a Vizeshalmok, mert a művészek akcióik, tájbeavatkozásaik által belakják a dombok terét.

Emellett hatással van az alkotók attitűdjére is. A városban közemberként, szürkeségben élők itt átvedlettek művésszé, mágussá, teremtové, bármivé, amivé akartak, és így a munkák is ezt a jelleget hordozzák, tehát ilyen értelemben is tekinthető performatívnek, ahogyan azt Hantelmann gondolatai alapján határozta meg.³⁵

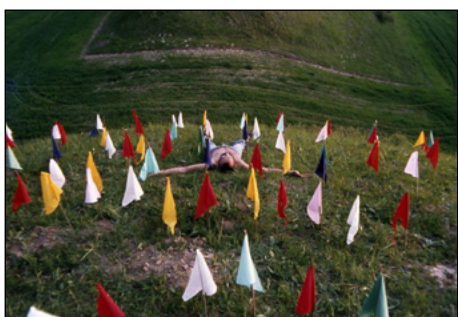
Az akciók, tájbeavatkozások helyspecifikussága két síkon is megnyilvánul. Elsősorban ahhoz kapcsolódnak, amit a dombok eszmeileg jelképeznek. Alkalmas hely a szabad kifejezésre, az elnyomás ellen lázadó, szólásszabadságot kifejező, személyes szabadságot megélő akciók létrejöttére. Nemzeti identitás szempontjából az erdélyi magyar kisebbségi művészeket összekötő hely, tehát minden nemzeti identitással kapcsolatos mű megszülethetett itt. Inkább másodsorban említtem meg a munkák fizikai kötődését a föld domborulataihoz. A dombok hirtelen gömbölyödő formája kiemeli a tájból azt, ami rajta van. Fölülemelkedik a horizonton, és olyan, mintha a munkák, akciók talapzatra lennének állítva.

Természetesen minden akcióban jelentkezik a tér performativitásának említett formája, valamint ezek a kapcsolódási pontok a Vizeshalmokkal. Nem fogom minden alkotás esetében az ismétlődő gondolatokat megemlíteni. Inkább minden esetben arra térek ki, ami csakis arra az adott műre jellemző. A következőkben lássuk hát a konkrét műveket:

Az első említett mű akció és egyben tájbeavatkozás is. 1981-ben Garda Aladár és Elekes Károly hozta létre, címe *A Zászlók* (67–72. kép). 365 zászlócskát varrattak a Kisipari Szövetkezetnél, kék-sárga-piros-fehér-zöld színben,³⁶ valószínűleg nem véletlenül a magyar és a román zászlót alkotó színekben. Ezeket vegyesen sorakoztatták fel a domb aljától a tetejéig, több, pontosan kimért oszlopban, majd feljuttatták a domb tetejére. A zászlók általános értelmezésben identitást jelentenek. Itt a zászlók egyszínűek. Minden színről tudjuk, hova tartozik, a piros pedig két hovatartozást is jelölhet. Ezek megszemélyesített tárgyakká, tárgyasult identitásokká válnak. A dombon a felsorakoztatott színek helye mindig véletlenszerű. Szám szerint 365 darab zászló van, akár az év napjainak száma. Jelképesen emlékeztet az Erdélyben élő kultúrákra, szimultán jelenlétükre, amelyek minden nap meghatározzák az élet minden területét. A zászlók felvonultatása ünnepélyes. Mintha a föld legtetejére tömörülne mindenki. A mű által a dombok átminősülnek a „föld tetejévé”. A domb átminősül performatív térré, azáltal, ahogyan a művészek használják azt: a zászlócskák mozgása cselekvést mímél, ahogyan felkerülnek a domb tetejére. a domb a helyszín és a zászlók a szereplők, a művészek pedig a háttérben cselekvők.

35 Ua.

36 Elekes Károllyal folytatott személyes levelezésben olvasható, 2016.



67–72. kép



73–75. kép

A *Nagykolbász* (73–75. kép) akció 1981-ből az élelmiszerhiány időszakában játszódott. Tekinthető tájbeavatkozásnak is, mert egy hatalmas idegen anyagot visz be a tájba. Meghívták a budapesti Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 5-6 tagját, akiket levegővel töltött, 60 méter hosszú, 40 cm átmérőjű „kolbásszal” vendégelt meg.³⁷ A nehézségek humoros tálalása vizuálisan nagyon izgalmasra sikeredett. Az egész olyanak tűnik, mint egy nagy játék. Az akció által a szerencsétlen helyzet paródiává fordul át. Igazából nem tehettek mást a művészek, mint hogy a legjobbat hozzák ki a helyzetből. Ha már nincs mit enni, legalább a szellem elégűljön ki. A hatalmas vörös (rózsaszín?) tárgy új dimenziót ad a

37 Az Elekes Károllyal folytatott személyes levelezésben olvasható, 2016. Lásd az 5. számú mellékletben.

dombnak. Ez talapzatnak tűnik, kis buckának, amelyen ide-oda himbálózik a szél hatására a levegővel töltött műanyag tárgy. A művet nemcsak a tárgy képezi, hanem a környezete is: a domb, a szél stb., és hozzá tartozik a benne rejlő mozgás, cselekvés is: a szél igazgatja a tárgyat, a művészek pedig az egyik végét fogják és felfele haladnak vele a dombon. A koncepció pedig jelképes megvendégelés. A dombot ismét színpadnak használják a művészek: jelképesen interpretálnak rajta egy, a valóságban felmerülő problémát. Ezáltal talált performatív térnek minősül a domb.



76. kép

A dombokon létrehozott tájbeavatkozások mélyen szimbolikus, kedves példája a *Szivárvány* (76. kép) című alkotás, amelyet 1979-ben Baász Imre, Szigeti Pálma és Elekes Károly hozott létre. Az égboltról horizontális síkra vetített szivárványt jelképez, mely körbefonja a halmot.³⁸ A dombot kijelölik, mint az éghez tartozó földi helyet. A függőleges, transzcendens szférának, a szakrálisnak megfelelő fizikai helye lehet a domb, amelyet a szivárványnak a vízszintes elrendezése jelöl. Rítusra, avatásra emlékeztető, ezért magában hordozza a cselekvést és akciónak is tekinthető. Eliade meghatározása szerint³⁹ a művészek beazonosítják a szakrális helyet, ami már eleve rendelkezett ezen tulajdonságokkal, csak meg kellett találni azt. Erősen helyspecifikus mű. Csakis a halmokat lehetett ilyen módon megkoronázni. Ezt azért állíthatjuk, mert elsősorban formája engedélyezte ezt: ténylegesen körbe lehetett keríteni, illetve mert az egyedi és bensőséges viszony, ami kialakult a művészek és a hely között, alátámasztotta a művészi koncepciót. A domb ebben a műben a középpontban helyezkedik el. Nem háttér vagy a művet befogadó tér csupán, hanem annak alanyává válik. A művészi beavatkozás (körbekerítik a szivárvánnyal) és a cselekvés szándéka (felavatás,

38 Az Elekes Károllyal folytatott személyes levelezésben olvasható, 2016.

39 Kifejtettem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálatában* fejezetben, Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Berényi Gábor (ford.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

megkoronázás) a dombot a mű résztvevőjévé minősíti át, és mert az hozzájárul a mű kialakulásához, performatívvá válik.

A játékoság több akcióban jelen van. A *Párna* (77. kép) akció 1982-ből Kiss Gábor, Velicsek László, Krizbai Sándor, Elekes Károly nevéhez fűződik. A dombon talált párna széttépése következtében fehér toll borítja be a halmok oldalát.⁴⁰ Ez az akció spontaneitása miatt figyelemfelkeltő. Elképzelhető az ezt megelőző helyzet: a művészek kimentek a dombra, találtak ott egy párnát, és eljátszottak vele. Szétszórták a tollut, mert miért ne? A városi szigor és szabályok hatáskörén kívül gyermeki önfeledtséggel „rendetlenkednek”. A halmokon ezt lehet. A művészek játszóterükké avatták a dombot. Ebben az esetben nem a domb formáját kamatoztatták, hanem azt, amit jelképezett: a szabadságot, önfeledt, korlátozás nélküli cselekvést. Az akciónak a hely tartalmi jelentéséhez való kapcsolódása a dombot performatív térré alakítja át, mert az akció természetes környezet spontán térfoglalása.



77. kép

A MAMŰ-s művészek akciója a *Cementlapoknál* (78–79. kép) (1978–1979) tulajdonképpen kézben hordozható kiállítás megtekintése. Az előző évben készült MAMŰ-s akciók fotódokumentációját tartalmazza leporelló formájában.⁴¹ Habár nem a Vizeshalmoknál játszódik, fontosnak tartom megemlíteni. Hűen illusztrálja a kor művészetének állapotát. Tiltott volt nyilvános helyeken, épületekben akcionista műveket és azok dokumentációját megmutatni. Erre a művészek egy mobilis kiállítással válaszoltak, épületen, városon kívül, a cementlapoknál, amely hangulatában a halmokhoz hasonlított, csak nyilvánosabb volt, nagyobb létszámú közönség vehetett részt annak ellenére, hogy nem éppen a város közepén helyezkedett el. Valószínűleg ezért választották ezt a helyet a „kiállításnak”. Leleményes akció, ironikus, akár a kolbászakció. A művészek a legjobbat hozzák ki abból, ami volt. Újító szellemű, rebellis gondolkodásra vall. E munka helyspecifikussága az

40 Az Elekes Károssal folytatott személyes levelezésben olvasható, 2016.

41 Az Elekes Károssal folytatott személyes levelezésben olvasható, 2016.

akkori művészet státuszával áll kapcsolatban. Csakis abban a kontextusban érthető a teljes jelentése. Még egy érdekessége a műnek, hogy a cementlapokat galériává minősítette át. Ez az akció performatív térként használja a cementlapokat, mert térfoglalás: kiállítótérnek, művészi rendezvényre használja az előzőleg semleges teret. Egyedi helyzet alakult ki a nézőség kérdésével kapcsolatosan. Amíg a hal-moknál általában csak az alkotó volt jelen, és esetleg még néhány barát, művész, ebben az esetben egy nyilvános kiállításhoz hasonló formát láthatunk: vannak látogatók, akik megtekintik a „kiállított” fotókat. Abban különbözik egy hagyományos helyzettől, hogy nincsenek falak, amelyeken lóghatnának a felakasztott képek, amelyek előtt elsétálnak a látogatók, hanem itt felsorakozva állnak, kézben tartják és adogatják tovább a kiállított anyagot. A hagyományos nézői magatartás, amellyel a galériában találkozunk, a nézés és a helyváltogatás egyik műtől a másikig. Ebben az esetben marad a nézés, de megváltozik a mozgás.



78–79. kép

Egy kis kitérővel Ana Lupaş egyik akciója alapján rá szeretnék világítani arra, hogy milyen jelentősége volt munkásságának a MAMŰ tevékenységére. Elekes Károly elmondása szerint⁴² három MAMŰ-s taggal volt kapcsolatban, akiket tanított is Kolozsváron: Antik Sándor, Szörtsey Gábor és Bucur Maria. Elekes szerint a csoport tagjai fontos művésznek tekintették, beleértve saját magát is.⁴³ A *Nedves installáció* (80. kép) alkotását több térbeli helyzetben is létrehozta.⁴⁴ Az elsőt 1970-ben, az erdélyi Margău faluban, a falu lakóival közösen. A falu határában, a domboldalra kifeszített kötelekre nedves fehér lenvászon anyagokat teregetett ki.⁴⁵ Ileana Pintilie azt írja róla, hogy szimbolikus elemekkel dolgozik, amelyek a népi világra emlékeztetnek. Mindezeket rituálisan használja, emlékeztetve az archaikus világra.⁴⁶

42 Lásd az 5. számú mellékletben.

43 Ua.

44 1973 (Párizsi Biennáléra), 1977 (Angres, Franciao.), 1991 (Bukarest). In: Pintilie, Ileana: *Acciónismul în România în timpul comunismului*. Cluj, Idea Design & Print, 2000. 24.

45 Alina Șerban: Geta Brătescu and Ana Lupăș. *E-flux*, 2008, <http://www.e-flux.com/announcements/39164/geta-brtescu-and-ana-lupas/> [2017. 04. 29.]

46 „Utilizează elemente simbolice amintind de folclor (...) organizat după rigori ritualice cu trimitere la lumea arhaică.” In: Pintilie, Ileana: i. m., 24.

Az, ahogyan beavatkozott a tájba, példaértékű lehetett akkoriban az erdélyi művészek számára. Nemcsak az anyagok használata szimbolikus, hanem maga a tér használata is és a mű létrehozásának cselekvése is. A műben rejlő cselekvések és történések is hozzátartoznak a műhöz. Ezért nemcsak tájbeavatkozásnak nevezném, hanem akciónak is. A kötelek kihúzása és az anyagok kitergetése a mindennapi megtisztuláshoz hozzá tartozó cselekedeteket idézi. Az anyagok megszáradásának folyamata is jelképes: befejeződik, elvégeztetik egy történés. Az, hogy egy közösség hajtja végre a folyamatot, a saját közegében (a falu melletti dombon), még több jelentésnek ad lehetőséget és helyspecifikussá teszi a művet.

A mindennapi cselekedet művészetté minősül Lupaş munkájában, és ezáltal a domboldal is átértelmeződik művészi cselekvés helyszínévé, talált terévé. A domboldalon eljátszódik, leutánczódik egy különben reális, mindennapi történés, színpaddá válik a hely és performatív térré alakul át. A falu közössége társalkotóvá vált, sőt, általa lett valós a mű, mert saját terükben hozták létre. Így a mű nem idegen beavatkozás, hanem autentikussá válik.

Elképzeltető, hogy ez a tájbeavatkozás és a művésznő más munkái is kapaszkodót, inspirációt nyújtottak a fiatal művészek számára vizuális felépítése, kivitelezése és tartalmi jelentése által. A tér használata mindenképpen emlékeztet a MAMŰ-munkákra, ami bizonyíthatja közvetetten rájuk gyakorolt hatását.



80. kép

A mai kortárs fiatal erdélyi művészek egyre több alkotásban fordulnak a természethez. Ennek alapjait a MAMŰ generációja teremtette meg. A természethez való viszonyulásról szép vallomást olvashatunk Elekes Károly egyik cikkében,⁴⁷ 1983-ból:

„Egy alkalommal friss iszapba karcoltam egy repedés-hálót, és amikor a kiszáradt repedések többnyire keresztül-kasul szelték reálisnak vélt rajzomat,

47 Elekes Károly: Tájművészet. „Benned éljen a mű”. In: *A Hét*, 1983. május 27. 50–51. In: Erőss István: Kis érintés – Nagy érintés. In: *Korkép*. III. évfolyam, 1. szám, 2013. október 16., <http://korkep.ro/wp-content/downloads/korkep2013.pdf> [2016. 10. 23.]

fölfedeztem, hogy néhány helyen egybeesett a rajz és a repedés vonala. Ekkor éreztem meg azt, amit nem tudtam megfajteni sem ecsettel, sem metszőtűvel, sem fotóval: együtt dolgoztam egy olyan energiával, amelynek véletlenül fölfedeztem törvényszerűségeit, és ő elfogadott engem. 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 erdő rész ünnepélyes is lehet: a csillogó évgyűrűk, mint annyi obeliszk talapzat, a fatörzsek egy óriási építmény ledőlt oszlopaiként hatnak. A fiatal fenyvesültetvények hajtásaira kötözött, bepárasodott, csillogó műanyagzsákok látványa hatalmas üvegcsillárra emlékeztetnek. Ugyanilyen lenyűgöző látvány a szántások nyomán plasztikussá vált mező, a tekergő kasza legyezőszerű rajzolatai. Zikkurátokhoz hasonlóak a hegyoldalakra tehéncsordák vájta, lépcsőzetes ösvények, és valami őssálat maradványaihoz a földmüket veszített csőszházak, őzetetők égnek álló gerendaboltozatai. Észrevettem, hogy a cölöphöz kötözött tehén, körbejárva, spirál alakú mélyedést tapos ki, amint a fölcavarodó kötél mind közelebb húzza a cölöphöz. Smithson spirális gátja vagy Bábel tornya följárója jut eszembe róla.”⁴⁸

A ma Erdélyben alkotó művészek hasonló alázattal tekintenek a tájra, de szabadabban fogalmaznak. Nem annyira fontos a nemzeti identitás érzésének konkrét kifejezése, de mégis hat rájuk egy levetkőzhetetlen lokális vizuális múlt, melyet a népművészet, népi kultúra folytonos jelenléte is eredményez.

Erőss István a következő gondolatokat fogalmazza meg a kelet-európai és amerikai természetben létrehozott művek közti különbségekről. Az amerikai művészeket a „nagy gesztus” híveinek tartja, akik a hangsúlyt a minőségről a mennyiségre helyezték, a „nyersanyagot tetszőlegesen rendelkezésre álló forrásnak” tekintették. A főleg kelet-európai „kis gesztus” hívei nem avatkoznak be erőszakosan: „csak kommentálja, értelmezi azt, lehetőséget teremtve arra, hogy új szemmel nézzük”.⁴⁹ Ez szerint az bizonyítja, hogy az európai ember közelebb él a természethez. „Ebben a régióban a természetközeli paraszti kultúrában megőriztek elemeket az ősi természeti vallásokból, természeti liturgiákból, melyek biztosították a természethez való viszony szakrális, tiszteleten alapuló jellegét. A kelet-európai ember ekkoriban még nem a világ középpontjaként, hanem mint e rendszerbe önmagát belehelyezni képes tudatos lényként határozta meg magát.”⁵⁰ Továbbá azt olvashatjuk: „Ezek az alkotók a természettel való kapcsolódási pontot a paraszti kultúrában találták tehát meg, melynek főszereplője a földműves volt, akit a természet művészeként tekintettek, mert ismeri annak minden rezdülését, szimbiózisban él vele, és nem törekszik sem kiaknázni, sem legyűrni azt. [...] élő népművészeti környezetben élt.”⁵¹

48 Ua.

49 Erőss István: i. m.

50 Erőss István: i. m.

51 Uo.

2. 3. Kortárs erdélyi alkotók és a talált terek

A következőkben olyan fiatal erdélyi magyar alkotók munkáit fogom elemezni, akik a MAMŰ lehetséges hagyatékából, a helyi hagyományokból építkezve és a helyi természeti adottságokkal kapcsolatba lépve alkotnak. Ezek az alkotók ismerik az előttük alkotó művésznemzedék munkásságát, tudomásuk van a műveik úttörő jelentőségéről, mivel személyes kapcsolatban vannak az alkotókkal. Továbbá ismerik a helyi hagyományokat, mert ebben a közegben nőttek fel és életük részét képezi.



81–82. kép

Berze Imre székelyudvarhelyi képzőművész térben és formákban gondolkodik. Erősen hat rá a népi vizuális nyelvezet. Szobrászati munkái egyes esetekben a természetet is bevonják. A *Hull a szilva a fáról*⁵² (81–82. kép) természetbeavatkozása a lehullott és haszontalanul otthagyt szilvát „hasznosította”. Ez a gyümölcs érték a székely parasztember számára, mert a mindennapjaiban sok módon hasznosítja azt. A művész ismeri és azonosul ezekkel a jelentésekkel. A szilva elrendezése a fa alatt a természetes folyamatokat tiszteli. Nem akarja megmenteni a rothadástól, csak értéket és hasznót ad neki. A geometrikus elrendezés idézi a népi építészet egyszerű formáit, a házak falait, a gerendákat, kis ablakokat stb. A mű kötődik a falusi ember természettiszteletéhez, és ettől lesz helyspecifikus. Valószínűleg egy külföldi számára érthetetlen lenne a mű többletjelentése, és csak a természethez mint univerzális egységhez való kötődését ismerné fel.

A mű létezésének elmaradhatatlan előfeltétele volt az adott térbeli helyzet előzetes kialakulása. A lehullott és haszontalanul otthagyt szilva látványa váltotta ki a művészen a mű koncepciójának kialakulását. Az, amilyen szándékkal és ahogyan beavatkozik a természetben talált, érintetlen állapotba, beemelte azt

a művészetek szférájába: létrehoz egy beavatkozást. Performatív térré minősül a természetes környezet, mert a művészi koncepció kialakulásának kiváltója (hatást kelt) és hordozója is egyben (benne és általa zajlik le).



83–86. kép

Egy másik, hasonló alkotása a *Tej és szilva* (83–86. kép) 2015-ből. A mű létrejöttét megelőzte anyagának kiválasztása. A művész elégetésre szánt, korhadt fát használt, és ismét a haszontalanul otthagyt szilvát építette be munkájába. Rurális környezetben az újrahassznosítás a mindennapok része (volt). Az élethez szükséges dolgokat maguk termelték meg és maguk szerezték be. A népművészetben is megfigyelhető, hogy nem készült haszontalan, dekoratív tárgy, hanem a használati tárgyakat díszítették, látták el jelekkel. Berze Imre alkotása is egy használati tárgy formájára készült, habár nem tényleges tárolásra. Belül fehérre festette, jelképezve a kialakított forma eredeti rendeltetését (tejeskanna), és megtöltötte szilváival. Az egyébként megsemmisülésre váró fát és szilvát ismét a műalkotás szintjére emelte. Ez a munka is hasonló értelemben helyspecifikus, mint az előző mű. Az erdélyi népi világ ismerete révén érthető teljességében. A műben létrejön egy interakció a természetes anyagok között: a fa már amúgy is

korhadt állapotban van, és ebbe belehelyez a művész egy még hamarabb lebomló anyagot, a szilvát. A mű saját maga romlását hordozza magában. A természet törvényszerű folyamatai végül a mű megsemmisülését fogják okozni, meg fogják változtatni annak valóságát. A mű alterálását egyfajta önálló cselekvésszerűségnek is tekinthetjük, mert a művész irányításától függetlenül megy végbe. Ennek következtében a mű és a természet között kialakult kapcsolatban felfedezhető a performatívum. Továbbá az alkotó cselekvése, habár a mű háttérében jelentkezik, mégis a mű részének tekinthető, mert anyagok értékesítését eredményezi. Többjelentést kap a kész mű, ha az alkotó ilyen erőteljesen utal a mű létrejöttének folyamatára, annak dokumentálásával.

Éltes Barna kortárs alkotó,⁵³ sepsiszentgyörgyi születésű szobrászművész. Jelenleg Feldobolyban (Sepsiszentgyörgy mellett), rurális környezetben él és alkot. Kevés természettel interakcióba lépő munkája van, de említésre méltónak tartom a 2012-es *Cím nélküli* (87. kép) tájbeavatkozását, amelyet a NAPtelep művésztaборban készített. Egyszerűsége által figyelemfelkeltő. A legelőtisztítási munkálatok alatt kivágták a fiatal fenyőcsemetéket. A művész rátalált az otthagyt fákra. A létrehozott műve a természet néma tiltakozásának jelképe a kegyetlen emberi tájbeavatkozásokkal szemben. A művész fejfel lefele állítva sorakoztatja őket azzal az elgondolással, hogy visszajönnek a földre. A fa koronája méretében és formájában megegyezik a föld alatt levő gyökérzettel. Ezeknek a fákknak levágták a gyökereiket, elszakadtak a földtől, az élettől. A művész szimbolikusan vissza akarta adni nekik az életet azzal, hogy a gyökér fenti tűkorképét lefele fordította, amely ha megfogja, újra kinővesztheti a fát. Természetesen utópisztikus gondolat ez, de jelképe lehet a gyökereitől elszakadt nemzedéknek is. A névtelen favágó cselekedete a természettől való bensőséges eltávolodást jelzi a hasznosítás érdekében. Azt mondhatjuk, hogy elszakadt és eltávolodott a természet erőitől és annak tiszteletétől, mint ahogy azt a cselekvése tükrözi. Éltes Barna bensőséges kapcsolatban van a természettel. Tanulmányai után hazaköltözött Magyarországról, mert úgy érezte, itthon több szükség van rá.⁵⁴ Itthon nem városba, hanem falura költözött: olyan helyre, ahol a hátsó udvarában kezdődik az erdő, és közösen „használja” azt az erdőben élő vadállatokkal. A névtelen favágóval ellentétben ő nem elszakadt, hanem kötődik a földhöz, és munkásságával újra akarja kötni a szálakat az ember és a föld között. Szobrait hagyományos anyagokból és technikákkal készíti el. Ez a tájbeavatkozása is ezt a köteléket tükrözi. Egy sok szempontból erősen performatív alkotás. Hasonlóan Berze Imre munkájához, egy természetben talált helyzet ihlette meg Éltest. Nem volt előre megtervezve, kigondolva a mű koncepciója. A természetes környezet

53 1981-ben született, a sepsiszentgyörgyi, majd a budapesti Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrászat tanszékén végzett, ezt követően tanított a Plugor Sándor Művészeti Líceumban, ahol diák is volt. Művésztelep-szervező 2008 és 2010 között, Derkovits-ösztöndíjas 2005-ben, a Barabás Miklós Céh tagja.

54 Feldobolyi modern mese, <https://www.youtube.com/watch?v=Y1dDoNQ5kjk> [2016. 09. 24.]

állapota által felkínált hatás következtében született meg a művészen a mű gondolata, ezért performatív térre minősül a letarolt kaszáló. Továbbá a beavatkozása, ha szimbolikusan is, de megelőlegez egy történetet, az elszakadás utáni újrakapcsolódást. Helyspecifikussága fizikai és koncepcionális. A fenyők a kivágásuk helyén akarnak újra „gyökeret vetni”. A mű szerint a visszakötődés csakis ott történhet meg, ahonnan elszakadtunk. Az ember a saját múltját kell megismerje, és újra életének részévé kell tennie.



87. kép

Péter Alpár⁵⁵ sepsiszentgyörgyi képzőművész *Kő* (88. kép) című akciója ideális példája a művész és a természet közti kapcsolat megteremtésének, visszaállításának. A művész beleáll egy gödörbe meztelenül, és megfogja a bokáját. Asszisztense visszatömi a gödört, elfedve a lábait és feje tetejét. Így áll 10 percig.⁵⁶ A művész honlapján ezt olvashatjuk: „Növényi mozdulatlanság, földbe gyökerezettség. Lélegző kő.” A művész kinevezi önmagát a természet élő részének, azonosulni akar vele. Munkáinak koncepciói arra utalnak, hogy közeleink érzi a keleti kultúra világnézetét, de erdélyi lévén ebbe a kultúrkörbe integrálja azt. Spirituális, mitologikus, szakrális témákat dolgoz fel. A keleti ember a természet alkotóelemének tekinti magát, és nem kívülálló szemlélőnek, amint azt a nyugati ember teszi.⁵⁷ Ezt az egységtudatot a művész számos munkájában fel lehet fedezni. Péter Alpár a *Kő* című természeti akciójában szinte rituális módon valósítja meg a kapcsolatteremtést a természettel. Emlékeztet az ősi beavatási szertartásokra, amelyeknek helyszíne nagyon sok esetben az erdő volt: a misztériumok, átváltozások helye. A képen látható, hogy fenyőerdőben van, s ez jellegzetesen

55 1976-ban született. 2001-ben fejezte be tanulmányait a temesvári Képzőművészeti Egyetemen, jelenleg doktoranduszhallgató a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán. A NAP Természetművészeti Műhely vezetője, lásd a honlapját: <http://peteralpar.ro/about/>

56 Olvashatjuk a művész honlapján: <http://peteralpar.ro/portraits/> [2016. 04. 08.]

57 Kifejtettem a *Természet és művészet Keleten és Nyugaton* fejezetben.

erdélyi táj. A művész a születési helyének földjével teremt kapcsolatot, tehát helyspecifikus az akció.

Péter Alpár fentebb idézett kijelentése a mozdulatlanságot említi. Ez utalhat egy meditatív állapotra. A meditáció meghatározása: mozdulatlanság, csakis a jelen pillanatot megfigyelő tudatállapot, a lélegzet egyedüli jelenléte. Ugyanerre utal a művész honlapján olvasható műleírás is. Hagyja, hogy az őt körülvevő természettel, annak aurájával, energiájával egybeolvadjon. A tulajdonképpeni mű nem is biztos, hogy csak a cselekvési folyamat elvégzése, hanem a művész, az ember belső megélése. Képzeljük el, mi játszódhatott le benne, amint a keze és lába a földbe süllyedt, és a feje teteje is a földben volt. Nemcsak körülvette a természet energiája, hanem belehatolt annak anyagába. Továbbá valószínűleg elég szűk volt a látómezeje, ezért a többi érzékére kellett hagyatkoznia, amelyek felerősödtek. Így még intenzívebben megélhette a természet rajta kiváltott szubtilis hatását. Ezek után állítható, hogy a természetes környezet nemcsak hatást gyakorolt a művészre – a mű létrehozását megelőzően és közben –, hanem aktív részévé vált a performatív aktusnak. Belső folyamatokat váltott ki benne: ez az élmény valószínűleg megváltoztatott valamit benne. Ez képezi az adott mű igazi lényegét. Ennek következtében az állítható, hogy valószínűleg azért nem volt nyilvános közönsége a műnek, mert a művész a belső megélésre fektette a hangsúlyt (kivéve az egyetlen segédet, aki visszatömté a gödröt, miután a művész beleállt).



88. kép

Amint láthattuk, több formája van a természetben létrehozott alkotások helyspecifikusságának. A mű kötődhet a térhez, fizikai és konceptuális síkon. Kapcsolatba léphet a tér fizikai adottságaival, mint például a sivataggal Heizer munkái, vagy kapcsolatban lehet a hely jelentésével, mint a MAMŰ-s munkák a szabadságot jelképező Vizeshalmokkal. Továbbá láthattuk, hogy a természetes

környezet milyen módon válhatott performatív térré. A Vizeshalmok természeti akciók helyszínéként szerepelt, és formái által kiemelte a műveket a sík táj fölé. A természetes környezet kínálta helyzet inspirálta Éltest és Berzét, és Heizer elemzett munkáinak tere pedig ámulatba ejt mindenkit, aki testi jelenlétében megtapasztalja azt.

A következő fejezetben az alkotó hiányában és a néző jelenlétében kialakuló helyzeteket fogom megvizsgálni azt, hogy miként hat a kívülállóra a természet és az alkotás tere.

3. ALKOTÁS, TERMÉSZET, NÉZŐ – A NÉZŐI STÁTUSZ A TÁJBEAVATKOZÁSBAN

A land art művek, tájbeavatkozások, természetbeavatkozások nagy része néző nélkül jön létre, még akkor is, ha a művész folyamatként éli azt meg. Ezen mozgalmak nem cselekvésközpontúak, hanem a mű és a tere közti hatás által kívánnak élményt nyújtani a befogadó számára, amelyhez nem feltétlenül szükséges az alkotó jelenléte. Abban az esetben, ha a néző felvételen, időbeli eltolódással tekinti meg a művet, esetleg a mű létrehozásának folyamatát, csak részben tudja asszimilálni azt az energiát, amit az generál, ráadásul beleavatkozni, társalkotóvá válni sem tud. Egy másik helyzetet szül az, amikor valakinek tudomása van egy mű létezéséről egy adott helyen, elutazik oda, és élőben tekinti meg azt. Ilyen jelenséggel találkozunk az amerikai land art művekkel kapcsolatosan. Az egyes, művészettörténetbe bekerült művek helye ismert, és turisztikai célpontokként vannak számontartva. Például Walter de Maria *Lightning Field* munkáját a Dia art Foundation gondozza. A turisták számára épített szálláson fogadják a látogatókat, akiket szervezett buszokkal visznek ki a helyszínre. De megtörténhet az is, hogy valaki rátalál egy természeti akció végtermékére, egy nature art műre, egy tájbeavatkozásra stb., és nem is tudja azt annak beazonosítani. Továbbá feltehető az a kérdés, hogy mit vált ki a mű a nézőből? Csupán a mű megtekintésére redukálódik a találkozás, vagy valamilyen cselekvésre készíteti őt? A mai nézői attitűd mennyire érvényesülhet ezekben az alkotásokban? A következőkben azt fogom megvizsgálni, hogy a természetben létrehozott mű miként alakíthatja aktív résztvevővé a passzív szemlélőt (amint azt Rancière meghatározásai alapján¹ már kifejtettem). Továbbá elemzésemben a helyspecifikusság lehetőségeit is megvizsgálom.

3. 1. A mű mint megszólítás: nézőből lett társalkotó

Elsőként olyan művek alapján vitatom meg a felvetett kérdéseket, amelyek cselekvésre készítetik a nézőt, tehát megkövetelik annak fizikai jelenlétét, és nem elég, ha csak a mű reprodukcióját látja.

Péter Alpár két munkáját vizsgálom meg. Az első a *Pont* (89. kép) című tájbeavatkozása. „Egy szabályos kör alakú dombocskán van egy kör alakú, fából padolt kis emelvény, amely ülőhelyként szolgál. Az alkotó két variánsban építette meg. Az egyik kőalapon van és forgatható, a másikat egyszerűen a dombra építette,

1 Bővebben kifejtettem a *Néző* fejezetben.

viszont ez nem forgatható. Ázsiában hasonlóan kis emelvényeket, padolt helyeket építenek a természetbe, amelyek elmélkedésre, meditálásra vannak szánva. Ott egy mindennapi, már a kultúrához tartozó szokáshoz, cselekvéshez szükséges építmény. Lehet csak tetszőlegesen elhelyezve vagy templomok kertjeiben. A meditációs gyakorlat elvégzését könnyíti meg, mert stabil, vízszintes felület, ami tiszta, száraz stb. Emellett azt tartják, hogy a hely feltöltődik egy idő után a sokszorosán ismételt cselekvés által, lesz egy jellegzetes energiája, aurája, ami már eleve segít meditatív állapotba kerülni. Gondoljunk arra, mit érzünk, amikor egy több évszázados templomba belépünk, és automatikusan elcsendesedünk. Valami lenyűgöz és megérint. A több száz elhangzott fohász, szertartás feltölt, nyomot hagy bennünk. Gondoljunk emellett egy kevésbé felemelő helyre: egy kocsmára, esetleg akkor, ha nincs ott senki, mondjuk a reggeli órákban. Milyen hangulatot kelt?”² Ilyen esetekben kialakított szakrális terekről beszélhetünk, és a hely szellemének kialakításához hozzájárul az ember is.³



89. kép

Péter Alpár alkotása aktív részvételt követel a néző részéről. Elsősorban nem műtárgy, nem az a rendeltetése, hogy megtekintése által esztétikai élményt nyújtson. A mű technikai kivitelezésének milyensége másodlagos. Rendeltetése az, hogy cselekvésre készítse az arra látogatót. Üljön le, tekintsen körül, és hagyja, hogy valamilyenfajta megélés játszódjon le benne. A környezet valószínűleg hatást gyakorol rá. A hely szelleme által akár meditációs élmény is létrejöhet a résztvevőben. Viszont az élmény milyensége és minősége már nem a művész, nem a mű és nem

2 Cabuz Andrea: Itthoni land art nyugatról jövő keleti hatásokkal, Péter Alpár természetvel kapcsolatos műalkotásairól. *Erdélyi Művészet*, 2016, XVII. évf. 2. szám (52).

3 Bővebben kifejtettem az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a befogadóra gyakorolt hatás vizsgálatában* fejezetben.

a természet kontrollja alatt van, hanem csak elősegíti azt. A felkínált környezet egyfajta együttműködés a művész, a mű és a természet között, de a befejezés a résztvevőn múlik. A nézőnek a mű által felkínálkozó lehetséges megtapasztalásai olyan tartalmat adnak a tájbeavatkozás és a természetes környezet között kialakult egységnek, amely performatív vá minősíti azt. A mű ténylegesen megváltoztathatja a néző valóságát, transzformáló jellegű lehet számára az élmény, ha az kész arra, hogy a mű által felkínált megtapasztalásoknak átengedje magát.

A második alkotás ismét egy tárgy, amely cselekvési lehetőséget kínál fel a néző számára. A mű egy fémszeg, gyűrűvel, amelyhez egy kötél van hozzábogozva. A Péter Alpár által létrehozott tárgy a *Magán Játshóter Projekt* része, melynek keretén belül olyan, nagyobb példányszámban elkészíthető és megvásárolható használati tárgyak jönnek létre, melyek játékosan reflektálnak a mai társadalom aberrált torzulásaira. Használatukkal felkínálják a felismerés, megélés lehetőségét. Mellékelve van egy leírás: „Ezzel az egyszerű *Selfringmaker*⁴ (90. kép) nevű eszközzel bárki létrehozhatja a maga kör alakú, 37 méter hosszú ösvényét, amin végtelen ideig sétálhat, futhat. Hogy milyen célból teszi? – a vásárló maga dönti el, az alkotó csak helyzetet teremt. Lehet feszültséglevezetés, de elmélyült meditáció is.”⁵

Péter Alpár műve lényegében olyan tárgy, amely cselekvésre hív, önmagában nem műalkotás, hanem előrevetít egy néző által létrehozott akciót, természetbeavatkozást. Az előzővel ellentétben még csak nem is helyezi a természetbe. Nem a művész hozza létre a természetbe való beavatkozást. A nézőre bízva a hely kiválasztását, a cselekvés időtartamát, sebességét, indítékát és végső eredményét is. Csupán annyi a művész feltétele, hogy a néző a szegyet leszúrja valahol a természetben, és a kötelet fogva körbejárjon. A résztvevőre van bízva, hogy ezt miként éli meg és milyen környezetet választ. Feltételezhetően ennek is szerepe lesz abban, hogy mivé alakul az akció: egy feladat elvégzésévé, egy sportcselekvéssé vagy egy meditatív aktussá. Ha a végrehajtó személyében megvannak az előfeltételek valamilyenfajta megélésre, akkor azt a természetes környezet elősegítheti. A mű emlékeztet Richard Long ösvényeire. Egy ismétlődő emberi mozgás nyomot hagyott a természetben, miközben a természet nyomot hagyott az emberben. És emlékeztet a happening- és fluxus-akciók felépítésére is, amikor a néző kellett kivitelezze a művészi utasítások alapján a kész művet. Egy használati utasítással ellátott tárgyat szabadon bocsát, és rábízva az életre annak kibontakozását, amely végtelen lehetőségeket nyit meg a mű kialakulására. A felhívás cselekvésre készít egy kívülállót. A cselekvés végrehajtása valamilyen megélést fog létrehozni a végrehajtóban. A környezet, amiben lezajlik, szintén kifejti hatását a végrehajtóra. Ezek alapján az állítható, hogy a természetes környezet performatív térként működik, mert élményt nyújt a néző számára a mű által. Továbbá olyan értelemben is performatív tér, hogy a művészi akció helyszínévé minősül abban a pillanatban,

4 Saját kört létrehozó.

5 Péter Alpár honlapján olvasható műleírás, <http://peteralpar.ro/portraits/> [2016. 12. 04.]

amikor a résztvevő kivitelezzi a művészi felkérést. Végso soron az teszi izgalmassá ezt a művet, hogy egyfajta ironizálás a társadalommal. Feltételezi, hogy szükséges egy tárgy ahhoz, hogy az ember sétálni, sportolni vagy meditálni menjen. Külső tényezőktől várjuk, hogy cselekvésre késztesse nek.



90. kép

Egy másik alkotó Pál Péter⁶ marosvásárhelyi művész, aki másképpen lép interakcióba a természettel művei által, és másképpen vonják be a nézőt a performatív folyamatba. A *Turn of the waters I* (91–92. kép) című, 2007-ben készült természetbeavatkozását vizsgálom meg a következőkben. A természetbeavatkozása Marosvásárhely mellett egy dombon levő letarolt erdőrészt formájának továbbrajzolása a vele szembe eső mező lekasztálása által. A kialakított forma a tájban egy rombusz alakzat. Ez a hatalmas geometrikus forma egy optikai illúzió, anamorfózis, mert az csakis egy pontból látható. Más szögből csak egy elnyúlt, lekasztott sávot látunk a mezőn. Az anamorfózis görög eredetű szó, torzított képet jelent, amely vagy csakis egy szögből, vagy egy henger vagy más geometrikus tükrötárgy ráhelyezésével látható, felismerhető.⁷ Pál Péter egy interjúban mondja, hogy „Ez a forma más jelentést ad a tájnak, mert úgy néz ki, mintha minden a völgybe ömlene be. A valóságban a völgy és a vízelvezető nem egy helyen van, mint ahogy a tájba rajzolt formák és az illúzió sejtetné, innen a cím.”⁸

6 Munkácsy-díjas marosvásárhelyi művész, a bukaresti Képzőművészeti Egyetemen végzett, több infó a honlapján: <http://www.palpetter.info/> [2016. 10. 08.]

7 Encyclopedia Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/22654/anamorphosis> [2016. 10. 13.]

8 Grande, John: Interjú Pál Péterrel, *From Nature to Culture and Back Again*, (é. n.) (h. n.).



91–92. kép

A művész nem visz be semmilyen idegen anyagot a tájba, csak elvesz onnan. Tehát a táj jelenléte szükségeltetik ahhoz, hogy a mű létezhesen. Közösén hozzák létre a művet. Továbbá szükséges a néző, hogy összerakja a képet. Egy meghatározott pontból kell azt megtekintenie. Ezek után kijelenthető, hogy itt is egy sokrétűen performatív alkotással állunk szemben. A természet performatív tér, mert az általa felkínált fizikai adottságok megteremtik az előfeltételeket a művész számára. A kivágott erdőrésszal inspirálta a művészt, hatott rá. A mező nyílt teret és kaszálásra alkalmas füvet kínált fel a mű kivitelezéséhez, tehát a mű a természet elemeiből építkezik, ezért válik a természetes környezet a mű társalkotójává, és végső soron performatív térré. A méretek, a nagy mező, a távoli erdőrésszal hatással van a nézőre, cselekvésre készítet: arra, hogy egy adott pontba menjünk. Interakciót igényel a közönség részéről az alkotás befejezéséhez. Tehát a természet és a beavatkozás egysége ilyen értelemben is performatív.

Izgalmasnak tartom elgondolni, hogy egy véletlenül odatévedt ember, például egy helyi falusi lakó hogyan értelmezi a látottakat. Két lekaszált sávot lát. A kaszálás egy falusi ember számára funkcionális célt szolgál, a mindennapi feladatok egyike. Pál Péter a kaszálást és a lekaszált mezőt művészetté emeli, akár a ready-made-ek esetében, a mindennapi tárgyak műtárgyakká minősültek egyszerűen a művész kijelentése által: Pál Péter műve esetében a kaszálás a művészi koncepció kivitelezésének a része.

Mivel az eleve létező kívágot erdőrésszhez alkalmazkodik a mű, ezért tekinthető a mű a fizikai helyéhez való kapcsolata által helyspecifikusnak. A művész nem géppel kaszált, hanem kézi szerszámmal, ahogyan azt a helyi parasztok teszik generációk óta, és ezért a hely hagyományaihoz való kötődése által is helyspecifikus a beavatkozás.

A következőkben tekintsünk meg két nyugati példáját annak, hogy miként készleteti cselekvésre a nézőt a természetben létrehozott mű.

Nancy Holt 1976-os *Sun tunnels* (93–94. kép) land art munkája a Utahban levő Great Basin Desertben található. Négy nagy betonhengert helyezett el X alakban. Kettő a téli és kettő a nyári napforduló idején teljesen egy vonalban van a naplementével és a napfelkeléssel. Ha ezeken a napokon átnézünk a hengerekben, teljesen a körök közepére esik a nap reggel és este. A hengerekbe kisebb-nagyobb lyukakat fúratott a művész csillagképek mintájára.⁹ Ahogy a nap átsüt rajtuk, a környezetükre kirajzolják a csillagképeket. Fordítva pedig a lyukakból kitekintve az ég látható.

Azért választotta ezt a helyet, mert elég tágas volt, üres és félreeső ahhoz, hogy érvényesülhessen a munka, de könnyen megközelíthető a látogatók számára.¹⁰ Továbbá a sivatag vakító napsütése szükséges a koncepció megvalósításához. Tehát a hely meghatározása tudatos volt, ez egy klasszikus értelemben vett helyspecifikus munka. A művész fontosnak tartotta azt is, hogy könnyen megközelíthető legyen a látogatók számára. Elvárja a nézőtől, hogy fedezze fel a művet. Járja körbe, másszon át a henger belsején, tapasztalja meg a lyukakon átsütő napfényt, és a napfordulókon nézzen át egyszerre két hengeren egy konkrétan meghatározott helyen állva, és lássa a tökéletes találkozást a nappal. Ahhoz, hogy a néző megtekintse azon a bizonyos napon a napfelkeltét és a napnyugtát, ott kell táborozzon. Az érdeklődő látogatónak hosszabb időt kell szánnia arra, hogy teljességében megtapasztalhassa a művet. Nemcsak azért performatív a munka, mert hatást gyakorol a nézőre, hanem mert a hatása különféle cselekedetekre készleteti.

9 Sárkány, Perseus, Galamb, Bak csillagképek.

10 Saad-Cook, Janet – Ross, Charles – Holt, Nancy – Turrell, James: *Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy*. *Leonardo* 21, no. 2, 1988, 123., <http://resourcelists.falmouth.ac.uk/items/74C88BBF-56C1-F361-3E3B-5BAC-5FD6D778.html> [2016. 10. 28.]

A betonhengereket a nap fénye kelti életre, és a sivatag száraz, hatalmas tere is hozzátartozik az összképhez. A természetes környezet tehát társalkotója, és nagyon fontos szerepet kap a kiváltott hatás elérésében, a mű által performatív.



93–94. kép

A továbbiakban olyan alkotásokat elemzünk, amelyek nem követelnek meg konkrét beavatkozást, cselekvést, hanem csak megtekintést, élő megtapasztalást igényelnek a látogatótól.

Walter de Maria *Lightning Field* (95. kép) című munkáját 1977-ben hozta létre Nyugat-Új-Mexikóban, és az első amerikai land art művek egyike. 400 darab, 1 km × 1 mérföldes rácshálóban elrendezett, különböző méretű inoxoszlop (kb. 4,5–8 m), melynek célja, hogy kiegyenlítse a föld kis buckáit, és a csúcsok vízszintes síkot határozzanak meg. Az oszlopok 1 méter mély betonalapba vannak beleöntve, és egymástól 67 méterre találhatók. A Dia Art Foundation rendelte és tartja fenn mind a mai napig. A honlapjukon olvasható, hogy olyan térszobor ez, amelyet érdemes megtekinteni, és hosszabb időn keresztül megtapasztalni, sétálni benne. Az alapítvány csak hat személynek tud szállást biztosítani egy éjszakára, amely csakis előző foglalással vehető igénybe, májustól októberig. Továbbá a helyszín nem látogatható saját járművel, az alapítvány naponta biztosít szervezett utakat az érdeklődőknek. Habár a villámlás (nem annyira gyakori, mint gondolnánk) látványossá teszi, nemcsak akkor tapasztalhatjuk meg a mű által nyújtott élményt.¹¹

Walter de Maria azt mondja saját művéről: A táj nem a mű helyszíne, hanem a mű része.¹² Egy lenyűgöző példa arra, ahogyan egy emberi létesítmény képes kapcsolatba lépni a természet terével és a természet erejével. Azt olvashatjuk a

11 Dia art foundation honlapja: <http://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field> [2016. 12. 13.]

12 Walter de Maria: „The land is not the setting for the work but a part of the work.” In: Schneider, Caitlin: *Spend the Night in a Massive 'Lightning Field' in the New Mexico Desert*. 2016, <http://mentalfloss.com/article/80200/spend-night-massive-lightning-field-new-mexico-desert> [2016. 11. 17.]

művészről egy cikkben, hogy tudta, hogyan szólítsa meg a néző képzelőerejét, mélyen ható megélések által.¹³



95. kép

Először tekintsünk a térre. Öt évbe telt,¹⁴ amíg a művész megtalálta a helyszínt az alapítvánnyal, és megállapodott mellette. Ez is jelzi a legmegfelelőbb hely kiválasztásának a fontosságát. Egyenként határozták meg az oszlopok magasságát, hogy tökéletesen igazodjanak a vízszintes síkhoz a látvány érdekében, ezért a helyspecifikusság klasszikus példája a mű. A viharos időszakban az alkalmi villámlás belecsap, páratlan látványt nyújtva. De amint olvashattuk, ez elég ritkán fordul elő ahhoz képest, hogy erről híres a munka. Krasznahorkai Kata leírásában olvashatjuk, hogy az erre felkért fotós műről készített fényképei szigorúan meg voltak válogatva, és kizárólag azok kerülhettek nyilvánosságra, amelyek villámlással együtt mutatják be a művet, vagyis mintha az lenne a kész mű eredeti, hivatkozható állapota.¹⁵ Ezzel azonban az állítható, hogy a művet a vihar nélküli állapotában is megtekintésre szánta a művész, mert ezt a célt szolgálja a naponta cserélődő látogatók fogadása. Az odalátogatók arra vannak felkérve, hogy sétáljanak a műben és tapasztalják meg azt élőben. Tehát nemcsak vizuális élményt akar nyújtani, hanem tapasztalati, érzéki élményt is. Ehhez hozzájárul a természetes környezet, az időjárás, és ebbe integrálva az oszlopok és azok specifikus elhelyezése. Szintén Krasznahorkai Kata vallomásában olvashatunk arról, hogy élőben milyen látványt nyújt a mű, hogy a különböző napszakok más-más oldalát mutatják meg az alkotásnak. Amikor a helyszínre érkezett, a nap sugarai teljesen függőlegesen érintették az oszlopok felületét és végigsiklottak rajta, ezáltal láthatatlanok voltak és eltörpültek a táj nagysága mellett. Délutánra azonban

13 Walter de Maria: „knew how to take hold of imaginations (...) with profound encounters.”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning> [2016. 11. 18.]

14 Ua.

15 Krasznahorkai Kata: A tér képe. In: Hajdú István (szerk.): *Balkon*. Budapest, 2009. 11. 12., https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2009_11_12 [2016. 11. 18.]

az oszlopok visszaverték a nap fényét, és „abban a tájban, ahol eddig a hegylánc volt az úr, átrendeződtek az erőviszonyok: egy metafizikai tér valósággá válását követhettük nyomon a nap lenyugvásának tempójában. Minél alacsonyabban állt a nap a horizonton, annál erősebben világítottak a rudak, annál élesebben lehetett most már kivenni minden egyes darabot, a hegyek körvonalait nevetséges foltokká degradálva.” Tehát nem feltétlenül csak a műben való sétálás nyújthat élő tapasztalatot, hanem az élőben megtapasztalt látványa is elég önmagában.

A mű és a természet egysége egy környezetet alakít ki, amely folyton változó a napszakok és az időjárás függvényében. Ezek függvényében a mű hatást kelt, élményt nyújt a látogatók számára, ezért performatív térnek nevezhető.

A nézőnek nincs különösebb szerepe a mű kialakításában, csak meg kell azt tapasztalnia vagy látványként megélnie. Habár nem ér fel az eredeti térélménnyel, de fotóról is értékelhető látványos felépítése miatt. Mégis tekinthető a nézőség mai példájának, mert abban az esetben, amikor élőben tapasztalja meg a művet, aktív kapcsolatba kerül vele, és ez a megélés akár transzformáló is lehet számára.

3. 2. A mű mint látvány: a klasszikus nézői pozíció változásai

Még egy példát hoznék fel, amelyben a természet performatív, hatást kelt a művel való interakcióban, de a mű értékelhető fotóról is, egyszerű látványként.

Myoung Ho Lee dél-koreai fotóművész tájbeavatkozásai (96–98. kép) – ki-mondottan a fotó kedvéért rendezi be ezeket a látványokat. 2006 óta fényképez fákat hazájában ilyen módon. Lassan dolgozik, több évszakban figyeli meg a fákat, mielőtt lefotózná őket. A háttérben felállított vászon tartóelemeit számítógépes retusálással távolítja el, hogy úgy tűnjön, mintha az lebegne a fa mögött. Ezáltal akár kétdimenziós elemeknek is tűnhetnek a tájban.¹⁶ Azzal, hogy egy nagy fehér háttérrel állít a fáknak, semlegessé teszi, elszakítja őket környezetüktől.¹⁷ A mű elválaszthatatlanul kötődik egy természetben található fizikai helyzethez, a fákhhoz, tehát helyspecifikus. A természetbe bevitt idegen anyag nem a műalkotás maga, hanem a háttér a műtárggyá avatott természeti elemnek. Megfordult a kocka. Már nem a természet a háttér, hordozója a tájbeavatkozásnak, hanem a tájbeavatkozás a háttér a természetnek, mely egyszerre szubjektuma és objektuma a képnek. Az, ahogyan a fákat prezentálja, kiemeli őket kontextusukból. Már nem integrált részei a tájnak, hanem felkínálja megfigyelésre, esztétikai értékelésre. Bármely műalkotás, függetlenül attól, hogy performatívnak szánták-e

16 A művész honlapján olvasható műleírásban: <https://www.artsy.net/artist/myoung-ho-lee> [2016. 12. 15.]

17 Yong Shim, Sang: Tree. (é. n.), <https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree> [2016. 12. 15.]

vagy sem, performatívnak tekinthető azért, mert hatást gyakorol a nézőre, mint például egy festmény is.¹⁸ Ebben az esetben a természeti elem azért performatív, mert centrális eleme lett a fotónak, műtárggyá avatódott a művész beavatkozása által, amely hatást gyakorol arra, aki megtekinti. Ez a hatás a másodlagos szerepet kapó fehér vászon segítségével jön létre, ezért azt állíthatjuk, hogy az ember mesterséges beavatkozása a természettel együtt hozza létre a megtapasztalt hatás előfeltételeit. A néző megfigyelő szerepben van, nem avatkozik be a műbe, csak értékeli, és megtapasztalja azt a képek által. Ezekkel valószínűleg belső térben, galériában találkozunk a befogadó, akár a hagyományos művészetekben ismert műtárgyak esetében. Ez a példa előrevetíti azt a fejezetet, amelyben olyan helyzeteket fogok megvizsgálni, amikor belső térben, a galériában válik performatívvá a természet az emberi hozzájárulás által.



96–98. kép

18 Bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

Amint láthattuk, a természet és a mű közös egysége hatással lehet a befogadóra, vagy kialakíthat számára egy olyan teret, amely élményt nyújthat neki, megváltoztathatja annak valóságát, és ennek következtében a természet a mű által performatívnak, performatív térnek tekinthető. A következő fejezetben azt fogom megvizsgálni, hogy mi történik, ha az emberi jelenlét teljesen hiányzik az egységből, tehát azt, hogy a mű és természet között létrejöhet-e egy sajátos kapcsolat.

4. ALKOTÁS, TERMÉSZET – TÁRSALKOTÓK ÉS TOLMÁCSOK A TÁJBEAVATKOZÁSBAN

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy milyen lehet a mű hatása a természetre, és milyen lehet a természet hatása a műre. A mű rombolja vagy feljavítja a természetet? A természet rombolja vagy továbbalkotja a művet? Milyen módon lehet a természet önmagában néző, passzív szemlélő, megtapasztaló, vagy aktív résztvevő, társalkotó, ha arra rávezeti a művész?¹ A performativitás fogalmát vizsgálva azt állítottam, hogy a természet és a mű között létrejöhet egy performatív viszony, mert megváltoztatják egymás valóságát. A természet állapotát megváltoztatja a mű jelenléte, és fordítva, a mű egy idő után megsemmisülhet a természet által. Egy ennél látványosabb kölcsönhatás az, amikor a természet a művészi koncepció tolmácsa lesz. A művész úgy gondolja ki művét, hogy annak alakulását rábízza a természetre.² A továbbiakban olyan alkotásokat fogok megvizsgálni, amelyekben a természet látványosan részt vesz a műben, és hat annak alakulására, megváltoztatja annak valóságát.

Amikor a művész létrehoz egy alkotást a természetben, akkor fizikailag és energetikailag megbolygatja annak rendjét. Vannak olyan alkotások, amelyek nagymértékben avatkoznak be a természetes közegbe. Vegyük például a legelső amerikai land artokat. Munkagépekkel ástak, hatalmas földtömegeket mozgattak meg. Habár a művész őszintén ráhangolódik, rezonál a kiválasztott környezettel, szándéka nem a környezet rongálása, mégis nagy méretük miatt megváltoztatják a tájat. Hatás, amely maradandó nyomot hagy. Habár egyesek a '70-es években készültek, mai napig is megvan a Spiral Jetty (Robert Smithson), a Double Negative (Michael Heizer), Lightning Field (Walter de Maria) stb. Ez azért van, mert nagy a beavatkozás mértéke, és a természet még nem volt képes arra, hogy visszavegye, ami az övé. Habár a természet kínálta lehetőségekkel élnek, de hosszú távon mégis az alkotások megsemmisülését fogja eredményezni. Azonban így is voltak kitalálva. Mulandóságuk rebellis szándék a műkereskedelem ellen.

Vannak olyan alkotások, amelyek szerényen hagynak nyomot a természetben. Ilyenek az európai példák stb., amelyek, ha külső elemet visznek be, akkor azt nem erőszakosan teszik, vagy ha az ott találtakat használják fel, általában nem rongálnak hatalmasat. A regenerálódó anyagokat használják fel, mint például a növényzet részei, ágak, kövek, kavicsok, sár, jég stb. Ilyenek például Andy Goldsworthy és Richard Long munkái. Ezek a munkák inkább a

1 Ezt a tételt bővebben kifejtettem a *Néző* fejezetben.

2 Ezt a tételt bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

táj energetikai áramlását³ változtatják meg. Akár a hatalmas land art művek, ezek is megsemmisülnek, csak hamarabb. Az átrendezett növények elrothadnak, az áthelyezett kövek nem. Erre számított a művész, amikor megalkotta a művet. A mű megsemmisülése a koncepció része, esetenként minél hamarabb megsemmisül, annál nagyobb a hatása. Itt olyan munkákra gondolok, amelyek jégből, hóból, homokból, hervadó növényekből vannak kialakítva, és pár napos az élettartamuk. A mulandóság jelképes, az élet folytonos változását mutatja be: semmi sem maradandó.

Mindkét említett esetben a természetes környezet hatást gyakorol az ott hagyott műre, megváltoztatja annak valóságát, ezért tekinthető performatívnak.

Vannak olyan alkotások, amelyek alakulása, befejezése rá van bízva a természetes környezetre. A művész elindítja a munkát, és a természet befejezi azt. Ezáltal a természet társalkotóvá válik, és performatív a műre való tekintettel. Ezek általában nem rongálják a természetet, sőt vannak olyanok, amelyek feljavítják annak állapotát. Ilyenek az eco art, environmental art munkák. A továbbiakban olyan alkotásokat fogok megvizsgálni, amelyek ebbe a kategóriába sorolhatók valamilyen módon, vitatva a természet és az alkotás közti performatív viszonyokat.

Dénes Ágnes *Wheatfield* (99–100. kép) 1982-es land art alkotása: Manhattanben két ár búzát ültetett és aratott le egy üres, szennyezett telken a World Trade Centerhez közel. A projektet két asszisztenssel és számos önkéntessel valósította meg. Az ültetést megelőzően el kellett hordani a szemetet, és földdel kellett feltölteni a területet. Egy öntözőrendszer négy hónapon keresztül működött a mű fenntartásáért.⁴

Azzal, hogy búzát ültetett, olyan növényt, amelyet a világ minden pontján ültetnek, felhívta a figyelmet az éhínségre és a források nem megfelelő elosztására. Összeférhetetlen ellentéteket hangsúlyozott ki. Például a New York-i tűzsdétől kis távolságra helyezkedett el. Aratás után a szalmát a helyi rendőrség lovainak adták, a magok egy részét pedig egy világ körüli kiállításon⁵ mutatták be.⁶ A művésznő maga írja a munkára emlékezve, hogy aratás után a területet beépítették, egy luxuskomplexumot létesítettek, de úgy gondolja, hogy New York emlékezni fog a varázslatos borostyánmezőre.⁷

Ez a munka az első olyan példák közé sorolható, amely a művészet beavatkozása által feljavította a környezet állapotát. Az ember által lerombolt

3 Az *Aura, atmoszféra és a hely szelleme a hatás vizsgálatában* fejezetben példáztam ezt Charles Brooker és John Burke kutatásaival: A megépített környezet hatása az energiaáramlásra és a növények növekedésére.

4 Krug, Don: *Ecological Restoration, Agnes Denes, Wheatfield*. Art & Ecology: Perspectives and Issues, 2006, <http://greenmuseum.org/c/aen/Issues/denes.php> [2017. 01. 01.]

5 International Art Show for the End of World Hunger, melynek szervezője a Minnesota Museum of Art, 1987–90.

6 Matilsky, B. C. : *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York, Rizzoli. 1992. In: Krug, Don: i. m.

7 Oakes, B. : *Sculpting with the environment-a natural dialogue*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1995. In: Krug, Don: i. m.

területnek a művész új életet adott a természet ereje által. Az előfeltételeket az ember, a művész teremtette meg, de végrehajtani csakis a növekvő és folyton alakuló természet tudta. Miért tekinthető műalkotásnak és nem mezőgazdasági munkálatnak? Azért, mert konceptuálisan építkezik. Indítéka és célja nem haszonorientált, hanem elsősorban esztétikai, továbbá humanitárius és ökológiai. Habár törekény az eszköz (a búza), amivel üzenetét megfogalmazza a művész, mégis egy rebellis cselekedet. Az üzenete több rétegen építkezik. Elsősorban a terület letakarítása és feltöltése, beültetése és fenntartása, majd aratása önkéntesek munkája által valósult meg. Ez a folyamat példaértékű. Ezentúl egy, a gazdasági központban levő területet a művésznő nem haszonra használja, hanem ennél nemesebb célokra fordítja: a természetbeavatkozás elsősorban egy vizuálisan kellemes látványt kínál, amely jelenlétével nemcsak fizikailag tisztítja a levegőt, hanem energetikailag is új életet jelent, megtisztítja a hely szellemét. Továbbá, globális értelemben, egyfajta reális hasznot ad a helynek. Végso soron a termést is felajánlotta, és nem hasznot húzott belőle. Tehát a művészi koncepció a következő: a mű az emberi munkával és a növények természetes folyamataival együtt jön létre. Az alkotás nem fizikai műtárgy, hanem a cselekvésekből és azok fizikai eredményeiből tevődik össze. A performativitás a mű és a természet között a következőképpen jön létre. A művész kialakított egy koncepciót. A takarítási, ültetési munkálatok pozitívan hatottak a helyre, termőképessé tették. Ezek után átvette a természet az irányítást, és benőtte a területet. Előbb a művész megváltoztatta a környezet állapotát, a természet erre reagálva befejezte a konceptuális művet. Performatív kölcsönhatás jött létre a természet és az emberi beavatkozás között.



99–100. kép

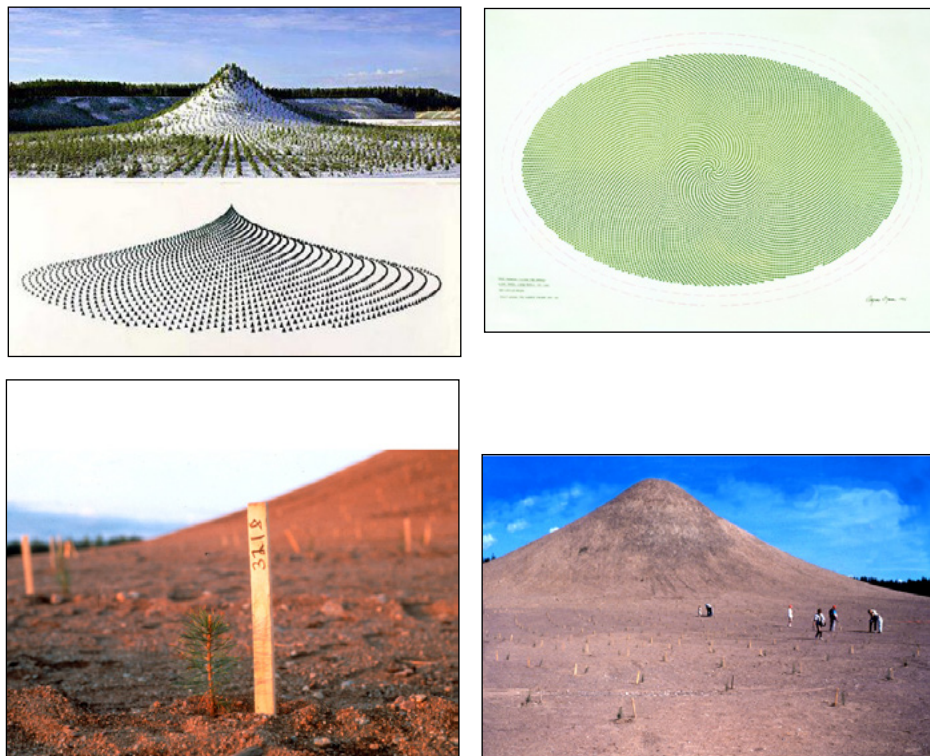
Dénes Ágnes talán leghatásosabb land art munkája a *Tree Mountain – A Living Time Capsule* (101–104. kép). 1982-ben kezdődött el a terv kivitelezése és 1996-ban fejezték be megépítését. De a terv végső megvalósulása egy minimum 400 éves fejlődési periódust igényel. 10 000 fát ültetett ugyanennyi ember: minden fát egy személy. A művész honlapján olvasható leírásban

az áll, hogy egy hegyet kellett építsenek pontos meghatározások szerint, és csak az építkezési munkálatok 4 évet vettek fel. Egy régi bánya helyére épült, amely előzőleg tönkretette környezetét. A bioremediációs folyamat felújítja a környezetet és visszaállítja a természetes harmóniát, ez esetben egy erdő létrehozásával. Az ültetett fák összetartják a földet, oxigént termelnek, és otthont biztosítanak az állatoknak. Ez mind időt igényel, ezért a projekt évszázadokra terjedő. Minden fát más ember ültetett. Erről igazolványt kapnak 400 évre. Ez egy örökölhető dokumentum, amely összeköti az ültetőket és azok leszármazottait a fák által. Ezt „green family”-nek nevezik. Minden fa hordozza ültetőjének a nevét. A dokumentumot tulajdonosa továbbadhatja bárkinek, leszármazottnak vagy másnak. Ráadásul akár el is temetkezhet alatta. De a Tree Mountaint nem birtokolhatja senki, és nem eladható, továbbá a fákat nem lehet elmozdítani. A fa a természet része, de az ültetés helye emberi terv, ez egy igaz szövetség ember és természet között.⁸ Ez az első olyan megrendelés, amikor egy művészt kérnek fel, hogy egy környezeti károsodást olyan műalkotással hozzon helyre, amely globális méretű, nemzetközi célú, és tartósságban nehéz felülmúlni.⁹

A művész olyan koncepciót alakított ki, melyben nem egy külső, idegen anyagot visz a természetbe, hanem magát a természetet, annak elemeit használja fel: egy hegyet és egy erdőt. Erős beavatkozás a természet állapotába, de ez esetben nem teljesen rongáló következményekkel mozgat meg nagy földtömegeket, hanem a táj feljavítása integrált, fontos része a művészi koncepciónak. Egy ember által megrongált hely ökoszisztémájának visszaállítása érdekében jött létre. Tehát állítható, hogy a művészi koncepció kivitelezése építő jellegű hatást gyakorol a környezetre. Ezt a hatást az ember csak elindította, és a természet fogja a legnagyobb munkát elvégezni. Habár nekünk nagy munkának és erőfeszítésnek tűnhet a hegy megépítése, az ültetés folyamata, ez mind elenyészik akkora időtartam alatt, amennyit a művész a projekt kiteljesedésére tűzött ki. 400 évhez képest semmi az a pár év, amely alatt odahordták a hegyet és elültették a palántákat. Az lesz igazán izgalmas, hogy miként lesz ismét élettel teli a növekedő erdő. Tehát a természet az emberi kezdeményezésre reagál, visszahat. Megvalósítja a művészi koncepciót, társalkotójává válik. Pozitív példa ez a mű, mert az emberi beavatkozás a természet állapotának feljavítása érdekében történik, és a természet viszonzott hatása ismét a mű továbbalkotása, nem felemésztése és megsemmisítése. Mindez azért jöhetett létre, mert az alkotó tudatában van annak, hogy a természet közegében a mű ki van téve a természeti erőknél, és ezt a lehető legjobban kiaknázza. Hagyja, hogy a természet ne csak beavatkozzon a műbe, hanem annak beavatkozása képezze a mű nagy részét.

8 Dénes Ágnes honlapján olvasható: <http://www.agnesdenesstudio.com/works5.html> [2017. 01. 07.]

9 Oakes, B.: i. m.



101–104. kép

A '70-es évektől napjainkig sok művész alapozta művét a természet változó, növekvő, fejlődő jellegére. Ha nem is feltétlenül ökológiai szándékkal alkot a művész, mégis tiszteletben tartja a természet integritását és ritmusát.

David Nash 1977-ben *Ash Dome*¹⁰ (105. kép) című alkotásában egy körbe ültetett 22 kőrisfát, amelyeket az évek során metszett, hajlított, igazított, hogy kupola formában nőjenek. Walesben, Snowdonia területén található a mű, de a pontos helyét a művész titokban tartja. Azt mondja alkotásáról, hogy bizonytalan idők voltak akkor: a nagy munkanélküliség, a politika instabilitása és a hidegháború miatt a nukleáris háború lehetősége is reális volt. Az emberiség nagy pusztításokat okoz a természetben, ezért ez a munka egy hitbéli cselekedet, hosszú távú elkötelezettség.¹¹ Nash visszaemlékezik arra, hogy az emberek azt állították

¹⁰ Ash Dome – David Nash, <https://www.youtube.com/watch?v=UBiP5tqDbME> [2017. 01. 04.]

¹¹ Jobson, Christopher: *Ash Dome: A Secret Tree Artwork in Wales Planted by David Nash*, in 1977. 2016, <http://www.thisiscolossal.com/2016/05/ash-dome-david-dash/> [2017. 01. 04.]

abban az időben: „megsemmisítjük magunkat, mielőtt eljutnánk a 21. századig”. Ezért döntött úgy, hogy olyan művet készít, amely megcélozza a 21. századot.¹²



105. kép

Ez a mű nem visz be idegen anyagokat a természetbe. Még azt sem állíthatjuk, hogy onnan vesz el és használ anyagokat, mert nem vág ki ágakat, nem gyűjt növényeket stb., hogy azt majd újraprendezze egy mesterséges kompozícióba. A következőt teszi a művész: fákat ültet körbe, majd hajlítja, alakítja őket egy bizonyos módon. Tehát valamelyest hozzájárul a természet gyarapodásához, mert ültet, és nem vág. Amit elültetett, nem semmisíti meg, hanem csak játszik vele. Amint a művész említette, a jövőre tekintő alkotás. A természet növekedésében bízunk, annak konstans fejlődésében. Az ember számára szakrális teret, formát alakít ki. A kupola formája templomra emlékeztet, szent helyre, az Istenhez való fordulásra. Ezt megvalósítva inkább a természet erőinek hódol, mintsem intézményes hitrendszereknek. A mű visszatérés a természethez, megnyugvásra, befelé fordulásra, a szakralitás megélésére sarkall. Tulajdonképpen a mű beavatkozás a természetbe, de ez esetben is része a koncepciónak a természet reakciója. Anélkül nem is létezik. A mű maga a természet alakítása és alakulása. A művész hajlítja és metszi a fákat, hat az azok valószínűsége. A természet ezen hatás függvényében ugyan, de a maga természetességével növekszik. A fa nem változtatja meg növekedési tendenciáit, ágainak elrendezési struktúráját, lombzatának sűrűségét. Hatással van a koncepció fizikai kivitelezésére. Ebbe nem tud az ember beleszólni, csak irányítani tudja, de nem írhatja át a fejlődési mechanizmusait. Tehát a természet performatívnak bizonyul a műre nézve, mert

¹² Fox, James: *David Nash's most celebrated artwork has vanished. But what does it mean?* <http://www.christies.com/features/David-Nash-on-his-free-range-sculpture-Wooden-Boulder-7525-1.aspx> [2017. 01. 10.]

továbbalkotja azt a saját törvényei szerint. Meghatározó erővel hat a műre, befolyásolja annak alakulását, a művész előzetes felkérése alapján.

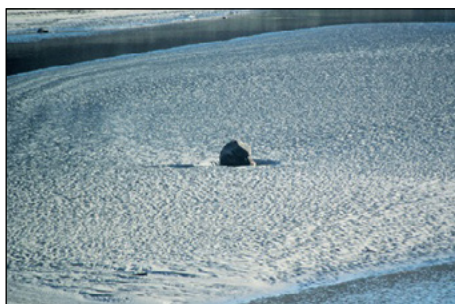
A *Wooden Boulder* (106–108. kép) David Nash talán legizgalmasabb alkotása. 38 évig követte egy fadarab körülbelül 50 kilométeres útját lefele a Dwyrhyd folyón, Walesben. 2013-ban látta utoljára művét. 1977-ben egy nagy, 200 éves tölgyfából Nash kivágott egy hatalmas gömböt, hogy el tudja szállítani a műtermébe a későbbi feldolgozás gondolatával. A majdnem féltonnás darabot le akarta gurítani a lejtőn, de rájött, hogy ez veszélyes lehet, mivel elvesztheti a kontrollt felette, és elúthet valamit. Ezért a mellé levő patakba gurította, gondolva, hogy a víz könnyebben és biztonságosabban elszállítja azt. Itt kezdődött a fagömb utazása. Egy adott ponton megakadt, még mielőtt a házához ért volna. Hat hónapot tartott ez a fennakadás, amikor egy nagyobb esőzés letolta a vízesés alatti kis mederbe. Onnan kiszedte a művész, és nyolc évig ott maradt a parton. Ez idő alatt jött rá, hogy nem is kell bevigye a műterembe, hanem a tárgy utazása jelentené magát a műalkotást. A fadarab rövidebb-hosszabb időt töltött a folyó különböző szakaszain, hol fennakadva, hol haladva az árral, amíg végül 2013-ban végleg eltűnt a folyó torkolatánál a tengerben.¹³ Ezt a műfajt nehezen lehet kategorizálni: land art? Performansz? Konceptuális művészet? Köztéri szobor? Valószínűleg mindegyik és egyik sem – írja róla James Fox.¹⁴

Felmerül az a kérdés, hogy ez az izgalmas alkotás milyen performatív viszonyban áll a természettel? Induljunk ki a történetéből: a művész nem tervezte meg előre a golyó vándorlását. A hatalmas fadarabot azért faragta kerekdedre, hogy könnyebben elszállítsa a műtermébe, ahol megmunkálás után szobor lett volna belőle. Azért helyezte a vízre, hogy biztonságosabban vigye le a lejtőn. Ekkor közbelépett a „véletlen”. A természetes környezet akadályai megváltoztatták az eredeti tervet. Habár a művész ellenkezett eleinte, ki akarta szabadítani a vízesésből, ahol fennakadt, a természet arra kényszerítette, hogy hagyja ott, amíg felkínálkozik valamilyen megoldás. A bőséges esőzés megnövelte a vízhozamot és továbbblokkolt. Adott ponton a művész belátta, hogy „megöli” az anyagot, ha beviszi a műterembe, hiszen elszakítja a természettől, az eredetétől. Akkor, amikor a művész tudatosan átadta a természetnek a kontrollt az anyag felett, valójában a mű önálló élete kezdődött el. Addig csak szállítást tűrő nyersanyag volt. Azután átminősült természeti akció tárgyává. A gömb már nem faragásra váró nyersanyag volt, hanem játék egy komplex műben. A művet története alkotja: ahogy kifaragták, ahogy elindult, ahogy 38 éven keresztül haladt lefele a folyón, ahogy a mozgás következtében anyaga alakult, és végül ahogy eltűnt a folyó torkolatánál. A víz, a folyó vitte lefele, a szél, a nap égette, koptatta, szárította, színezte. Ez a munka szép példája a természet performativitásának, nemcsak azért, mert továbbalkotta az ember által elindított művet, hanem azért is, mert ezt az ember előzetes akarata ellenére tette. Beavatkozott anélkül, hogy

13 Fox, James: i. m.

14 Ua.

rávezette volna az ember, csak végül engedélyezte, hagyta, hogy megtörténjen. Ez nevezhető véletlennek, de egy romantikus lelkületű műértelmező ennél többet is láthat ebben.



106–108. kép

Tim Knowles a *Fa rajzolatait*¹⁵ (109–112. kép) úgy hozza létre, hogy a fa ágainak végére egyszerű írószereket köt. Egy fehér felületre így kerülnek bizonyos rajzolatok az időjárás segítségével. Azt olvashatjuk róla,¹⁶ hogy minden rajz elárulja a fának a jellegzetes tulajdonságait, ráadásul a fa fajtája is kiolvasható belőle jellegzetes mozgásból következtetve. Ebben a munkában a természet performativitásának páratlan példájával találkozhatunk. A fák a szó szoros értelmében cselekednek, akár egy performanszban. A művész olyan helyzetet alakít ki, ahol a fák megszemélyesülnek. A fák a főszereplők, a vászon előtt álló „művészek”. Ha viszont jobban belegondolunk, több elem szükséges ahhoz, hogy ez megtörténjen: a légmozgás, a szél is fontos szerepet kap. Anélkül a fa nem tud „mozogni”. Tehát szélcsendben nincs rajzolat. A környezet természetes folyamatainak összessége műalkotássá értékelődik a művész beavatkozása által. Ő megteremti a feltételeket, a természet pedig a cselekvő, aki végrehajtja, amit elvárnak tőle.

15 A művész honlapjának címe: <http://www.timknowles.co.uk/work/treedrawings/tabid/265/default.aspx> [2017. 01. 27.]

16 Ua.

Nem tudatos cselekvés, de annál természetesebb. Rokonítható a happening és fluxus azon gondolatával, mely szerint a művet a valós életbe kell integrálni, és szabadon kell bocsátani, hogy magától bontakozzon ki, erőfeszítés nélkül.¹⁷



109–112. kép

Péter Alpár *Domb* (113. kép) című alkotása Koreában található. A honlapon olvashatjuk, hogy az Erdélyben őshonos tilinkó (hangképző nyílás nélküli dugós furulya) természetnek készített változata. „Elsődlegesen a szabad természet lélegzete, a szél számára készült.”¹⁸ Ahogy átfúj rajta a szél, hangokat adnak ki a bambuszcsovek. Egy folyó partjára helyezte a művész. Annak monoton alapmorajlásával együttesen alakul ki a mű összhangzata.¹⁹ Ez esetben egy természetbe helyezett, inkább szoborra emlékeztető munkát láthatunk. A természetből veszi

¹⁷ Bővebben kifejtettem *Az élmény művészete* fejezetben.

¹⁸ Péter Alpár honlapján olvasható: <http://peteralpar.ro/portraits/> [2016. 11. 22.]

¹⁹ Uo.

az alapanyagot. Kellemes látvány a geometrikus, rendezett struktúrája miatt, de főként működése izgalmas: a széllal, levegőáramlatokkal alakít ki kapcsolatot. A bambuszcsöveken átsikamló levegő kelti életre a szobrot, ezáltal egy teljesen más dimenziót hoz létre. A mű lehetőséget kínál fel, a természet pedig él vele. Ez esetben nem a növényzet hatását figyelhetjük meg, hanem egy atmoszferikus jelenségét. A szubtilis erő jelenlétét, a levegőjét sokszor elfelejtjük, és csak akkor jut eszünkbe, ha megmutatkozik, például mint szélvihar esetén. Most a művész megszólaltatja azt. Továbbá a folyópartra helyezi, és a hangzása egyaránt a műhöz tartozik. Ez a művész szándéka. A legizgalmasabb része ennek a műnek nem a vizuálisan, hanem az auditívan felkínált élmény. Habár a látvány is igényesen kigondolt, mégis a hangeffektus az, ami képes más dimenziót nyitni számára. A széltől függ annak intenzitása, ritmusa és időtartama. Teljesen kiesik az ember hatásköréből. Ebben az értelemben a természet az alkotó, „zenész” egy felkínált eszközön.



113. kép

Az elemzett munkák bebizonyítják, hogy a természet – habár nem tudatosan, de – részvevője, társalkotója lehet a műnek, ha az a művészi szándék részét képezi. A fentiekben olyan példákat láthattunk, ahol különleges módon történik ez meg, de lényegében minden természetben létrehozott mű a természet hatása alá kerül, akár továbbalkotást, akár megsemmisítést jelent. Akkor válhat társalkotóvá a természet, ha azt a művészi szándék előrevetíti.

5. TERMÉSZET A GALÉRIÁBAN – KONCEPTUÁLIS HELYSPECIFIKUSSÁG A GALÉRIÁBAN

Ebben a fejezetben olyan műveket vizsgálok meg, amelyek beviszik a természet anyagát, jelenlétét a belső térbe. Azt fogom megvizsgálni, hogy ebben az esetben milyen performatív tér alakulhat ki a galéria terével interakcionálva, és milyen hatást kelthet a nézőben, a hantelmanni gondolatmenetből következően.¹ Továbbá megvizsgálom helyspecifikusságukat, olyan értelemben, hogy miként is kapcsolódnak az építészeti térhez, vagyis milyen viszonyban lehetnek a fizikai hellyel. Másodsorban kötődhetnek-e tartalmi síkon egy másik helyhez (esetleg származási helyükhöz) vagy egy koncepcióhoz? Végül a néző pozícióját is megvitatom olyan munkák kapcsán, melyek esetében ez releváns.

5. 1. Föld a belső térben

Elemzésemet a felhasznált anyagok szerint vezetem. Előbb lássunk néhány olyan munkát, mely a föld anyagával dolgozik. Elsőként az amerikai land art művészek vitték be a természetet nyers, megmunkálatlan formában a galéria terébe. Ilyen anyag a föld, a kő, a homok.

Robert Smithson az 1968-as *Earthworks*² csoportos kiállításon a New York-i Dwan galériában *Non-site* (114. kép) címmel állított ki munkákat. Ezek kövek, törmelékek, amelyeket a New Jersey környékén levő különböző bányákból, kőfejtőkből gyűjtött össze, majd dobozokba vagy tükrök közé állított ki a galériában. Mindegyikhez fotókat, térképet mellékel a helyszínről, megjelölve azok pontos származási helyét. Ez megteremtette a kapcsolatot a dobozok tartalma és a származási hely között. Smithson írja, hogy amíg a „Site” egy szétszórta információ, el lehet utazni oda, meg lehet tapasztalni, addig a „Non Site” egy dobozba foglalt információtömeg. A „Non Site” esetében elengedhetetlen a jelentés megőrzése az áthelyezés után. Továbbá azt írja, hogy ha egy alaprajzot, térképet rajzol valaki, akkor egy logikus kétdimenziós képet alkot a helyről, amely megfelel annak, analógiája, metaforája, de nem hasonlít rá. Ilyen módon egy „Non Site” munka: egy háromdimenziós, logikus felépítésű munka, mely absztrakt ugyan, de a tulajdonképpeni „Site”-ot³ jelképezi. Ilyen módon a helyspecifikusság új

1 Bővebben kifejtettem a *Performativitás* fejezetben.

2 *Earthworks*. 1968, <http://www.leftmatrix.com/earthworks.html> [2017. 01. 20.]

3 Smithson, Robert: *A Provisional Theory of Non-Sites*, 1968, <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> [2017. 01. 20.]

jelentést kapott. Már nemcsak az a munka kötődik a helyhez, amelyik fizikailag kapcsolódik hozzá, hanem az is, amelyik tartalmilag. Ezek a galériába behordott törmelékek, kövek értelmetlenek lennének származási helyük beazonosítása nélkül. Habár elrendezése a dobozokban a minimal art munkákkal rokonítható, önmagukban nem nyújtanak különösebben lenyűgöző élményt. Csakis a konceptuális tartalom tudatában válik hatásossá a mű. Mérföldkőnek tekinthető munkák ezek, mert újfajta megközelítését mutatják be a fizikai helyhez kötött munkáknak.



114. kép

Az Earthworks-alkotókat a föld érdekelte és az, hogy mit lehet kezdeni vele, milyen tartalmakat lehet tulajdonítani neki. Walter de Maria kortárs Smithsonnal. Pár évvel később különös módon vitte be a földet a belső térbe.

Az 1977-es *Earth Room* (115. kép) egy New York-i apartmanban berendezett földinstalláció. 197 köbméter, 335 négyzetméteres felületen, 56 cm vastag rétegben összesen 127,300 kiló földet vitt be.⁴ Mai napig látogatható a Dia Art Foundation jóvoltából. Meglehetősen furcsa és szokatlan látvány és élmény. A puszta, száraz földet láthatjuk. Nincsenek növények, kövek, csak egyenletes föld: az anyag önmagában. Ilyen állapotban a földet mélyre ásás, földkitermelés során láthatjuk, és azt is akkor, ha kőben szegényes föld, inkább termőtalaj. De még az is inkább nedves lenne. A földet itt kontextusból kiragadva, mint egy nyersanyagot láthatjuk. Érdekes problémát vet fel a helyhez kötöttség

⁴ (sz. n.): Walter De Maria, *The New York Earth Room*. Dia Art Foundation. 141 Wooster Street, New York City, <http://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> [2017. 01. 20.]

szempontjából. Származási helye nem földrajzilag meghatározott. A föld jelképes, mint a bolygó alapanyaga, amiből származik, és ahova visszatér minden. A néző megtapasztalhatja annak csendes jelenlétét, esetleg érezheti a szagát, de nem érintheti meg.⁵ Az anyag így műtárgystátuszt kapott. A mű performatív, mert kétségtelenül hatást gyakorol a fentebb leírt felépítése miatt: betölti, uralja a teret, de a néző nem érintheti meg és nem léphet fizikai kapcsolatba vele, tehát elidegenedést kelthet benne. Ha a természetben látjuk a földet, valószínűleg észre sem vesszük, de belső térbe helyezve a külsőnek ismert anyagot szokatlan és összezavaró hatása van. Továbbá steril, tisztított és élettelen. Ez a mű passzív nézőt igényel, aki befogadja a felkínált élményt.



115. kép

Hasonló koncepcióra épülő munka Urs Fischer *You* (116. kép) című installációja 2007-ből. A New York-i *Gavin Brown Enterprise* galériában egy 11x9 méteres krátert hozott létre, 2,5 méter mélyen, amely majdnem a galéria faláig kiterjed minden irányban.⁶ A művész feltörte a padlót, és kivetített onnan egy nagy mennyiségű földet. Meg akarta mutatni, hogy a galéria tere, a mesterségesen kialakított tér is a földre épül. Mindennek az az alapja, csak elfeledjük azt. A klasszikus értelemben helyspecifikus munka, mert megkísérli „helyhez kötni” a galéria terét. „Kiállítja” azt, ami a galérián kívül van, ami alatta van, és ami általában láthatatlan marad. A közönségnek megengedett volt a belépés, megtapasztalhatta a gödröt, de a bejáráshoz kifüggesztettek egy figyelmeztető

5 *Dia art foundation* honlapja: <http://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> [2017. 01. 20.]

6 Saltz, Jerry: *Can You Dig It? At Gavin Brown, Urs Fischer takes a jackhammer to Chelsea itself*. Nov 25, 2007, <http://nymag.com/arts/art/reviews/41266/> [2016. 02. 15.]

szöveget, melyben a lehetséges veszélyekre hívják fel a figyelmet.⁷ Interakcióra, cselekvésre késztet, kíváncsiságot gerjeszt a galéria terébe való beavatkozás. A mérete és a felépítése egyáltalán nem olyan, mint amilyenrel meg vagyunk szokva egy építészeti térben, instabil és kiszámíthatatlan. Páratlan élményt nyújt a természet szokatlan jelenléte a beltérben, ezért performatív térnek tekinthető.



116. kép

A Smithson és de Maria-munkákkal rokonítható Kristian Nygard *Not red but green* (117. kép) 2014-es installációja a *No place* galériában, Oslóban. A galéria terébe egy hullámzó domborzatot alakított ki. Fastruktúra az alapja, amelyet fóliával borított be, és arra helyezte a földet, illetve a fűmagot. Ez a galériában kelt ki az installáció ottlétének ideje alatt. Minden nap öntözték a karbantartók. A művész saját vallomása szerint a munka látszólag értelmetlen és összezavaró, ellentétben a beprogramozott urbánus környezettel és a funkcionális építészettel.⁸ Egy másik interjúban pedig azt mondja, hogy olyan munkákat akar létrehozni, amelyek elszakítanak az olyan ismerős dolgoktól, mint a jövedelmezőség és hasznosság. Poétikának nevezi munkáját, mert képes összezavarni, és kis időre kiragadni a világból. Az értelmetlenség itt jó értelemben van jelen, mint kifejezési forma és megtapasztalás.⁹ Tehát a munka kizökkent a megszokott térről

7 „The installation is physically dangerous, and inherently involves the risk of serious injury or death.” Saltz, Jerry: *Can You Dig It? At Gavin Brown, Urs Fischer takes a jackhammer to Chelsea itself*. Nov 25, 2007, <http://nymag.com/arts/art/reviews/41266/> [2016. 02. 15.]

8 Mairs, Jessica: *Per Kristian Nygård crams a grassy valley into an Oslo gallery*. 28 November 2014, <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo> [2017. 02. 18.]

9 (sz. n.): *Not Red But Green by Per Kristian Nygård*. November 28, 2014, <http://www.contemporist.com/not-red-but-green-by-per-kristian-nygard/> [2017. 02. 18.]

alkotott gondolkodási sémáinkból. Értetlenül állunk a belső térben zöldülő és növekedő fű előtt. A dombocskák váltakozása egy nagyobb térre emlékeztet, hegyekre, dombokra, völgyekre. A tér méretének percepciója is megkérdőjeleződik. Valamelyest továbbviszi Walter de Maria gondolatát, mert ez esetben a föld és a növényzet élő. A fű növése történés, továbbbalkotja a művész által elkezdett munkát, ezért performatív lehet a természet, hiszen hat a műre. Továbbá a térrel is interakcionál. Az ablakoknál a „völgyeket” úgy helyezik el és úgy alakítják, hogy a fény be tudjon jönni, kikerüli a galéria kandallóját.¹⁰ Alkalmazkodik a tér kínálta feltételekhez, ezért a hagyományos értelemben helyspecifikus.



117. kép

Nem lehet úgy írni a belső térbe bevitt földről, hogy ne említsük meg Andy Goldsworthy nevét. 2012-es *Clay Dome* (118. kép) építménye agyagkupola egy elhagyatott téglapépület belsejében, Rio de Janeiróban. Az épület szétesőfélben van. A művész által beleépített dóm is szét fog esni egy idő után. Ez kapcsolatot teremt a két építmény között. Goldsworthy egy közeli téglagyárból hozatott agyagot. Ugyanaz az anyag, amiből az azt körülvevő épület készült. A művész a kupolának épített egy fastruktúrát. Az agyagot elkeverte szalmával, hogy legyen, ami összetartsa. A simító, végleges felületbe pedig emberi haját kevert. A művész szerint sokkal finomabb felületet eredményez, és kedveli, ha emberek vannak a munkájában, jelképesen. Továbbá azt mondja, hogy a munka száradás után felfüggesztett esésben lesz, mintha zuhanna, de sose érne földet. Szerinte a repedés a kontroll feladásáról szól. Nem lehet megjósolni, hogy hol fog megjelenni,

10 Mairs, Jessica: *Per Kristian Nygård crams a grassy valley into an Oslo gallery*, 28 November 2014, <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo> [2017. 02. 18.]

végigfutni, csak meg lehet teremteni az előfeltételeket. Végül pedig azt mondja, hogy nem csak megtekintésre szánja ezt a munkát, hanem megtapasztalásra.¹¹ Goldsworthy nem először „kollaborál” az agyag repedésével. Több alkalommal is bevont nagyobb felületeket, falakat agyaggal, keverve különböző rostos anyagokkal, például a 2007-es *Clay Room*, Yorkshire szoborparkjában. Viszont a *Clay Dome* az első olyan munkája, ahol a struktúrát is ő alkotja meg, ő építi fel. Továbbá az agyag teljesen körbeveszi a teret, nem a térbe hoz be egy agyagfalat. Ez egy teljesen más térélményt ad a látogatónak. A tér belülről bizonyos mértékben elnyeli a hangot és a fényt is. Nincsenek sarkok, élek, minden gömbölyödik és átölel. Biztonságérzetet, befele fordulást idézhet elő, vagy akár klausztrofóbiát az érintettek esetében. A performatív tér csodálatos példája, mert a kialakított környezetnek megindító hatása lehet a látogatóban a belső megélés, az élmény következtében. A repedések kiadják az anyag tulajdonságát, annak belső energiáját. A munkálatok után magától szárad ki. Egy önálló, élő organizmussá válik ezáltal a mű. Az anyag természetes belső ereje adja meg neki a különleges kinézetét. A természet fejezi be a munkát, akár az előző fejezetben említett példák esetében. Amint a művész említette, egy „felfüggesztett esésben” van a munka. A belső rostos anyagok összetartják, másképp lepotyogna az agyag. Belső feszültséget kelthet a felület látványa, ugyanakkor rácsodálkozást válthat ki a nézőben. A létrehozási technikát nem ismerő látogató kérdésesen nézheti a „felfüggesztésben lévő esés” állapotát a tér belső felületének. A művész vallomásában olvastuk, hogy a repedést a kontroll feladásaként is értelmezhetjük. A pontos megtervezés is helyet hagy a véletlennek, a természeti erők kibontakozásának azért, hogy a természet társalkotó lehessen, saját törvényei szerint cselekedjen.



118. kép

11 10 perces videó a munkafolyamatról és a művész vallomásáról: <https://vimeo.com/60744142> [2017. 02. 21.]



119–121. kép

A föld belső térbe helyezése a hazai alkotókat is foglalkoztatja. Péter Alpár *A föld színe*¹² (119–121. kép) munkájának koncepciója hasonlít Smithson munkájához, de vizuálisan sokkal érzékenyebb. A művész Gyergyószárhegyről és környékéről földmintákat gyűjtött. Ezeket homogén pigmensekké őrlötte. Mindenik földminta más színű lett. A művész saját vallomása a munkáról: „Rájöttem, ha a műveletet kiterjesztem egy település vagy földrajzi tájegység több helyszínére, megkapom annak személyes föld színeit, ami helyszínenként más és más. Az így létrejövő színkombináció egy település vagy táj szubjektív színhangzatának is tekinthető.”¹³ Johannes Itten kísérleteire alapozza installációját. Szerinte „ez a színkombináció személyiségünkre, lelkiállapotunkra és akár egészségünkre,

12 Căbuz Andrea: Itthoni land art nyugatról jövő keleti hatásokkal, Péter Alpár természettel kapcsolatos műalkotásairól. *Erdélyi Művészet*, 2016, XVII. évf., 2. szám (52).

13 A művész honlapjának címe: <http://peteralpar.ro/portraits/> [2016. 01. 21.]

fizikai felépítésünkre vonatkoztatható szintani információkat tartalmaz.”¹⁴ Ezeket a pigmenseket kis golyókká formálja az alkotó, majd kiállítja a galéria terében, szétszórva őket, majd térképet mellékel a lelőhelyekről. Az installáció vizuálisan kellemes látvány a belső térben. Ha nem is ismerjük a történetét, akkor is megmozgat bennünk valamit. Játékosság jut eszünkbe a különböző színű, kerek formákról, amelyek szabadon gurulnak végig a padlón. Arra kell gondolnunk, hogy ezeket a művész a föld anyagából gyúrta. A legelemibb anyag, a legelemibb formában bemutatva. Valószínűleg ezért is idéz fel bennünk valami ősi, tudat alatti emléket. A természet ereje, ez esetben egyszerű vizuális hatása (a színe) performatívnak bizonyul. Továbbá, ha megtudjuk az anyag történetét, akkor új dimenziót ad a munkának: a lokális térség egyedi és különleges színe. Helyspecifikus munkának tekinthetjük, hiszen a gyergyószárhegyi környezet árnyalatait mutatja be, egy eddig nem látott módon. A földminták származási helyéhez kötődik tartalmilag, konceptuálisan.¹⁵

5. 2. Más természetes anyagok a belső térben

Az előbbiekben néhány olyan példát tekinthettünk meg, melyekben a föld kerül be a belső térbe. A következőkben lássuk, milyen módon kerülhetnek be más anyagok, és melyek azok.

Lisa Park 2014-es *Eunoia II*¹⁶ (122. kép) különleges performansa a víz anyagát viszi be a belső térbe. Egy EEG¹⁷ szkennerekhez hangszórókat kötött, amelyekre vízedényeket helyezett. Előző évben, *Eunoia* címmel, öt edénnyel mutatta be hasonló munkáját, amelyet az öt alapérzéssel társított: szomorúság, idegesség, vágy, boldogság és gyűlölet. A második munkában 48 vízzel teli edénnyel vette körbe magát B. Spinoza¹⁸ 48 érzelemmegnevezése alapján. A víz felülete a különböző edényekben annak függvényében vibrál, hogy a művész mire gondol, mit érez. A fejére helyezett szkennerek az információt vibrációkká alakítja, és közvetíti a hangszóróknak. Az agya kontrollálja a külső történéseket. A művész maga mondja, hogy azért született ez az ötlet, mert láthatóvá akarta tenni a belső, láthatatlan energiát. Bármit érzünk, rezonál bennünk, mert az ember több

14 Ua.

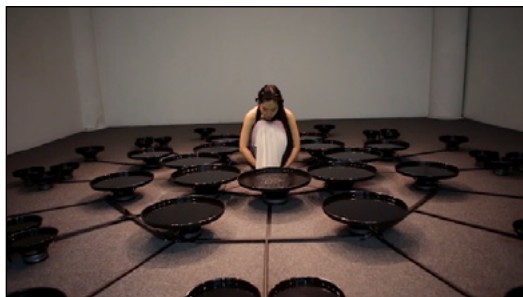
15 Căbuz Andrea: i. m.

16 A videó megtekinthető a következő címen: <http://www.thelisapark.com/#/eunoia-ii/> [2017. 02. 21.]

17 Elektroenkefalográf: „elektrofiziológiai mérőeszköz, mely az idegsejtek elektromos aktivitásának regisztrálására szolgál valós időben. Az EEG-vel elvezethető jel az elektroenkefalogram, amely egy komplex, többkomponensű periodikus görbeként írható le.” Lásd <https://hu.wikipedia.org/wiki/Elektroenkefalogr%C3%A1fia> [2017. 02. 21.]

18 Spinoza, B.: *Ethica*, 1677, <http://www.ethicadb.org/index.php?lanid=3&lg=en&ftop=82px> [2017. 02. 21.]

mint 60 százalékból áll. ¹⁹ Konceptuálisan és vizuálisan izgalmas munka. A művésznő arra alapozza munkáját, hogy minden mentális és érzelmi folyamat hatást gyakorol a fizikai testünkre. Vibrációt kelt, amely nyomot hagy bennünk. A víz pedig, ami bennünk van, pedig minden információt megőriz és továbbad. ²⁰ A belső folyamatok külső megmutatása érdekében hozta létre művét. A víz a legmegfelelőbb anyagnak bizonyult erre a célra. Ugyanaz az anyag, ami belül van, és ugyanaz a közvetítő kívül is. A mű technikai megoldása kissé „robotikus”, de meglehetősen nehéz lenne csupán az agy erejével, technológiai segítség nélkül, látványosan megmozdítani a vizet. Ennek ellenére elegánsan integrálta a gépezetet az érzékeny koncepcióba. A víz kapja a legfontosabb szerepet. Közvetítő, ő veszi fel a gondolat által létrehozott impulzust, és meg is mutatja azt. A művész belső mozgulásait a víz külső mozgása mutatja meg. A víz közreműködése által válik hatáskeltővé a mű, vagyis performatívvá. Elgondolkodtató alkotás. Felhívja a figyelmet a gondolat teremtményére. Ha minden gondolat egy vibráció, a vibráció pedig energia, a testünket is energia vezeti és alkotja, tehát minden gondolat alakít bennünket, és végső soron a környezetünket, a világot is.



122. kép

Egy újabb izgalmas installáció, mely a vizet használja, három művész koncepciójának megvalósulása. Hannes Koch, Florian Ortkrass és Stuart Wood londoni művészek közösen, Random International néven hozták létre a *Rain Room* (123. kép) installációt a Barbican Galériában. 100 négyzetméteren „esik az eső” egy félig sötétített belső térben. Háromdimenziós kamerák érzékelik minden látogató mozgását és pontos helyét, és ezeken a pontokon a szerkezet megállítja a vízesést. Át lehet sétálni az esőn úgy, hogy egy csepp sem ázunk meg. ²¹ Fölöttébb izgalmas térélményt nyújthat. Gondoljunk arra, amikor ténylegesen az esőben sétálunk.

19 Mufson, Beckett: *Artist Manipulates 48 Pools of Water with Her Mind*. Nov 20 2014, <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/artist-manipulates-48-pools-of-water-with-her-mind> [2017. 02. 21.]

20 Lásd Masaru Emoto jégkristályokról szóló tanulmányát, kifejtettem a *Néző* fejezetben.

21 Lawrence, Anya: *Enter a rainstorm without getting wet – Rain Room is truly incredible*. 05 October 2012, <http://www.itsnicethat.com/articles/rain-room-barbican> [2017. 02. 21.]

Tapasztalati tudásunk azt mondja, hogy megázunk, fázni fogunk, és hogy kültérben vagyunk, a szabad ég alatt. Nem kontrollálhatjuk az időjárást. Az installáció mindezen törvényszerűségeket megváltoztatja. A látogató vizuálisan érzékeli, hogy a vízcseppek esnek, akár az eső, de belső térben van. Ez az első eltérő tényező. Továbbá átsétálhat a termen, szabadon mozoghat, mert sehogy sem ázik meg. A víz mintha kikerülné a testét. Mintha természetfeletti erővel rendelkezne, hogy ellökje magától a körülötte levőt, és ugyanakkor körülveszi őt. Benne van az esőben, de mégsem tapasztalja meg azt a bőrén. Reális, nem hologram, de mégsem érintheti meg. Furcsa társítások jöhetnek létre az agyban. A néző olyan térbe kerül, ahol érzi a víz szagát, esetleg hűvösségét, hallja a vízcseppek potyogását, de nem érinti. Hat a látásra, hallásra, szaglásra, de nem a tapintásra. Egy igazán különös performatív térben van a látogató. A hétköznapi természeti jelenség, egy mindenhol jelen levő természetes anyag a technológia által látszólag megváltoztatja törvényszerűségeit. Ez megváltozott hozzáállást vált ki a térben levő látogatóban. Ez a munka különös alkotás, mely a víz által jön létre.



123. kép

A következőkben olyan munkákat fogok megemlíteni, amelyek valamilyen különleges természetes anyagot visznek be a galériába.

Wolfgang Laib német művész munkája, a *Pollen from Hazelnut* (124. kép) (mogyoró-virágpor) egyike a számos hasonló jellegű munkáinak. Az otthona körüli mezőn gyűjti a virágport évek óta, minden tavasztól ősziig. Üvegedényekben tartja, és különböző formában állítja ki őket. Számára a mű nem a kiállítási mód, hanem maga a pollen. Munkásságában keveredik a minimal art, a land art és a keleti filozófia és világnézet. Munkái nemcsak a természetről szólnak, a természet alkotja meg őket, hanem a rituális ismétlés, a folyamat és az elmélyülés is fontos szerepet töltenek be. Emellett más természetes, tiszta és szimbolikus anyagokat

is használ, mint például a rizs, a méhviasz, a márvány, a tej²² stb. Laib maga azt állítja, hogy „a pollen potenciális kezdete a növény életének. Ez ennyire egyszerű, szép és egyben komplex is. És természetesen nagyon sok jelentése van. Mindenki, aki él, tudja, milyen fontos a pollen.”²³ Habár lenyűgöző az installációinak színe, és annak tudata, hogy mindez pollenből áll, az első dolog, ami mégis eszünkbe juthat munkája kapcsán, hogy vajon milyen lehet az illata a térnek, ahol leszórja a hatalmas négyzetet? A pollen története és beszerzési folyamata is említésre méltó: kézi erővel, türelemmel és odaadással gyűjti hónapokon keresztül, akár az egyetlen munkára elégséges anyagot is. Emlékeztet a buddhista szerzetesek életfelfogására. Szerintük minden cselekedet egy meditatív aktus lehet, ha azt tudatosan cselekedjük. A művész szimpatizál a keleti világnézettel, és valószínűleg tudatosan alkalmaz életében ezzel rokonítható koncepciókat. Mindezek ellenére felmerül a kérdés, hogy vajon ez a látszólag a természettel harmóniában levő munka nem káros-e a természetre. Ha a művész összegyűjti évről évre a pollent, akkor az nem bolygatja meg a természet körforgását azon a helyen? Ez a gondolat valahogy elvesz a mű erejéből. A munka tartalmilag kötődik egy fizikális helyhez. A pollen emlékeztet a begyűjtés helyére, ezért helyspecifikusnak is tekinthető az újabb meghatározások értelmében.



124. kép

A következő munka egy nem megfogható természetes elemet visz a térbe: a fényt. Charles Ross 1992-ben tervezte meg a Harvard Business School kápolnájába (The Chapel of 1959 Chapel) díjnyertes²⁴ fényinstallációját (125–126. kép). A művész több évtizede alkot installációkat különböző belső terek számára kigondolt prizmákkal. 1965-ben feltalált egy módszert, hogyan ezeket a hatalmas prizmákat

22 Moma, Wolfgang Laib, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1315?locale=en> [2017. 02. 21.]

23 Ua.

24 Boston Society of Architects Award for Art and Architecture Collaboration, Interfaith Forum on Religion, Art and Architecture Design Award.

létrehozhatja. Az épületek ablakaira szereli fel. Ezek hatalmas törtfényt, szivárványsávokat vetítenek a belső térre. A vetületek mozognak és változnak a nap mozgásával együtt. Szerinte fontos bevinni a kozmosz érzetét a mindennapi terekbe. Donald Kuspit műkritikus azt írja róla, hogy „A művész munkái rámutatnak arra, hogy egy olyan bolygón élünk, amelyik a nap körül forog, egy galaxisban még sok más csillaggal”.²⁵ A mű „anyaga” a fény, és centrális eleme Ross munkáinak. Fontos kihangsúlyozni ezt, mert nem a prizmák képezik a műalkotást. Habár azok a mű fizikai tárgyai és elhelyezésre kerülnek, az alkotás akkor jön létre, amikor átsüt rajtuk a nap. A fény rávetül a hatalmas belső terekre, és „átrendezi” azokat. A mű esszenciája abban kereshető, ahogyan a fény esik, amilyen pályát ír le napközben, amilyen környezetet kialakít. A művész alkotja meg a prizmákat, ő gondolja ki a vetülési folyamatot, de a fény hajtja végre a cselekvést, a mű aktív résztvevővé válik. Minden térnek egyedi elrendezést talál ki a művész, figyelembe véve az építészeti adottságokat és a nap pályáját. De a fény által kialakult beltéri látvány az élmény kiváltója. Elvárásolja a teret, és különleges hangulatot kelt a benne levő emberekben. A fény ilyen módon a performatív hatás kiváltója, hozzájárul egy performatív tér kialakulásához.



125–126. kép

A következőkben két helyi művész munkáját vizsgálom meg, akik szokatlanabb anyagokat vittek be a kiállításra.

Erőss István 2012-ben egy penészsobrot készített a szárhegyi Korkép²⁶ művésztaборban, *Madonna* (127. kép) címmel. Egy Madonna-formát faragott, amelynek

25 Charles Ross honlapja: <http://staraxis.org/chross-bio.html> [2017. 03. 05.]

26 A Korkép honlapjának címe: <http://korkep.ro/> [2017. 02. 25.]

textúrát adott, bevonta egy penészgombaspórát tartalmazó folyadékkal, majd műanyagzacskóba burkolta, hogy nedves, sötét, légmentes térben ki tudjon fejlődni a penész. Ezek után egy fekete belsejű dobozba állította ki. Az elrendezés katolikus szentek oltárszobraira emlékeztet. Abban az évben²⁷ a tábor tematikája a szakralitás volt. A katalógusban olvashatjuk róla, hogy „a természet és műalkotás viszonyát élesíti ki élet és halál borzongatóan szép összefüggésein keresztül”.²⁸ A szakralitást a végtelennel, a halhatatlannal, a fénnel asszociáljuk. A penészt pedig az elmúlással, rothadással, a sötétséggel. Nagy a kontraszt a tartalom és az anyag között. Ebben a kontextusban mintha a szakralitást kérdőjelezné meg, vagy legalábbis annak fizikai megjelenítését. A mű megsemmisülési folyamata az alkotó szemszögéből ez esetben a műhöz tartozik. A faragás, megmunkálás másodlagos, a megsemmisülés vizualitására fekteti a hangsúlyt. Minden földi, fizikai létezőnek a végső sorsa ez: a természet lebontja rothadás által, és újra magáévá teszi. A műben jelentkező történés nem élet felé törekvő, növekvő, kiteljesedő folyamat, hanem az elmúlás irányába viszi a művet. A természetes folyamatok által jelentkező cselekvésszerűség és ezeknek az emberi alkotásra gyakorolt hatása révén az állítható, hogy a performatívum jelen van a műben.



127. kép

27 Vécsei Nagy Zoltán: Multikulturális művészet és sajátos szakralitások Szárhegyen. In: Siklódi Zsolt (szerk.): *Korkép*, 2012, 20., <http://korkep.ro/wp-content/downloads/korkep2012.pdf> [2017. 02. 25.]

28 Vécsei Nagy Zoltán: Egy-egy mondat a szárhegyi „KORKÉP 2011” alkotásairól, Részletek a megnyitászövegből. In: Siklódi Zsolt (szerk.): *Korkép*, <http://korkep.ro/wp-content/downloads/korkep2011.pdf> [2017. 02. 25.]



128. kép

Joseph Beuys munkáira emlékeztetnek Erőss installációi. Beuys szintén lebomló és kellemetlen kinézetű anyagokat használt installációi létrehozására: zsír, gyapjú, szőr, vér stb. Davor Džalto szerint Beuys nem gyönyörködtetés céljából hozta létre alkotásait, és a használt anyagok nem is akarnak másnak tűnni, mint amik valójában: kellemetlen, nyers természetes anyagok. Azok valósak és nem félrevezetőek, és ebben az igazságosságban ismerhető fel egyfajta szépség.²⁹ Beuys azzal indokolta karrierje során főleg a zsír és a gyapjú használatát, hogy balesete következtében ezek az anyagok mentették meg az életét. 1944-ben a háborúban repülőbalesetet szenvedett. Elmondása szerint a Tartar törzs mentette meg az életét azzal, hogy a testét zsírba és gyapjúba tekerték, hogy megóvják a megfagyás ellen. A későbbiekben ez a történet hazugságnak bizonyult, habár ténylegesen megtörtént a zuhanás.³⁰ Ennek ellenére az anyagok jelképes használata nem veszít hatóerejéből. Olivia Lang megállapítja, hogy a művészt az átváltozás (transformation) foglalkoztatja, illetve az

29 Džalto, Davor: *Joseph Beuys, Fat Chair. The Artist as "Shaman"*. Khan Academy, (é. n.), <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/joseph-beuys-fat-chair> [2017. 04. 29.]

30 Laing, Olivia: *Fat, felt and a fall to Earth: the making and myths of Joseph Beuys*. 2016. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys> [2017. 04. 29.]

átalakulásban rejlő alkímia.³¹ Főleg a zsír mint lebomló anyag. Például a *Fat Chair* (128. kép) munkájában 1964–1985 között, a székre helyezett zsír lassan lebomlott, amíg szinte semmi sem maradt belőle.³² A zsír anyaga emlékeztet saját testünk anyagára. Ilyen módon a lebomló installációi emlékeztetnek saját testünk mulandóságára is. Emily Rekow szerint a zsír által a művész a kaoszt jelképezte, valamint a spirituális fejlődés lehetőségét. Beuys úgy vélekedett, hogy a zsírnak lehet pszichológiai hatása is, mert az ember akaratlanul is a szervezetében lezajló folyamatokkal asszociálja.³³ Tehát munkái nemcsak vizuálisan gyakorolnak hatást a nézőre, hanem a néző pszichikumára és érzékeire is hatnak. Beuys installációiban a természetes anyag változási folyamata cselekvészerűséget visz a műbe. Az olvadás és alterálás mint történés szerves részét képezi annak, mivel az alkotó a mű alakulási folyamatában látja a lényeges üzenetet: az átváltozás lehetőségét. Ennek következtében Beuys említett munkái performatívak a nézőre gyakorolt hatásuk és a műben rejlő történeti folyamatok révén. Ugyanilyen hatást használt többek között a *Fat Corner* (1968), *Fat Battery* (1963) munkáiban is.

A következő alkotás egy erdélyi identitáshoz kapcsolódó, helyspecifikus mű. A 2012-es NAPtelep kiállításon egy keleti művész³⁴ szalmabálákat függesztett fel, és felkérte a helyi művészeket, hogy szóljanak hozzá a felkéréséhez, ahogyan azt jónak látják. A legizgalmasabbnak Berze Imre (129. kép) válaszát tartom. A külföldi művész egy hasábra kötött szalmát állított ki. Ez jelképesen a modern technológiát, a modern társadalmat idézi. Berze pedig visszanyúl a hagyományhoz, és a felfüggesztett szalmabála alá egy szalmaboglyát állít ki. Erdélyben boglyák vannak szétszóródva a tájban, mi ilyen formában ismerjük a szalmát évszázadok óta. Ez hozzátartozik lokális identitásunkhoz. Nagyon őszinte installáció, a művész szembeállította a globalizált mentalitást a tradícionista gondolkodással. A természet ebben az esetben társadalmi jelkép. Berze, akár a szilvával kapcsolatos munkái esetében is, művészetté alakította a tájban találtakat, ez esetben azzal, hogy bevitte a galéria terébe, és egy konceptuális kontextusban állította ki azt. A természetes környezetéből kiragadott elem, a falusi ember munkája átértelmeződik lokális szimbólummá. A mű elsősorban tartalmi töltete, továbbá vizuális egyszerűsége által nyújt élményt a befogadó számára. Ez esetben a természet performativitása abban áll, hogy a mű anyaga a természetből ered, de emellett a jelentése is a természethez kötődik, fokozva így a mű hatását: a természet hasznosításának lokális módozata életszükséglet és tradíció, a helyi ember és a természet kapcsolatát hordozza magában.

31 Ua.

32 Joseph Beuys: *The Art Story, Modern Art Insight*, <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-artworks.htm> [2017. 04. 29.]

33 Rekow, Emily: *Materials. Walker Art Center*, (é. n.), [Ehttps://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm](https://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm) [2017. 04. 29.]

34 Sajnos nem tudtam beazonosítani a szerzőt.

**129. kép**

Amint láthattuk, a természet sokféle formában lehet jelen a galéria belső terében. Munkánként különböző térbeli helyzeteket, környezeteket és hatásokat hozhatnak létre, performatív teret alakítva ki. Láthattuk, hogy a nézőnek más-más szerepeket adhat, szemléltet igényel, aktív megélést vagy interakcionálást is akár. Továbbá a természet és a művészi koncepció között kialakuló kapcsolat performatív viszonyára is láthattunk példákat. Ebben a fejezetben a helyspecifikusság újabb formáit is megvizsgáltam, olyan művek kapcsán, amelyek tartalmilag kötődnek egy fizikai helyhez, esetenként a mű anyagának származási helyéhez.

ÖSSZEGZÉS

Kutatásom témája a természetben létrehozott alkotások performativitásának elméleti vizsgálatával kezdődik, erre épül a második részben a gyakorlati példázás. Kutatásom elméleti elemzése során a témakörben használható színházi és művészeti fogalmakat határoztam meg, és gyakorlati példák által próbáltam ki érvényességüket. A második fejezet gyakorlati elemzéseiben nem foglalkozom minden létező MAMŰ-s és AnnART-os munkával, és nem szándékoztam összegző munkát készíteni róluk, ahogyan a nyugati land art munkákról és az erdélyi kortárs magyar alkotók munkásságáról sem, hanem csupán állításaim illusztrálása érdekében vizsgáltam meg az erre legalkalmasabb műveket. Kutatásom minden állítása, meghatározása és következtetése csakis a kutatásban tárgyalt munkákon alapszik.

A természetben létrehozott alkotások kutatása kapcsán nem találkoztam olyan szakirodalommal, amely a performativitás bármilyen formáját is vizsgálta volna. Továbbá általános hiányosságot vélek felfedezni azon szakirodalomban is, mely az erdélyi ilyen jellegű alkotások művészetelméleti problematizálásával foglalkozik. Tehát kutatásom egy hiányterület pótlására is hivatott.

A gyakorlati elemzés érdekében szükséges volt egyes színházi és művészeti fogalmaknak a tisztázása, mint: performativitás, performatív tér, néző, aura, atmoszféra, helyspecifikusság. Valamint tisztáznom kellett a két diszciplína határterületén elhelyezkedő művészeti mozgalmak elterjedt megnevezéseit és fontosabb jellemzőit is.

Továbbá a tárgyalt fogalmak alapján új fogalmakat vagy terminusok új jelentéseit vezettem be a művészetelméleti terminológiába.

Elsőként Erika Fischer-Lichte állításaiból levezetve azt állapítom meg, hogy a természetes környezet lehet *performatív tér*, mert akciók és performanszok az alkotás helyszínéként és elfoglalt tereként használják azt. A természetes környezet akkor minősül át performatív térré, amikor belakja a művészet, a művészek, és adott esetben a közönség. Ilyen módon a természetes környezet már nemcsak egy földrajzi, geográfiai, ökológiai téregység, hanem a művész által az esztétikum szférájába emelődik be.

Dorothea von Hantelmann állításaiból levezetve viszont több formában is meghatározom a természetben létrehozott alkotásokban jelentkező performativitást. Ezek alapján kijelentem, hogy a természetes környezet akkor válik *performatív térré*, amikor a hatását kifejti a benne levőre. Másodsorban azt állítom, hogy a mű és a természet egysége lehet *performatív*, mert közösen hatást gyakorolhatnak a befogadóra. Megváltoztathatják a néző valóságát: cselekvésre készíthetik, vagy bevonhatják a mű alakulásába. Ugyanakkor, szintén a hantelmanni elméletre hivatkozva azt állítom, hogy a természet és a mű kölcsönhatása

is lehet *performatív*, mert megváltoztathatják egymás valóságát. A mű rongálhatja vagy feljavíthatja a természet állapotát, és fordítva, a természet is tönkretelheti a művet vagy továbbalkothatja azt, ha az a művészi koncepció része.

Továbbá meghatároztam, hogy ha a természetben létrehozott mű cselekvésalapú (performansz, akció), akkor a Fischer-Lichte-i (Butler elméletét használva) meghatározás alapján performatív. De ha környezet a mű (land art, tájbeavatkozás stb.), akkor is magában hordozza a cselekvésszerűséget, és ilyen módon is tekinthető performatívna. Elsősorban a természetes környezetben a művész cselekvés által hozza létre a művét, és még akkor is, ha azt nem a közönségnek szánja, adott esetben a mű részét képezi. Másodsorban a kész tájbeavatkozás, land art stb. lehet a nézőnek szánt felkérés, hogy részt vegyen a mű alakulásában, továbbalkossa azt. És nem utolsósorban a természet és a mű közti kölcsönhatás is tekinthető történésnek, cselekvésnek.

Továbbá a *néző* státuszát vizsgálom: a természetben létrehozott performatív mű a nézőt egyfajta cselekvésre készítheti, bevonhatja őt a műbe. Ha egy akció, performansz esetében vizsgálom ezt, akkor szinte egyértelmű, hogy a nézőt be lehet vonni annak alakulásába. Ha csak a mű és a természet van jelen, a befogadót abban az esetben is cselekvésre készítheti, csak más eszközök által. Nem verbálisan kéri fel őt a cselekvésre, hanem a mű és a természet egységében kínálkozik a lehetőség erre. A mű környezete arra készíti a nézőt, hogy kapcsolatba kerüljön a térben található lehetőségekkel. Továbbá a természetes környezet is viselkedhet aktív résztvevőként. A mű kigondolásában a művész a természet részvételére hagyatkozhat. Ezt egyfajta felkérésnek is tekinthetjük: a művész úgy indítja el a koncepciót, hogy azt a természet kivitelezze.

Hantelmann meghatározta, hogy a performativitás kialakulásának feltétele a hatáskeltés. Walter Benjamin rámutatott arra, hogy létezik egy *aura*, Böhme meghatározta, hogy miként jön létre az *atmoszféra* fogalmának meghatározása által. Ezeket a fogalmakat használva arra adtam választ, hogy a természetes környezet esetében mi az, ami az auráját, atmoszféráját képezi, alakítja. Ennek tárgyalására a *hely szellemének* fogalmával foglalkozom. Minden térben jelen van egy adott energia, ami összeköti minden benne levőt, és adott esetben elősegíti a mű megértését. A térre jellemző sajátos energiaminőség a tér és a benne levő ember energiáinak kölcsönhatásából alakul ki.

A vizsgált művek mind *helyspecifikusak*, valamilyen módon kapcsolódnak a természetes környezethez: fizikailag, áttételesen vagy tartalmilag. Továbbá ezzel párhuzamosan másfajta kapcsolódási pontokat is megfigyelhetünk: eszmei, gondolati, konceptuális kérdéseket is érintenek a művek, mint például az erdélyiséghez, személyes identitáshoz vagy a szabadság gondolatához való kapcsolódás.

Ezek után megvizsgáltam azt az évszázados múlttal rendelkező kulturális közeget, melyben létrejöttek a 20. századi művészeti tendenciák, és végső soron eljutottak Erdélybe is. Majd a 20. századi művészeti tendenciák alapján arra a megállapításra jutottam, hogy a művészet cselekvés- és élményorientált lett.

Ezekkel párhuzamosan Erdélyben kialakult az akcionizmus, a természetben való alkotás, melyek a rendszerváltás után tovább alakultak, jellegzetesen erdélyi művészetet kialakítva.

Látva azt, hogy a 20. századi erdélyi művészek alkotásairól eddig viszonylag kevés, elméleti kérdéseket problematizáló szöveg született, kutatásom egyik célkitűzése pontosan ennek a hiányterületnek a pótlása lenne.

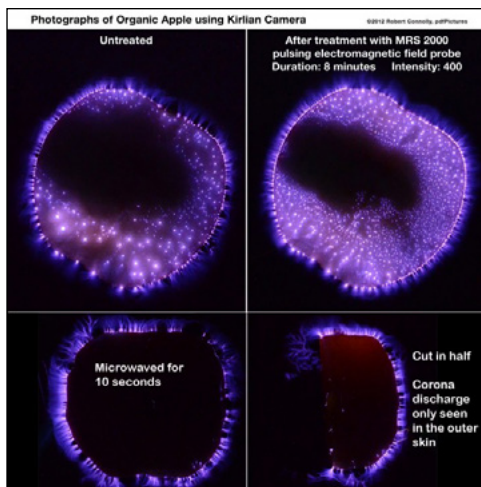
MELLÉKLETEK

1.

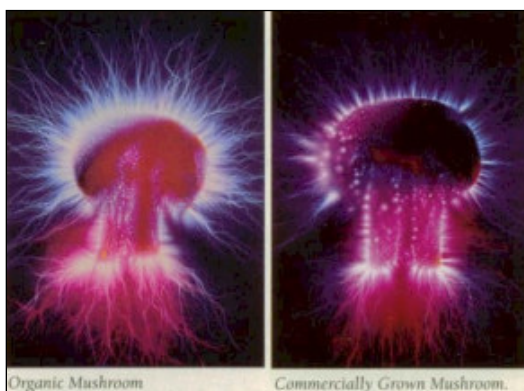


2.

Alma Kirlián képe: kezeletlenül, elektromos áram általi kezelés után, mikrohullám-sütőzés után, kettőbe vágás után



Természetes környezetben, illetve mesterséges környezetben kifejlődött gomba. Kirlian képe



3.

New Scientist 13 January 1983

165

F O R U M

Magnetism and the standing stones

Charles Brooker traces some physical forces in Oxfordshire

I WAS PROMPTED by Don Robbins's article on the "Dragon Project" ("The talking stones", 21 October p 166) to dig out some notes that I had made on the Rollright Stones. My work involved the effects on life forms of the Earth's magnetic field. The investigations concerned whether "extrasensory" perception was related to any environmental components. From speculations about the homing instinct that most animals possess, I became interested in the concept of ley lines and the puzzle of how our ancestors know the certain locations on the surface of the Earth, and paths between them, were of special significance. If there really is some significance to these locations and if the significance cannot be detected by the five accepted senses, it seemed to me sensible to test the sites for unusual magnetic effects.

I must admit I knew nothing about megalithic sites, or dowsing, or the means of measuring magnetic fields. In my working life I have been an engineer. My plan was to obtain the services of an expert dowser to survey a megalithic site and the area surrounding it, then to check out the same area with a magnetometer. I didn't even know how a magnetometer worked, but fortunately I live near the Institute of Oceanographic Sciences, Wormley, and there Dr A. I. Rees advised me on the problems that would face me and he suggested how I should tackle them. He ruled out Stonehenge as a test site because of the high level of noise due to human activity in the vicinity, and advised me to head for the Hebrides. Alas it was not possible for me to make the journey north, but one of the papers Rees lent me mentioned a maker of magnetometers, the Littlemore Scientific

in my own village, who works by reacting to a tingling sensation in the hands, not with the aid of a twitching rod or pendulum. When I visited the site, I learnt that several young people had experienced this sort of feeling, although I could not detect it myself.

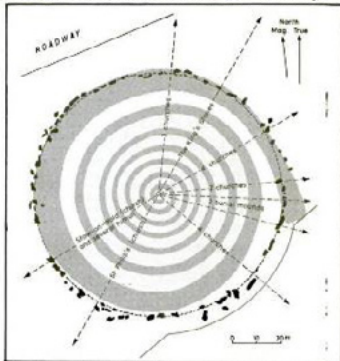
With my hired knapsack magnetometer, I surveyed the site by walking in circles inside and outside the stones to locate any intersecting "ley lines", then made several traverses inside the circle along lines running north-south, east-west, NE-SW, and NW-SE. The results of my rough survey were so extraordinary that I decided to hire a more accurate recording magnetometer.

The survey showed ley lines—detected by fluctuations in the local magnetic field—converging on the geometric centre of the stone circle, with a pattern of about half-a-dozen concentric circles of high and low magnetic intensity also showing up inside the stones. The average intensity of the field within the circle was significantly lower than that measured outside, as if the stones acted as a shield.

When my dowser associate joined me on site and walked around the survey route, she reported tingling sensations exactly where the recording magnetometer produced blips on its chart (of course, she had no knowledge of the magnetometer readings at the time).

To my mind, the perfect correlation between her feelings and the instrument confirmed that her skill was based on a magnetic sense. The recorder showed that she could detect magnetic gradients as small as 5 gamma in an ambient field of about 0.46 gauss—10 parts per million. And the dowsing reaction was in response to a reduction, not an increase, in field strength.

A more accurate survey was clearly worthwhile. Eventually I found that, as well as the converging ley lines proper, the magnetic pattern inside the stone circle forms a seven ring spiral, broadening as it moves outward until it leaves the circle by the "Eastern Gate". What it all means remains a mystery, but it is curious that many of the symbols carved on various ancient stones show spirals.



Plan of the Rollright site superimposed on which are the author's leyline survey and the seven-ring spiral pattern that he detected in the circle's magnetic intensity

The point I started out to make, that mankind, as other animal life, responds to changes in the Earth's magnetic field, was indeed confirmed in this one instance. But the study has opened up a realm of research that is, at least to me, new. I believe that the ancients knew exactly what they were doing, and that the stone circles form magnetic refuges—Stone Age Faraday cages. Why the wizards should want magnetic refuges, though, is another question. □

Charles Brooker is a retired BBC engineer and a horticultural engineering consultant in Leighton, Sussex.

Critical information

INSURANCE COMPANIES generally have a keen eye for sources of catastrophic death and destruction, because their profits depend on a realistic assessment of the current risks to life, limb and property. Hence it was with some trepidation that one of our hacks noticed, in the small print of a policy extending the warranty on a new colour television, that the insurers denied liability for any loss or damage to the telly arising from "ionising radiation or contamination by radioactivity from any nuclear fuel or from any nuclear waste from the combustion of nuclear fuel or the radioactive, toxic, explosive or other hazardous properties of any explosive nuclear assembly or nuclear component thereof". . . . □



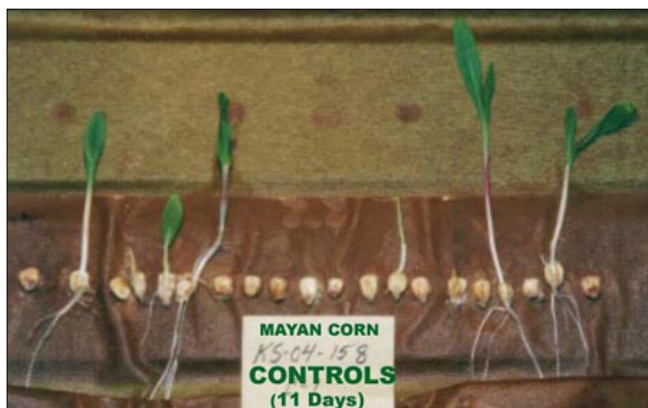
View of Rollright stones from the South (1743). A is the King's Stone(s), B the Archdruid's barrow, and C, round barrows

Engineering Company, in Oxford, not too far from the only well known megalithic stone circle in the Midlands. So I went to the site of the Rollright Stones in Oxfordshire and persuaded the owner of the land, Miss Pauline Flick, to allow me to experiment there with a borrowed magnetometer.

By chance, I had discovered a dowser

4.

A második képen a Tikal piramisra helyezett magok 11. napos csíráinak nagyságát, az első képen pedig a kezeletlen magokat láthatjuk.



5.

Részletek az Elekes Károllyal folytatott levelezésemből (2016–2017):

2016:

Elekes Károly: „A MAMŰ alkotókör 1978–1984 közötti marosvásárhelyi tevékenységéről először Chikán Bálint művészettörténész gyűjtött dokumentumokat és közölt írásokat a *Művészet* folyóirat 1982. júliusi és 1987. áprilisi számaiban. De még más számokban is, amelyekben az erdélyi városokban tett utazásai során feltérképezte a kortárs alkotókat. Sajnos nem tudom, melyik *Művészet*ben jelent ez meg. Utána Novotny Tihamér művészettörténész szerkesztett és adott ki katalógust 1990-ben a szentendrei Ferenczy Képtárban rendezett kiállításához kapcsolva *MA-MŰ Tegnap és Ma* címen, amelyben eddig a lehető legnagyobb részletességgel mutatja be az akkori csoportosulást, olyan képanyaggal, amelyek fekete-fehér, vagy színes negatív filmre vagy diára készültek, és akkor még fellelhetők voltak. A művészeti akciókról, beszélgetésekről, találkozókról egy bizonyos részt, hosszú tanulmányban, feldolgozott Madalina Brasoveanu nagyváradi művészettörténész, aki felkutatta és digitalizálta a Securitate dokumentumait, jelentéseket, fotókat, ezeket a képeket pedig a múlt évben kiállította Bartha József galériájában, a tanulmánnyal együtt.

A természetművészet témáról Erőss István írt egy könyvet, amelyben a MAMŰ ez irányú tevékenységét is feldolgozza, illetve Ütő Gusztáv is az *Akcióművészet* című könyvében. Lehet, hogy ezeket a forrásokat használták fel még az ELTE Bölcsészettudományi Tanszékén végzett művészettörténészek – ha jól tudom, legalább kettő – a diplomamunkájukban. Tudok róla, de nem láttam és nem találkoztam velük, nem tudom, honnan gyűjtöttek be anyagot, és mi a tartalma ezeknek a munkáknak.

Pár évvel ezelőtt a bukaresti Magda Predescu is írt vagy közölt adatokat a MAMŰ-ről, azonban ezeket sem ismerem, és nem tudom, milyen médiában jelent meg. Predescu velem, Krizbai Sándorral és Borgó György Csabával, talán Szabó Zoltán Judókával, Nagy Árpád Pikával és Garda Aladárral is váltott levelet, vagy beszélt velük.

Abban az időben filmes fényképezőgépek voltak, kevés képi dokumentáció maradt meg, a kitelepedések során több is elveszett sok műtárggyal együtt, amelyek részben megmaradtak nálam és Garda Aladárnál, részben az említett katalógus anyagai Novotny Tihamérnál vannak filmtekercseken, amelyekből csak egy kis rész van digitalizálva. Ennek oka az, hogy a rengeteg tekercset átnézni, azokból kiválasztani az akkori témába illő fotókat időigényes munka, erre senki sem vállalkozott, nagyon macerás.

Zászlók, Halmok, 1981, Garda Aladár, Elekes Károly, 365 zászlócskát varrattunk a Kisipari Szövetkezethél, kék-sárga-piros-fehér-zöld színben, melyek a domb aljáról felvonulnak a domb tetejére, mint egy korona.

Cementlapok akció, 1978–1979, kézben hordozható kiállítás megtekintése, az előző évben készült fotódokumentáció leporelló formában.

Párna akció, Halmok, 1982, Kiss Gábor, Velicsek László, Krizbai Sándor, Elekes Károly, folyamatfotó, a dombon talált párna széttépése, fehér toll borítja be a halmok oldalát.

Nagykolbász akció, Halmok, 1981, élelmiszerhiány időszaka, meghívottak a Fiatal Képzőművészek Stúdiója, Budapest 5-6 tagja, akiket levegővel töltött, 60 méter hosszú, 40 cm átmérőjű kolbásszal vendégeltünk meg.

Szivárvány, Halmok, 1979, Baász Imre, Szigeti Pálma, Elekes Károly, az égboltról horizontális síkra vetített szivárvány, mely körbefonja a halmot.”

2017:

Elekes Károly: „Tudomásom szerint három MAMŰ-ssel volt kapcsolatban, akiket tanított: Antik Sándor, Szörtsey Gábor (ő meghalt 13 éve) és talán Bucur Maria (Mana), aki ott van Vásárhelyen. Én személyesen nem ismertem, de néhány művét igen. Fontos művésznek tekintettük, Szörtsey és Antik nagyon szerették.

Később, 1984-ben Vásárhelyre látogatva próbálta a MAMŰ betagosítani az Atelier 35-be, de ezt nem akartuk, nem akarták az otthon maradottak, így nem járt sikerrel.”

BIBLIOGRÁFIA

AUSTIN, John L.

How to do things with words. 1955, Great Britain, Oxford University Press, 1962.

ÁGOSTON Vilmos

MAMŰ – PÁKK – ÉS – CHICHITA. A kézirat rövidített változata. *A Hét*, 1981. 04. 17.

BAAS, Jacquelyn

Fluxus and the Essential Questions of Life. The Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2011, <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/fluxus-and-essential-questions-life> [2015. 10. 11.]

BABELON, Jean-Pierre

Garden Art in Europe In: The representation of nature in art. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 26., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 07. 16.]

BALASSA Zsófia

A performativitás értelmezési lehetőségei a színház és a narratológia határán. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012.

BALATONYI Judit

Színház az egész Világ? In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012.

BALÁZS Péter

TÉR – TÁJ – TŰZ. DLA-értekezés, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Doktori Iskola, 2008.

BALL, Hugo

Dada Manifesto. Zurich, July 14, 1916, [https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_\(1916,_Hugo_Ball\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball)) [2016. 07. 24.]

BARRETT, Helena

From Performance to Participation. (h. n.), (é. n.), <https://helenabarrett1987.wordpress.com/november-2010-study/> [2016. 07. 15.]

BEAVEN, Kirstie

Performance Art 101: The Happening, Allan Kaprow. 2012,

<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> [2016. 05. 19.]

BEKE László

Hetvenöt éve született Baász Imre. Budapest, *Kereplő és Tükörút*, 2003. 08., http://www.3szek.ro/load/cikk/89028/hetvenot_eve_szuletett_baasz_imre_kereplo_es_tukorut [2016. 07. 05.]

BELLINGER, Gerhard J.

Nagy valláskalauz. Budapest, Akadémia Kiadó, 1993.

BENJAMIN, Walter

A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Kurucz Andrea (ford.), 1936, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html [2016. 09. 17.]

BINGHAM, Juliet

Ana Lupas, The Solemn Process, 1964–2008 (1964–74/76; 1980–5; 1985–2008). 2015. TATE,

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/lupas-the-solemn-process-t14526> [2017. 04. 26.]

BOURRIAUD, Nicolas

Relációesztétika. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2007.

BÖHME, Gernot

Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetic. In: (sz. n.): *Thesis Eleven*, no. 36. SAGE Publications, 1993, 113., <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/072551369303600107> [2016. 04. 03.]

BURKE, John – HALBERG, Kaj

Seed of Knowledge, Stone of Plenty: Understanding the Lost Technology of the Ancient Megalith-Builders. Canada, Council Oak Books, 2005.

BRECHT, George

Event scores olvashatóak, <http://www.johnvalentino.com/Teaching/Art390/Projects/390Proj3/Brecht.html> [2016. 09. 12.]

BROOKER, Charles

Magnetism and Standing Stones. In: Kenward, Michael (szerk.): *New Scientist, London, New Science Publications, January 13, Vol. 97, no. 1340, 1983*, 105. <https://books.google.ro/books?id=mUu6o7SiSZ8C&pg=PA105&lpg=PA105&dq=Charles+Brooker.+Magnetism+and+Standing+Stones,+New+Scientist&source=bl&ots=Sl1V2UxsYx&sig=iGKpbHCniBp2N4EZugOgYl1l uJQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjv0ejUudPPAhXMHJoKHe2ZBLgQ6AEI MjAD#v=onepage&q=Charles%20Brooker.%20Magnetism%20and%20Standing%20Stones%2C%20New%20Scientist&f=false> [2016. 11. 22.]

BURKE, John – HALBERG, Kaj

Seed of Knowledge, Stone of Plenty. Understanding the Lost Technology of the Ancient Megalith-Builders. Canada, Council Oak Books, 2005.

CĂBUZ Andrea

Itthoni land art nyugatról jövő keleti hatásokkal, Péter Alpár természettel kapcsolatos műalkotásairól. *Erdélyi Művészet*, 2016. XVII. évf. 2. szám, 52.

CAGE, John

Silence, Lectures an Writings. Hanover, Wesleyan University press, 1973, http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage_Silence.pdf [2016. 11. 22.]

CAPRA, Fritjof

A fizika taója. A modern fizika és a keleti miszticizmus közötti párhuzam feltárása. Budapest, Tercium Kiadó, 1990.

CARLSON, Marvin

Performance: a Critical Introduction. New York, Routledge, 1996.

CHENG, Francois

Empty and full, the language of Chinese painting. Michael H. Kohn (ford.), USA, Sambala, Boston and London Kiadó, 1994, https://monoskop.org/images/2/20/Cheng_Francois_Empty_and_Full_The_Language_of_Chinese_Painting.pdf [2016. 07. 13.]

CHIKÁN Bálint

A MAMŰ – Kívülről. 1989, <https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/> [2016. 07. 08.]

CSEH-VARGA Katalin

Performatív és intermediális térhasználat a kelet-európai neo-avantgárdban. In: Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2015, 63.

DÁRDAI Zsuzsa

AnnArt '93; interjú Ütő Gusztávval, In: *Magyar Narancs*, Budapest, 1993. augusztus 5. 40., In: Ütő Gusztáv: i. m., 55.

DÁNIÉL Mónika

Táj, atmoszféra, érzékek. 2016, <http://www.litera.hu/hirek/atmosfera-legkorhaptikus-erzek> [2016. 11. 16.]

DELACROIX, Eugene

The Journal of Eugene Delacroix. Journal entry: 8 October 1822, London, Phaidon press, 1955, https://monoskop.org/images/8/80/The_Journal_of_Eugene_Delacroix.pdf [2016. 12. 05.]

DELI Ágnes

A Táj és a Tájművészet értelmezésének különböző lehetőségei különböző nézőpontokból. DLA-értekezés, MKE szobrász szak, Budapest, 2005.

DEMPSEY, Amy

A modern művészet története. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2003.

DUCHAMP, Marcel

Art coefficient, The creative act. Houston, Texas, April 1957, <http://artcoefficient.tumblr.com/post/58832328948/the-creative-act-marcel- Duchamp-houston> [2016. 12. 05.]

- DUCHAMP, Marcel – WOOD, Beatrice – ROCHÉ, Henri-Pierre (szerk.)
The Blind Man 2, New York, 1917, https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf [2016. 11. 09.]
- DUMITRU Dănuș
Brâncuși – Milarepa, 17 februarie 2015, Gorjeanul, <http://www.gorjeanul.ro/cultura-2/brancusi-milarepa#.WBz1xKKB7m4> [2016. 03. 22.]
- DŽALTO, Davor
Joseph Beuys, Fat Chair. The Artist as “Shaman”. Khan Academy. (é. n.), <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/joseph-beuys-fat-chair> [2017. 04. 29.]
- ELEKES Károly
 Tájművészet. „Benned éljen a mű”. In: *A Hét*, 1983. május 27. 50–51.
- ELIADE, Mircea
A szent és profán. Berényi Gábor (ford.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.
- ERŐSS István
A természetművészet különböző megközelítési módjai Keleten és Nyugaton. DLA-értekezés, 2008.
- ERŐSS István
Kis érintés-Nagy érintés. (é. n.), <https://mamusociety.wordpress.com/publikaciok-publications/eross-istvan-kis-erintes-nagy-erintes/> [2016. 11. 15.], megjelent: István Erőss: *Grupul MAMŰ. Târgu-Mureș. Atingeri: micșimari*. Arta, 2012, 4–5.
- ERŐSS István
Mi A Természetművészet. http://www.magart.anp.hu/web/upload/articles/file/mi_a_termeszetmuveszet.pdf [2017. 01. 23.]
- FARAGO, Jason
Michael Heizer. The Guardian, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/michael-heizer-art-rocks-city> [2016. 11. 19.]
- FARAGÓ László
 Térértelmezések. In: *Tér és a társadalom* 26. 1 (2012), 5–25.
- FEKETE Albert
 Az erdélyi kastélykert – a nemzeti identitás kifejezője. *Művelődés, Közművelődési folyóirat*, LX. évfolyam, 2007. január, <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=349> [2016. 11. 09.]
- FISCHER-LICHTE, Erika
A performativitás esztétikája. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- FLATOW, Ira
 New research on plant intelligence may forever change how you think about plants. PRI, <http://www.pri.org/stories/2014-01-09/new-research-plant-intelligence-may-forever-change-how-you-think-about-plants> [2016. 01. 10.]

FRAMPTON, Kenneth

Towards a Critical Regionalism. (h. n.) (é. n.)

FRIEDMAN, Ken: Fluxus

A Laboratory of Ideas. In: Baas, Jacquelynn (szerk.): *Fluxus and the Essential Qualities of Life*. Chicago, University of Chicago Press, 2011, 35.

FOX, James

David Nash's most celebrated artwork has vanished. But what does it mean?, <http://www.christies.com/features/David-Nash-on-his-free-range-sculpture-Wooden-Boulder-7525-1.aspx> [2016. 08. 10.]

GLUSBERG, Jorge

Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. 1979. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Artpool, Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2000, 90–114.

GOLDBERG, Rose Lee

Performance Art: From Futurism to the Present. New York, Harry N. Abrahams, Inc., 1988.

GOODYEAR, Dana

A Monument to Outlast Humanity, In the Nevada desert, the pioneering artist Michael Heizer completes his colossal life's work. *The New Yorker*, August 29, 2016 Issue, http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city?mbid=social_facebook_aud_dev_kwjuns-michael-heizers-city&kwp_0=221428&kwp_4=845555&kwp_1=416266 [2016. 11. 15.]

GRANDE, John

Pál Péterrel interjú, From Nature to Culture and Back Again. (é. n.) (h. n.)

GREENBERG, Clement

Modernist Painting. In: *Forum Lectures*, Washington, D. C. : Voice of America, 1960, http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf [2016. 11. 05.]

HANKISS Elemér

Az emberi kaland. Budapest, Helikon Universitas Kiadó, 1997.

HANTELMANN, Dorothea von

How to Do Things with Art, What Performativity Means in Art. Zürich, JRP Ringier, 2010.

HANTELMANN, Dorothea von

The Experiential Turn. 2014. In: *On performativity*, Walker Living Collection Catalogue, <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/> [2016. 07. 02.]

HARRIST, Robert E. – Wen C. Fong

The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection. Princeton University Press, 1999.

HEGYI Lóránd

Utak az avantgárdból. Pécs, Jelenkor kiadó, 1989.

HEIN, Hilde

Az előadás mint esztétikai kategória. 1970. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Artpool, Balassi Kiadó–Tartóshullám, 2000, 35–45., <http://www.artpool.hu/performance/hein.html> [2016. 09. 18.]

HIGGINS, Charlotte

Richard Long, It was the Swinging 60's. To be walking lines in fields was a bit different. *The Guardian*, 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview> [2016. 10. 09.]

JÁMBOR Imre

Bevezetés a kertépítészet történetébe. Budapest, FVM Vidékfejlesztési, Képzési és Szaktanácsadási Intézet, 2009.

JOBSON, Christopher

Ash Dome: A Secret Tree Artwork in Wales Planted by David Nash, in 1977. 2016, <http://www.thisiscolossal.com/2016/05/ash-dome-david-dash/> [2016. 09. 04.]

JONES, Jonathan

Farewell Walter de Maria, force of nature who lit up the art world. 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning> [2016. 11. 18.]

KAPROW, Allan

Happenings in the New York Scene. *New Media Reader*, 1960, 86., http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1961-00-00_kaprow_happeningsnewyork.pdf [2016. 05. 19.]

KAPROW, Allan

The Legacy of Jackson Pollock. 1958, http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock [2016. 02. 18.]

KEOWN, Damien

Buddhism, A Very Short Introduction. UK, Oxford University Press, 2013.

KESERÜ Katalin (kurátor)

Természetművészet – Változatok. 2016. 06., <http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=H1628m2V9aQDaA> [2017. 01. 23.]

KIMMELMAN, Michael

Michael Heizer's Big Work and Long View, <https://www.nytimes.com/2015/05/17/arts/design/michael-heizers-big-work-and-long-view.html> [2016. 08. 12.]

KLEINER, Fred S.

Gardner's Art Through the Ages. Wadsworth Publishing, 2006.

KNIGHT, Christopher

Art review: 'Ends of the Earth' brings Land art indoors. *Los Angeles Times*, 2012. 06. 12., <http://articles.latimes.com/2012/jun/03/entertainment/la-et-knight-land-art-review-20120602> [2016. 11. 12.]

KONIG, Kasper – FISCHER, Alfred

George Brecht: Events; A Heterospective. Walter Könid Publisher, 2005.

KRASZNAHORKAI Kata

A tér képe. In: Hajdú István (szerk.): *Balkon*. Budapest, 2009. 11. 12., https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2009_11_12 [2016. 11. 18.]

KRAVAGNA, Christian

Working on the Community. Models of Participatory Practice. (h. n.) 1999, <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en> [2016. 07. 04.]

KRAUSS, Rosalind

The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. 1990.

KRUG, Don

Ecological Restoration, Agnes Denes, Wheatfield. *Art & Ecology: Perspectives and Issues*, 2006, <http://greenmuseum.org/c/aen/Issues/denes.php> [2016. 01. 01.]

LAING, Olivia

Fat, felt and a fall to Earth: the making and myths of Joseph Beuys. 2016. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys> [2017. 04. 29.]

LAO-TZE

Tao Te King (20., 28., 52., 55. rész), http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf [2016. 02. 29.]

LARSON, Kay

Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists. New York, The Penguin Press, 2012.

LAWRENCE, Anya

Enter a rainstorm without getting wet – Rain Room is truly incredible. 05 October 2012, <http://www.itsnicethat.com/articles/rain-room-barbican> [2016. 12. 21.]

LEWIS, Jordan Gaines

Smells Ring Bells: How Smell Triggers Memories and Emotions. 2015, <https://www.psychologytoday.com/blog/brain-babble/201501/smells-ring-bells-how-smell-triggers-memories-and-emotions> [2016. 12. 21.]

LEWITT, Sol

Paragraphs on Conceptual Art. 1967, http://emerald.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm [2016. 03. 21.]

LIEBERMAN, Fredric

Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts, <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html> [2016. 03. 08.]

LIPPARD, Lucy

Art Outdoors, In and Out of the Public Domain. (h. n.) Studio International, March–April 1977.

LIPPARD, Lucy

The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society. New York, New 208 Press, 1997 (saját ford.)

LIPPARD, Lucy

Questions to Stella and Judd. Bruce Glaser interview (WBAI-FM, New York, Feb, 1964), Art News, September, 1966.

LISTA Marcella

From Landscapes to Abstract Art. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art*. Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 11., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 11. 16.]

L. MENYHÉRT László:

Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében. Budapest, Urbis kiadó, 2006.

LUNA, Aletheia

4 Reasons Why Auras, Energy Fields And Mind-Matter Interaction Exist, <https://lonerwolf.com/auras/> [2016. 07. 12.]

NOVICOV, Ramona

Three Female Hypotheses of the Romanian Avant-Garde. Ioan Danubiu – Liana Cozea (ford.). In: Katy Deepwell (szerk.): *n. paradoxa*, no. 20, April 2008, 43–50., http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue20_Ramona-Novikov_43-50.pdf [2017. 04. 26.]

NOVOTNY Tihamér

MAMŰ Tanulmány, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma. Szentendrei Képtár, 1989. november 10. – 1990. január 28., <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/> [2016. 02. 03.]

MAIRS, Jessica

Per Kristian Nygård crams a grassy valley into an Oslo gallery, 28 November 2014, <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo> [2016. 12. 18.]

MASARU Emoto

Hidden messages in water. David A. Thayne (ford.), New York, Beyond words, <http://www.masaru-emoto.net/english/water-crystal.html> [2016. 05. 23.]

MATILSKY, B. C.

Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions. New York, Rizzoli. 1992.

MILEA, Andreea Paraschiva

Historical Gardens in Transylvanian. 2011, http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2011/istorie/MILEA_ANDREEA_EN.pdf [2016. 12. 06.]

MUFSON, Beckett

Artist Manipulates 48 Pools of Water with Her Mind. Nov 20. 2014, <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/artist-manipulates-48-pools-of-water-with-her-mind> [2016. 07. 02.]

NOTZ, Adrian (szerk.)

Welcome to Cabaret Voltaire, birthplace of Dada. (é. n.), <http://www.cabaret-voltaire.ch/en/history.html> [2016. 11. 02.]

OAKES, B.

Sculpting with the environment-a natural dialogue. New York, Van Nostrand Reinhold, 1995.

O'HAGAN, Sean

One step beyond. *The Guardian*, 10. 05. 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long> [2016. 11. 09.]

PARSY, Paul-Herve

About land Art... In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art.* Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 30., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 05. 16.]

PORTIK BLÉNESSY Ágota

Az összetartozás élménye. Elekes Károllyal a MAMŰ-ről. *Péntek*, 2013. 01. 18., <http://vasarhely.ro/kozter/az-osszetartozas-elmenye-elekes-karollyal-mamurol#>. U1eqqlrLEQ [2016. 09. 23.]

P. MÜLLER Péter

A (szín) tér meghódítása. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2012.

PINTILIE, Ileana

Akcionizmus Romániában a 60-as, 70-es években. (h. n.), Idea Kiadó, (é. n.), 8–14. Eredeti: Pintilie, Ileana: *Acționismul în România în timpul comunismului.* Cluj, Idea Design & Print, 2000.

RAMOS, Julie

Romantic Landscape in Europe. In: Eladio Fernández-Galiano (szerk.): *The representation of nature in art.* Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 10., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 11. 16.]

RANCIÈRE, Jacques

Az emancipált néző. Erhardt Miklós (ford.), (h. n.), (é. n.).

RANN, Karen

Low tech live art in Romania. Artists Newsletter, London, Nagy Britannia, 1997. november.

REKOW, Emily

Materials. *Walker Art Center*, (é. n.), <https://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm> [2017. 04. 29.]

RITTER, See Joachim

Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. 1963. In: J. Ritter: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Germany, 1974, 141–163. In: Ramos, Julie: *Romantic Landscape in Europe*. In: Fernández-Galiano, Eladio (szerk.): *The representation of nature in art*, Naturopa, Special Issue, no. 93/2000, 10., <http://coe.archivalware.co.uk/awweb/pdfopener?smd=1&md=1&did=594643> [2016. 11. 16.]

ROSELT, Jens

Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen. In: Kurzenberg, Hajo és Matzke, Annemarie: *Theorie Theater Praxis*. Berlin, 2004, 66–67.

ROSENBERG, Harold

The American Action Painters, The Tradition of the New. 1959. Eredetileg in: Art News 51/8, Dec. 1952, <http://timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap.pdf> vagy <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> [2016. 05. 08.]

ROSENGARTEN, Ruth

The work of Richard Long, Londongrip, 2009. június, <http://londongrip.co.uk/2009/06/art-the-work-of-richard-long/> [2016. 02. 08.]

SAAD-COOK, Janet – ROSS, Charles – HOLT, Nancy – TURRELL, James

Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy. Leonardo 21, no. 2, 1988, 123., <http://resourcelists.falmouth.ac.uk/items/74C88BBF-56C1-F361-3E3B-5BAC5FD6D778.html> [2016. 10. 28.]

SAID, Edward W.

Orientalizmus. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.

SALTZ, Jerry

Can You Dig It? At Gavin Brown, Urs Fischer takes a jackhammer to Chelsea itself. Nov 25, 2007, <http://nymag.com/arts/art/reviews/41266/> [2016. 12. 15.]

SCHNEIDER, Caitlin

Spend the Night in a Massive 'Lightning Field' in the New Mexico Desert. 2016, <http://mentalfloss.com/article/80200/spend-night-massive-lightning-field-new-mexico-desert> [2016. 11. 17.]

SCHULZE, Gerhard

A Német Szövetségi Köztársaság kulturális átalakulása. 1992. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kolégium, 2003, 190.

SCHRÖDER, Johann Lothar

Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése. Babarczy Eszter (ford.). In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Artpool, Balassi Kiadó, Tartóshullám, 2001, 13., <http://www.artpool.hu/performance/schroder1.html> [2016. 11. 15.]

ȘERBAN, Alina

Geta Brătescu and Ana Lupaș. E-flux, 2008, <http://www.e-flux.com/announcements/39164/geta-brtescu-and-ana-lupas/> [2017. 04. 29.]

SHIMODA, Seiji (Artist, Director of NIPAF)

I learned a lot from AnnART Festival. 2011. 03. 22., In: Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012, 100.

SMITHSON, Robert

A Provisional Theory of Non-Sites, 1968, <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> [2016. 11. 20.]

SPINOZA, B.

Ethica, 1677, <http://www.ethicadb.org/index.php?lanid=3&lg=en&top=82px> [2016. 12. 21.]

STRAVINSKY, I.

Poetics of Music. Cambridge, Mass., 1947. In: Hall, J. B. és Ulanov, B.: *Modern Culture and the Arts*. McGraw-Hill, 1967.

SZUCHER Ervin

Tárlat nyílt Nagy Pál munkáiból Marosvécsen, (h. n.), *Krónika Online*, 2016. 06. 19., <https://kronika.ro/kultura/tarlat-nyilt-nagy-pal-munkaibol-marosvecsen> [2016. 10. 09.]

SZÜCS György

Elültetett kavicsok. Magyar Narancs, Budapest, 1991. november 21., 13. In: Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, 2012, 61.

TAJBER, Artur

AnnART International Performance Art Festival. 2011, In: Ütő Gusztáv: *Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön*. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012, 110.

TARNAY László

Performansz és az újmédia. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012, 81.

TATAI Erzsébet

Installáció. *Artportál*, http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/installacio [2016. 11. 23.]

TILLMANN, J. A.

Közel és távol kertjei, <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkertek/kert.html> [2016. 11. 17.]

TRUNGPA, Chögyam

A szellemi materializmus meghaladása. Erdődy Péter (ford.), (h. n.), Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1998.

ÜTŐ Gusztáv

Adalékok az akcióművészet történetéhez Erdélyben és Székelyföldön. DLA-értekezés, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012.

ÜTŐ Gusztáv

Akcióművészet Erdélyben 1978 és 1998 között. 2007, http://www.c3.hu/~actionts/szoveg/erdelyi_akciomuveszet.html [2016. 07. 14.]

VÉCSI NAGY Zoltán

Multikulturális művészet és sajátos szakralitások Szárhegyen. In: Siklódi Zsolt (szerk.): *Korkép*, 2012, 20., <http://korkep.ro/wp-content/downloads/korkep2012.pdf> [2017. 02. 25.]

VÉCSI NAGY Zoltán

Egy-egy mondat a szárhegyi „KORKÉP 2011” alkotásairól, Részletek a megnyitószövegből. In: Siklódi Zsolt (szerk.): *Korkép*, <http://korkep.ro/wp-content/downloads/korkep2011.pdf> [2017. 02. 25.]

WRIGHT, David

The Environment and the Dao. *Society for Anglo-Chinese Understanding (SACU)*, 2001 : China Now 153, Page 16., <http://www.sacu.org/daoenv.html> [2017. 03. 21.]

WYBE, Kuitert

Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, Japonica Neerlandica, 1988.

YONG SHIM, Sang

Tree. (é. n.), <https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree> [2016. 12. 15.]

Webográfia

Galériák és intézmények

Allan Kaprow. «18 Happenings in 6 Parts». Media Art Net. (é. n.), <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [2016. 05. 19.]

Anti-art. TATE, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-art> [2016. 11. 17.]

Art intervention. TATE, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> [2017. 02. 05.]

Dada. MOMA, https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada [2017. 01. 13.]

Fluxus. TATE, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> [2016. 06. 13.]

- Fluxus. *The art Story, Modern art insight*, <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm> [2016. 03. 15.]
- Happening. *The art Story, Modern art insight*, <http://www.theartstory.org/movement-happenings.htm> [2016. 02. 18.]
- Joseph Beuys. *The art Story, Modern art insight*, <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-artworks.htm> [2017. 04. 29.]
- Land Art. *Saylor Academy*, <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Land-Art.pdf> [2016. 03. 21.]
- Természetművészet*. Magyar Művészeti Akadémia, <http://www.mma.hu/muveszeti-hirek/-/event/10180/termeszetsmuveszet;jsessionid=213687D6FB930F766057A54293E67FAD> [2017. 01. 23.]
- Minimalism. *The art Story, Modern art insight*, <http://www.theartstory.org/movement-minimalism.htm> [2016. 02. 06.]
- Performance. *The art Story, Modern art insight*, <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> [2016. 03. 15.]
- Roman Painting. Department of Greek and Roman Art, 2004. 09. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm [2017. 01. 16.]
- Vito Acconci: Seedbed, 1972, MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/109933?locale=en> [2016. 07. 22.]
- Walter De Maria, *The New York Earth Room*. 141 Wooster Street, New York City. *Dia Art Foundation*, <http://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> [2017. 01. 20.]
- Wolfgang Laib, MOMA, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1315?locale=en> [2017. 02. 21.]

Enciklopédiák

- Anamorfózis. *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/22654/anamorphosis> [2016. 10. 13.]
- Elektroenkefalográf, <https://hu.wikipedia.org/wiki/Elektroenkefalogr%C3%A1fia> [2017. 02. 21.]
- Hinduism. *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Hinduism/> [2017. 03. 21.]
- Shinto. *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Shinto> [2017. 03. 21.]
- The Dharma Wheel (Dharmachakra) Symbol in Buddhism, <https://www.thoughtco.com/the-dharma-wheel-449956> [2017. 03. 22.]
- The quantum mechanical model of the atom. *Khan Academy*, <https://www.khanacademy.org/science/physics/quantum-physics/quantum-numbers-and-orbitals/a/the-quantum-mechanical-model-of-the-atom> [2016. 09. 22.]

Western Round Table on Modern Art, held in San Francisco in 1949. *Smithsonian National Portrait Gallery*, <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/audio-01.html> [2017. 03. 22.]

Videográfia

Andy Goldsworthy – Domo de Argila, <https://vimeo.com/60744142> [2017. 02. 21.]

AnnART-felvételek: Az Etna alapítvány, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 01. 22.]

Ash Dome – David Nash, <https://www.youtube.com/watch?v=UBiP5tqDbME> [2017. 01. 04.]

Crump, James: Troublemakers, the story of Land Art. 2015, <http://troublemakersthefilm.com/> [2016. 11. 04.]

Csináljuk másképp: Ütő Gusztáv, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=asdCUWDMzIk> [2016. 12. 01.]

Dada and Cabaret Voltaire, <https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc> [2016. 12. 10.]

Eunoia, <http://www.thelisapark.com/#/eunoia-ii/> [2017. 02. 21.]

Feldobolyi modern mese, <https://www.youtube.com/watch?v=Y1dDoNQ5kjk> [2016. 09. 24.]

John Cage: 4'33", <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> [2016. 05. 22.]

Kaprow, Allan: *How to make a Happening*. 1966, <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE> [2016. 10. 13.]

Marina Abramovis on Rhythm 0. 1974, <https://vimeo.com/71952791> [2016. 08. 01.]

The Thing About... 10 Disturbing Art Performances, <https://www.youtube.com/watch?v=spDiCGhC1Ks> [2016. 07. 15.]

Ütő Gusztáv interjú, AnnART3, videoarchívum, 1992, http://www.c3.hu/~actio-ts/videok/annart_videok.html [2016. 06. 10.]

Művészek, művészeti alapítványok honlapjai

Berze Imre: <http://www.berzeart.daportfolio.com/>

Dénes Ágnes: <http://www.agnesdenesstudio.com/works5.html>

Dia art Foundation: <http://diaart.org/>

Earthworks. 1968: <http://www.leftmatrix.com/earthworks.html>

Erőss István: <http://www.erossistvan.hu/>

Etna Alapítvány: <http://www.c3.hu/~actio-ts/eng/annart.html>

Heizer, Michael: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>

Knowles, Tim: <http://www.timknowles.co.uk/work/treedrawings/tabid/265/default.aspx>

Korkép: <http://korkep.ro/>

MAMŰ: <https://mamusociety.wordpress.com/>
Műcsarnok: <http://www.mucsarnok.hu/>
Myoung Ho Lee: <https://www.artsy.net/artist/myoung-ho-lee>
NAPtelep természetművészeti műhely: http://www.naptelep.ro/index-szekhely_02.php
Pál Péter: <http://www.palpeter.info/>
Péter Alpár: <http://peteralpar.ro/portraits/>
Ross, Charles: <http://staraxis.org/chross-bio.html>
Yatoo-i projekt: http://yatooi.com/welcome_page

Egyéb

Book Review: Miwon Kwon: *One Place After Another*. 2012, <https://carlacape-to.wordpress.com/2012/06/12/book-review-one-place-after-another/> [2017. 02. 16.]
Idő-függések, Marosvásárhely, Kultúrpalota, 2013. A kiállítás helyszínei megtekinthetők: <http://mamusociety.wordpress.com/2013/03/04/ido-fuggesek/> [2016. 11. 08.]
Jeddről szatelites felvétel, Google maps, <https://www.google.ro/maps/place/Livezeni+547365/@46.5401845,24.6228877,1288m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x474bb6929d024715:0xa6a1e61065eb5073!8m2!3d46.5490114!4d24.6289584> [2016. 05. 03.]
Michel Heizer Quotes, https://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/michael_heizer.html [2016. 11. 12.]
Not Red But Green by Per Kristian Nygård. *Contemporist*. November 28, 2014, <http://www.contemporist.com/not-red-but-green-by-per-kristian-nygard/> [2016. 12. 18.]
Zen and it's Influence on the Japanese Garden. (é. n.), <http://www.helpfulgardener.com/japanese/2003/zen.html> [2016. 08. 23.]

A KÖTETBEN SZEREPLŐ KÉPEK JEGYZÉKE

- 1–2. Marina Abramovic. Rhythm, 1974
3. Masaru Emoto. Jégkristályok elren deződése, The Hidden Messages in Water, 2005
4. Gustave Courbet: The Oak of Flagey, 1864
5. Cézanne: Mont Sainte-Victoire, 1902–1904
6. Van Gogh: Csillagos éj, 1889
7. Joan Miró: Nocturne, 1940
8. Ókori Egyiptomi kert alaprajz, Sennefer's garden, Amenhotep II (1439–1413 BC)
9. Tradicionális kínai tájkép, festmény
10. Sand and Stone Garden, Japánkert
11. Marcel Duchamp: Fountain, 1917
12. Cabaret Voltaire, Hugo Ball, 1916
13. Jackson Pollock: Autumn Rhythm (no. 30), 1950
14. Allan Kaprow: 18 happening 6 részben, 1959
- 15–16. Marina Abramovic és Ulay: Imponderabilia, 1977
17. Marina Abramovic és Ulay: AAA-AAA, 1978
18. Marina Abramovic és Ulay: Relation in time, 1977
19. Marina Abramovic: Lips of Thomas, 1975
20. Chris Burden: Shoot, 1971
21. Carolee Schneemann: Interior Scroll, 1975
22. Pjotr Pavlenskira, akció, 2013
23. Pjotr Pavlenskira, akció, 2012
24. Carl Andre: Slope, 1968
25. Carl Andre: Sculpture as Space, 1958–2010
26. Michael Heizer: Motorkerékpár rajzolatok, Nevada, 1970
27. Michael Heizer: Motorkerékpár rajzolatok, Nevada, 1970
28. Walter de Maria: Mile Long Drawing, Kalifornia, 1968
29. Michael Heizer: Double Negative, Nevada, 1969–70
30. Richard Long: Nomad circle, Mongolia, 1996
31. Andy Goldsworthy: land art, Skócia
32. Vizeshalmok, régi MAMŰ-s fotó
33. Vizeshalmok, szatellites felvétel, Google Maps
34. A MAMŰ csoport dokumentumainak elégetési akciója, 1983
35. Szent Anna-tó
36. Szent Anna-tó
37. Ütő Gusztáv: Etna temetkezés, AnnART-akció, 1992
38. Maruyama Yoshiko: AnnART-akció, 1996
- 39–40. Szabó Zoltán Judóka: AnnART-akció, 1996
41. Boris Nieslony: AnnART-akció, 1996

42. Magyar Opál Színház az Úton, AnnART-akció, 1993
43. Dan McKereghan, AnnART-akció, 1997
44. Karen Rann, AnnART-akció, 1997
45. Ütő Gusztáv és Kónya Réka: AnnART-akció, 1993
46. PP csoport: Szent Anna vendéglő, AnnART-akció, 1993
47. Bartha Sándor: Piknik a parton, AnnART-akció, 1993
48. Arthur Tajber: AnnART-akció, 1997
- 49–50. Ütő Gusztáv és Kónya Réka: AnnART-akció, 1999
51. Dan McKereghan: Egy tenyérnyi levegő, AnnART-akció, 1999
52. Paul Ap. Davies: AnnART-akció, 1991
53. Ütő Gusztáv: AnnART-akció, 1992
54. Ütő Gusztáv és Kónya Réka: AnnART-akció, 1994
55. Cosmin Paulescu: Cozo, The new rich man of Romania, AnnART-akció, 1996
- 56–57. Baji Miklós Zoltán BMZ: AnnART-akció, 1999
- 58–59. Berze Imre: Kapu, 2008
60. Michael Heizer: Dissipate, 1968
61. Michael Heizer: Circumflex, 1972
62. Michael Heizer: Rift 1, 1968
- 63–64. Michael Heizer: Double Negative, 1969
65. Richard Long: A Line made by Walking, 1967
66. MAMŰ-akció
- 67–72. Elekes Károly: Zászlók, 1981
- 73–75. MAMŰ-akció: Nagykolbász, 1981
76. MAMŰ-akció: Szivárvány, 1979
77. MAMŰ-akció: Párna, 1982
- 78–79. MAMŰ-akció: Cementlapoknál, 1978
80. Ana Lupas: Nedves installáció, 1970
- 81–82. Berze Imre: Hull a szilva a fáról, 2011
- 83–86. Berze Imre: Tej és szilva, 2015
87. Éltés Barna: Cím nélkül, 2012
88. Péter Alpár: Kő, 2011
89. Péter Alpár: Pont, 2006
90. Péter Alpár: Selfringmaker, 2011
- 91–92. Pál Péter: Turn of the waters, 2007
- 93–94. Nancy Holt: Sun tunnels, 1976
95. Walter de Maria: Lightning Field, 1977
- 96–98. Myoung Ho Lee: Tree series, 2007
- 99–100. Dénes Ágnes: Wheatfield, 1982
- 101–104. Dénes Ágnes: Tree Mountain – A Living Time Capsule
105. David Nash: Ash Dome, 1977
- 106–108. David Nash: A Wooden Boulder 1977–2013
- 109–112. Tim Knowles: Tree drawings, 2005–

113. Péter Alpár: Domb, 2011
114. Robert Smithson: Non-site, Earthworks, 1968
115. Walter de Maria: Earth Room, 1977
116. Urs Fischer: You, 2007
117. Kristian Nygard: Not red but green, 2014
118. Andy Goldsworthy: Clay Dome, 2012
- 119–121. Péter Alpár: A föld színe, 2011
122. Lisa Park: Eunoia II, 2014
123. Hannes Koch, Florian Ortkrass és Stuart Wood: Random International – Rain Room, Barbican Galéria, 2012
124. Wolfgang Laib: Pollen from Hazelnut, 2013
- 125–126. Charles Ross: The Class of 1959 Chapel, Harvard Business School kápolnája, 1992
127. Erőss István: Madonna, Szárhegyi Körkép 26, 2012
128. Joseph Beuys: Fat Chair, 1964–1985
129. Berze Imre: Szalmaboglya, NAPtelep, 2012

REZUMAT

Performativitatea creațiilor artistice realizate în natură

În discursul teoriei artei există o lipsă în terminologia ce desemnează analiza conexiunilor și interacțiunilor dintre natură și arta contemporană, în special în ceea ce privește lucrările de artă care sunt conectate sau sunt create într-un mediu natural. Scopul acestei cărți este de a introduce și defini punctele de plecare, termenii în analiza intervențiilor făcute de om în mediile naturale, care au o anumită valoare estetică și intenții artistice. Acești termeni sunt interdisciplinari și sunt utilizați în cea mai mare parte în domeniile teatrului și a artelor vizuale. Lucrarea dezbate termeni precum: performativitate, spațiu performativ, spectator, site-specific, aură, atmosferă etc. Volumul cercetării nu permite un număr mare de lucrări, de aceea include doar ceea ce ilustrează și subliniază în mod particular subiectele specifice.

ABSTRACT

Performativity of artworks created in nature

The art theory discourse is in lack of terminology regarding the analysis of connections and interactions between nature and contemporary art – especially artworks that are in connection or are created in a natural environment. The aim of this book is to introduce and define starting points and terminology in the analysis of man-made interventions in natural environments that have some aesthetic value and artistic intentions. These terms are interdisciplinary and are used mostly in the realm between theatre and visual arts. I argue for example terms like: performativity, performative space, viewer, site-specific, aura, atmosphere, etc. The dimensions of the research do not allow a large number of artworks to be discussed. Therefore, it can only include specifically illustrated and underlined subjects.

A SZERZŐRŐL

Dr. Căbuz Andrea 1987-ben született Marosvásárhelyen. Képzőművész, egyetemi oktató. Tanulmányait Marosvásárhelyen kezdte a Művészeti Líceumban, majd Kolozsváron folytatta a Képzőművészeti és Formatevezési Egyetemen, ahol az alap- és mesterképzést végezte. Ezek után a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen nyerte el a doktori címét. Jelenleg a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Kertész-mérnöki Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a képzőművészet. Oktatási tevékenysége mellett munkássága nagy részét az alkotás képezi. Gyakorló művészként és elméleti oktatóként kiváló rálátással kezeli a könyvben kutatott témákat.

Scientia Kiadó

400112 Kolozsvár (Cluj-Napoca)
Mátyás király (Matei Corvin) u. 4. sz.
Tel./fax: +40-364-401454
E-mail: scientia@kpi.sapientia.ro
www.scientiakiado.ro

Műszaki szerkesztés:

Metaforma Kft.

Borítóterv:

Tipotéka Kft.

Korrektúra:

Szenkovics Enikő

Tipográfia:

Könczey Elemér

Jelen könyv támpontokat kínál a természetbe való esztétikai minőségű emberi beavatkozás elméleti vizsgálatára, és bevezet néhány olyan fogalmat – mint például a *performativitás*, *performatív tér*, *néző*, *helyspecifikusság*, *atmoszféra* –, amelyek számos esetben a színházi és más művészeti ágak határterületein helyezhetők el. Tekintve, hogy a művészetelmélet viszonylag keveset foglalkozik a kortárs művészet kapcsolati, a hatás-visszahatás mechanizmus, a természetben létrejövő, valamint a természettel kapcsolatot teremtő emberi alkotások elemzésével, a kötet hiánypótlónak számít.

ISBN 978-606-975-045-2



9 786069 750452