

Amivel az ember minőségivé teszi a saját életét

Beszélgetés Erőss István képzőművésszel, az egeri Eszterházy Károly Egyetem Vizuális Művészeti Intézetének egyetemi tanárával

BALÁZS KATA

Hogyan lehet meghatározni a természetművészet fogalmát? Miben más ez, mint a land art?

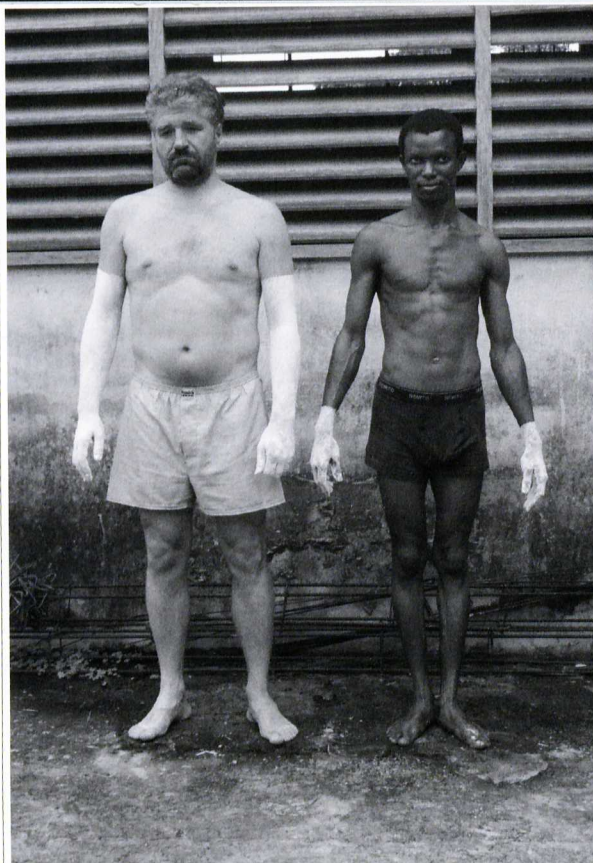
ERŐSS ISTVÁN: Meglátásom szerint a természetművészet egy folyamatosan változó, befogadó és újraértelmező gyűjtőfogalom, amint ezt próbáltam részletesen is kifejezni a könyvemben.¹ A 60-as, 70-es évek enyhén szólva is gigantikus, olykor destruktív land art hozzáállásától az ökoaktivista mozgalmakon át az arte povera jellegű megközelítésekig, az inkább esztétizáló tájművészeti vonaltól a természettel direkt kapcsolatban (vagy kényszerkapcsolatban) álló kelet-európai megnyilvánulásokig az én értelmezésembe minden belefér. Természetművészeti alkotás lehet egy galériában elhelyezett tárgy is, ha fókuszában természeti anyagok, energiák állnak, és attitűdbeli hozzáállás is eredményezheti, hogy az alkotás ebbe a kategóriába legyen sorolható. Visszatekintve a 60-as évekre, ma már világosan látszanak azok a nüanszok, amelyek elválasztják az amerikai és az európai land artot. Richard Long, Hans Haacke, Dénes Ágnes esetében kérdés, hogy az európai gyökereik gátolták-e őket abban, hogy a természetbe destruktív módon beavatkozó land art munkákat hozzanak létre. Európában soha nem alakult ki az a fajta alkotói magatartás, ami jellemezte az amerikai land art úttörőit. Nálunk inkább az arte povera és a buddhizmus környékén keresendő az eredője az Andy Goldsworthy által kijelölt iránytnak, de emellett fontos hagyományai vannak a természeti kontextusba állított szobroknak is, gondoljunk csak Brâncuși Targu Jiuban felállított munkáira.

Ugyanakkor megfigyelhető, hogy a kelet-európai térségben a természetben alkotó művészek indíttatása sokszor eltérő a nyugati művészekétől. Ebben a felállásban igazán

érdekes megvizsgálni kelet-európaiságunkat. Engem testközelből érintett a romániai, azon belül az erdélyi helyzet, a 80-as évek abszurd légköre, ami a természet, a falusi közeg irányába vitt sok progresszív gondolkodású, normális művészt, hisz a hivatalos kultúrában nem volt hely, nem volt belépés, a galériarendszerről ne is beszéljünk. Sokan nem tudják, hogy Romániában az egyetem elvégzése után kényszerkihelyezés volt, ami bármennyire is lényegtelennek tűnik, ebből a szempontból hatással volt a dolgok alakulására. Aki ugyanis nem fogadta el, hogy az ország másik végébe kihelyezik, az nem kaphatott munkát, visszakényszerült a falujába, és elkezdett ott létezni. A falu így sok esetben a kortárs művészet színterévé vált, és ez megtermékenyítő hatású volt az alkotói folyamatra. A mezőgazdasági eszközök beemelésével létrejött objet trouvés például párhuzamba állíthatók az ugyanebben az időszakban született arte povera munkákkal.

Az ázsiai és az európai természetművészet között mi a különbség?

E. I.: Ázsiában az emberek absztrakcióhoz és természethez való viszonya, befogadói nyitottsága egészen más. Ázsiában nem volt reneszánsz, az ázsiai ember retinája nem volt évszázadokon át trenírozva a perspektívával, ezért sokkal befogadóbb az absztrakt iránt is. Ez egészen a teaszertartáson használt csészék absztrakt mintázataig, a zöld tea habjának a formájáig visszavezethető. De az ázsiai ember és így a művészek természet-felfogása is gyökeresen különbözik. A 60-as években Smithson Amerikában azt mondta, hogy a természet egy romantikus, idejétmúlt dolog, és a rakéták korában annak megfelelő művészetre van szükség. Csak egy váratlan pofonnak, a 72-es első olajválságnak tudható



ERÖSS ISTVÁN: *Fekete-fehér*, 2009, Ghana



ERÖSS ISTVÁN: *Nori*, 2010, Japán

be, hogy a művészetben is formát öltött a „zöld” gondolkodás, és a land art művek tájsebészeti munkákká szelődültek. Ha azonban ázsiai perspektívából nézzük az ökoaktivizmust, ott a természet tisztelete olyan mély és magától értetődő, hogy számukra nevetségesnek tűnne, ha felirattal kellene demonstrálniuk az elkötelezettségüket. Sokkal intímabb és az alkotói processzusra jobban figyelő, meditatív hangvétellel dolgoznak, amely felszabadít és megtisztít.

Képgrafika szakon végeztél. Hogyan vezetett az út innen a természetművészethez?

E. I.: Magam is falusi környezetből származom, így ösztönösen vonzódom a civilizációtól távoli helyek iránt. Már hâtizsákos egyetemistaként jártam egyedül Kelet-Afrikában 1994-ben, három évre rá újból elmentem, és bejártam a Tanganyika- és a Viktória-tó környékét, a Kilimandzsárót. Akkor még a mai információáramlásnak nyomai sem léteztek, úgyhogy szerencsém volt az utolsó pillanatot elkapni az igazi Afrikából.

Még az egyetemi képzés alatt meghívást kaptam olyan eseményekre is, ahol helyspecifikus munkákat vártak. Így kerültem a jugoszláv háború alatt Isztriára egy szénbányába vagy Grazba egy régi malomba, ahol a helyszín atmoszféráját kihasználva kellett létrehozni alkotásokat. Nekem imponált ez a spontaneitás a grafika kigondoltságával és időigényességével szemben. Minden helynek más sajátosságai vannak, máshonnan kell megközelíteni, ezért a helyspecifikus munka frissen tart. Így kerültem közel a műtermen kívüli alkotómunkához. Miután végeztem

az egyetemen, egy osztrák galériának köszönhetően eljutottam Tajvanba, és ott kerültem először kapcsolatba a természetben való alkotással, amiről akkor még nem tudtam többet, mint az átlagember: land art, arte povera... Viszont úgy hozta a sors, hogy meghívtak Japánba egy tipikusan természetművészeti eseményre az Abiko Open Air Exhibition keretében 2002-ben. Egy kis faluban laktunk egy bambuszerdőben. Az elvárás az volt, hogy az itt található anyagokra hangszerelve hozzunk létre műalkotásokat. Emlékszem a szenvedésre, amikor szembesültem azzal, hogy az otthoni jól bevált ötletek mennyire nem működnek. Egy hét töprengés után végül egy úszó, zenélő szobrot készítettem a helyszínen talált kivágott bambuszokból. Ez volt tulajdonképpen a belépőm, ekkor éreztem rá a természetben alkotás ízére. Valószínűleg a szervezőknek is tetszett a munkám, mert a következő évben az alkotótelep plakátjára és meghívójára is a szobrom került föl. Azóta többször is visszatértem ide, nagyon sok magyarországi és erdélyi művész megfordult ott utánam ennek a kapcsolatnak köszönhetően, az is ide vezethető vissza, hogy egy munkám épp most van kiállítva a közeli Tsukubában egy természetművészeti kiállítás keretében. Visszatérve Abikóra, ebben az alkotótáborban találkoztam először olyan művészekkel – Koreából, különböző helyekről Ázsiából –, akik már jártasak voltak ezen a területen. Tulajdonképpen innen eredeztethető a későbbi kapcsolatrendszerem, és ennek köszönhetem számos művészbarátomat Koreából, Tajvanból, Mongóliából, Indiából vagy Iránból.

Milyen volt ez az első élmény Japánban?

E. I.: Csodálatos egy hónap volt, együtt laktunk, egy térben aludtunk, együtt főztünk. Mindez hozzátartozott az élményhez, mert nemcsak a végeredmény volt fontos, hanem az oda vezető processzus is. Öngyógyító, meditatív folyamat volt ezzel az alkotói csapattal együtt lenni, és megérezni, hogy milyen az, amikor nem pénzről, nem sikerről, nem a galériás világhoz való tartozásról – amit általában addig tapasztaltam – szól a munka. Nagy élmény volt, hogy az alkotás kapcsán interakció is létrejött a helyi közösséggel, például a falu nyugdíjasklubja segített nekünk.

Foglalkozol performanszal, akcióművészettel is, ezeket mutattad be a Skopjében 2018-ban rendezett egyéni kiállításodon. Hogyan illeszkedik egymáshoz a természetművészet és az élőművészet?

E. I.: Viccesen azt szoktam mondani, hogy azért nyomtattam paplanokra a fotóimat egy tokiói egyéni kiállításra készülve 2010-ben, mert azok befértek egy táskába. Később már az anyagot is kispóroltam, mert a saját testemmel kezdtem dolgozni, ami kifejezési felületként megfelel egy alapozott vászonnak. Nem szeretem a repetitív dolgokat, de a testhasználat azért visszatérő elem, mivel sokat utazom, különböző kultúrkörökben mártózom meg, ez pedig egy takarékos, gyors és hatásos kifejezési forma. Amikor a saját testemet használom, abban benne van a kulturális

kontextus kihasználásának lehetősége, az identitás kérdésének a feszegetése. Látszólag ökonomikus és gyors, de valójában sok időt igényel egy-egy ilyen munka előkészítése. Akarva-akaratlanul olykor politikai tötletet is kapnak az ilyen jellegű alkotásaim, mint például a két Korea közötti demilitarizált övezetben készült munkámban. Mintha Ázsiában könnyebben születnének meg ezek a „body-artos” elképzelések...

Ázsiában a természetművészet virágzó gondolkodásmódnak számít?

E. I.: Mondjuk azt, hogy sokkal elterjedtebb, mint Nyugaton.

Melyek a természetművészet legfontosabb fórumai, eseményei?

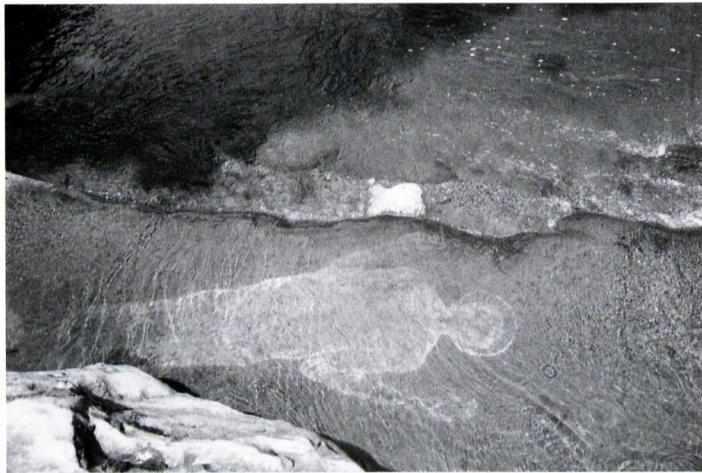
E. I.: Több ilyen jellegű rendezvény van, sőt 2004 óta már egy biennálé is létezik, amelynek kimondottan az a célja, hogy aktuális keresztmetszetét adja a világ természetművészeti megnyilvánulásainak. Az a koreai művészcsoport, amelyik ezt összefogja, a Yattoo, nagyon komolyan veszi a kapcsolattartást, a globális kapcsolati háló folyamatos működtetését.

Európában is léteznek nevesebb kezdeményezések, mint az Arte Sella Észak-Olaszországban vagy néhány angliai helyszín. Ugyanakkor egyre több eseményt rendeznek Kelet-Európában, Litvániában, Észtországban vagy Lengyelországban.



FRED MARTIN épülő munkája, 2018, Geungang Nature Art Biennale

Emellett Erdélyben is dolgozik néhány olyan fiatal, aki deklaráltan természetművészettel foglalkozik. Magyarországon Péter Ágnes szervezi a Velencei-tavi Symposiont, Stark István Tolcsván a Land Art Művésztelepet. A közelműltből említhetem a műcsarnokbeli *Természetművészet*-kiállítást (2016) vagy a MODEM-ben a velencei symposion tízéves kiállítását (2016), amelyek újrafogalmaztak problémákat, egymás mellé rendeltek kérdéseket, gondolkodásra készítettek elméleti szakembereket, és ez nagyon fontos. Szerencsére egyre több publikáció foglalkozik a témával, nemrég kaptam Csehországból egy kiadványt, illetve épp most szerveződik a berlini román kulturális intézetben egy MAMŰ-kiállítás, amelynek kapcsán engem is megkerestek, mert kiderült, mennyire kevés írott információ van arról az időszakról. Ha már a MAMŰ-t érintjük, meg kell említenem egy érdekes egybeesést, amivel a könyvemben is foglalkoztam. Megdöbbentő a hasonlóság a marosvásárhelyi csoport és az előbb említett koreai Yattoo 80-as évekbeli tevékenysége között. Szinte napra pontosan



LIPKOVICS PÉTER munkája, 2017, GNAP

együtt kezdték, és szinte összetéveszthető munkákat hoztak létre egymástól tízezer kilométer távolságra anélkül, hogy tudtak volna egymásról. A háttér, a politikai-kultúrpolitikai légkör nagyon hasonló a két csoport esetében, csak a diktatúra színe volt más.

Kezdetektől részt veszel a GNAP (Global Nomadic Art Project) eseményein. Mi jellemzi ezt a kezdeményezést?

E. I.: Ez a sorozat is a Yattoo-tól indult. 2012-ben több művészt is megkerestek azzal a felvetéssel, hogy mit szólnánk egy, a világ különböző helyszíneit feltérképező „vándorprojekthez”. Így jött létre a GNAP, amelynek keretében különböző kultúrkörökből származó művészek nemzeti parkokat, természeti kincseket keresnek fel egyfajta tiszteleti gesztusként szerte a világban, és kifejezetten az adott helyszínre hangolva minimális beavatkozásokkal hoznak létre alkotásokat vagy közös munkákat. Minden alkotást dokumentálunk, amelyek aztán a kiállításokon szerepelnek. Eddig Korea, Kína, Irán, India, Törökország, Dél-Afrika, Bulgária,

Románia, Magyarország és Nyugat-Európa szolgált helyszínül, idén pedig az amerikai kontinentet bevonva Mexikóban volt az újabb állomás. Mindegyik esemény más és más, a helyi adottságoknak, lehetőségeknek megfelelően szerveződik. A kelet-európai szekciót én szerveztem Romániában, Bulgáriában és Magyarországon, a nemzetközi alkotók mellett helyi művészeket is bevontunk a programba. Most körvonalazódik egy perui, ghánai és egy mongóliai esemény. A GNAP tulajdonképpen egy nagy közös élmény, amelyben egyfajta keleti gondolkodás jelenik meg a „nem ragaszkodás” gyakorlásán keresztül. Minden eseményről készült eddig katalógus, és a terv az, hogy amikor 2021–2022 körül véget ér a sorozat, akkor szervezünk egy nagy összegző kiállítást Szöulban.

2018-ban te voltál az említett dél-koreai Nature Art Biennale művészeti igazgatója. Hogy kerültél a biennálé élére?

E. I.: Ezen a koreai biennálén legelőször 2006-ban, majd 2008-ban vettem részt. Azóta szoros viszonyban vagyunk a szervezőkkel, majdnem minden évben meghívtak előadni, vagy kértek tőlem publikációt. 2010 óta a hallgatónk Egerből asszisztensként segítik a biennálé munkáinak a kivitelezését. 2012-ben már lehetőséget kaptam, hogy résztvevőket javasoljak, így Magyarországról Bukta Imrét ajánlottam, aki természetesen kiválóan szerepelt a nemzetközi mezőnyben. Ennek a több évre visszanyúló, intenzív kapcsolatnak is köszönhető, hogy 2017 őszén megkerestek, hogy lenne-e kedvem ezt a feladatot ellátni, amit természetesen örömmel elfogadtam. Rám bízták a koncepció kidolgozását, és én a korábbi biennáléktól nagyon eltérő ötlettel álltam elő: kimondottan az építészet és a szobrászat peremvidékét próbáltam megvizsgálni. Nem titkolt előképül a visegrádi építész-táborok kapcsán született munkák szolgáltak, illetve egy mexikói őserdő ökofalujában átélt élmény, ahol amolyan „gaudis” szoborépületekben élnek a közösség tagjai. A szoborépület-problematikáról ekkor kezdtem el gondolkodni, és a biennálé felkérése kiváló lehetőséget kínált, hogy kiderüljön, miként gondolkodik erről a felvetésről egy építész és egy szobrász. Nem véletlen, hogy a biennáléra sok képzőművész-építész páros adott be pályázatot. A zsűrizésnél odafigyeltünk, hogy sokféle megközelítés, földrajzi régió és életkor legyen reprezentálva. A tematika mellett újítás volt a méretbeli megkötés is, a mű egyik oldalának legalább ötméteresnek kellett lennie. Ez aztán meghatározta a munka ritmusát a biennálé egy hónapja alatt, de az eredmény tényleg érdekes lett. Szerencsére ezt a szervezők is így gondolták, ráadásul, ahogy láttam, a résztvevők is jól érezték magukat, és profitáltak belőle. Nem hiszem, hogy sokszor lesz még az életemben olyan alkalom, amikor a szokásos anyagi korlátok nem gátolnak abban, hogy a briliánsnak ítélt tervek megvalósuljanak. Szerveztünk egy egynapos konferenciát is, ahol a tudomány-építészet-művészet határterületeihez kapcsolódó előadások



ERŐSS ISTVÁN: *Zene a szűnyogoknak*, 2002, Japán, 300×300×300 cm

hangzottak el. Hét egri hallgatónk pedig asszisztensként dolgozott végig a biennálé ideje alatt, ami hatalmas tapasztalatot és élményt jelentett számukra, hiszen a napi munka mellett módjuk volt arra is, hogy bejárják az országot.

ahogy a könyved hiánypótló összefoglalása, elemzése a természetművészetnek, úgy az egri természetművészeti képzés ugyanilyen egyedülálló. Hol van még ilyen jellegű oktatás?

E. I.: A képzésünk egyedi színfolt a felsőoktatási palettán, és nem csak az országban. Az egyetlen hasonló, amiről tudok, Clive Adams nevéhez fűződik a Schumacher College-ban Angliában, de ott csak főleg ökológiával összefüggő elméletet oktatnak a mesterképzés keretében. Az egri Eszterházy Károly Egyetemen 2010-ben elindított képzés viszont teljes egészében művészképzés, amely főleg gyakorlati kérdésekre fókuszál. Nagy bátorság volt a főnökeimtől, hogy engedélyezték az elindítását, hisz semmilyen előképünk, mintánk nem volt. Meg kellett találni, hogy mi az a technikai tudás, ami szükséges ahhoz, hogy a hallgatók tudjanak majd szabad térben dolgozni. Ezt nekünk kellett kitalálni, a feladatokat, a tantárgyi hálót összerakni. Klasszikus szobrászati oktatás folyik a Képzőn és Pécssett is, nekünk hozzájuk képest is meg kellett fogalmaznunk, hogy miben vagyunk egyediek.

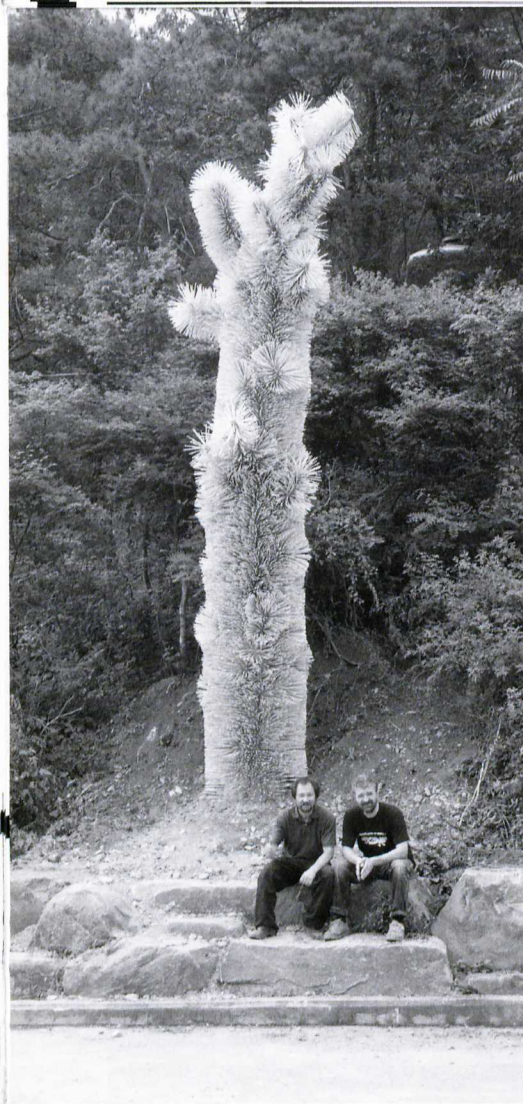
Hogyan épül fel a képzés?

E. I.: Az volt a szerencsénk, hogy plasztikai ábrázolás néven már akkreditálva volt egy szakunk. Ezt töltöttük meg tulajdonképpen új tartalommal. A művészeti oktatásunk kétkomponensű, és a kültéri mellett beltériből, műtermi munkából is áll. A klasszikus akadémiai oktatás – anatómia, modell utáni rajz, öntés, faragás – mellett a technikai oktatás egyedi: csapolást, fonást, kötözést használunk. A kültéri

munka során az évszakoknak megfelelően osztjuk el a feladatokat, az év különböző időszakaiban más-más anyagokkal dolgozunk. Minden évszakban kivisszük a hallgatókat a noszvaji barlanglakásokhoz, ami a gyakorlóterepünk, de szervezünk nyári táborokat is. Az Őrségben van egy természetművészeti park, amit Márokföld polgármestere alakított ki számunkra, oda évente visszajárunk, és meghívjuk a partnerintézményeink hallgatóit és tanárait is a nagyvilágból. De nyitottak vagyunk bármilyen egyéb lehetőségre, júniusban például Ipolytarnócra megyünk a hallgatókkal, ahol falusi környezetben, a helyiek bevonásával hozunk létre közösen egy műalkotást. Amelyik hallgató ügyes, az ilyen események során létrejött kapcsolatból életre szóló hálót építhet magának. Azt látom, hogy ha a hallgatók megértik, megérik, hogy miről szól ez a gondolkodásmód, akkor nagyon élvezik. Akik nálunk végeznek, és aktívak maradnak mint művész, és mellette például tanítanak általános vagy középiskolában, azoknak köszönhetően szerencsére az alap- és középfokú oktatásba is begyűrűzik ez a gondolkodásmód. Bevallom, ez nagyon jó érzés. Ahogy az is, hogy van már nálunk végzett kollégám is a tanszéken.

Intézeti szinten milyen ázsiai kapcsolatok működnek?

E. I.: Az talán az előbbiekből is kiderült, hogy kiválóak a kapcsolataink. De ennek jelentősége akkor érthető igazán, ha tudjuk az előzményeket. Az ázsiai országok művészeti mainstreamhez való kapcsolódása ugyanis nem régi keletű. A 80-as években alig volt kortárs művészeti élet Koreában, Japán is visszafogottabb arcát mutatta, Indonézia egy-két nagy nevet kivéve nem igazán volt tényező. Ők a 90-es években, de főleg a 2000-es években kaptak egy nagy lökést, és döntötték el, hogy szerves részei lesznek a kortárs művészeti szcénának. Emlékszem, hogy 2004-ben még alig volt néhány, bár neves galéria Szöulban, most pedig egy teljes kortárs művészeti falut építettek a



ERŐSS ISTVÁN: *Harmincezer evőpálcika,* 2008, Korea

város mellé, és szándékosan azért pumpálnak bele sok pénzt, hogy a kortárs művészeti világba direkt módon is be tudjanak kapcsolódni. Főlismerték azt, hogy miután gazdaságilag mindenhol jelen vannak a világban, most a kultúra és az oktatás következik. Mostanra egyre többször hívnak minket Ázsiába, hogy a plasztikai ábrázolás specializációkkal kapcsolatos tapasztalatainkról beszéljünk. Koreában a mi véleményünket kérték ki, hogy miként lehetne mesterképzést indítani ebben a témában. Érdeemes megemlíteni, hogy a legnagyobb indonéz művészeti egyetemmel is intenzív a kapcsolatunk, egy jól működő ösztöndíjprogram keretében tíz éve tanulnak a hallgatóink Yogyakarta-ban, az övéik pedig nálunk, és a tanáraink is kölcsönösen látogatják egymás intézményeit. Másik partnerintézmény a Tajvani Nemzeti Művészeti Egyetem, ahova újból két hallgatónk utazik hamarosan, és ahol én magam is tanítottam vendégprofesszorként.

Kína milyen szerepet játszik a kortárs természetművészetben?

E. I.: Ebből a szempontból Kína periférikus helyzetben volt még akkor is, amikor tíz éve a könyvemet írtam. Lúktetett a gazdaságuk, és ilyen úri huncutsággal nem akartak foglalkozni, sőt nem is engedték, hogy megjelenjen. Most bekövetkezett egy paradigmaváltás: ha a központi akarat úgy dönt, akkor minden lehetőség nyitva áll. Nemrég tudtam meg, hogy a 2022-es pekingi téli olimpia kulturális programjának témája a természet és művészet lesz. Persze amikor egy ilyen nagy országról beszélünk, attól, hogy a központban paradigmaváltás van, évtizedekig is eltarthat, mire annak hatása eljut a távoli kis településekre. Kínának nagyon sok arca és rétegződése van. Nekünk Kínából a kantoni Képzőművészeti Egyetemmel van kapcsolatunk. Tartottam ott egy előadást néhány éve ebben a témában, és azóta többször is járt az egyetem dékánja Egerben, cserekiállítás is szerveztünk a tanárok munkáiból.

Milyen jelenleg meghatározó művészeti eseményeket, közösségi projekteket emelnél ki a praxisodból?

E. I.: Elsőre olyan ázsiai példák jutnak eszembe, ahol művészi eszközökkel reagáltak fontos társadalmi jelenségekre. Egysíki képünk van Ázsiáról, de sokkal komplexebb a valóság: az egyszerű falusi közösségek és a felhőkarcoló világ párhuzamosan van jelen ezekben a társadalmi struktúrákban, mert olyan gyors volt a fejlődés, hogy a polgárosodás, az átmenet kialakulása szóba sem jöhetett. Aki Japánban végigautózik 650 kilométert Oszakából Tokióig, az a mi nyugati fogalmaink szerint tulajdonképpen egy egybefüggő várost lát, de a közvetlen mögötte húzódó területeken viszont teljesen tradicionális falusi közösségek léteznek. Ez elgondolkodtató, mármint a jövőt illetően, hogy van-e esély a tradíciót és az agyament technikai fejlődést harmonikusan összeegyeztetni.

Ebből a szempontból releváns számomra az Echigo-Tsumari Triennálé Japánban, amit kilenc, földrengésben károsodott és elnéptelenedett faluban rendeznek egy völgyben. A kortárs művészet révén csempészik vissza ide az életet, s vonzóvá teszik azzal, hogy a legnagyobb neveket odacsábítják. A Funasaka Biennálé, ahol volt szerencsém egyszer látogatóként, egyszer pedig meghívottként részt venni, szintén egy kihálás előtt álló, főleg idősek által lakott faluban zajlik, ahol – számunkra elképzelhetetlen módon – egy nyugdíjasklub kezdett kortárs művészeti biennálét szervezni. Ők pályázták a pénzt hozzá, és a kobéi egyetemről kértek fel egy neves kurátort a szakmai program megvalósítására. A rendezvény sikerének záloga Oszaka közelsége, ahonnan hétféteken nagy számban látogatja az értő közönség a rendezvényt, hihetetlen pezsgést hozva a faluba. Ennek szelídebb változatát próbáltuk mi is megvalósítani a gyergyószárhegyi művésztelepen, már amennyire a helyi körülmények ezt megengedték. Itt is szoros kapcsolatot építettünk a falusiakkal, bevontuk a helyi mestereket a munkába, majdnem minden nap fociztunk a helyi csapattal, meghívtuk őket bográcsozni. Megpróbáltuk lerombolni azt a falat, ami egy tradicionális közösséget elválaszthat a kortárs művészettől. A végén már várták az érkezésünket, számítottak rá. Az ilyen fajta sikeres együttműködésekről több tapasztalatom is van Gyergyószárhegytől Koreán, Japánon és Ghánán át egészen Mexikóig, Indiáig.

Nem hiszem, hogy a természetművészet fundamentalista dolog lenne, és nem is akarom úgy előadni, propagálni, mintha fölötte állna bármilyen más művészeti kifejezésnek. De olyan affinitású, mentalitású embereknek, akiknek ez testhezálló, kiváló kifejezési mód, amivel az ember minőségivé teszi a saját életét. Önterápia.

Jegyzet

1 Erőss István: *Természetművészet*, Liceum Kiadó, 2011.