

TERMÉSZETMŰVÉSZET ÉS HATALMI KÉRDÉSEK

„Agriculture is art and art is agriculture”
(Kim Dzsongil)

A politikai antropológia a XX. század során számos új kutatási területtel gazdagodott a kezdeteket jellemző, gyarmatosító politikai szándékoknak való alávettség után. Kezdetben az állam és az erőszakszervezetek, mint a hatalom kifejeződésének kizárólagos területei jelentették a kutatás tárgyát. Ezt követően a tudományterület tematikai értelemben (sok más egyéb mellett) az általános értelemben vett kölcsönhatások, hatás-mechanismusok, befolyásoltság, alkalmazkodás, alá-fölrendeltség, szabadság, majd később testszimbolika, identitás, térképzetek, habitus, idődimenziók, emlékezet fogalmaival gazdagodott (A.Gergely – Hajdú – Papp – Szász – Varga szerk. 2011 „politikai antropológia” címszó, 291-300).

Ebben az értelemben a természetművészet, mint a *land art* hagyományából születő, a 80-as évektől különálló irányzatként definiálható művészeti koncepció, illetve művészi magatartásmód is értelmezhetővé válik a fennálló politikai rendszerrel szemben elfoglalt helye, a művészeti szcénákkal szembeni önmeghatározása, a művésznak a világ rendjében betöltött szerepe értelmében. Felveti a kérdést, hogy milyen relációk mentén nyer új jelentést helyi közösség és művész viszonya, milyen határok között képzelhető el a művészi önkifejezés a természet belső törvényeinek morális megközelítése és az ökológiai kérdések figyelembevétele mellett?

Mivel a természetművészeti alkotómunka valóban a természetben zajlik, alapjaiban változtatja meg a hagyományos, falak által határolt alkotótérrel kialakult képzeteket.

Túl a tér dimenzióján, az emberi testet és az időt – mint a műtárgy élettartamának efemer meghatározóját – sok esetben az alkotás középpontjába állítja, átértékelve ezzel az akcióban lévő alkotó és passzív környezet klasszikus viszonyát, szabaddá téve az utat az alkotásra fizikai jelenlétével reflektáló természet erői előtt, ami alapjában kérdőjelezi meg ember és természet hierarchiáját. A természet-művész pedig mindezt olyan autentikus környezetben teszi, ahol az adott falu mesterembereivel együttműködve, szaktudásukat az alkotás folyamatába beemelve, a természeti tájat újraértelmezve, újfajta társadalmi teret hoz/hozhat

létre különféle státuszú, életvitelű, a természethez más és más intenciók mentén kötődő (de hasonló erővel kötődő) emberek között.

Dolgozatomban elsősorban a művész önmeghatározására, önmagának a társadalmi-természeti környezetben való elhelyezésére, ember és természet hierarchikus viszonyának finomodására, a művész dominanciájának, hatalmi státuszának időbeni és térbeli változataira szeretnék rámutatni, hangsúlyozva a művészi magatartásban tetten érhető alapvető különbséget, amit Nyugaton a természettel szembeni alkotóerő heroizmusa és monumentalitása jellemez, szemben a keleti ember természettel szembeni alázatát és reflexív párbeszédet hangsúlyozó „habitusával” (Bourdieu-i értelemben) – kiragadott, de hangsúlyos példák említése révén, a természetművészet közösségének teljességre törekvő ismertetése nélkül.

A 60-as, 70-es években Amerikában születő *land art* (nature art, environmental art, ecological art) műveket az „expansionista-aktivista” attitűd jellemezte, amely eklatáns példa a művész narcisztikus, természettel szembeni hatalmi helyzetét deklaráló magatartására. Az elektronikus média globalizálódása nyomán világproblémává táguló kérdések – mint a környezetszennyezés, a túlnépesedés, az egyre gyakoribb atomrobbantások – társadalmi szerepvállalásra készítették a művészeket, tudósokat, s időnként a politikusokat is. 1968-ban ebben a szellemben alakult meg a Római Klub, majd a Budapest Klub. Az 1971-ben létrehozott Greenpeace-mozgalom sikeres fogadtatása, közvélemény-formáló ereje sok művésznak adott lendületet *eco art* művek, akciók létrehozásához. Ezeket a művészeket a lázadó magatartás, a fetisizálódó műtárgykultusz felszámolására való törekvés, illetve a hagyományos művészetfogalom szerinti megsemmisítése jellemezte.

A galériaiparból való kivonulás hátszelét a műkereskedelem adta. „A galériák ugyanis a múzeumokkal karöltve, anyagilag összefonódva olyan hálózatot hoznak létre, mely képes arra, hogy a piac diktálta kereslet-kínálat szerint szabályozza a mű-

vészeti irányzatok megjelenését és eltűnését” (Eröss 2011:21). A galériaiapar természetének megfelelés, a politikával szembeni korrektség olyan káros hatást gyakorol az alkotói érzékenységre, hogy ez szükségessé teszi a rendszertől való távolmaradást (lásd Liz Magor kanadai képzőművész nyilatkozatát John K. Grande *Balance: Art and Nature* című könyvében, 2004:21-22).

A félreeső területekre való kivonulás azonban az amerikai gondolkodásban a terület elfoglalásának, a bevándorlásnak gyakorlatát elevenítette fel, így az ember természet felett gyakorolt hatalmának modernista kifejezésére tett kísérletet. Christo Javacheff *Running fence* (1972) című alkotását úgy kívánta elkészíteni, hogy az állatok vándorlását figyelmen kívül hagyva összefüggő acélkerítést készült felépíteni Kaliforniában. Az egyre erősödő, környezetvédők felől érkező kritika hatására azonban fel kellett hagynia tervével. Hozzá hasonlóan Smithson is feladta azon elképzelését, hogy 10 tonna törött üvegből építse fel a *Törött üveg szigete* (1967) című alkotását.

A művészek nárcisztikus, természettel szembeni hatalmi helyzetet deklaráló magatartása a későbbiekben sokat szelídült és egyre szofisztikáltabb megközelítési formákat értelt. Ilyen Alan Sonfist emblemikus munkája a *Time Landscape* (1968), ami egy mai napig is látható prekoloniális erdő „emlékműve” Manhattanben. A magyar származású Dénes Ágnes revitalizáló művei közül, pedig kiemelendő az a manhattani búzamező, amit egy szeméttelap helyére alkotott meg. Hamish Fulton „sétálóművész” már magát a sétát tekintette a természetben való alkotás művészi aktusának. Haacke pedig még tovább finomította a természetben való jelenlétet, a természeti elemek, a levegő, a víz, a jég, a szél alkotásba történő bevonása révén.

Az utóbb említett művészek már egészen más alapállásból közelítik meg ember és természet viszonyát. Esetükben az ökológia, az *environmentalizmus* kerül előtérbe, az esztétikai funkció pedig egyre kevesebb hangsúllyal bír. Nem hierarchiáról, hanem a természettel való egyfajta szövetségről beszélnek, sőt a természettől való függésüket is több ízben demonstrálják.

Nyugat-Európában a 70-es évekre tehető a fenti értelemben vett természet felé való fordulás. Andy Goldsworthy, Udo Nils és Giuliano Mauri „esztétikai reflexióik révén olyan területekre hatoltak be, ahol a politika hatástalannak bizonyult, evidenssé téve kultúra, művészet és természet szoros összefüggését” (Eröss 2011:39). A 80-as évektől sorra

jönnek létre kis falvak környékén, elhagyott kastélyparkokban, szénbányák területén új művészeti központok. A kurátorokban, kritikusokban lassan tudatosul, mekkora mediális szerepe lehet az alkotásoknak a környezeti problémák orvoslásában. Ezzel egy időben merült fel a kultúrpolitikai stratégiaként a természetművészeti események múzeumok által történő finanszírozása, de ez több ponton is konfliktusokhoz vezetett. Ezen műalkotások immanens tartalma ugyanis, hogy fizikai sajátosságuknál fogva visszatérnek a természetbe, így a tulajdonjog kérdése nehezen definiálható ebben az esetben. Másrészt a művészek eredendő szándéka az intézményi rendszertől való elszakadás, a galériavilágtól való elrugaszkodás, ami összeegyeztethetetlen a múzeumok klasszikus műtárgyfelfogásának igényével. Ennek ellenére állandó jelleggel működik többek között a Ressource Kunst és a CCANW központ, ahol minden önmotogató, és a központosított kultúrpolitikában való részvétel nélkül végzik tevékenységüket.

Kelet-Európában nem a zöld gondolkodás, hanem a hatóságok kontrollja alóli kitérés ösztönzi a művészeket a városkörnyéki erdőkben, folyópartokon való alkotásra. Az amerikai földmozgatók „nagy gesztusával” ellentétben itt a „kis gesztusok” dominálnak, ami a természetbe való diszkrét beavatkozást, épp csak annak kommentálását, az újraértelmezés lehetőségét kínálja. Az általános pénz- és galériahálózat hiánya a fojtogató politikai légkörrel karöltve szinte predesztinálja a természetre hangolt művészeket arra, hogy az alkotást a maga intimitásában, bensőséges aktusként éljék meg a természet adta lehetőségek között. Bogdan Chmielewski, Bozidar Mandic esetében például a művészet a falusi élet rituáléja, kivonulásuk pedig a „magán-paradigmaváltás” demonstrációja (Eröss u.o. 48).

Ebben a térségben többletjelentéssel gazdagodik a *természetművészet* az élő folklórral való találkozása révén. A falusi élet mindennapi tárgyai, kellékei a műalkotás anyagává avanszálódnak, a rurális tér az alkotó tér magas művészeti rangjára emelkedik, és így fejezi ki a tradíciókhoz való visszafordulást, mint társadalmi, emberi, értékrendbeli, politikai paradigmaváltás szükségességét. Lengyelországban a hivatalos politika is felkarolta ebben az időben a népművészetet, épp a modernizációval szemben érzett félelmében. Mégis, paradox módon ugyanaz a politikai vezetés a falusi életformát készült megszüntetni falurombolási tervével. A művészek a diktatúra elől sokszor visszamenekülnek szülőfalujukba, és a paraszti életforma letéteményesét, a

földművest tekintik a természet művészenek, akiknek hagyományos életterét, pl. a parasztudvart, (az „emlékezés templomát” – Novotny Tihamér) vagy a mezőgazdasági munka „kellékeit”, pl. aratási koszorúkat, boronát emelik a műalkotás rangjára.

A mára sajnálatos módon megszűnt, a Szent Anna tó partján megrendezett AnnART pedig egyértelműen lerombolta a centrum-periféria, aláfölrendeltség viszonyrendszeréről kialakult téves elképzeléseket a természettel való alkotó kooperáció révén.

Magyarországon, ahogy Sturcz János fogalmaz, „a művészetnek mindig is erőteljes politikai-etikai felhangjai, kötelezettségei voltak, s ettől az átpolitizált szemlélettől távol állt a land art kozmikus geometriájának apolitikussága” (Sturcz 1994:152). Ez ideológia mentén szerveződött a Pécsi Műhely és a Fáskör munkássága, akik évezredes kézműves technikákhoz (pl. kötözés, csomózás, hajlítás, csapolás) visszatérésük révén a szegényes, elfeledett, másodrangúként kezelt dolgokhoz rendelték hozzá újfajta többletjelentést. A ma is létező MAMÜ Társaság kezdeti, még Erdélyhez kötődő munkásságát pedig a világ agresszív átrendezése helyett a rácsodálkozás, a megtalálás gesztusa jellemzi, illetve tájakcióik, amit az önmaguk számára felfedezett, szakrális töltéssel bíró „Vizeshalmok” földboglyáinak területén vittek véghez.

A kortárs magyarországi természetművészet kiemelkedő alakja Eröss István, az egri Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékének vezetője, több hazai művésztelep megalapítója, egyben a nagybányai festők 2. generációját is tömörítő, gyergyószárhegyi művésztelep revitalizáló művésze. Kezdeményezésére napjainkban formálódik az egri főiskolán az önálló természetművészet szak létrehozása és jelentős eredményeket tudhat magáénak a keleti és nyugati típusú természetművészeti gondolkodás szintézisében.

Az ázsiai természetművészeti események háttere a keleti filozófiára épülő vallás. Elég a hinduizmusból a Világlélek fogalmát kiemelni, vagyis a világ egészére irányuló tiszteletet és védelmet. Ez jelenti a keleti ember erőszakmentességre, természettel való harmóniára törekvésének az alapját. Gandhi gondolatai köszönnek vissza akkor, amikor az „önállóság technikájáról”, azaz a kézműves hagyományok megtartásáról, mint a függetlenség kivívásának zálogáról beszélünk. *A függetlenségi mozgalom szimbóluma, a rokka, mint az autonóm indiai gazdaság, és ezzel együtt a politikai önállóság kifejeződése*

se jelenik meg. A vallásból következő feltétel nélküli természetszeretet és a kézművesség tisztelete Gandhi útmutatásai alapján egy indiai ember szemléletének alapvető eleme. Eröss István megerősíti a rajasthani Partapurban 2008-ban rendezett természetművészeti workshopon szerzett tapasztalatai alapján, hogy a most formálódó természetművészet bármely eseményére igen fogékonyak azok az indiaiak, akik az eldugott kis falu közösséget alkotják és készséggel járulnak hozzá a műalkotások elkészítéséhez (Eröss 2011:73-86).

Indiában a 90-es években kialakult galériaipar egy pozitív és rendhagyó példájával találkozhatunk: Chintan Upadhyay a műkereskedelemből származó bevételének jelentős részét az indiai Partapurban évente megrendezésre kerülő Sandarbh Artists Workshop elnevezésű rendezvényre fordítja, amelynek különlegessége, hogy az egy hónapos időtartam alatt a résztvevő művészek és a helyi mesteremberek, kézművesek közös alkotási folyamatban vesznek részt. Elvárásként fogalmazódik meg, hogy a hivatásos művész beépítse a helyiek szaktudását, a faluközösség részévé váljon és feladja kivételes státuszának képzetét, egyben reagálva a helyi közösség részéről jelentkező alkotóerőre. A cél nem is a végtermék létrehozása, inkább a szemléletmódosulás, a bensőséges együttgondolkodás, az ego közösségben és közös cselekvésben való feloldódása és a környezet egészének, különböző dimenzióinak interiorizációja lett. Ebben az értelemben Upadhyay ellene dolgozik az őt éltető műtárgykultusznak és a centrum és periféria között feszülő hierarchikus viszony megszüntetésére törekszik, de éppen ezzel hozza létre ezt a világban egyedülálló, 10 éve tartó természetművészeti eseményt.

A kínai taoizmus a taót természettörvényként értelmezi, ami szerint a természettel való egybeolvadás, az egységhez tartozás az ember végső célja. A kínai nyelvterületen zajló természetművészeti workshopoknak így ez az alapvető élménye.

A tajvani Guandu International Outdoor Sculpture Festival önkéntesek bevonásával zajlik. Egyik állandó résztvevője, Firman Djamil egy Celebesz-szigeti kisközösség tagja, aki sosem részesült művészeti oktatásban, hanem tradicionális módon, a közösség tagjaitól tanulta el a mesterségbeli fogásokat és a természetes anyagokkal való bánásmód mikéntjét. Djamil nemzetközi körökben szerzett tapasztalatait politikai töltetű performanszaiba építi be, és részt vesz a trópusi esőerdők megmentése érdekében szerveződő politikai megmozdulásokban. Beszámol arról, hogy a külföldi vendégszereplések tapasztalatainak hozadéka révén nagymértékben

tudja mozgósítani faluközössége tagjait a politikusok és fakitermelő cégek bánásmódjával szemben, rámutatva ezzel a művész társadalmi szerepének fontosságára. Ezen túlmenően kiemeli a kisközösségekben egyre markánsabban jelentkező, a közvetlen környezetükre vonatkozó decentralizáció igényét.

Fontos itt megállapítani: azáltal, hogy a kézművesség a magas művészet szférájába emelkedik, a mindennapi élet a művészet részévé válik. Ebből az alapállásból kiindulva érthető meg, hogy az addig centralizált irányítás alatt álló kisközösségek, tradicionális hagyományuk értékeinek újrafelfedezésében és újraértelmezésében megkapaszkodva miért érzik úgy, hogy joggal támaszkodhatnak lokális értékeikre, helyi autonómiájukra a központosító intézkedésekkel, és a követendő globális mintákkal szemben.

Japánban a buddhizmus mint erkölcsfilozófiai rendszer magába olvasztotta a természeti vallások hitrendszerét, ezáltal sajátos helyi mitológiát és rítust teremtve. Eszmerendszerükből két fontos természetre irányuló tanítást emelnék ki: az egyik, miszerint csak a természeti törvények tökéletes befogadása révén válnak a természeti erőforrások ökonomikusan felhasználhatóvá az ember számára. A másik, hogy a belső béke, a csend a természetten keresztül válik átélhetővé. Ezen a szellemi talajon szerveződik 2000 óta, háromévenként, óriási költségvetéssel az Echigo-Tsumari Art Triennial Közép-Japánban, egy kilenc kihálófélben lévő faluból álló völgyben, amelynek célja, hogy falvak megmaradt lakóinak segítségével olyan nemzetközileg elismert rendezvényt valósítson meg, ami az érdeklődő tömeg odavonzása révén bevételi forrást biztosít a helyi lakosságnak és együttműködési lehetőséget a művészeknek. A másik jelentős esemény a Tokiótól egy órányi autótúra lévő, 1998 óta létező Abiko Open Air Exhibition, aminek különleges vonzerejét a városrész segítőkész közössége adja, azáltal, hogy a sokak számára ismeretlen, helyspecifikus bambusz felhasználásában segítséget nyújtanak, illetve az életvezetésükbe, szertartásaikba való betekintés lehetőségével alkalmat adnak az eredeti művészi koncepció teljes mértékű, spontán áthangolására. Olyan művészek alkotnak itt, akik úgy tekintenek az alkotásra, mint a természet önálló megszólalásának eszközére, átengedve ezzel egyrészt a dicsőséget, másrészt a természet önmagáról való megnyilatkozásának jogát. Példa erre Erőss István 100 db orgonásipból álló, úszó hangszere, cím szerint *Zene a szűnyogoknak* (2002), melyet a változó erősségű szél szólatatott meg a sípokba és a sípok közé belógatott kövek segítségével.

A fent felsorakoztatott természetművészeti események összefogására az 1981-ben alakult Yatoo-csoport által működtetett Geumgang Nature Art Biennale ad lehetőséget, mivel rendhagyó módon, a koreai kultúrpolitikának feltett szándéka a tudatos felzárkózás a nyugathoz, célja, hogy az ország nemzetközi művészeti szintjén is méltó helyet vívjon ki magának, és ebben az állami finanszírozású múzeumok is méltó segítséget jelentenek. Az állam oldaláról érkező egyértelmű támogatás révén olyan országok művészeit is sikerült bevonniuk a Geumgang Nature Art Biennale eseménysorozatába, amelyek addig fehér foltot jelentettek a természetművészet térképén: Törökország, Bulgária, Románia, Szlovénia, Dél-Afrika, Indonézia, Fülöp-szigetek és nem utolsósorban Magyarország, így hozva létre Nyugat és Kelet természetművészeti ideológiájának újfajta szintézisét.

A Yatoo-csoport egyik alapító tagja, Kim Dzsongil szállóigévé vált mondata így hangzik: „Agriculture is art and art is agriculture”. Lényegretörő állítása azt a vágyat fejezi ki, hogy a kortárs művészeti diskurzus tegye magáévá azt a holisztikus szemléletet, ami a paraszti életformának eredendő velejárója, sajátja. *A parasztember az, aki nem pusztán kihasználja a természetet, hanem túl azon, hogy megfelelő szakértelemmel gondolja, helyesbíti, egyengeti és kiaknázza az értékeit, érti-érzi annak minden rezdülését, a legapróbb jelekből is képes következtetéseket levonni, és megnyugvással fogadja az önmagába való visszahullás rendjét.*

Mi lehet a gyümölcse ennek a profán, a mezőgazdaságot a művészet, a művészetet a mezőgazdaság fogalma alá rendelő megállapításnak?

Fontos elsőként hangsúlyozni az urbánus-rurális ellentétpár kérdését, ami megterheli a városi és falusi ember egymáshoz való közeledését, kapcsolattartását, de egyben megalapozza a természetművészeti művésztelepek tematikai hangoltságát. *Az urbánus, politikai ideológiával terhelt városi művészlétekből a természetbe történő kivonulás alapvető attitűdbeli változást hozott az alkotói magatartásban, amelynek lényege az eredeti koncepcióval szemben a kívülről jövő impulzusokra való hagyatkozás, az idegen kultúrára hangoltság inspiráló erejének elfogadása.* Itt merül fel az idő, mint az alkotás dimenziójának kérdése is, ami természetes módon hozza magával a megértés, a másik kultúrába való behelyezkedni tudás alkotói készségét. A kultúrpolitika szempontjából a művek időben korlátozott, efemer jellege szintén kihívást jelent, ami arra kényszeríti

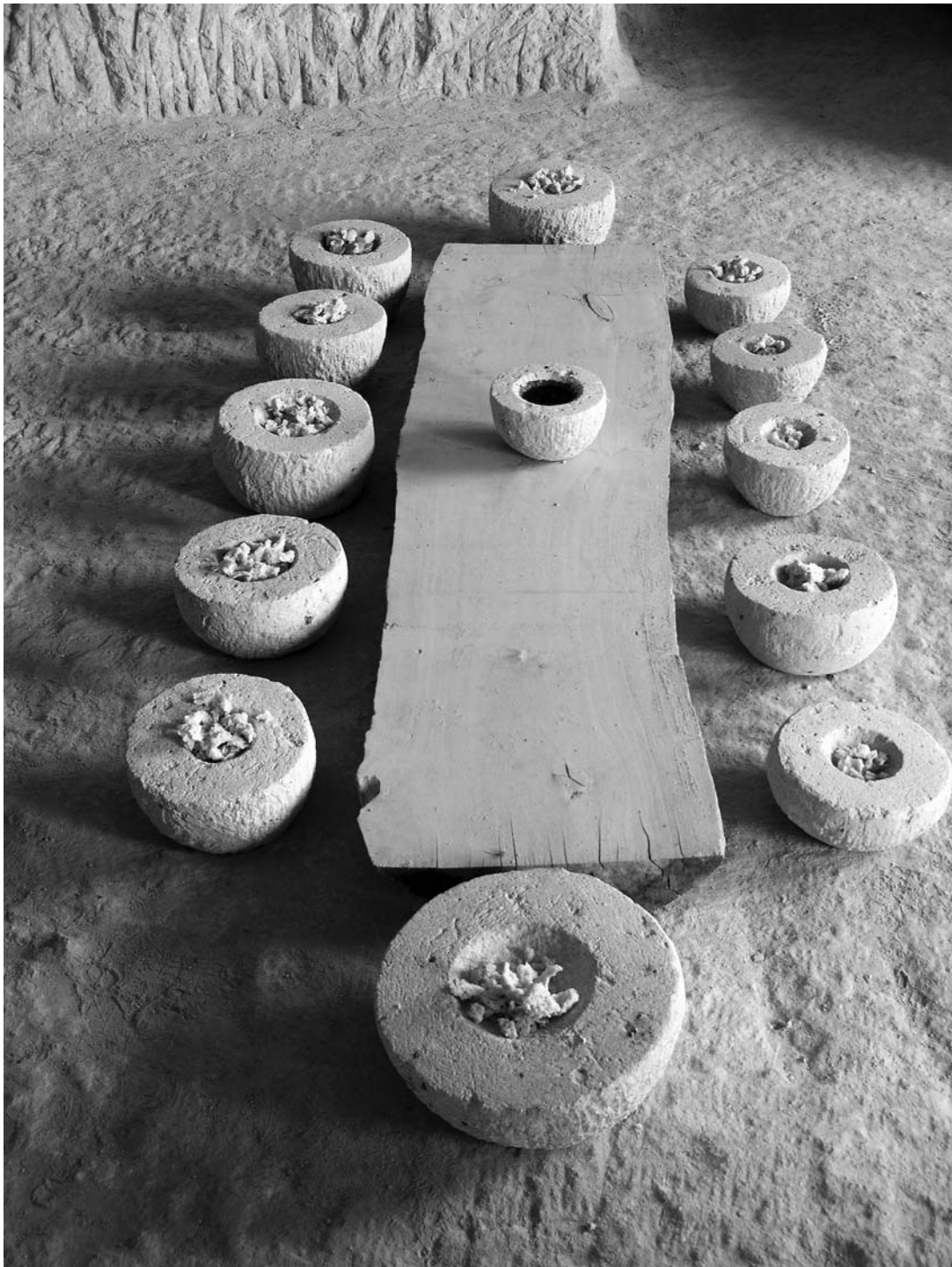
a támogatókat, hogy szakítsanak az „aranykeretes műtárgy mítoszával” és fogadják el a műtárgyat az idő ciklikus, önmagába visszahulló természetének részeként. *Meg kell küzdeni a nemzetközi politika az etnikai sztereotípiák kérdésével* is (pl. az iráni, afrikai, indiai művészek ideutazásának rendre felmerülő akadályoztatása értelmében), amit felül kell írjon a művészi koncepció részeként nagy távolságokból érkező művészek szellemi értelemben vett egymás mellé rendelése. Bourdieu erről azt írja: „...a habitusok állandóan figyelmeztetnek a távolságokra, illetve arra, hogyan kell ezeket stratégiailag, szimbolikusan, vagy ténylegesen kezelni, csökkenteni, növelni, vagy egyszerűen fenntartani” (Bourdieu 2011:227) – erre pedig jó alkalmat teremt a művésztelepek nemzetközi jellege.

A befogadó közösség oldaláról nézve fontos hozadéka lehet a művészi jelenlétnek a tradicionális, kézműves, lokális életforma értékeinek újrafelfedezésében és átminősítésében, illetve a művész/egyszerű ember ellentétpár hierarchikus képzetének helyrebillentésében.

A művésztársadalmon belül a rendszerint kis költségvetésű természetművészeti események lerombolják a kompetitív, egymás meghaladására irányuló szellemet, felcserélve azt az egymás mellé rendelődő, a műtárgysággal szemben az alkotásban való elmélyülést hangsúlyozó művészi jelenléttel, megteremtve egy újfajta viszonyt centrum és periféria, magas művészet és kézművesség képviselői között.

Források

- A.GERGELY ANDRÁS – HAJDÚ GABRIELLA – PAPP RICHÁRD – SZÁSZ ANTONIA – VARGA ANDREA szerk. 2011 *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*. Etnoregionális munkafüzetek 108. MTA PTI – ELTE TÁTK, Budapest. <http://mek.oszk.hu/10200/10291>
- AKNAI TAMÁS 1995 *A Pécsi Műhely*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- BEKE LÁSZLÓ 1996 Central-East Europe. In Fagone, Vittorio szerk. *Art in nature*. Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 109-116.
- BISCHOFF, ULRICH 1990 A nagy gesztustól a kis gesztusig. Megjegyzések az anyag fogalmának változásához az utóbbi húsz év képzőművészetében. In *Ressource Kunst. Erőforrások. Újraértelmezett elemek a művészetben*. Műcsarnok, Budapest. 7-13.
- BOURDIEU, PIERRE 2011 *A gyakorlat elméletének vázlatja*. Napvilág Kiadó, Budapest.
- CLARK, KENNETH 1949 *Landscape into Art*. John Murray, London.
- ELEKES KÁROLY 1983 Tájművészet. „Benedd éljen a mű”. *A Hét*, 1983. május 27. 50-51.
- ERŐSS ISTVÁN 2011 *Természetművészet*. Budapest, saját kiadás.
- ERŐSS ISTVÁN és KATONA BERNADETT beszélgetése 2012. november 10-én az egri Eszterházy Károly Főiskola Vizualis Művészeti Tanszékén.
- FOWKES, MAJA – FOWKES, REUBEN 2005 *Tájkép keret nélkül: a természet a kortárs képzőművészetben*. http://www.translocal.org/shows/unframedtext_hu.htm (2008.05.16.)
- GRANDE, JOHN K. 2004 *Balance: Art and Nature*. Black Rose Books, Montréal.
- NOVOTNY TIHAMÉR 1989–90 Történetek és más összefüggések. In Novotny Tihamér szerk. *MAMŰ. Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984. Tegnap és Ma* (a kiállítás katalógusa). Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, Százhalombatta. 6-36.
- STURCZ JÁNOS 1994 A kiállítás koncepciójáról. In Bálványos Anna – Bárd Johanna szerk. *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, (Ernst Múzeum), Budapest, 9.
- STURCZ JÁNOS 1994 Természetesen... Magyarországon. Természeti anyagok, energiák és helyszínek használata a magyar művészetben 1970-től napjainkig. In Bálványos Anna – Bárd Johanna szerk. *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (a kiállítás katalógusa). Műcsarnok, (Ernst Múzeum), Budapest, 151-201.
- SZÁSZ LÁSZLÓ 1981 Távolodó művészet: provinciától a vidékig. *Korunk*, 1981/12.
- TIBERGHEN, GILLES A. 1995 *Land art*. Éditions Carré, Paris.
- YATOO szerk. 2006 *International Nature Art Symposium*. Korean Nature artists Association – Yattoo, Gong Ju.



Colin Foster: Az utolsó vacsora